

PALIMPSEST

REVISTA DE CREACIÓN



32



ARMANDO REVERÓN
(Caracas, 1889-1954)



ÍNDICE

AMANCIO PRADA	5
Entrevista de Francisco José Cruz	9
JOSÉ PÉREZ OLIVARES	23
MEIRA DELMAR	
Introducción de Valerie Osorio	29
<i>Las críticas del Quijote</i>	
Carlos Granés.	49
AQUILES NAZOA	
Presentación de Bartolomé Díaz Sahagún	57
ADÁN BRAND	77
<i>Notas sobre José Lezama Lima</i>	
Pedro Lastra	85





AMANCIO PRADA

ME ARDE EL CORAZÓN

Me arde el corazón
y el fuego quema mis palabras
como un joven volcán
que impetuoso arroja la lava

¿Quién sopla este fuego
que me sublima el cuerpo?
¿Por qué esta inquietud
que me oprime el alma?
Tú, amor, eres culpable,
hálito burlón en este mundo:
lo que no abrasas con tu llama
lo hielas cuando faltas.

Y a mí, ¿por qué,
si me prendes, no me matas?
Cada día dejo de vivir
para empezar a nacer.

Hoy también brillan estrellas,
mas tengo apagada el alma;
ayer soñaba con ella,
y hoy todo fue ya
nada.

(14.06.67)

CUANDO LLEGUE LA PAZ

«Mourons pour des idées, d'accord, mais de mort lente»
G. BRASSENS

Cuando llegue la paz si llega un día, cuándo,
cuando no haya ninguna guerra santa,
cuando vuelvas la vista atrás y la memoria
al paisaje después de la metralla,

tal vez entonces te preguntes
si valió la pena matar y morir,
morir o matar por una idea.

Cuesta tanto nacer, es un milagro vivir,
late, no te detengas, corazón.
¿En qué página tiene mi nombre escrito la muerte?
¿Quién le ayuda a marcar la negra cruz?

Era la vida un tallo tierno,
y es una herida de luto y de cárcel
y manos abiertas clamando al cielo.

Tu patria es el aire es mi patria no tengo
bandera no tengas.

Mira hacia el cielo y cuenta las estrellas, cuántas,
palpa la hierba, escucha bien el viento,
reza en silencio la nieve llora el dolor
el grito de la carne destrozada.

Lamentos desde los escombros,
llamadas perdidas, banderas, arengas,
capillas ardiendo, rosas de sangre.

¡*Presoak kalera!*, *bai*, y en navidades todos,
todos a casa, pero a los muertos,
¿qué Nochebuena, qué Felices Pascuas, qué,
qué próspero año nuevo les espera?

Por eso ahora me pregunto
si vale la pena matar y morir,
morir o matar por una idea.

Tu patria es el aire es mi patria no tengo
bandera no tengas.

«Donde no hay amor, pon amor y sacarás amor»
SAN JUAN DE LA CRUZ

TENGO EN EL PECHO UNA JAULA

Tengo en el pecho una jaula
en la jaula dentro un pájaro
el pájaro lleva dentro del pecho
un niño cantando en una jaula
lo que yo canto.

El viento quisiera ser
el viento que pasa y deja
un paisaje estremecido en tus ojos
y en el oído el eco de una voz
que viene de muy lejos
y muy dentro de ti te canta
que eres tú también el viento cuando pasa.

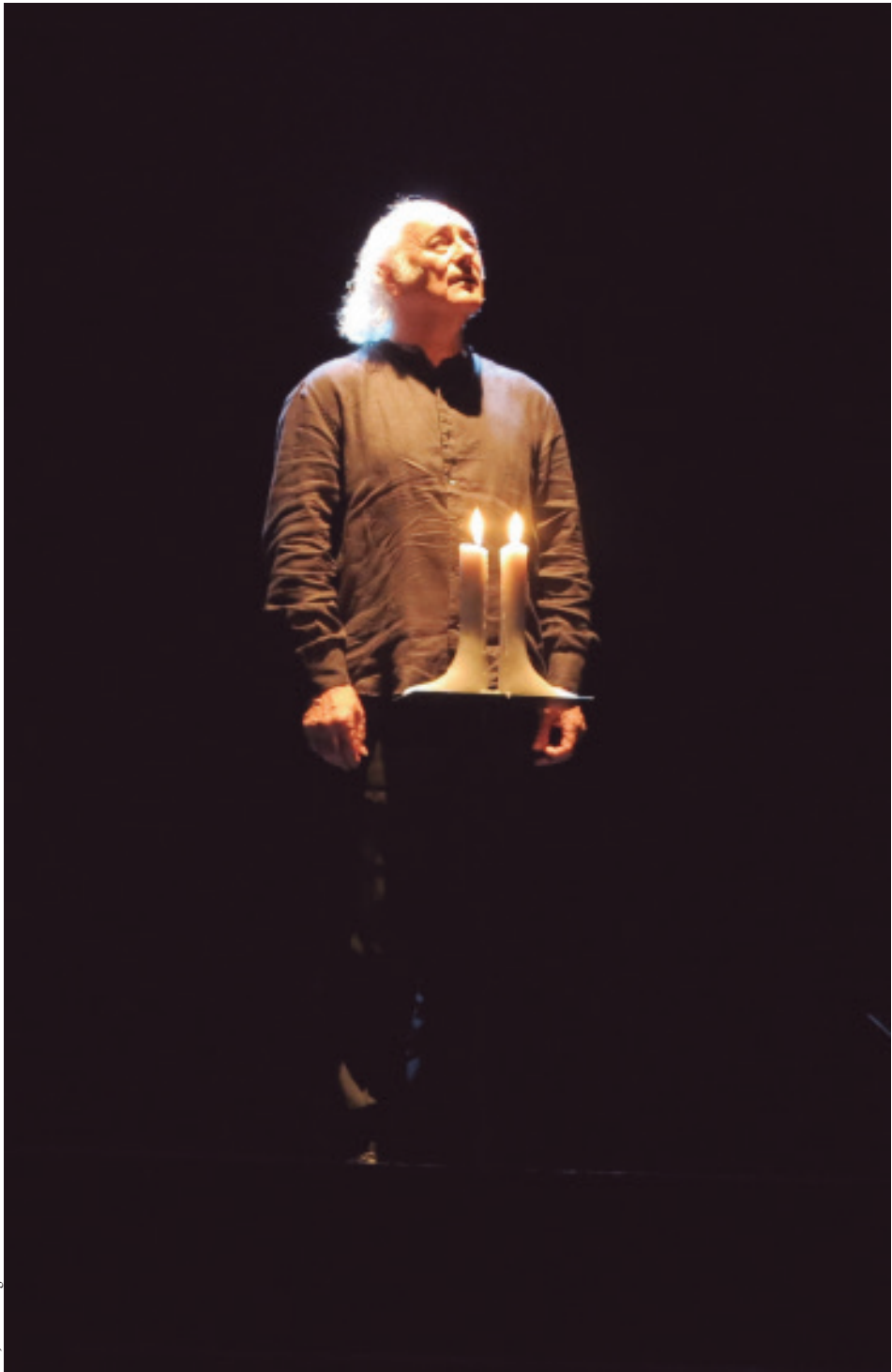
Tengo en el pecho una jaula.

La noche quisiera ser
la noche que con agujas de cristal
teje tus sueños
y el delirio que te enciende
cuando más sola estás y nada esperas
contigo a solas soñando
el negro sauce de la noche que te envuelve.

Tengo en el pecho una jaula.

La lluvia quisiera ser
la lluvia mansa que cae
con un rumor de manzanas
en el desván de tu infancia lejos
y las primas jugando a casa a casa
para el ardor del alma
la lluvia fresca en el Valle del Silencio.

Pero tengo en el pecho una jaula
en la jaula dentro un pájaro
el pájaro lleva dentro del pecho
un niño cantando en una jaula
lo que yo canto.



© J.M. Rodríguez Núñez

Amancio Prada en el Teatro Cerezo de Carmona,
durante el concierto *La voz descalza* (3 de junio de 2016)

AMANCIO PRADA, CANTOR DE POESÍA

ENTREVISTA DE FRANCISCO JOSÉ CRUZ

Al comenzar el cultivo de nuestras aficiones más íntimas, esas que dan pleno sentido a la vida, nuestras afinidades casi nunca son estables. Normalmente, los gustos van cambiando a lo largo de los años, acordes con nuestra búsqueda personal hasta que, coincidiendo con el periodo de madurez, dichas afinidades se consolidan, dejando atrás una estela de rechazos y asentimientos fugaces.

Una excepción a esta regla, al menos en mi caso, es Amancio Prada, del que desde mi adolescencia escucho sus discos y asisto a sus conciertos con sostenido fervor. Su voz aérea, desnuda, ensimismada, siempre al servicio de la poesía, nutren mi sensibilidad con el fecundo sigilo con que solo lo han hecho unas cuantas obras literarias.

Las canciones de Amancio Prada nos traen al presente aquel remoto origen en que melodías y versos brotaban de un común aliento creador, pero, a diferencia de los antiguos trovadores, los poemas por él cantados—salvo algunos propios— surgieron del silencio de la escritura, ajenos a la cítara o a la guitarra. Su refinado espíritu selectivo y sus genuinas cualidades compositivas lo hacen ser fiel tanto a los textos como a su propio estilo, al punto de crearnos la ilusión de que los poemas fueron originados en el canto.

Esta entrevista, pues, en la que Amancio Prada se refiere, entre otros asuntos, al papel de las canciones de su infancia, a las circunstancias influyentes en su vocación, a su trayectoria o a su proceso compositivo, refrenda mi ya vieja admiración por este cantor de poesía.

—*Naciste a las puertas de la segunda mitad del siglo pasado, en plena posguerra española, en Dehesas, una aldea de Ponferrada perteneciente a la comarca leonesa de El Bierzo, lindante con Galicia. Creciste, según has referido muchas veces, rodeado de canciones: las que cantaban los hombres en sus faenas agrícolas y las mujeres en sus tareas domésticas. ¿Cómo viviste aquel ambiente cantarín? ¿Eran los niños meros espectadores del mismo o participaban en él?*

—*Dehesas es la cuna, es mi pueblo. Dehesas son mis padres, mis hermanos, los amigos de pupitre de la escuela y de los juegos, las primeras canciones, las escapadas al río, el primer temblor amoroso... Es el escenario de aquella infancia rural poblada de caminos por donde íbamos con las vacas, a regar, a vendimiar... Cómo voy a olvidar todo eso. No es que lo recuerde, es que me constituye.*

Pero contar mi infancia haría este cuento demasiado largo. Te digo que fui feliz, a pesar de los trabajos de sudor en la frente. Tú sabes que en los pueblos, en aquellos años, todos teníamos algo que hacer para ayudar tanto en casa como en

el campo, todos, desde los niños hasta los abuelos: cortar leña, prender la cocina, dar de comer al ganado, segar la hierba, voltearla, apicar los pimientos, uncir las vacas, acarrear el heno, vendimiar... Cosas así. Y así aprendí el nombre de los árboles y de los pájaros, no en los libros. Mi pueblo olía a hogaza de pan, a fuego de leña, a estiércol y a esa humedad que desprenden las hojas del otoño que se pudren sobre la hierba de los prados. A todo eso olía y mucho más. Me recuerdo cantando siempre, estuviera triste o alegre. También cuando pasaba miedo. Cuanto más miedo, más alto cantaba. Porque los mayores no se imaginaban el miedo que pasa un niño cuando tenías que ir a regar de noche o a buscar el agua por la presa arriba... Me encantaba cantar por Antonio Molina, a quien no he dejado de admirar. Mi madre, *minha mãe*, *mamma*, me dio de mamar y de cantar. Ella creaba en la casa una atmósfera de armonía cantando mientras labraba la huerta o fregaba los cacharros... Tenía una voz preciosa y el oído muy fino. Y mi padre... lo recuerdo silbando, rumiando una tonada mientras empuñaba el arado, parecía que iba sembrando en el surco romano recién abierto, junto con el trigo, la salmodia de su propio canto... Yo era un niño e iba delante de las vacas como guiándolas, también cantando y con la cabeza a pájaros... Así era y así lo recuerdo.

—*De niño, cuando estudiabas en Cambados, formabas parte del coro del colegio. ¿Qué aspectos o detalles concretos, provenientes de las experiencias musicales de tu infancia, reconoces aún en tu ya dilatada trayectoria de compositor y cantante?*

—En los pueblos de aquella España rural de mediados de los 50, cuando un niño destacaba en la escuela, el maestro enseguida le decía a los padres «a este niño hay que mandarlo a estudiar fuera». Pues a mí me mandaron a estudiar con los frailes salesianos a Cambados cuando aún no había cumplido diez años. Me subí al tren en la estación de Ponferrada, un expreso nocturno que venía del más allá con un vagón cargado de niños con vocación salesiana. Eso nos decían. Era la primera vez que cogía el tren. Recuerdo que hicimos trasbordo de madrugada en Redondela, y al bajar del tren tuve una sensación extraña, era un olor nuevo, no sabía de qué, de dónde. Cuando se fue el tren que lo tapaba, desde el andén en alto vi el mar por primera vez. ¡El mar y la isla de San Simón, la isla del trovador Mendiño! Claro que yo entonces ni idea de Mendiño ni de Bernal de Bonaval...

Los cuatro años que pasé con los salesianos fueron felices, estudiábamos por estudiar, rezábamos cantando, aprendí a tocar la bandurria, fui solista del coro, hacíamos teatro, incluso montamos la zarzuela *El Barberillo de Lavapiés* con la Banda de Castrelo que dirigía el maestro Montañés; cada semana hacíamos una excursión al mar y otra a la montaña... Luego, con los ardores de la pubertad, perdí la vocación y volví a casa con mis padres y a la labranza.

—*En tu juventud, ganaste en Alar del Rey un concurso de cantautores; y mientras estudiabas Sociología en La Sorbona, fuiste telonero de Georges Brassens. ¿Hay*

en este rico periodo juvenil una circunstancia, entre otras tantas, que determinara definitivamente tu vocación de músico hasta pasar al campo profesional o desde siempre aspirabas dedicarte a ello?

—Aquel festival en Alar del Rey fue muy importante para mí. Te voy a contar por qué. Era el verano de 1969, tenía yo veinte años. Después de hacer el bachillerato en Ponferrada me fui a estudiar Dirección de Empresas Agrarias a Valladolid. Porque, aunque era lo que más me gustaba, lo de cantar, pintar o hacer teatro lo veía como un sueño inalcanzable. Y como admiraba mucho a mi padre, también quería ser como él, «el labrador de más aire». Pero al acabar aquellos estudios, la verdad es que no me atraía nada la idea de ponerme a trabajar en una cooperativa o algo así. En el verano del 68 había ido en autostop hasta Seichamps, un pueblecito cerca de Nancy, para hacer unas prácticas en un GAEC (Grupo Agrícola de Explotación en Común), y a la vuelta pasé por París, donde aún humeaban las brasas del famoso Mayo. París me deslumbró y empecé a pensar en volver para estudiar allí Sociología o lo que fuera, cuando acabara los estudios en Valladolid. Por eso, aquel verano del 69, yendo en el tren a Valladolid para recoger el certificado de estudios que me permitiría matricularme en La Sorbona, no recuerdo bien cómo, me enteré del festival de Alar del Rey y decidí presentarme, confiando en que, malo sería que alguno no me dejara su guitarra para cantar mi canción... Porque yo no tenía guitarra. Y por cierto, cuando llegué a Valladolid, yendo por la calle Santiago, me paré delante de una tienda de música y me quedé un buen rato mirando una guitarra expuesta en el escaparate. Era una guitarra dorada, preciosa, pero inalcanzable: costaba diez mil pesetas. Bueno, recogí el certificado académico, me subí a otro tren y me presenté en Alar del Rey. Alar era un pueblo cereal, también dorado. Efectivamente, alguien me dejó su guitarra y canté «Pra A Habana», una larga canción sobre los emigrantes a las Américas en tiempos de Rosalía... Y, ante mi sorpresa, ¡me dieron el primer premio! El premio consistía en una Galleta de Oro y un sobre con... ¡diez mil pesetas! Ya te imaginas que me volví pitando a por aquella guitarra, que fue la llave que abrió las puertas de mi primer otoño en París. Desde entonces, ya no me separé de ese instrumento.

París fue también una etapa determinante. Viví allí cinco años, llegué con veinte, ya lo he dicho, y claro, a esa edad, con mochila y en vaqueros te comes el mundo entero. Además de conocer el mundo de la excelencia universitaria, como era La Sorbona, enseguida empezaron a invitarme a cantar en centros de emigrantes, en las *Caves de poésie* y en las concurridas Casas de Jóvenes y de la Cultura (MJC) que había creado el ministro André Malraux. Como diría Antonio Machado, «Gracias, Petenera mía, / en tus ojos me he perdido; / era lo que yo quería». Sí, tuve la suerte de encontrar buenos profesores de guitarra, Silos Manso de Zúñiga, y de armonía, Michel Puig, y pude ver y estar muy cerca de estrellas como Georges Brassens, Moustaki, Mouloudji, Ferré, Juliette Gréco... En definitiva, aquellos cinco años en París fueron un periodo de formación que culminó en la grabación

del primer disco, *Vida e morte*, producido y editado por *La Boîte à Musique* en 1974. Parecía, pues, que la cosa iba en serio.

—*Teniendo en cuenta tus estudios en París de composición y armonía, ¿fue la necesidad de expresarte con la música lo que te llevó a la poesía o tuviste claro desde un principio esta comunión entre ambas artes?*

—Ya había empezado a hacer mis primeras canciones antes de ir a París, en Valladolid, como te decía. Algunas sobre poemillas propios como «Labregos» y «Canción de amor nº 2», y también de Bécquer (sus famosas golondrinas, canción que, por cierto, tardé muchos años en cantar en público y que aún no he grabado), y Celso Emilio Ferreiro, pero sobre todo de Rosalía de Castro, con quien sentía una empatía especial. Yo había llegado a Valladolid cantando por Antonio Molina... Pero cuando escuché cantar a Paco Ibáñez «Andaluces de Jaén» y «La poesía es un arma cargada de futuro» me caí del caballo molinero como San Pablo en Damasco. Sí, Valladolid fue mi Damasco. En ese sentido también me impactó el disco que Serrat dedicó a Antonio Machado y las canciones de Atahualpa Yupanki. Entre todos me mostraron el camino de la poesía como canción o de la canción como poesía. No obstante, aquel humilde festival de Alar del Rey fue muy importante para mí. Como lo sería, pocos años después, la ocasión de ser telonero de Georges Brassens durante tres semanas en el Teatro Bobinó. Desde entonces, la poesía nutre mi canto.

—*Cuanto más oigo tus canciones, siento que, al menos en parte, su belleza radica en la íntima adecuación de la melodía a los versos, dentro de tu inconfundible estilo. Al margen de tus gustos de lector, ¿necesitas que un poema reúna determinadas características formales que se ajusten a tus cualidades musicales para poder cantarlo? Háblame, en fin, de tu particular proceso creativo hasta culminar en una canción lograda.*

—Hay un romance que expresa el paradigma del poder casi mágico que adquiere la poesía cuando establece feliz alianza con la música, cuando el poema se convierte en canción: la canción del marinero del «Romance del Conde Arnaldos», «que la mar ponía en calma, los vientos hace amainar»... Esa es la canción que uno lleva soñando toda la vida. Nunca he ido a buscar a los poetas ni los poemas que canto. Se me aparecen, los encuentro sin querer. Sin querer queriendo, claro. Canto lo que me enamora. Hay poemas que ya a simple vista, por su estructura, parecen letra de canción. Otros, no tanto, pero si te apasionan, la flauta acaba sonando. También hay otros, y te podría citar varios, que me acompañan como viático de camino y, sin embargo, no siento necesidad de cantarlos. Eso tampoco me lo explico. Ahora bien, ¿cómo convertir un poema en canción? ¡Esa es la cuestión, amigo! Cada canción es un pequeño milagro. Sabemos que no se trata de añadir música a un poema, sino de extraer la música del poema, su mú-

sica callada. Se trata de interiorizarlo, te lo dices una y otra vez hasta aprenderlo de memoria, hasta aprehenderlo, aflora su entonación... Y de pronto, cuando la música suena, la canción que aparece se parece a un regalo, una forma de consuelo que traiga algo de alegría a la conversación del mundo.

—*Ya desde tus primeros discos están trazadas las líneas maestras de tu estilo intimista, desnudo, melancólico y tu interés por las cantigas galaicoportuguesas, el Romancero, Rosalía de Castro, San Juan de la Cruz, García Lorca o García Calvo, a los que has vuelto una y otra vez a lo largo de tu carrera, con distintas versiones y nuevas canciones sobre ellos. ¿Siempre has tenido clara tu búsqueda creadora o se te ha ido dando sin un plan preconcebido? ¿Cómo percibes tú esta suerte de recurrencia?*

—No hay plan. Esa suerte de recurrencia es una confluencia continua y creciente. Verás: con 18 años compuse las primeras canciones de Rosalía de Castro; con aquella guitarra que gané cantando a Rosalía compuse «La guitarra», mi primera canción de Lorca. En París conocí a Agustín García Calvo, repartiendo el Manifiesto de la Comuna Antinacionalista Zamorana en un restaurante universitario, él fue quien me habló de Chicho Sánchez Ferlosio; también conocí allí al poeta Luis López Álvarez, que me habló maravillas de la ciudad de Segovia, adonde me fui a vivir cinco años, después de haber vivido otros tantos en París. En una buhardilla de París me presentaron a San Juan de la Cruz y allí empecé a leer y a cantar su *Cántico Espiritual*... El *Cántico* lo estrenaría en Segovia, en la iglesia románica de San Juan de los Caballeros, el Sábado Santo de 1977. Santo y rojo: ese mismo día se legalizó el Partido Comunista. En 1981, recién instalado en Madrid, mi amiga Ana Martín Gaité, que trabajaba en la oficina de la UNESCO en Ginebra, me llama un día para contarme que María Zambrano es una forofa del *Cántico*, que lo escucha todos los días... «Es un milagro», dicen que dijo cuando lo escuchó. Unos meses después, María Zambrano me regaló un comentario precioso para el programa de mano de los conciertos que di con el *Cántico* en el Teatro Español de Madrid, durante el mes de febrero de 1982, invitado por su director José Luis Gómez. Cuando María Zambrano regresó del exilio el 20 de noviembre de 1984, fui una tarde a su casa en la calle Antonio Maura de Madrid para cantarle el *Cántico*, como le había prometido cuando hablé con ella en Ginebra. En aquella velada, que merecería una narración aparte, María me pregunta que qué me traigo entre manos..., y yo le comento que, además de otras canciones, me gustaría hacer una obra de largo aliento, un poco en la línea del *Cántico*, pero que no encuentro material... Se quedó un rato pensando y me dice: «Lo encontrarás... Porque veo sobre ti una paloma... O tal vez sean dos». Imagínate la escena. Bueno, pues a los pocos días cayó en mis manos el suplemento cultural del diario ABC con los *Sonetos del Amor Oscuro* de Federico García Lorca. Y el primero, en la frente: «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma». ¡Una paloma! Tampoco sabía yo entonces que había sido María quien, a finales de 1936, prologó y publicó en Chile la primera antología poética de Federico, tras la turbación que

le produjo su muerte. Todo esto lo recordaba recientemente en los conciertos que di el pasado mes de diciembre en el teatro de La Abadía, invitado por su director, José Luis Gómez, cantando los *Sonetos del Amor Oscuro*, treinta años después de su estreno en el Teatro María Guerrero, en la primavera de 1986.

Hay más. En el 2009 vuelvo sobre Lorca para cantar los *Seis Poemas Galegos*, entre ellos el titulado «Canción de cuna pra Rosalía de Castro, morta». Cuarenta años después de aquella primera canción lorquiana, de la mano de Lorca, vuelvo a Rosalía. Una vez y otra vez, porque, durante la composición de los *Poemas Galegos*, descubro la profunda admiración de Lorca por Rosalía, a quien llama «mi hermana en tristeza», «el ángel mojado de Galicia», en un poema que le dedicó en 1918, con veinte años: «Salutación elegíaca a Rosalía de Castro». Qué maravilla. Y le puse música, claro.

Más recientemente, cuando estaba componiendo ese ramo de canciones sobre poemas de Teresa de Jesús que, trenzadas con otras tantas de San Juan, dieron contenido al recital escénico *La voz descalza*, que visteis en Carmona el año pasado, me entero de que en su célebre conferencia «Juego y teoría del duende» dice Federico: «La musa de Góngora y el ángel de Garcilaso han de soltar la guirnalda de laurel cuando pasa el duende de Juan de la Cruz, cuando el ciervo vulnerado por el otero asoma»... y «Recordad el caso de la flamenquísima y enduendada Santa Teresa, una de las pocas criaturas cuyo duende la traspasa con un dardo queriendo matarla por haberle quitado su últimos secreto, el puente sutil que une los cinco sentidos con ese centro en carne viva, en nube viva, en mar viva, del Amor libertado del tiempo»... Y más aún, al cantar los *Sonetos* de Lorca en La Abadía, me voy dando cuenta de cuánta resonancia, cuánta memoria enamorada de ambos místicos resuena en sus *Sonetos*.

Disculpa el circunloquio, querido Fran. Pero ya ves la recurrencia: Rosalía, Lorca, San Juan, Teresa, Lorca, Rosalía... Todo fluye y confluye.

—*La guitarra y el violonchelo te han acompañado siempre. Fieles a tu estilo, dialogan muy bien con la transparencia de tu voz y, en el plano musical, representan las dos grandes corrientes de nuestra poesía indisolublemente unida: la popular y la culta. Háblame de tu preferencia por estos instrumentos y qué encuentras en ellos al relacionarlos entre sí.*

—Dicen que el violonchelo es el instrumento que mejor canta, el más próximo a la voz humana. También a mí me lo parece y de hecho, como bien señalas, ha sido el instrumento que más me ha acompañado en grabaciones y conciertos. En París, había visto muchas veces cantar a Paco Ibáñez acompañado por François Rabat, un contrabajista maravilloso. También Georges Brassens cantaba siempre acompañado de su inseparable Pierre Nicolas, al contrabajo. Pues cuando me invitaron a cantar en Bobinó, *le théâtre de la chanson et du rire*, pensé hacerlo también con un contrabajo o con un violonchelo. Entonces, una amiga me habló de un violonchelista argentino muy bueno. Así tuve la suerte de conocer a Eduardo

Gattinoni. La primera vez que le oí tocar quedé fascinado por el lirismo y la profunda sonoridad de aquel instrumento. Parecía que por su pica clavada en el suelo trepaba el canto de las raíces. Durante años dimos muchos conciertos juntos, hasta que regresó a su país. Luego he tenido la suerte de conocer y tocar con otros excelentes violonchelistas: Carlos Cardinaal, Mariana Cores, Rafael Domínguez, Hilary Fielding, Sacha Crisan, Mathieu Saglio, Amarilis Dueñas... Y sí, me encanta la conjunción del violonchelo con la voz y la guitarra. Llega un momento en que parece que se trenzan las cuerdas de los dos instrumentos y elevan la voz en una aspiración gutural y armónica que se hace canto polifónico.

—*Tanto en disco como en directo, siento que cuanto menos instrumentos te acompañen más me llenan tus canciones. Pareciera que tu voz, única en sus cualidades tímbricas y dramáticas, se hiciera cargo de todo, sin necesidad de estar arropada. ¿Qué te lleva a realizar versiones orquestales de obras clásicas en tu repertorio, inicialmente grabadas con el discreto acompañamiento de guitarra, violonchelo o algún instrumento tradicional como la zanfoña?*

—Pues sí, también yo pienso que, en general, menos es más. Como comentábamos antes, guitarra y violonchelo se bastan para acompañarme, incluso solo con guitarra. Me siento más libre. Pero casi todos hemos caído alguna vez en la tentación sinfónica, con desigual fortuna. Es un riesgo, pero también un desafío. Entiendo que hay obras que permiten también una lectura coral y sinfónica, como el *Cántico Espiritual*, por ejemplo. En este caso, estoy especialmente contento y agradecido con el trabajo de orquestación de Fernando Velázquez y los conciertos que hemos dado con el Coro y la Orquesta de RTVE, incluyendo la segunda parte, dedicada a «Teresa de Jesús: esposa de la canción». En todo caso, son lecturas distintas, no hay por qué compararlas. Y sin llegar al extremo sinfónico, me parece que ha sido acertado y coherente el desarrollo tímbrico y coral que aportaron Josete Ordóñez y Ricardo Miralles en las *Coplas* de Jorge Manrique y en *Emboscados*, respectivamente.

—*A estas alturas de tu carrera artística, posees un repertorio tan abarcador como la diversidad de épocas a las que pertenecen numerosos poetas a los que has cantado. Sin embargo, dentro de esta gran amplitud de miras, hay en tu actitud creadora una especie de tendencia unitaria que, lejos de la dispersión, se inclina con frecuencia por discos y conciertos dedicados a un solo autor o incluso a una obra determinada, como el Cántico Espiritual o las Coplas de Jorge Manrique. Háblame de lo que te comento y de la composición de estos dos poemas mayores de nuestra poesía, tan distintos entre sí, cuyas músicas reflejan perfectamente la extremada y amorosa delicadeza del primero y la sobriedad sombría del segundo, donde en su parte central creo reconocer, si no me equivoco, esa viveza rítmica que siempre imaginé en las danzas macabras. Además de tu admiración por ellos, ¿te animó a ponerles música la posibilidad que su extensión te brindaba para desarrollar plenamente tus aspiraciones compositivas?*

—¿Serían las *Coplas* de Jorge Manrique la otra paloma de María Zambrano? Tal vez. Concebí la composición de las *Coplas* como un réquiem. La música va siguiendo el curso creciente y variado del poema con un despliegue instrumental acorde con momentos de singular recogimiento o de tono marcadamente épico y coral. Para mí, la interpretación de estas *Coplas* va más allá del padre de Jorge Manrique y del padre nuestro de cada uno, son una reverencia ante la memoria y la dignidad de nuestros antepasados. Porque el camino que andamos es prolongación del que ellos hicieron, y todo lo que construimos otros lo cimentaron antes.

Es un poema monumental que conjuga pasajes reflexivos sobre lo efímero de la vida y sus glorias con otros evocadores de la belleza de aquellas «ropas chapadas» y «aquel danzar», de «las mañas y ligerezas» que desaparecen con los años. Yo quería subrayar, por supuesto, el carácter reflexivo del poema, pero también quise cantar las «verduras de las eras», o sea, exaltar los valores sin despreciar los bienes.

Respecto al *Cántico*, toda la poesía de San Juan es una llama de amor viva. Un anhelo de unirse con el ser amado, entiéndase éste a lo divino o a lo humano. Como él decía, «los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura antes que abreviarlos a un sentido al que no se acomode todo paladar». Qué curioso: siendo San Juan el poeta más alto en lengua castellana, nunca escribió la palabra poesía, ni poema, ni verso en sus obras; él habla de canciones. Canciones que solía pensar descalzo cuando iba de un lugar a otro, entre el sol y la fuente.... En el *Cántico* no hay solo sensualidad, sino erotismo, movimiento, acción. No es un cantar estático como el *Cantar de los Cantares*, sino erótico, late en él una pulsión anhelante que busca, que sale al encuentro. Hay movimiento: «Buscando mis amores / iré por esos montes y riberas. / Ni cogeré las flores / ni temeré las fieras, / y pasaré los fuertes y fronteras». Porque un místico es un enamorado de Dios y como tal enamorado busca la unión con el ser amado. La composición musical del *Cántico*, su cantar, sigue el curso imaginativo de esa cíclica querencia: búsqueda, encuentro y consumación. La obra acaba con el mismo tema del comienzo.

—Aunque ha prevalecido en ti hasta la fecha tu faceta de músico sobre la de poeta, has cantado también algunos textos propios, entre los que sobresale, por su envergadura y extensión, *Emboscados*, oratorio estructurado en ocho partes o canciones de tema épico, pero de indudable tono lírico por su tratamiento musical, acorde con el desarrollo insólito de su argumento, en el que unos desorientados soldados, sin patria ni motivo, vagan sin saber a dónde, hasta encontrarse con un derruido templo de piedra, en medio de un bosque. Encuentro en el poema cierta atmósfera onírica que, más que avanzar, parece dar vueltas sobre sí mismo, en una extraña ambigüedad simbólica, cuya fuerza y poder de persuasión dependen para mí, en gran medida, de su belleza melódica y su juego de voces, voces y melodías que reaparecen en distintas estrofas del poema. ¿Qué te movió a escribir estos versos? ¿Qué significado tienen para ti? ¿Los hiciste con la intención de ponerles música o la música y el texto surgieron juntos?

—No estoy seguro, pero creo recordar que los primeros versos brotaron escuchando la canción de Black, *Wonderful Life*. Nunca he sabido por qué aquella canción que en el fondo no tiene nada que ver. Pero fue el inicio de una película que empecé a imaginar entonces, inspirado tal vez por el acento soñador y nostálgico de aquella voz. Fue solo el comienzo: «Llegaron al galope soldados de un país lejano»... Después, la verdad es que el poema empezó a caminar por su cuenta, cada verso dictaba el siguiente, a veces de forma instantánea y precisa, otras en una deriva incongruente... Yo me dejaba llevar. Después venía la música, y con la música se ordenaba y recomponía el texto de nuevo, la melodía moldeaba la letra, ejerciendo un papel purificador. Otras veces era al revés, la melodía de un verso cantado continuaba en otra frase melódica, pero no tenía letra, y era cosa de inventarla... Por eso, el texto de *Emboscados* no se puede separar de la música, porque nació con ella, unas veces delante o detrás, y a veces al mismo tiempo. Fue un proceso largo, no recuerdo bien, la primera maqueta me ocupó más de un año. Luego vendría el arreglo instrumental y escénico, que llevó otro tanto, pero esa es otra historia. ¿Qué significado tiene para mí? Tú sabes que la poesía tiene más valor por lo que sugiere que por lo que pone delante de los ojos. Es semilla antes que fruto. Lo que signifique para mí no importa tanto como lo que signifique o sugiera al lector-oyente. Pero en ese sentido, nada tan elocuente como el glosario lírico y gráfico de Juan Carlos Mestre, que lo acompaña. Para mí es lo más valioso del libro. Otro poeta, José Manuel Martín Portales, también ha escrito una exhaustiva y sorprendente interpretación del poema. Y yo no me siento más sabedor ni dueño del poema. Solo soy su instrumento. Es lo que somos todos, instrumentos. Tratemos, eso sí, de sonar lo mejor posible.

—*Emboscados, al menos por su halo de misterio, que parece trascender la realidad común, quizá no se halle tan lejos de ciertas incitaciones de carácter sagrado.*

—Hablábamos antes de las *Coplas* de Jorge Manrique. Pues bien, recuerdo que cuando las presentamos en el teatro de La Abadía, salía yo al comienzo del espectáculo con un guante de hierro, el guante de una armadura medieval, cantando *a capella* las dos coplas póstumas de Manrique, las que encontraron bajo su coraza, cuando intentaban curarle las heridas: «¡Oh, mundo! Pues que nos matas, / fuera la vida que diste / toda vida»... Aquel guante, que dejaba en el suelo para recogerlo al final, significaba el padre, presente durante todo el concierto. Pues aquel guante a veces por la noche no se me iba de la cabeza y, sin saber bien por qué, me acordaba de los *Emboscados*. Entonces me dio por hacer la comparanza siguiente, con perdón: las *Coplas* son el padre, el hierro, el fuego, la muerte. *Emboscados* es la madre, el agua, la tierra, el amor. En las *Coplas*, late la conquista y la fe. En *Emboscados*, la pregunta, la fertilidad y el misterio. El mundo de las *Coplas* es un mundo de poder terrenal, de guerra y conquista territorial, de una espiritualidad cristiana, basado en la fe, en la vida eterna. El mundo de *Emboscados* es una búsqueda y una milicia interior: la superación de uno mismo. Otra espiritualidad,

laica, tal vez. Se confrontan la conquista y la fundación. El partir con el quedarse. Sobre las *Coplas* sangra el Cristo crucificado. Sobre los *Emboscados* canta el pájaro solitario. En las *Coplas*, los ríos llevan al mar el agua roja de la sangre derramada y sus orillas son escenario de ambición y de lucha. En *Emboscados* se celebra la lluvia, las mujeres cantan mientras lavan en el río y tienden en sus orillas las sábanas y la ropa blanca.

—*Tú naciste en una comarca bilingüe, donde el español y el gallego conviven hace siglos de manera natural. Ya en tu primer disco de 1974, Vida e morte, hay canciones en ambas lenguas y desde entonces no has dejado de alternarlas. ¿Notas, por debajo de las muchas coincidencias, sutiles diferencias tonales o emocionales entre sus dos tradiciones poéticas que te lleven a cambiar en algo tus registros compositivos? Cantar los poemas gallegos de Rosalía de Castro, Álvaro Cunqueiro e incluso los seis que escribió Lorca en esta lengua, ¿ha modificado de algún modo tu visión de la poesía castellana y viceversa? Háblame, en definitiva, de tu bilingüismo en relación con tu música.*

—Bueno, yo canto en gallego con la misma naturalidad que en castellano, lo mismo a Rosalía de Castro que a Juan de la Cruz, a Cunqueiro que a Lorca. Y es que ambas lenguas suenan dentro de mí y paso de una a otra sin pensarlo siquiera. Supongo que cada lengua tiene su sonoridad, como tiene su propia voz cada cantor y cada poeta, y en eso estará la gracia, pero tampoco me he parado a pensarlo.

—*De los juglares que conozco, eres el más fiel a la integridad de los poemas: rara vez los mutilas para quedarte con algunas estrofas sueltas, aunque, por ejemplo, en la rima de las golondrinas de Bécquer, una de tus primeras composiciones, invertiste justamente el orden de las estrofas. ¿A qué se debe este escrupuloso respeto a los versos?*

—Invertir el orden de las golondrinas de Bécquer es una broma que hago a veces, no siempre, con maliciosa provocación. Porque con frecuencia creemos saber un poema de memoria, pero al final resulta que no recordamos más que dos o tres versos. Suele pasar y sobran ejemplos. Pero sí, claro que respeto los poemas que canto, se supone que están bien como están. Lo que no quita para que pueda fijarme en un verso y repetirlo a modo de estribillo; incluso, alguna vez, si el poema es muy largo, no lo canto entero, voy a lo que me parece esencial y más me emociona, como es el caso de la «Salutación» de Lorca a Rosalía, o en «El Sil», un poema de Enrique Gil y Carrasco casi tan largo como el río. Supongo que Federico me perdonaría, y Gil y Carrasco también.

—*En mi primera juventud viví con verdadero fervor el apogeo de los llamados cantautores durante la Transición Española, tan numerosos como diferentes, pero casi todos, en mayor o menor medida, cargados de mensajes políticos, propios de entonces. Muchos, pasada la moda reivindicativa, se callaron o dejaron de interesar*

al público. Dentro de este heterogéneo panorama, siempre te consideré una insólita y saludable excepción, no solo por estar tu música ajena al oportunismo político, sino también por cantar poemas cuya sola justificación para hacerlo era su calidad, su belleza sin concesiones panfletarias. ¿Cómo te influyeron artísticamente aquellos agitados momentos y qué opinión te merecen a la distancia de los años?

—Bueno, no han sido muchas, pero alguna canción descaradamente política también he hecho, como la «Balada estival de las cárceles madrileñas, 1968», «Verbas a un irmán» o «Monorrismo» (prohibida por la censura, el disco *Vida e Morte* salió sin ella cuando se editó en España en 1975). Aquellos eran años difíciles, anómalos, y es normal que preponderara la canción política, incluso panfletaria. Reconozco que hasta cierto punto no solo era comprensible sino necesaria, porque eran años agitados, como tú dices. Claro que en aquel entonces, al mismo tiempo que las canciones críticas que he citado y otras, estaba yo componiendo también la música del *Cántico Espiritual*, lo que causaba no poca extrañeza y asombro, cuando no recelo, entre algunos de mis colegas. «Pero si es amor, es amor, –les decía–, es muy erótico, mucho más de lo que os imagináis...». Qué cosas. Hoy es tan necesario como entonces hacer canción comprometida. Sobran motivos. Yo lo he intentado en canciones como «A ti», en el disco dedicado a Léo Ferré, «La cara del que sabe» de Agustín García Calvo o «Cuando llegue la paz», sobre un poema propio e inédito.

—*¿Por qué, después de esta época dorada del mester de juglaría en España, no hay figuras relevantes que continúen vuestra labor artística con la misma notoriedad y exigencia? ¿Estamos inmersos en uno de tantos periodos estériles, frecuentes en el mundo de la creación, que tarde o temprano será superado, o las consecuencias del actual desierto obedecen a fenómenos más profundos?*

—No sé qué decirte. Es verdad que la mayoría de la música que suena en los medios dice más bien poco, pero, no obstante, de vez en cuando uno se sorprende con alguna voz nueva que da gusto, y autores como Manu Chao, Bebe o Silvia Pérez Cruz, por poner solo tres ejemplos, cuya obra me parece renovadora, fresca y muy exigente.

—*Además de tus maestros, Georges Brassens y Leo Ferré, del que has grabado en castellano canciones tuyas, has encomiado sin paliativos a Paco Ibáñez y a Joaquín Díaz. El primero, centrado en cantar a los poetas cultos, y el segundo, en rescatar canciones de nuestro acervo oral. ¿Qué has aprovechado de estos ya clásicos juglares?*

—Recuerdo el estribillo de una de las canciones que estrenó Brassens cuando fui su telonero en Bobinó, te hablo de diciembre del 73: «Mourons pour des idées, d'accord, mais de mort lente»... ¡Qué canción!. En ella me he inspirado para esa canción de la que te hablaba antes, «Cuando llegue la paz». Sí, Paco Ibáñez es

un maestro en todo; el románico de la canción: sobrio, inspirado y perenne. Y Joaquín Díaz otro maestro que ha puesto en valor el patrimonio inmaterial de nuestra cultura popular, un trabajador incansable, alguien que ha conseguido conjugar la discreción con la excelencia: un ideal de vida.

—Quizá, *nadie más idóneo que tú, dada tu excelente trayectoria artística, para responderme esta vieja curiosidad: ¿por qué, si compartes mi opinión, es preferible un poema mediocre cantado con buena música a uno magnífico, envuelto en una melodía fallida? ¿Es la música en una canción más decisiva que la letra?*

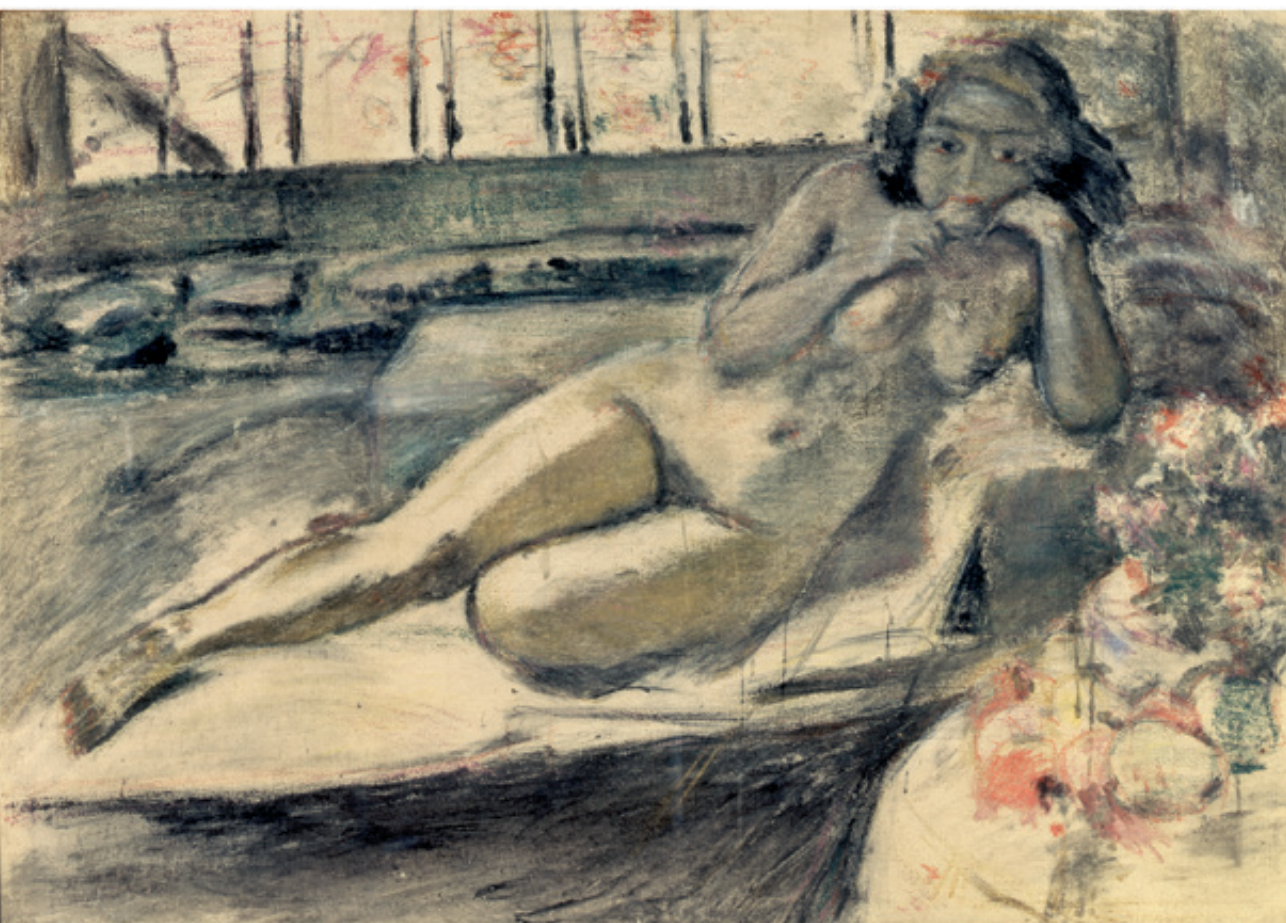
—Comparto tu opinión. Una buena melodía puede hacer bonita una canción con una letra intrascendente. Lo contrario es maltrato. Un buen poema exige otra elevación. Con una música desgraciada es imposible hacer una buena canción, le pongas la letra que le pongas. ¿Es más decisiva la música que la letra? Entiendo que no procede la comparación. Lo ideal es que música y poesía se fundan y confundan al convertirse en canción. En palabras de Teresa de Jesús, «como si dos velas de cera se juntasen tan en extremo, que toda la luz fuese una». Por esa luz me he guiado siempre.

Carmona-Urueña, enero de 2017

Amancio Prada (Dehesas, León, 1949), músico de poetas antiguos y modernos, cultos y populares, ha dado innumerables conciertos en teatros y festivales de todo el mundo, y ha merecido diversas distinciones entre las que cabe destacar la Medalla IV Centenario de San Juan de la Cruz (1991), la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid (2001), Premio Castilla y León de las Artes (2005) y Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2011).

*De su ya dilatada trayectoria discográfica, destacan obras como **Rosalía de Castro** (1975), **Cántico espiritual** (1976), **Lelia doura** (dedicada a los primeros trovadores galego-portugueses, 1980), **Canciones y soliloquios** (1983), **Sonetos del amor oscuro** de Federico García Lorca (1986), **Trovadores, místicos y románticos** (1990), **Emboscados** (1994), **Coplas a la muerte de su padre** de Jorge Manrique (2010) y **La voz descalza** (con poemas de Teresa de Jesús, 2015).*

En 2013 y 2016, con motivo de las presentaciones de Palimpsesto 28 y Palimpsesto 31, Amancio Prada dio sendos conciertos en Carmona.







JOSÉ PÉREZ OLIVARES

UNA MESA Y DOCE APÓSTOLES

a Leonardo, y también a Luis Buñuel

En la pared de un viejo convento
pintó una mesa y doce apóstoles.
Corrían años desgraciados, horas de pruebas
para la mano del artista.
Los ejércitos entraban a caballo en las iglesias
y un cuadro valía menos que un trozo de pan
(menos tal vez que la hoja arrastrada por el viento).
Hundido en su trabajo,
extraviado en lo más hondo de sus reflexiones,
tomaba un pincel
para mojarlo luego en la sustancia de sus deseos.
Sus deseos también eran turbios,
hechos con restos de sueños y humillaciones,
con nocturnos desprecios
y sed de algo que casi nadie conoce,
pero que arde en casi todos los rostros,
en la boca desdentada del que nada tiene
y en la mirada ciega del que padece hambre.
Así solía pintar aquel hombre
que unas veces amanecía con un grito,
otras, con una suave imprecación en los labios.

Cierro los ojos y lo veo:
alto y silencioso entre aquella ralea,
sentado a la mesa de alguna sórdida taberna,
libreta en mano,
dibujando perfiles, caras de viejas bribonas,
miradas filosas como cuchillos.
Para luego salir a toda prisa y ponerlos allí,
en la faz de sus apóstoles,
porque el arte, por elevado que sea,
no es nada si no arrastra algo de suciedad,
algo de la miseria diaria,
de las injusticias que a diario padecemos.
Hombre que amas la cultura:
en los deterioros del tiempo,
mira lo que una mano extranjera dejó.
Detente en la terrible pared que tanta gente visita,
en esas manchas casi borradas,
en ese largo y silencioso alarido
que se titula «La última cena».
Y busca, entre asesinos y canallas,
tu propio rostro.

SESENTA Y SIETE

a Elsa

Uno a uno
subes los peldaños de esta vieja escalera.

De niño
eras feliz subiéndola,
pensabas que algún día llegarías
a lo más alto,
al reino absoluto de la verdad,

y son ya sesenta y siete jornadas
de ascenso.
Subes como si ignoraras que subes,
como si no te importara saber
que detrás de ti avanzan otros,
gente que imita a los que subieron
y cuyos pasos se pierden

en ese reino de horas y minutos.

Has visto subir a unos y descender a otros.

Los has visto mientras jadeaban
por ser los primeros.
Pero siempre llegaban los últimos
–o no llegaron–
porque daban todo a cambio de nada.
Iban quedando a lo largo de la espiral,
unos de golpe, otros lentamente,
heridos de súbito
por una antigua y feroz corazonada,
atrapados en la vorágine
de los días y las voces.

Muchos cayeron.

A punto casi de tocar la primera nube
rodaron hacia abajo
y nunca escuchaste el golpe del cuerpo
contra la nieve.
Ni los oíste gritar
mientras se perdían en lo oscuro.

Apoyada en mi hombro avanzas.
Sabes que estoy cansado de subir,
que me falta el hálito
y las palabras me ahogan.
Es la altura –dice–.
La altura que tarde o temprano nos mata.

CONSEJOS AL CLIENTE

Escoge y no te apures,
antes de decidirte mira bien
la mercancía,
piensa para qué la necesitas
(si es que la necesitas),
y cómo vas a usarla (si es que la vas a usar).
La prisa es mala, se dice siempre.

Y lo que hoy adquieres
quizás mañana lo tires a la basura.
Por eso, paciencia, mucha paciencia,
tómate tu tiempo mirando,
hurgando aquí y allá,
si es perfume, acércalo a tu nariz,
si una camisa, que sea de tu talla,
si zapatos, cómodos al caminar.
Cuando se va de compras
hay que dudar siempre de todo,
de las ofertas de verano,
de los consejos del vendedor.
Escoge tú lo que realmente necesitas,
y no preguntes, no te dejes confundir
por la propaganda.
Cualquier cosa que compres,
por bueno y singular que sea
y valga lo que valga
acabará estropeándose,
y un día u otro, lo apartarás
como has apartado de tu vida
tantas y tantas cosas viejas e inútiles,
como pueden ser amores, odios,
pequeños y grandes desastres.
Quien va de compras
debe tener buen ojo y paciencia.
No es solo un asunto de dinero
porque el dinero aquí apenas cuenta.
Se trata de otra cosa,
de algo que sea cierto y que dure.

LA MALETA

*A mi bisabuelo paterno
soldado en la guerra Hispano-Cubano-Americana*

Nada de lo que traes en esa maleta
era tuyo, sino de otros.
De otros que nada podrán ya reclamar.

Ábrela ahora para que veamos tus tesoros,
pequeños y tortuosos sueños,
máscaras de carnaval,

viejos legajos
de propiedades que nunca has tenido.

Seguramente hay más:
estatuillas de dioses que ríen
y casacas de antiguos generales
derrotados en largas y sedientas batallas.
Ese es tu equipaje, Francisco,
lo único que lograste rescatar
en un mundo al borde de la hecatombe.

¿Qué vas a hacer con tantas reliquias?
¿Acaso piensas abrir un tenderete
para que gente enfebrecida
las vea y manosee?
¿O vas a salir a la calle
con tricornio y nariz de payaso
a pregonar tu mercancía?

Nada de lo que traes en la maleta
te pertenecía.
Fue el Destino quien te obligó a apropiarte
de cada objeto
para que fueras metiéndolo en lo más hondo,
donde nadie, ni siquiera nosotros,
pudiéramos hallarlos.
Tu habilidad fue darlos por perdidos,
como si el olor de su antiguo dueño
no los delatara.

Abre de una vez
esa maldita maleta, Francisco.
Y deja que cada quien se acerque y mire.

*José Pérez Olivares (Santiago de Cuba, 1949), graduado en la especialidad de Pintura por la Escuela Nacional de Arte de Cubanacán (1972) y licenciado en la carrera de Artes Plásticas por el Instituto Superior de Arte de La Habana (1987), por más de tres décadas ejerció como profesor en distintas academias de arte cubanas, y temporalmente en Colombia. Reside en Sevilla desde 2003. Junto a su creación pictórica, destacan los libros de poemas: **Examen del guerrero** (Premio de Poesía Jaime Gil de Biedma, Visor, 1992), **Cristo entrando en Bruselas** (Premio Rafael Alberti de Poesía, Renacimiento, 1994), **Háblame de las ciudades perdidas** (Premio Renacimiento de Poesía, 1999), **Los poemas del Rey David** (Tierra de Nadie, 2008) y **A la mano zurda** (Premio Iberoamericano de Poesía Hermanos Machado, Vandalia, 2014).*





MEIRA DELMAR

INTRODUCCIÓN DE VALERIE OSORIO

LO QUE EL VIENTO SE LLEVA SUELE VOLVER CON EL VIENTO: LA POESÍA DE MEIRA DELMAR

Meira Delmar (seudónimo de Olga Chams Eljach), descendiente de padres libaneses, nació en Barranquilla, Colombia, en 1922. Estudió música en el Conservatorio Pedro Biava de la Universidad del Atlántico, donde luego tuvo a su cargo las cátedras de Historia del Arte y Literatura, materias que cursó en Italia. Fue miembro correspondiente de la Academia Colombiana de la Lengua y durante 36 años dirigió la Biblioteca Pública Departamental, que hoy lleva su nombre.

Dentro de su producción literaria, encontramos libros de poemas y textos en prosa en los que hace evidente su arte poética. Su primer libro de versos es *Alba de olvido* (1942), en el que marca la impronta de lo que será su propuesta estética: concebir «el quehacer poético como una forma válida de expresión, que indaga el yo y sus circunstancias»¹. De esta manera, en el ya mencionado *Alba de olvido* y en sus libros *Sitio de amor* (1944), *Verdad del sueño* (1946), *Secreta isla* (1951), *Huésped sin sombra* (1971), *Reencuentro* (1981), *Laúd memorioso* (1995) y *Alguien pasa* (1998), lo que indaga el yo es su intimidad a través de las reflexiones que hace sobre el amor y el dolor, la soledad y la presencia, la memoria y el olvido, el tiempo objetivo y el subjetivo. Pero hay un segundo nivel, que tiene que ver con la explo-

¹ María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio, «La poética de Meira Delmar: Belleza y conocimiento», en *Meira Delmar. Poesía y prosa* (Barranquilla, Ediciones Uninorte, 2003).

ración de la palabra como forma de expresión. Así, ya no solo hay indagación de la intimidad, sino de cómo se expresa dicha intimidad y, sobre todo, cómo dialoga con la tradición literaria a la que pertenece. Una tradición que incluye no solo temas y formas propios de Occidente, sino, en la vía de su ascendencia libanesa, de Oriente, y a la que vuelve la mirada con la nostalgia de los tiempos idos. Meira Delmar murió en su natal Barranquilla en el año 2008.

Dentro de la tradición poética colombiana, la crítica ha tendido a relacionarla, por los temas que aborda, con la generación de poetas de *Piedra y Cielo* (1939), aunque cronológicamente podría pertenecer a la generación de *Mito*. En su texto *Tambor en la sombra*, Henry Luque Muñoz hace una descripción de ambas generaciones, lo que nos permite identificar el porqué de la relación de Meira Delmar con la poesía piedracielista:

Piedra y Cielo tendía a la levedad, *Mito* a la afirmación terrestre... En *Piedra y Cielo* el drama del hombre tiende a ser individual; en *Mito* entraña un sentido claramente plural. Vemos a esta generación más enraizada en la modernidad, por su agudo sentido de la destrucción; soñar no significa evadirse, sino ahondar en la ruina... En *Piedra y Cielo* reina cierto hedonismo metafísico y en *Mito* un nihilismo esperanzado... En los piedracielistas el tema de la muerte pareciera ser más un tema literario, una agreste manera de fijar contrastes; en *Mito* la conciencia de la muerte es precondition para entender la vida, una proclamación del caos como eje de la realidad, que impone tácitamente la urgencia de rehacer la vida... Con *Mito*, el poeta dejaba de ser el héroe, a la manera romántica, y empezaba a convertirse en el amanuense puntual y cómplice de sus contemporáneos. Reconocerse en el deterioro y la desintegración es tarea moderna que este movimiento comprendió y aprovechó. Así, el poeta se convertía en tembloroso secretario de la ruina².

La poesía de Meira Delmar tiene que ver, indudablemente, con la conciencia de la individualidad y de la exploración de los sentidos. En el cuerpo, no solo se cifran las sensaciones, sino que es un camino para ir dándole paso al encuentro entre dos almas. Esto se hace evidente desde su poesía primera. «Tú me crees de piedra», publicado en 1937 por la revista *Vanidades* en Cuba, muestra el recorrido de la voz lírica por las pupilas, la garganta, los labios, las caricias y la vida. Recorrido que se hace hasta llegar a la petición final: ¡*Modélame a tu antojo!* / ¡*Escóndeme en tu alma!* Desde esta producción inicial, podemos notar en la poesía de Meira no solo la insistencia en un mundo sensorial, sino la búsqueda del amor. Pero este resulta ser un amor que la instala en la comunicación con otro que no está. Dicho poema es, en apariencia, un poema silencioso e introspectivo,

² Henry Luque Muñoz, «Tambor en la sombra. Poesía colombiana del siglo XX», en *Antología de la poesía colombiana*, consultado en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/antope/antopoe1.htm>.

pero esconde la polifonía que habría de estar presente en la poesía de la barranquillera de ahí en adelante. En este poema coexisten la voz del yo lírico y la del interlocutor ausente. Voces que parecieran estar en interlocución, pero que están separadas por el paso del tiempo y por la incomprensión de quien está del otro lado de la comunicación. En este poema, por ejemplo, si bien es cierto que hay una experiencia con la palabra, no es todavía la propia. El yo lírico está todavía disperso en la sentencia del otro y en las plegarias que pueda hilvanar para tomar la forma del amor. La medida del yo lírico aquí no es, aún, su propia palabra, sino el deseo del ausente:

*Tú me crees de piedra...
Y tengo entre los labios
para tus ansias vivas
un manantial de besos:
y para que te sea
buena y dulce la vida
un rumor incesante
de plegarias y rezos.*

Podemos ubicar este, y los primeros poemas de Meira Delmar, en un extremo de la línea, discontinua por supuesto, que se traza para la expresión del amor como uno de los grandes temas. A veces se acerca y se aleja de ese interlocutor tenaz que aparece y desaparece. A través de esa línea discontinua, la poesía de la barranquillera propone un movimiento pendular entre extremos. Dos ejemplos particulares: «Soledad» (de *Alba de olvido*) y «Elegía por la soledad» (de *Secreta isla*). En el primero, el yo lírico se afirma a sí mismo a través de la definición de la soledad como la paz interior: *Nada tengo en el alma / ni una pena pequeña, / ni un recuerdo lejano / que me hiciera soñar... / Solo tengo esta dicha de estar sola en la tarde / ¡con la tarde no más!* En el segundo, la soledad se diluye por causa del amor:

*En vano quise hallarte, soledad mía, quieta
soledad impasible de los días antiguos
[...]
Una tarde el amor, una profunda tarde,
a mi país oculto desde su cielo vino,*

*y era como un extraño huracán de palomas,
y tenía la fuerza cristalada de un río.*

*Ah, la implacable furia de sus manos... Talaban
mis bosques de silencio, mis ámbitos tranquilos.*

Porque en la poesía de Delmar, el amor no siempre responde a una visión eufórica, sino, por el contrario, es una presencia que atraviesa la paz interior y

retrasa el camino del yo lírico hacia el olvido. Tal es el caso de «Soneto insistente» (de *Laúd memorioso*), en el que, con una estructura clásica, la voz poética recorre el tiempo pasado e identifica de qué manera se construye en el dolor punzante que *de nuevo destruye la dorada / esperanza fugaz de un claro día*.

«El amor y el dolor son los sentimientos que marcan el ser, justifican su existencia y dejan huellas indelebles que individualizan la experiencia humana»³, dicen María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio, estudiosas de la obra de Meira Delmar. Lo que proponen es la visión de los temas *meirianos* atravesados por una mirada ontológica en la que el yo lírico se pregunta por sí mismo. Un yo que explora los propios límites de la experiencia para dividirse a sí mismo y, en un mismo cuerpo, acoger a dos amantes, como en el poema «La otra» (de *Secreta isla*):

No soy la que te ama.

*Es otra,
que vive con su alma
dentro de mí.*

Hasta ahora, la línea discontinua de los poemas de Meira Delmar nos ha hecho recorrer el tema del amor emparentado con las nociones de soledad y de ser, el que se divide y convierte al cuerpo en un juego de espejos en donde el reflejo está atravesado por la presencia o ausencia del otro al que se ama. Pero uno de los asuntos importantes dentro de la propuesta estética de Meira, y que se ve de manera bien explícita en el libro *Laúd memorioso*, es que los temas no solo pertenecen al ámbito de lo íntimo y de la historia personal: el yo lírico los trasciende y permite una conexión entre su voz y la voz de una tradición a la que siente pertenecer. De ahí que del tiempo subjetivo, el del instante que se fija –*mariposa de vidrio*– en esta página (del poema «Instante»), por virtud de la palabra, le dé cabida al tiempo tradicional del mito, por un lado, en el que no solo recrea la persecución de Apolo a la ninfa, sino que también incluye la necesidad humana del mito, de la palabra que se narra, como en el poema «Dafne»: *Y de la verde cabellera sale / volando el mito*.

Por el otro lado, se le abre paso a la reminiscencia, no solo de los tiempos del amor o del mito de Occidente, sino de la migración, que vincula a la voz poética con una tradición milenaria cuyo tiempo no solo ha sido atravesado por hombres, sino también por la lengua, como se ve en el poema «Inmigrantes»:

*En riberas y montes levantaron la casa
como antes la tienda en los verdes oasis
el abuelo remoto, y las viejas palabras
fueron trocando entonces
por las palabras nuevas*

³ Idem.

*para llamar las cosas,
y el corazón supieron compartir con largueza
tal el odre del agua en la sed del desierto.*

La voz lírica que empezó con la exploración de la intimidad fue incorporando a esa exploración el asunto del lenguaje. Un lenguaje que pudiera contener el tiempo, que es una de las obsesiones en la poesía de Meira Delmar: la necesidad de retener, con la palabra poética, el pasado, para que *lo que se va con el viento, vuelva con el viento*:

*Es el ayer que nunca
nos abandona y torna
con el fugaz asombro
de ver en el espejo
otro rostro mirándonos
detrás del rostro nuestro.*

Hay un ir y venir entre el tiempo pasado y el presente. La manera de hacerlo: la palabra poética. Por eso es recurrente ver en sus poemas la mención de la palabra justa e incluso del proceso de escritura en el que el poeta corre el riesgo de perderla. De «Casidas de la palabra»:

*Sola,
en el azul de la mañana vuela
una garza.*

*Sabe Dios qué poeta distraído
dejó que se le fuera
una palabra.*

Así como en sus versos hay una reflexión sobre el lenguaje poético, su prosa nos permite acceder a las definiciones sobre la poesía y las conexiones entre esta y los temas que la obsesionan. En el texto «Terrible belleza», plantea la relación oximorónica, pero no por eso menos armónica y precisa, entre el sustantivo y el adjetivo que lo precede. En este texto, Meira Delmar indaga por la estética y, de nuevo, reluce su relación con el lenguaje: ¿en qué términos habrá de nombrarse lo que es bello? En medio de una tormenta en el mar, la poeta experimenta la fascinación frente a lo terriblemente bello, la relación tempestuosa entre el cielo y el mar:

No obstante, y a pesar del peligro en que me hallaba, fue entonces cuando descubrí el sentido de la expresión que me inquietara en el pasado: una «terrible belleza». La tenía frente a mi asombro. Belleza para ser contemplada sin palabras; en el silencio que impone lo maravilloso, lo que anda tocado de milagro; terrible, asimismo, porque tras ella, insidiosa, con sus alas de sombra y de llanto, puede ocultarse la muerte.

Este recorrido por algunos de los poemas de Meira Delmar y de su prosa nos permite, a la vez, recorrer los temas que la obsesionaron a lo largo de su escritura. Una escritura atravesada, no solo por el descubrimiento de la intimidad, sino de la relación entre la intimidad y la palabra poética, lo que es, en síntesis, una indagación sobre la belleza, aunque las imágenes que se formen en la memoria y que vuelven a instalarse en la retina sean devueltas con nostalgias terribles que enfrentan al poeta con la ausencia, con lo que ya no está. Con quien ya no está. Y, entonces, *el amor y el dolor nos punzarían más hondo, sin el suave atenuante de su mirada consoladora [de la poesía], sin el eco de su voz innumerable que, cual un bálsamo de seda, posee el don de restañar la herida.*



Foto de Meira Delmar cedida por el poeta colombiano Jorge Cadavid, quien la recibió de ella en el año 2000.

TÚ ME CREES DE PIEDRA

Tú me crees de piedra...
Y tengo en las pupilas
para tus sueños locos
mil horizontes amplios;
y para las heridas
que te dejó el camino
el bálsamo caliente
y uncioso de mi llanto.

Tú me crees de piedra...
Y en la garganta tengo
para tu risa alegre
el eco de mi risa,
y para la tristeza
de tus horas amargas
un arrullo más suave
que la más suave brisa.

Tú me crees de piedra...
Y tengo entre los labios
para tus ansias vivas
un manantial de besos:
y para que te sea
buena y dulce la vida
un rumor incesante
de plegarias y rezos.

Tú me crees de piedra...
y para ti yo tengo
un afán de caricias
entre las manos buenas,
y suavidad de plumas
para que en ellas dejes
el cansancio que agobia
tu cabeza morena...

Tú me crees de piedra...
Y yo hice de mi vida
algo claro, tan claro
como un gran lago en calma,

para que hasta ella llegues
y mires extasiado
que tan solo tu imagen
se refleja en el agua...

Tú me crees de piedra
y soy arcilla blanda...
¡Modélame a tu antojo!
¡Escóndeme en tu alma!...

(*Vanidades*, La Habana, Cuba, 1937)

SOLEDAD

Nada igual a esta dicha
de sentirme tan sola
en mitad de la tarde
y en mitad del trigal;
bajo el cielo de estío
y en los brazos del viento,
soy una espiga más.

Nada tengo en el alma,
ni una pena pequeña,
ni un recuerdo lejano
que me hiciera soñar...
Solo tengo esta dicha
de estar sola en la tarde
¡con la tarde no más!

Un silencio muy largo
va cayendo en el trigo,
porque ya el sol se aleja
y ya el viento se va;
¡quién me diera por siempre
esta dicha indecible
de ser, sola y serena,
un milagro de paz!

(De *Alba de olvido*, 1942)

ELEGÍA POR LA SOLEDAD

En vano quiero hallarte, soledad mía, quieta
soledad impasible de los días antiguos.

Voy cruzando mi alma, cruzándome las venas
en busca de tu rostro distante y abolido.

Habitadora clara de mi ciudad secreta
solo tú conocías mis vagos laberintos,

y tu voz me llenaba de cánticos la sangre
como junio a la tierra de campanas y lirios.

Una tarde el amor, una profunda tarde,
a mi país oculto desde su cielo vino,

y era como un extraño huracán de palomas,
y tenía la fuerza cristalada de un río.

Ah, la implacable furia de sus manos... Talaban
mis bosques de silencio, mis ámbitos tranquilos,

en medio del creciente rumor de las hogueras
que iban devastando mis últimos dominios.

Y el corazón fue una comarca delirante.
Cercábanlo legiones de arcángeles heridos.

En la nocturna sombra se perdían, tornaban,
y era siempre más alto su perfil repentino.

A su fúlgido embate vi pasar por mi frente
los lejanos fantasmas de mi mundo perdido.

Y tú, soledad mía, la soledad huiste.
¡En qué región, ahora, tu frágil poderío!

¡En qué lugar tus torres alzadas a la estrella,
tus días apacibles, tus muros diamantinos!

Perdiéndome en la noche te llamo. Tú no vuelves.
La invasora marea de sueños ha crecido.

Tal vez bajo los arcos traslúcidos del agua
tu cuerpo sin retorno se encuentre detenido.

LA OTRA

No soy la que te ama.

Es otra,
que vive con su alma
dentro de mí.

A veces, tú lo sabes,
cierro los ojos para
no caer en los tuyos,
y te hablo del viento
que escribe la mañana
en su libro de viajes,
y digo sonriendo,
que algún día me iré.

Ella, la enamorada,
cruza entonces las venas y me toca
de lumbre el corazón.

Y te mira en silencio.
A través de mis párpados, te mira
olvidándose en ti.

¡Y de pronto te besa con mi boca,
y crees que soy yo
la que te besa!

(De *Secreta isla*, 1951)

INSTANTE

Ven a mirar conmigo
el final de la lluvia.
Caen las últimas gotas como
diamantes desprendidos
de la corona del invierno,
y nuevamente queda
desnudo el aire.

Pronto un rayo de sol
encenderá los verdes
del patio,
y saltarán al césped
una vez más los pájaros.

Ven conmigo y fijemos el instante
—mariposa de vidrio—
en esta página.

SONETO INSISTENTE

Cuando presiente el corazón la gloria
de ser libre por gracia del olvido,
me llega entre la noche, como el ruido
del mar en la distancia, tu memoria.

Con ella viene la tenaz historia
de lo que pudo ser y nunca ha sido.
Arduo amor ni ganado ni perdido,
batalla sin derrota y sin victoria.

Cada vez que en mi mano reverdece
la rama del olivo y aparece
después de la tormenta la alegría,

algo tuyo regresa de la nada
y de nuevo destruye la dorada
esperanza fugaz de un claro día.

DAFNE

No es el viento. Son otros
los pasos que la siguen,
la persiguen, rastrean su delicada huella.
Prisas de amor acercan cada vez más el rapto
del que trémula huye,
y la acosan sin tregua los lebreles del miedo.
Salta el arroyo, corre los nemorosos campos,
cruza un valle, otro valle,
cae por fin en el roce de las manos extrañas.

Siente entonces que el limo la retiene. Raíces
son ahora sus plantas.
Y suben por sus venas los zumos de la tierra,
y por su cuerpo ramas, hijas, tallos ascienden,
la blanca fuga truecan por el laurel inmóvil.

Y de la verde cabellera sale
volando el mito.

INMIGRANTES

Una tierra con cedros, con olivos,
una dulce región de frescas viñas,
dejaron junto al mar, abandonaron
por el fuego de América.

Traían en los labios
el sabor de la almáciga,
y el humo perfumado del narguileh
en los ojos,
en tanto que la nave se perdía en las ondas
dejando atrás las piedras de Beritos,
el valle deleitoso al pie de los alcores,
los convites del vino en torno de la mesa
tendida en el estío
bajo el cielo alhajado.

para huir en seguida
como el agua entre los dedos.

Es el ayer que nunca
nos abandona y torna
con el fugaz asombro
de ver en el espejo
otro rostro mirándonos
detrás del rostro nuestro.

(De *Laúd memorioso*, 1995)

ENCUENTRO CON LA NIEVE

Me despertó el silencio.

Afuera, ni el leve tintineo de algún trino,
ni el roce de una hoja
rezagada en la fuga del otoño.
En la casa, callados,
los pequeños crujidos que la noche
descubre en la madera,
las voces imprecisas del desvelo,
los pasos con que inicia
sus periplos el día.

Entreabrí la ventana
y me encontré con ella,
con la primera nieve
de aquel año,
y también la primera
de mis ojos.

De lo alto llegaba o no llegaba
un vuelo de jazmines deshojados,
un manso oleaje de blancura,
trémula y transparente
y pensativa.
Un sí es no es que parecía,
más que presencia

y certidumbre plena,
la memoria fugaz de otra memoria
entrevista en el sueño.

Cuánto tiempo ha pasado
desde entonces
no lo sé.

Pero aún sigo allí tras los cristales
viendo caer o no caer la nieve
primera de aquel año
y de mis ojos.

(De *Alguien pasa*, 1998)

SOBRE LA POESÍA

Empecé a creer en la poesía una vez que estando en el aula de la pequeña escuela donde aprendí las primeras letras, vi filtrarse un rayo de sol por la ventana: finas partículas de polvo danzaban en el trazo luminoso y repetían los colores del arco iris que, en ocasiones, solía aparecer después de la lluvia. Tal vez intuí en ese momento que la belleza, sinónimo de poesía, puede habitar no solo en el cielo, sino también en el sencillo recinto donde la maestra enseñaba a separar en sílabas las palabras.

Desde entonces me di a encontrarla por doquier, en torno mío, en las cosas más inadvertidas y en los sitios más inesperados. En la playa, por ejemplo, cuando el ruido del mar dejaba en suspenso mis manos niñas, un momento antes atareadas en la construcción del castillo de arena que, poco después, desharían las olas. Recuerdo que lo escuchaba absorta, lo mismo que hoy, con el corazón asombrado. Y que debía hacer un esfuerzo para proseguir la faena de levantar torres y murallas en mi frágil obra de ingeniería.

Y fue pasando el tiempo. Un día y otro día. Hasta cuando pude llegar a los nombres de los poetas, los poseedores de ese misterio que se lleva dentro, quienes realizan el milagro de lograr que la palabra trascienda y se convierta en emoción. Cada nuevo encuentro constituiría una fiesta. Uno de mis hallazgos más jubilosos fue el *Cantar* del rey Salomón, ese que, en términos de amor, no ha sido igualado por ningún otro, a través de los siglos, quizás porque aún, en alta llama, el cuerpo y el alma.

A partir de tal descubrimiento, la poesía se me convirtió en un río que desborda su cauce y corre libre, multiplicada en acentos y ritmos y pausas para con-

formar una manera de sinfonía que no acaba, que no acabará nunca, como ya lo dijo, hermosamente, el sevillano de las *Rimas*.

Así me topé –acabo de nombrarlo– con Bécquer, que me legó el vuelo de las golondrinas, y antes de él con Lope y San Juan y Fray Luis, sin dejar de lado a Garcilaso o a Góngora, envuelto en el enredo luminoso de sus imágenes, y después de ellos, a grandes rasgos, con los Machado –tan grande Manuel como Antonio–, y el que dibujó a Platero, y Miguel, que transformó las cabras en una escritura deslumbrante, y Federico, el embrujado, cuyos pasos aún resuenan por las calles de Granada, «su» Granada.

Y junto a ellos, los demás, los que ambulan en la memoria del mundo, y hablan todos los idiomas del mundo, en todos los mapas del mundo, y para seguir con nuestra lengua diré de Darío y Nervo, y Gabriela y Neruda, Silva y Porfirio, y Jorge Rojas, este último perdido hace poco en la sombra. Y no debo continuar con esta remembranza, porque se nos irían, al que me lea y a mí, horas y horas, como agua entre los dedos.

Durante el siglo XX, en cuyas postrimerías nos hallamos, la poesía ha sido objeto de numerosas propuestas encaminadas a innovar sus principios, y aun a socavar los cimientos de su existencia. Esa actitud iconoclasta correspondía al cuestionamiento a que, tras el conflicto armado del año 14, fuera sometido el orden mundial, y que tuvo como resultado la ruptura con todo lo establecido y acatado hasta entonces, en los diferentes campos de vida humana, referidos o concernientes a lo moral, lo social o lo estético.

Limitándonos a la poesía, movimientos de diversa índole, cobijados todos por un aire de irreverencia, se sucedieron sin tregua en las tres primeras décadas de esta centuria, tendientes a romper las normas que sostenían desde siempre el equilibrio de la creación.

Por un breve lapso, el rumor de la contienda pareció trastocar el orden de las letras, pero, no mucho después, despejado el horizonte, el quehacer poético recobró sus fueros, mientras las voces altisonantes se iban alejando para perderse en el viento.

Mas, lo que el viento se lleva, suele volver con el viento. Y es así cómo, al transcurso de los días, siguen surgiendo interrogantes en torno a la poesía. Ella, entre tanto, permanece impasible, incólume en medio de las controversias. Me place imaginarla erguida, como una estatua de mármol en la mitad de un torrente: cuando pasa el aluvión, ella continúa allí. Fija en su propia claridad.

Y a fe que constatar su eternidad, su presencia fiel en nuestro entorno, es acción de agradecer al destino. Si alguna vez nos abandonara, de seguro iríamos por nuestra ruta como por un desierto sin orillas, una estepa de aridez infinita. Y el amor y el dolor nos punzarían más hondo, sin el suave atenuante de su mirada consoladora, sin el eco de su voz innumerable que, cual bálsamo de seda, posee el don de restañar la herida.

(21 de noviembre de 1997)

TERRIBLE BELLEZA

Varias veces encontré en mis lecturas una expresión, casi siempre relacionada con algún fenómeno de la Naturaleza, que no me parecía suficiente clara: la conformaban dos vocablos –adjetivo y sustantivo– entre los cuales no existía acuerdo alguno, sino más bien una oposición manifiesta. Dicha expresión era, ni más ni menos, «terrible belleza». ¿Cómo –solía preguntarme– puede haber lógica en calificar de «terrible» el don de lo bello, el mágico encuentro de algo que a través de los ojos nos ilumina el alma y nos permite entrever la presencia divina en un instante cualquiera y en cualquier lugar de nuestra vida? Porque la belleza podía ser pura, irrepetible, luminosa, perfecta, única, sí, pero «terrible», no, «terrible» pensaba, es definición que comporta miedo, amenaza, sobresalto. Es decir, lo contrario a la esencia de la belleza, que es gozo del espíritu, placer de los sentidos, encantamiento.

Pero un día, hace de ello bastantes años, pude entender que, con frecuencia, lo aparentemente irrazonable resulta ser fiel reflejo de la verdad, una forma nueva de la evidencia.

Fue el regresar de Europa a mi país, por vía marítima, y ocurrió en el lapso en que durante ocho días el barco navega entre dos soledades irremediables: mar y cielo. Nada más. Ni una isla ni una línea de tierra al confín del horizonte ni una bandada de aves que anuncien con su vuelo la vecindad de algún puerto. Solo mar y cielo.

Recuerdo que muy de madrugada comenzaron a oírse pasos apresurados en el corredor: los camareros llamaban a la puerta para dar el aviso de que por causa del mal tiempo que se había presentado de improviso, era aconsejable poner a buen recaudo los maletines y otros objetos colocados en las repisas, puesto que el balanceo de la nave iría en aumento seguramente, y era necesario evitar accidentes.

Poco después llegó la advertencia de que debíamos permanecer en el camarote, adonde se nos haría llevar un refrigerio, pues la situación no permitía el habitual servicio de comendador. A todas estas, a medida que transcurría la jornada, la furia del viento arreciaba y se tenía la sensación de que el buque tan pronto caía a un abismo como se elevaba en un suspenso de maderas crujientes y chirridos inesperados. Se nos explicó, por parte de la oficialidad, que nos había atrapado la cola de uno de esos huracanes que casi por costumbre recorren el acéano Atlántico a fines de año, como antiguamente los hacían los piratas. Se nos invitaba, asimismo, a permanecer tranquilos, pues nuestro paquebote era «muy marinero». Presumían ellos que esta aseveración contribuiría a calmar la comprensible inquietud del pasaje.

Hubo un punto en que el encierro se me hizo insoportable, y decidí ir a cubierta sin pensarlo más.

No fue fácil la subida: en la escalerilla hube de detenerme a cada dos o tres escalones, en espera de que el buque reasumiera su posición normal para prose-

guir en mi propósito. Cuando salí por fin al aire libre, se desplegó a mi vista el más deslumbrante espectáculo que mente humana pueda concebir.

El cielo, de una blancura diamantina, se extendía sobre la inmensidad del mar sin límites: las olas, de más de veinte metros de alto, sucediéndose una a otra en toda la extensión visible, lucían, en lo profundo, el turquí casi negro de la tinta y, al ir elevándose, pasaban a una gama indescriptible de azules hasta tocar el verde brillante de la esmeralda y abrirse luego en crisoberilos con transparencia de cristal, que estallaban por último en el penacho niveo de la espuma.

El viento, entretanto, resonaba tal un arpa gigantesca, y en sus ráfagas se mecía el corazón empavorecido de presagios: todo podría suceder en aquella circunstancia tan semejante a los preámbulos de un naufragio.

No obstante, y a pesar del peligro en que me hallaba, fue entonces cuando descubrí el sentido de la expresión que me inquietara en el pasado: una «terrible belleza». La tenía frente a mi asombro. Belleza para ser contemplada sin palabras: en el silencio que impone lo maravilloso, lo que anda tocado de milagro; terrible, asimismo, porque tras ella, insidiosa, con sus alas de sombra y de llanto, puede ocultarse la muerte.

Cuando, al caer la tarde, cercana ya la noche, empezó a amainar el ciclón y a serenarse la violencia del oleaje, el trasatlántico fue recuperando su andadura acostumbrada, y la vida a bordo tornó a ser grata, amable, con ese algo de sorpresa y embrujo que solo se encuentra en el mar. Acodada en la baranda, me di a evocar lo vivido. Todavía sigo allí.

(29 de marzo de 1998)









Las críticas del Quijote

CARLOS GRANÉS

I

Don Quijote de La Mancha no se habría convertido en la piedra angular de la novela moderna de no haber sido, a la vez, una deslumbrante ficción y un eficaz aparato crítico. Sabemos que la fuerza de su ironía hirió de muerte al género caballeresco. Las etéreas aventuras de don Quijote y Sancho Panza fueron una losa que cayó sobre los desvaríos caballerescos, muy populares en el siglo XVI, para sepultarlos definitivamente en la irrelevancia y el desprestigio. En ese radical corte con el pasado se intuía la fuerza de la revolución moderna. Recordemos lo que decía Octavio Paz: la edad moderna es una edad crítica, nacida de su negación. Y el *Quijote*, así Cervantes no hubiera previsto sus alcances, fue eso: una novela que criticaba el pasado literario y el presente social, inventando nuevas estrategias narrativas y rescatando un idealismo añejo, en apariencia tan vetusto como los escudos y armaduras, que sin embargo servía para desvelar el ambiguo rostro de las verdades humanas e insinuar, por primera vez, lo que luego entenderíamos como actitud romántica ante la vida, elementos primordiales de la modernidad.

Pero la novela de Cervantes no solo criticaba las ficciones de caballería. Más significativo aún es que se criticara a sí misma. En la segunda parte del *Quijote*, como sabemos, los personajes han leído el primer tomo de aventuras y han forjado un criterio sobre sus virtudes y defectos. Recordemos que el bachiller Sansón Carrasco, en los capítulos II, III y IV de la segunda parte, enumera las críticas o «tachas» que se le han puesto a la historia de don Quijote; recordemos, también,

que Cervantes aprovecha esta ocasión para ironizar sobre su propia obra y asumir ciertos fallos con envidiable humor. Cuando Sansón Carrasco menciona la inclusión de *El curioso impertinente*, un relato dentro del relato, en apariencia gratuito por no guardar relación con el tronco central de la historia, Cervantes se burla de sí mismo poniendo a sus dos personajes, Sancho y don Quijote, a favor de los críticos y en contra del cronista que redactó sus hazañas. «Yo apostaré», dice Sancho, «que ha mezclado el hi de perro berzas con capachos»⁴. Sancho culpa al autor de descuido y desorden, diatriba a la que se suma don Quijote con reparos similares. «No ha sido sabio el autor de mi historia», protesta, «sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole lo que pintaba respondió: “Lo que saliere”»⁵.

Hi de perro, ignorante y descuidado: Cervantes se puede reír de sí mismo, retratándose en las descripciones que hacen de él sus personajes como un artista incapaz de fijar con pulso la realidad, gracias al modernísimo juego de narradores que inventa en su novela. La historia que leemos, todo el mundo lo sabe, no es la original. Cervantes se oculta tras un alter ego, el enigmático historiador morisco Cide Hamete Benengeli —o Cide Hamete Berenjena, como lo llama Sancho—, cuya supuesta obra, traducida al español y por momentos comentada por otro lector, es lo que llega a nuestras manos. Ese encadenamiento de velos le permite a Cervantes convertir los errores en la trama de la primera parte, y las correspondientes críticas y comentarios que suscitaron, en tema literario de la segunda. Hace especial hincapié en el famoso episodio del robo del rucio, irresuelto debido a los afanes previos a la impresión del manuscrito en las últimas semanas de 1604. En el capítulo IV de la segunda parte, Sancho se encarga de llenar los vacíos en torno a este suceso. Ginés de Pasamonte le robó el rucio mientras dormía. La razón por la cual no se especificó este episodio en la primera parte es evidente: «el historiador se engañó, o ya sería descuido del impresor»⁶.

II

Más arriesgado en su crítica es Cervantes cuando se propone deslegitimar, como falso y mal ejecutado, la versión apócrifa del *Quijote*, publicada por Alonso Fernández de Avellaneda en 1614. En la segunda parte de la obra de Cervantes, el caballero andante y su escudero no solo se encuentran con personajes que han leído las hazañas narradas en la primera parte, también se cruzan con personajes que han leído el *Quijote* de Avellaneda. Ante todos ellos, don Quijote y Sancho

⁴ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario. Real Academia Española (Asociación de Academias de la Lengua, Alfabuara, Madrid, 2007, p. 571).

⁵ *Ibid.*, p. 571.

⁶ *Ibid.*, p. 576.

dan pruebas convincentes de que ese historiador moderno se equivoca, y de que su relato, además de pobre, es implausible, pues muestra a un don Quijote desenamorado de Dulcinea y a un Sancho glotón, borracho y sin gracia.

El atrevimiento de Cervantes es máximo cuando, en los pasajes finales de su obra, hace participar en la trama a Álvaro Tarfe, un personaje extraído del libro de Avellaneda que asegura ser gran amigo de don Quijote y haberlo convencido de participar en las justas de Zaragoza. Esta aparición es sorprendente. Demuestra que Avellaneda, después de todo, no miente. Álvaro Tarfe existe en la realidad ficticia de la novela y está convencido de haber conocido a Sancho y a don Quijote. ¿Cómo se explica que un mismo personaje pueda haber estado con dos Quijotes y dos Sanchos? Por arte de encantamiento, desde luego.

En el *Quijote* la realidad es mutable. Así como los molinos pueden ser gigantes, algún encantador pudo haberle hecho creer a Tarfe que otro par de hombres eran el famoso caballero y su escudero. La conversación con el verdadero Quijote saca a «don Álvaro Tarfe del error en que estaba; el cual se dio a entender que debía de estar encantado, pues tocaba con la mano dos tan contrarios don Quijotes»⁷.

Avellaneda, como Cide Hamete y los demás historiadores, no miente; nadie miente en las ficciones por una simple razón: no se muestran como tales sino como hechos fácticos, tan duros como la roca. La conversación con Álvaro Tarfe da a entender que también Avellaneda debió haber sufrido los equívocos propios del encantamiento. En lugar de ver la realidad como es, vio –y en consecuencia escribió– las patrañas que algún encantador puso ante sus ojos. Cuando don Quijote agoniza y parece recuperar la cordura, solicita a cualquiera que llegara a toparse con Avellaneda que le pida disculpas. Él y su locura fueron los culpables de que el pobre escribano hubiera puesto negro sobre blanco «tantos y tan grandes disparates»⁸. Si la primera parte del *Quijote* liquidaba las novelas de caballería, la segunda, recurriendo a las mismas armas, la ironía y el sarcasmo, liquidaba la apropiación de Avellaneda.



Una de las grandes genialidades de Cervantes fue haber hecho esa inversión. Don Quijote es fiel a los hechos de la ficción, pero no a los de la vida. El fantasioso personaje asume que las peripecias de las novelas de caballería son crónicas detalladas, escritas por historiadores infalibles, mientras que cuanto acontece en la realidad puede amoldarse a los caprichos de su imaginación. Una venta es un castillo, lo sabemos, pero también puede seguir siendo solo una venta si así lo quiere don Quijote. A lo largo de la novela lo oímos interpelar a Sancho con la misma

⁷ *Ibid.*, p. 1092.

⁸ *Ibid.*, p. 1104.

pregunta: ¿Dónde has visto o leído tú que alguna vez un caballero andante hiciera o dejara de hacer esta o aquella cosa? Lo escrito en las novelas es dogma, realidad incontrovertible; en cambio, cuando los hechos de la realidad se muestran adversos o las cosas no salen como las había planeado, saca de la chistera la más quimérica explicación: el encantador de marras ha vuelto a travestir la realidad para impedir su gloria.

La realidad en el Quijote es arcilla blanda. En la famosa anécdota de los molinos, luego de que las aspas arrojaran a caballero y caballo por los aires, y luego de que Sancho le reprochara la locura que acababa de cometer, don Quijote le responde: «Calla, amigo Sancho [...], que las cosas de la guerra más que otras están sujetas a continua mudanza»⁹. Aquí, como siempre, los sentidos engañan y los hechos se vuelven camaleónicos. Otros factores también ablandan y hacen tornadiza la voluble realidad. Cuando don Quijote confunde los rebaños de ovejas y carneros con ejércitos a punto de trabar batalla, le explica a Sancho el motivo por el cual él no ve los gigantes ni los caballeros que alzan sus armas listos para enfrentar al enemigo. «El miedo que tienes», le dice, «te hace, Sancho, que ni veas ni oyas a derechas, porque uno de los efectos del miedo es turbar los sentidos y hacer que las cosas no parezcan lo que son»¹⁰.

En el *Quijote* la ficción es real y la realidad es ficción. Todo lo que se narra en los libros es indubitable y todo lo que ocurre en la vida está sujeto a múltiples interpretaciones. Este es el juego que propone Cervantes; esta es la regla implícita que le da solidez estructural a la novela y hace veraz a su protagonista. Este, también, es un recurso literario que ha tenido múltiples desarrollos en el siglo XX. Leyendo *La metamorfosis* a la luz del *Quijote*, vemos que Kafka utiliza un truco similar. Hace pasar lo extraordinario —que Gregor Samsa se haya convertido en un insecto— como algo poco digno de inquietud, y lo cotidiano —llegar tarde al trabajo— como una catástrofe que puede trastocar la vida familiar. Lo mismo hace García Márquez en *Cien años de soledad*. Describe los prodigios de los gitanos como si fueran fruslerías de todos los días, y dedica a objetos cotidianos, como el hielo, el imán o la lupa, grandes adjetivos y la exaltación que suscitan los acontecimientos inauditos.

En este procedimiento cervantino hay implícita otra crítica aún más interesante y radical que las críticas que hace a las novelas de caballería, a su propia obra y a la versión apócrifa de Avellaneda. Sin proponérselo, sin ser del todo consciente de lo que hacía, Cervantes estaba criticando la realidad y la vida. La realidad de su tiempo, desde luego, con sus valores mundanos y su picaresca (a la que enfrentó fuentes morales lejanas, extraídas de la heroicidad mitológica del medievo), pero sobre todo a la vida. Después de Cervantes, sabemos que esa existencia que transcurre a ras de tierra, sin saltos ni vuelos imaginativos, puede transformarse en un proyecto muy distinto: en una fabulosa aventura que escapa a toda norma

⁹ *Ibíd.*, p. 76.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 161.

y conveniencia, alimentada por la ficción, el idealismo, la búsqueda de lo que no es y no existe.

Don Quijote es el primer romántico, el primer personaje moderno que no se resigna ni se contenta con lo real. No es otra la razón por la cual, desde comienzos del siglo XIX, los románticos alemanes exaltaron la obra de Cervantes. La tragedia de don Quijote consiste en querer ser algo que no es y en no aceptar ningún desmentido de la realidad. Su heroísmo reside en la fidelidad que profesa a esa imagen distorsionada de sí mismo, que finalmente persuade a quienes lo rodean de que es más sensato vivir así, ilusionado y sin fuero, en lugar de someterse al peso de la realidad y al abatimiento. En las últimas páginas de la novela, Sancho reconoce que la mayor locura no es convertir la vida en una ficción ni ver gigantes allí donde hay molinos. La mayor locura es «dejarse morir sin más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía»¹¹.

El *Quijote* es una celebración de la vida. De la vida trastocada por la imaginación y convertida en una aventura personal de creación de sí mismo. Su ejemplo lo emularon todos los poetas románticos y los artistas de vanguardia que, al igual que él, se rebelaron contra la costumbre, la herencia y la tradición, y convirtieron su vida en arte. La edad moderna nos dejó, entre muchas otras, esas dos lecciones: la crítica es el primer paso de la creación, y toda creación es una crítica implícita de lo que no está incluido en ella.

Y esto se aplica tanto al arte como a la vida.

¹¹ *Ibíd.*, p. 1102.

Carlos Granés (Bogotá, 1975) es doctor en Antropología Social por la Universidad Complutense de Madrid y miembro de la Cátedra Vargas Llosa. Sus ensayos han aparecido en diversos medios, como O Estado de Sao Paulo, Letras Libres, El Malpensante y El País, y en los tomos colectivos Horizontes estéticos (2010) y Pensar la realidad (2011). Ha publicado los libros La revancha de la imaginación. Antropología de los procesos de creación: Mario Vargas Llosa y José Alejandro Restrepo (2008), El puño invisible (Premio Internacional de Ensayo Isabel Polanco, Taurus, 2011) y La invención del paraíso (Taurus, 2015). Además, seleccionó y prologó los artículos de Vargas Llosa recogidos en el volumen Sables y Utopías. Visiones de América Latina (2009). Actualmente es columnista de El Espectador de Bogotá.









AQUILES NAZOA

PRESENTACIÓN DE BARTOLOMÉ DÍAZ SAHAGÚN

CANTANDO ENTRE LÍNEAS RETOS Y COMPROMISOS DE MUSICALIZAR LA OBRA POÉTICA DE AQUILES NAZOA

A Eugenio Tadeu Pereira

«Ningún otro autor venezolano está más cerca del humorismo puro que *El Ruiseñor de Catuche*, tan bien intuido por Rafael Pineda»

HERMANN GARMENDIA

AQUILES NAZOA, EL TRANSEÚNTE SONREÍDO

En la complejísima Venezuela del siglo XXI, la figura de Aquiles Nazoa acarrea resonancias y connotaciones muy diversas, las cuales han elevado su obra a un estatus casi mítico dentro del universo cultural venezolano. A tal punto incide la memoria de Nazoa en la fibra de nuestro pueblo que su herencia artística jamás ha podido ser «secuestrada» por ningún segmento de la sociedad, por ideologías políticas, ni siquiera por el folklore, tan ávido de héroes con nombre y apellido.

Aquiles Nazoa acrisoló paradojas como ningún otro creador literario venezolano de su tiempo: mediático y recatado, cosmopolita y local, erudito e iconoclasta, mordaz e idealista, ingenuo y analítico. Si su forma de expresión hubiese sido la fotografía no hubiese podido retratar a la Venezuela de mediados del siglo XX con más precisión de como lo hizo a través de la palabra, del verso y de la poesía.

Su obra lo muestra, sin tapujos, como un hombre en profunda sintonía con la Venezuela rural y sencilla de la primera mitad de siglo, un personaje que, por momentos, llega al mismísimo estupor cuando nos describe una Caracas inmersa en plena explosión de crecimiento económico, demográfico y urbanístico, cada vez más polarizada socialmente y completamente inhóspita para el hombre de campo que emigra hacia ella, cual insecto alado encandilado por la luz.

En su poesía se logra entrever a un avidísimo lector de la cotidianidad, prácticamente un reportero poético en busca de un ángulo diferente para una nota periodística anecdótica, sencilla, inclusive, a momentos, banal. No puedo imaginar a Nazoa disponiéndose a escribir sin haber revisado a conciencia la prensa venezolana de cada día, la cual, en aquel momento, marcó hito en un país que, luego de haberse descubierto petróleo en su subsuelo, se veía finalmente obligado a entrar de lleno en la modernidad.

Rafael Pineda y Hermann Garmendia propusieron reiteradamente a Nazoa como el exponente emblemático del «humorismo puro» en Venezuela. Esto, por supuesto, es una verdad constatable y hasta lógica. Sin embargo, nuestro bardo criollo lograba impregnar su humor de una lectura devastadoramente crítica de la sociedad que cada día lo elogiaba, premiaba y mimaba más. En ese sentido Aquiles Nazoa se alió con Oscar Wilde y *sin que le temblara el pulso*, modismo por demás venezolano, era capaz de hacer reír a carcajadas al mismo tiempo que descosía y dejaba en evidencia a lo más granado de la fauna política y del neorriquisismo nacional. En otras palabras, un creador paradójico creando paradojas: quizá en esto radique su vigencia y su estatus heroico ante los ojos de nuestra nación.

LECCIONES MUSICALES CON ACOMPAÑAMIENTO DE GOTAS DE AGUA

Claudio Nazoa, hijo de Aquiles, afirma con vehemencia que su padre no creía en el concepto aceptado en relación a la poesía destinada exclusivamente a la infancia. Sin embargo, comulgaba abiertamente con la poesía tradicional capaz de vibrar con el niño, capaz de retar al niño, capaz de fijarse en su memoria de manera permanente. Obras emblemáticas de Nazoa han formado parte del repertorio poético del niño venezolano desde mediados del siglo pasado y, a juzgar por la popularidad de que todavía goza, este corpus poético ya puede ser considerado inseparable de la formación cultural y ciudadana de nuestra infancia y juventud.

Una consecuencia lógica de este estado de cosas es la presencia de obras de Nazoa entre compositores de música vocal y coral venezolana: numerosos poemas, fábulas y su emblemático *teatro para leer* han dado lugar a canciones, obras polifónicas, ensamblajes sonoros con voz hablada y/o cantada, inclusive proyectos operáticos. No hace falta ser especialista para concluir que la poesía tradicional de Nazoa, amén de representativa de nuestra cultura, también es altamente musical.

Vale la pena acotar, a modo de paréntesis, que la escuela moderna venezolana de composición tuvo en Vicente Emilio Sojo (1887-1974), además de un apóstol

y su principal mentor, un adalid del repertorio destinado a la infancia y un infatigable promotor del repertorio que tomaba a la música tradicional del niño venezolano como punto de partida para la creación de obras musicales de alto contenido artístico.



El Taller de los Juglares (Bartolomé Díaz Sahagún y Andrés Barrios) interpretando poemas de Aquiles Nazoa en la Fundación de Educación Artística, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil (27 de agosto de 2015).

CANTANDO ENTRE LÍNEAS A AQUILES NAZOA

«Todavía no comprendemos que escribir para los niños es algo perfectamente serio»

EUGENIO MONTEJO

A partir del año 2004, Andrés Barrios y mi persona (*El Taller de los Juglares*) hemos dedicado parte importante de nuestra energía creativa a pensar y proponer alternativas conceptuales al género de la canción infantil. A sugerencia del insustituible Eugenio Montejo (1938-2008) tuvimos el honor de musicalizar su célebre *Chamario* (2004), obra capital de la literatura poética del niño venezolano. Una vez concluido ese proyecto (2012) tomamos la decisión de que nuestro siguiente proyecto infantil abreviaría en las obras de Nazoa para ir en búsqueda de la esencia de nuestro gentilicio y del «humor puro» que, al margen de la noción de edad cronológica, tiene la capacidad de iluminar cada rostro de esta *Tierra de Gracia* con una sonrisa inequívocamente venezolana.

Describir una «metodología de creación» es, además de imposible, una falacia, ya que lo único que puede gestar un proceso de esa naturaleza es, cuando mucho, una cadena de clichés. En ese sentido prefiero acotar generalidades y actitudes (entre las cuales jamás deja de colarse el pánico al pentagrama vacío) que

suelen acompañar nuestro proceso compositivo y que hemos observado con particular detenimiento al momento de musicalizar obras de Nazoa.

El eslabón más fuerte que enlaza nuestra poesía tradicional con la música es, incuestionablemente, el ritmo, a mi entender el elemento estructural que lideró la independencia de nuestra música criolla de la música europea durante la segunda mitad del siglo XIX. Por motivos que los musicólogos y etnomusicólogos aún no logran precisar, muchas estructuras rítmicas venezolanas se sustentan en compases de cinco elementos, a veces idénticos (lo que conocemos como una guasa o un merengue) a veces clasificados en dos pulsos de igual duración, uno contentivo de tres elementos, otro de dos (en esencia un ritmo de habanera o, visto localmente, el ritmo de nuestro aguinaldo navideño tradicional). Bien, por escrito todo luce suficientemente diáfano pero, en la práctica, la interpretación rítmica de este tipo de estructuras se maneja con particular libertad, con lo cual en una obra determinada pueden aparecer, así sean solo discernibles al oído entrenado, numerosas y sutiles variantes de proporción, las cuales, además de otorgarle interés y voluptuosidad a la música (el intérprete popular venezolano usa el sonorísimo término «rucaneo» o «rucaneao») la hace particularmente difícil de transcribir y nada fácil de interpretar para el ejecutante extranjero cuya fuente es una partitura. Muchos versos tradicionales de Nazoa son compatibles con este tipo de patrones rítmicos, en este programa los hemos utilizado en la musicalización de poemas como: «Miguel y su báquiro», «Fábula del rabipelado», «Las lombricitas», «Conversación con un cochino», y otras, a las cuales brindan un perfume rítmico inconfundiblemente venezolano.

Las melodías resultan esenciales en toda música vocal de corte tradicional, son ellas el primer asidero en la memoria de quien escucha y buena parte de lograr un carácter musical realmente compatible con el espíritu de un texto depende de si el diseño melódico propuesto es acertado o no. Crear melodías destinadas a la infancia es un reto particular y, a mi entender, uno de los serios talones de Aquiles de buena parte del corpus global de la música infantil. Generar melodías que, sin dejar de ser compatibles con el espíritu de los versos a musicalizar, logren conexión con el oyente (niño o adulto), se tornen memorables y que, además, exijan al intérprete en su manejo de la articulación, dicción, afinación de intervalos, respiración y expresión musical es un rompecabezas muy particular que demanda, además de verdadera sensibilidad y conocimiento formal, la atinada administración de los retos técnicos y del alcance de los recursos planteados. Algo que sí creemos tener muy claro es que la música para la infancia necesita abrirse a un concepto estético donde la belleza no esté exclusivamente ligada a lo predecible, a lo complaciente, a lo sosegado.

El hábil manejo de la armonía y de las texturas es imprescindible si nuestra meta es que una melodía tenga el soporte adecuado, el apoyo rítmico que la impulse (inclusive que la detenga, cuando eso sea necesario) y que potencie las emociones que, partiendo del texto, ahora quedan a merced de la textura musical. Pensar que el repertorio para infancia hace más sencillo este reto es, al menos

para nosotros, totalmente errado, lastimosamente ingenuo, inclusive irrespetuoso con el destinatario final. Un texto de verdadera calidad y potencial sonoro aliado a una estructura musical (melodía/proceso armónico/proceso dinámico/proceso textural) realmente eficiente, lograda y en plena sintonía con la palabra tiene forzosamente que dar como resultado una canción que potencia, a cada paso, las imágenes evocadas por el texto y que se aferra con mucha más vehemencia y credibilidad a las emociones, la memoria y la sensibilidad del oyente, más aún si el mismo tiene la dicha de encontrarse todavía en su niñez.

Me detendré, finalmente, en una musicalización particular, con el objetivo de elaborar un poco más acerca de cómo fue acometida por la agrupación: «Trina» es un soneto de estructura formal, en el cual Nazoa nos reserva una situación deliciosamente coloquial y chistosa, la cual se devela durante el último verso. Andrés, luego de recitarlo numerosas veces, concluyó que una atmósfera de vals lento resultaba idónea para el primer cuarteto, mientras que el segundo, en el cual Nazoa describe a la pareja de enamorados, requería una inercia con mayores altibajos, la cual consiguió combinando compases binarios y ternarios con el propósito de hermanarse lo más posible al ritmo natural de las palabras.

El joven enamorado tiene a su cargo el primer terceto, el cual fue concebido a partir del ritmo de bolera venezolana (aunque en compás cuaternario). Finalmente, nuestro pícaro *transeúnte sonreído* toma la palabra para describir la escena final, concebida aquí como una especie de *cadenzza* para tenor abaritonado. Las lapidarias palabras de Trina (que Andrés canta en registro de soprano), aparte de rubricar con éxito la exigente forma del soneto (deben rimar con la palabra «suel-do»), generan el *punch line* perfecto para un nazoísmo de excelente gusto.

Aunque los acompañamientos guitarrísticos para el *Chamarío* de Eugenio Montejo terminaron interpretándose sobre una guitarra sintetizada (como mero símbolo de vanguardia), la decisión de acompañar las canciones sobre versos de Nazoa con una guitarra española fue unánime y tajante: en esta ocasión era menester lograr una sensación abiertamente tradicional, en cuyo idioma la guitarra posee una larga historia que se remonta tan atrás como 1536 (*Libro de Música para Vihuela de Mano* intitulado *El Maestro*, de Luys Milán). El instrumento, a pesar de su aparente simpleza, es capaz de producir texturas, dinámicas, colores, efectos y procesos rítmicos notables. Además, a diferencia de otros instrumentos, *le canta a la voz al tiempo que la voz le canta a ella*.

La primera vez que escuché a Andrés tararear la melodía del primer cuarteto de «Trina», el compositor que vino a mi mente fue Kurt Weill y, por eso, al disponerme a armonizar, me mantuve cercano a su estética en materia de pedales e intervalos, los cuales dan un carácter muy plácido tanto a la introducción como al primer segmento de la canción. Durante el segundo cuarteto la guitarra se pliega a las inercias cambiantes y al diseño melódico de la parte vocal, utilizando paralelismos, movimientos contrarios y refuerzos armónicos para enfatizar la creciente actividad expresada en el cuarteto, además de afirmar la rima (oro/coro/ignoro/loro) y el humor que deja entrever esta primera sección del soneto.

Una *cadenzza* ascendente sobre la función armónica de Mi mayor séptima da pie a la escritura *cantabile* que acompañará al primer terceto. En él la armonización va tornándose súbitamente más osada al pasar la música, brevemente, por los ejes de Do sostenido mayor, Fa sostenido menor, La menor y Fa (natural) mayor. Finalmente se retoma la tonalidad original de Mi mayor y la guitarra se dedica, a partir de ese momento, a apoyar y a enfatizar la muy elástica *cadenzza* vocal con que concluye la canción. Esta *fioritura* vocal conduce a Andrés hasta un Si por debajo del pentagrama, del cual deberá saltar, sin dejar su voz de pecho, al Fa sostenido de la quinta línea del pentagrama. La guitarra, con toda la ironía del caso, cierra la cadencia final con sonidos apagados y susurrantes (*ettouffés*).

El lector bien podrá preguntarse si una estructura musical como la descrita puede considerarse una canción infantil... Creemos que sí, ya que estos procesos, siempre ingratos de describir con palabras, resultan muy naturales al llevarlos al sonido y, afortunadamente, se llenan de gracia y de picardía cuando tienen la fortuna de toparse con un intérprete tan solvente y tan lúdico como Andrés Barrios.

De nuestra experiencia, primero con Montejo y recientemente con Nazoa, concluimos que el niño contemporáneo está en perfectas condiciones para recibir arte musical dotado de un alto grado de elaboración, siempre y cuando su estructura sonora se mantenga dentro de parámetros tradicionales y se sustente en proporciones estéticas firmes y coherentes.

Estoy convencido de que la poesía de Aquiles Nazoa todavía tiene mucho que enseñar al pueblo venezolano. Su mensaje más reiterado: el que la banalidad es el lugar común de todos nuestros males como nación (mi lectura entre líneas es que, si eliminásemos esa banalidad, los males nacionales se desarticularían y serían menos difíciles de superar) es tan válido en la segunda década del siglo XXI como lo fue en la sexta del siglo XX. *El Riuseñor de Catuche* continúa cantando a todo pulmón y solo pide que escuchemos, además de la belleza y de la gracia de su canto, las verdades incómodas que, por décadas, sus admiradísimos trinos han dejado entrever. Si lo hacemos, eventualmente, llegaremos a tener el país que él soñó, el país que todos soñamos.





AQUILES NAZOA

BUEN DÍA, TORTUGUITA

Buen día, tortuguita,
periquito del agua
que al balcón diminuto de tu concha
estás siempre asomada
con la triste expresión de una viejita
que está mascando el agua
y que tomando el sol se queda medio
dormida en la ventana.

Buen día, tortuguita,
abuelita del agua
que para ver el día
el pescucito alargas
mostrando unas arrugas
con que das la impresión de que llevaras
enrollada una toalla en el pescuezo
o una vieja andaluza muy gastada.

Buen día, tortuguita,
payasito del agua
que te ves más ridícula y más torpe
con tus medias rodadas
y el enorme paltó de hombros caídos
que llevas sobre ti como una carga
y con el que caminas dando tumbos,
moviendo ahora un pie y otro mañana
como una borrachita,
como una derrotada,
como un payaso viejo
que mira con fastidio hacia las gradas.

Buen día, tortuguita,
borrachito del agua...
¿De dónde vienes, di, con esos ojos
que se te cierran solos, y esa cara
de que en toda la noche no has dormido,
y esa vieja casaca
que se ve que no es tuya,
pues casi te la pisas cuando andas?

Buen día, tortuguita,
filósofo del agua
que te pasas la vida hablando sola,
porque si no hablas sola, ¿a quién le hablas?
¿Quién, a no ser un tonto, atendería
a tus tontas palabras?
¿Ni quién te toma en serio a ti con esa
carita de persona acatarrada
y esa expresión de viejita chocha
que a tomar sale el sol cada mañana
y que se queda horas y horas medio
dormida en la ventana?

Buen día, tortuguita,
periquito del agua,
abuelita del agua,
payasito del agua,
borrachito del agua,
filósofo del agua...

TRINA

Todo está en paz; la noche se ilumina
con una luna de marfil y oro;
las ranas y los grillos forman coro;
el aire huele a tierra de pimpina.

Al pie de la ventana, en una esquina,
hay un muchacho cuyo nombre ignoro,
hablando con su novia más que un loro:
la muchacha en cuestión se llama Trina.

—¿Te acuerdas, Trina —le pregunta el mozo—
que me ofreciste un beso bien sabroso
si encontraba un trabajo con buen sueldo?

Y la joven, esquivando como un gato,
se le queda mirando largo rato,
y al final le responde: —No me *acuerdo*...

CONVERSACIÓN CON UN COCHINO

Cochino, buenos días.
Cochino, ¿cómo estás?
¿Qué me cuentas, cochino?
¿Qué novedades hay?
¡Espera! No te asustes:
no te vengo a matar.
Acércate, cochino:
cochino, ven acá.
Quédate aquí echadito
sin gruñir ni roncar,
y como dos amigos
vamos a conversar.

Tú no sabes, cochino,
qué lástima me da
saber que a ti la gente
no te suele nombrar
sino para hacer chistes
por lo hediondo que estás,
y que nadie en el mundo
se te puede acercar
sin decir: ¡fo, carrizo!,
sin decir: ¡fo, cará!

Yo, cochino, te admiro,
yo te admiro a pesar
de que con esa trompa
pareces un disfraz,
porque pese a tu aspecto
tan poco intelectual
y a ese absurdo moñito
que te cuelga de atrás,
ya quisieran, cochino,

los que te tratan mal
tener de tus virtudes
siquiera la mitad.

¡Oh imagen cochinesca
de la sinceridad!
Tú haces tus cochinadas
metido en tu barrial:
como eres un cochino,
te portas como tal
sin ocultarle a nadie
tu condición social.
Ni engañas ni te engañan:
tú vives y ya está;
sabes que mientras seas
cochino y nada más,
del palo cochinero
nadie te va a salvar,
y así esperando vives
tu toletazo en paz.

Hasta luego, cochino,
yo me voy a almorzar;
te prometo que el lunes
volveré a tu barrial
y si no te han raspado
volveremos a hablar.
Mas por si para entonces
no te vuelvo a encontrar,
acércate, cochino,
ven, acércate más,
para darte en la trompa
mi besito final.

MIGUEL Y SU BÁQUIRO

Al pie de un guásimo
donde veíase
casi tan cómodo
como un sultán,
en su habitáculo
cerca de Antímano
tenía un báquiro
Miguel Guzmán.

Miguel tenía lo
desde la época
en que, minúsculo,
lo capturó;
y como lástima
le dio comérselo,
igual que a un párvulo
lo prohijó.

Allá en Antímano
donde entre árboles
su granja avícola
tiene Miguel,
al pie de un guásimo
—como ya dijose—
amarró al báquiro
con un cordel.

A diario echábale
verduras pútridas,
conchas de plátanos
y hasta maíz;

y con tal régimen
fue en forma insólita
creciendo el báquiro
gordo y feliz.

Pero el cuadrúpedo,
bicho selvático,
no estaba cómodo
con trato tal,
y allá en su espíritu
como en un sótano,
su mala índole
seguía igual.

Hasta que el sábado,
dice el periódico,
cuando solícito
se acercó a él,
en forma súbita
y asaz diabólica
furioso el báquiro
mordió a Miguel.

Aquí hay políticos
que por estúpidos
o bien por líricos
sufriendo están
de los mismísimos
efectos trágicos
que de su báquiro
Miguel Guzmán.

LAS LOMBRICITAS

Mientras se oía
desde una rosa
la deliciosa
marcha nupcial
que con sus notas
creaba un ambiente
completamente
matrimonial,

dos lombricitas
de edad temprana,
cierta mañana
del mes de abril
solicitaron
en la pradera
al grillo, que era
Jefe Civil.

Al punto el grillo,
con dos plumazos,
ató los lazos
de aquel amor.
Las lombricitas
se apechugaron
y se mudaron
para una flor.

Tras una vida
dulce y risueña,
con la cigüeña
las premió Dios.
Y cuando abrieron
las margaritas,
las lombricitas
ya no eran dos.

La primorosa
recién nacida
pasó la vida
sin novedad.
Y al cuarto día
de primavera
ya casi era
mayor de edad.

Quiso ir entonces
a una visita
y su mamita
le dijo: —¡No!
Mas de porfiada
salió a la esquina
y una gallina
se la comió.

FÁBULA DEL RABIPELADO

Al verse el rabo un día
cierto rabipelado
sintió un incontenible desagrado
observando cuán feo lo tenía.

Y en rápida visita
fue a pedirle prestado el de la ardita,
la cual ante su ruego
accedió con un fino: —Desde luego...

—¡Me queda como un clavo!,
dijo el rabipelado muy contento,
y dándole las gracias fue al momento
a mostrárselo a su esposa el nuevo rabo.

Mas la rabipelada,
que no estaba del préstamo enterada,
al verlo con el rabo de la ardita,
se asustó de tal modo, pobrecita,
que tomando al marido
por algún animal desconocido,
lo acometió de un brinco, y con fiereza
lo mató de un mordisco en la cabeza.

El cuento que aquí copio
nos demuestra, lector, que bien mirado,
más vale feo y propio
que bonito y prestado.

GALERÓN CON UNA NEGRA

Desde Guacara al Cajón,
de Cazorla a Palo Santo,
no hay negra que baile tanto
como mi negra Asunción.
Cuando empieza el galerón

y entra mi negra en pelea,
todo el mundo la rodea
como hormiguero a huesito.
¡Porque hay que ver lo bonito
que esta negra joroepa!

Que esa negra joroepa
bien lo sabe el que la saca
que la compara a su hamaca
cuando hay calor y ventea.
¡Así es que se escobillea!
—le dice algún mocetón.
Y en su honor hace Asunción
una figura tan buena,
que como flor de cayena
se le esponja el camisón.

Se le esponja el camisón,
y el mozo que la ha floreado
salta: —¡Permiso, cuñado,
que es conmigo la cuestión!
Luego se ajusta el calzón,
la engarza por la cintura
y con tanta donosura
se le mueve y la maneja,
que la negra lo festeja
con una nueva figura.

Con una nueva figura
en que ella se le encabrita
como gallina chiquita
cuando el gallo la procura.
—¡Venga a verla, don Ventura!
—grita alguno hacia el corral,
y desde allí el caporal
dice con cara risueña:
—Baila bien esa trigueña;
yo la he visto en Guayabal.

Yo la he visto en Guayabal
y también en San Fernando.
Yo vengo el llano cruzando
de paso para El Yagual,

y aunque decirlo esté mal
por parecer pretensión,
desde Guacara al Cajón,
de Cazorla a Palo Santo,
¡No hay negra que baile tanto
como ni negra Asunción!

RELÁFICA DEL NEGRO Y LA POLICÍA

Oye, negra, ¿te ha fijao
la cantidá y la cuantía
de cuelpos de policía
que existen en la ciudad?
Pues cuéntalo, y si lo cuenta
uno, dó, tré, cuatro y tal,
si en la cuenta no te enreda
te va a caé pa atrás.

Policía con cachucha,
policía con pumpá;
policía de sombrero
y de cabeza pelá.
Y hasta policía mujeres
pal que se quiera casá.
Eso sí es policiera,
¡qué policiera cará!
Que si la criminológica,
que si la municipá,
que si la arta policía,
que si la de más allá,
que llegó la PTJ,
que si se fue la social,
que si estos son digepoles
y del Sifa lo demás;
que si esta es la civí,
que si esta es la militá,
que si esta no tiene rolo
sino que tira con gá,
que si este te afloja un tiro

y el otro te muele a plan
y en una radiopatrulla
te rueda el de más allá;
cualquiera te pone preso,
cualquiera te hace rodá,
que con o sin uniforme,
con sombrero o con pumpá,
en cuanto a rodalo a uno
todo lo ruedan igual,
pue la sola diferencia
que del uno al otro va,
e que depué tú no sabe
cuál de ello te va a soltá.

—Suéltame al negro, mijito,
—le dice tú a la Social—
y la Social te conteta
que vaya a la judicial,
la judicial que te endienda
con el cueppo ditrital,
y el cueppo que es asunto
de la gualdia nacional,
o de la alta policía,
o bien de la milital,
o bien de lo de cachucha,
o bien de lo de pumpá,
o bien de lo que trabajan
con la cabeza pelá,
o bien del que tira tiro
o bien del que tira gá,
o bien que si patatín
o bien que si patatán.

Que si uno que tocan pito,
que si el que no toca ná,
que si el que usa la pitola
con el piquito pa trá,
o la lleva en la cintura
lo mimo que una empaná,
pa dale muelte a la novia
ca vez que la va a limpiá;
que si el que lleva manopla,
que si el que tiene black jack,

que si el que lo rueda a uno
sin etale haciendo ná,
que si el que llega a lo robo
después que el ladrón se va;
policía con capucha,
policía con pumpá,
policía que trabaja
con la cabeza pelá...
¡Y no te lo cuento todo
porque me voy a enredá!

Aquiles Nazoa (Caracas, 1920-1976) ejerció, entre 1932 y 1934, de aprendiz de carpintero, telefonista, botones de un conocido hotel caraqueño y empleado de una bodega. Buena parte de su formación fue autodidacta. Su profesión periodística comenzó en 1935 y pasó, con los años, de un simple empaquetador a ser una de las personalidades más leídas, vistas y escuchadas de los medios de comunicación venezolanos.

*Su obra, fundamentalmente poética y humorística, asume y proyecta los valores de la cultura popular. Entre sus libros destacan **El transeúnte sonreído** (1945), **El Ruiseñor de Catuche** (1950), **Caballo de Manteca** (1960) y la imprescindible antología **Humor y Amor de Aquiles Nazoa** (1970). En 1948 obtiene el Premio Nacional de Periodismo (Mención Humorismo) y en 1967 es galardonado con el Premio Municipal de Literatura del Distrito Federal.*

Falleció en un accidente de tránsito ocurrido en la autopista que enlaza a Caracas con los estados centrales.

Bartolomé Díaz Sahagún (Caracas, 1956). músico e investigador musical, se desempeña como Director de Cultura de la Universidad Metropolitana de Caracas. Su actividad creadora se centra en la interpretación de obras del pasado, con énfasis en la música colonial americana y en los repertorios independentistas de su país. También le atrae de manera muy especial la música tradicional y contemporánea del niño latinoamericano.

Dirige dos agrupaciones emblemáticas venezolanas DÉCIMO NÓNICO y El Taller de los Juglares, con las que ha desplegado una amplia labor concertística y discográfica.

En 1998 fue galardonado con el Premio Monseñor Pellín que otorga la Conferencia Episcopal Venezolana a la excelencia en las artes y las comunicaciones.



AN SPENON LIXIC







ADÁN BRAND

NIGROMANCIA

A mi madre y mis siete hermanas

«Nos visitó la muerte y se ha quedado»

ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ

De niño vi la muerte,
el enigma de su arbitrario método
que a veces detenía el corazón
de los recién nacidos
y a veces se olvidaba de un anciano.
Cobré conciencia de ello
esa inusual mañana de relámpagos
cuando mis ojos asombrados vieron
las crías de mi gata
inertes: algodones empapados
de sangre, de saliva
y de placenta. Mi madre me cubrió
con la oscura tibieza de su vientre
y yo sentí en mi sien
la yegua de su corazón pateando.
Debajo de la lluvia,

debajo de los goterones negros
que vencían al dique de sus párpados,
entendí que mi madre
no ahogaba sus sollozos por los gatos,
ni me abrazaba a mí
al abrazarme: casi hecha un ovillo,
repetía el nombre de su hija Celia,
la niña primogénita,
la casi púrpura sietemesina
que falleció en sus brazos.

*

Detrás del ventanal,
los ojos blancos de mi bisabuelo
nos oteaban, y aunque eran solo nubes,
sombras lo que veía,
lograba vislumbrar el infortunio.
Decían que era brujo,
que tenía tratos con el demonio,
que vendió el alma para no morir.
Pero todo era falso:
cualquier progenitor que entierra a un hijo
muere más de una vez,
y mi bisabuelo asistió, absorto,
a los funerales de los tres suyos.
Ausente aunque de pie,
anclado a su bastón como árbol seco
que no fue derribado,
nos miraba a través de los cristales
de la sala, del vidrio esmerilado
del alcohol y del llanto.

Envuelto en el ovillo de mi madre,
por un resquicio apenas
yo miraba el agujón de la muerte,
como se mira en sueños.

*

Lejos de mi familia, del terruño,
del niño tímido que fui hace tanto,
reconstruyo el recuerdo

como aquel que se observa de soslayo
en un espejo turbio,
enmohecido por la humedad y el tiempo.
La imagen, ya deforme,
que retorna hasta mí desde la infancia,
me permite contemplar los ocultos,
sutiles abalorios de la muerte,
no en la sangre vertida de los gatos,
ni en la tumba de Celia,
sino en la sed ética,
infatigable, de mi bisabuelo;
en la obstinada afasia de mi madre,
que permanentemente
se refería a mí como su hija
para luego abrazarme
y corregir hijo, mijo, miiijito,
y en su grave obsesión
por concebir, multiplicar su estirpe...

¿Cuántas veces murió mi bisabuelo?
¿Cuántas veces fallecerá mi madre?
¿Y cuánto he de morir
mientras me quede vida?
Exhumo los cadáveres
de mi niñez para mirarme viejo,
para sentir la angustia,
anticipada, de quien tiene hijos:
su no querer morir, y sin embargo,
su íntimo terror
a que se toquen las campanas fúnebres
primero por su prole que por ellos.
Me conjuro por eso a ser infértil
e invoco a quien decide los destinos
para que me conceda
ser quien cierre los ojos de mi madre,
mientras sienta (aterrado y complacido)
el potro de mi corazón pateando.

CRUZADOS

Escribo frente al mar.
Ayer miré toda la noche la constancia
de las olas, su promesa
de cubrirlo todo un día inevitable.

Hace años, mi madre me habló
de la cruzada de los niños.
Anoche los soñé despierto:
miles de ellos recorriendo Génova,
seguros de la fuerza de su fe,
ciertos de que Dios dividiría el océano
para que llegaran al Sepulcro Santo.
Ella fue también quien me leyó
que un grano de fe podía mover montañas.

Crecí por mucho tiempo imaginando
a los infantes caminar entre las aguas;
crecí pensando que en el cielo
el ojo omnipotente
que libró a Moisés de los egipcios,
miraba complacido a estos cruzados.

Mi madre no me dijo el resto de la historia:
los meses que anduvieron esos niños
mendigando, las muertes por inanición,
la esclavitud,
las naos mercantes que los recogieron,
los naufragios.

La historia de mi madre es el camino,
la ilusión, la pura búsqueda
de fe (como un granito de mostaza).

Anoche,
frente a este mar oscuro
de recuerdos, pensé en ella,
aferrando su vida a la esperanza
de un final distinto.
Ojalá pudiese yo aliviar su angustia,

ojalá pudiese alcanzar su oído
y susurrarle esa verdad que teme
(mas secretamente necesita):

Madre: si a la enorme convicción
de ese ejército de niños
no le fue posible
mover unos centímetros las aguas,
¿qué puede esperarse de nosotros?
Si no corría en ellos a la par
el agua dulce de su fe y el agua turbia,
¿por qué el mar solo se abrió para tragarlos?

MÉDANOS

Porque algo tiene de promesa el fin del mundo
porque algo aún tenía de niña
adicta a las historias de terror,
mi madre nos leía con su voz teatral,
de monstruo venido de ultratumba,
pasajes del Apocalipsis.
A mí San Juan no me impactaba,
o no como escuchar en cambio el Éxodo:
siempre me pasmó la historia de Moisés,
el de la doble casta:
hebreo educado por egipcios,
navegante de los médanos que atravesó
el Nilo dulce de los faraones
y el vasto mar de los esclavos.
Hombre hecho de arena
al que le fue negada la gloria de los amos
y la tierra prometida de Canaán.
Hombre que vivió la salvación
como una plaga,
como un desierto interminable,
con su fondo siempre de espejismo:
siempre la promesa del manantial,
la miel, los árboles,
la tierra fértil...

Bajo este sol que pesa ya sobre los hombros,
con los pies enterrados en la arena
para no quemarme,
viene a mí esa historia,
y entiendo que no hay forma de pertenecer
a un sitio donde no te entregas:
no hay forma de pasar por un trabajo, un río,
un abrazo, una pareja, si no sumerges todo,
si sus aguas no te envuelven y te curan
o te ahogan.
Y madre, tú lo sabes bien:
agua que va al agua,
fuiste para mí el ejemplo de la entrega,
de ese ser que se disuelve en otro cuerpo
por amor y pierde
y ya no es más la luz en solitario
sino una sombra triste, agua gris,
fantasma de mujer que teje en la cocina,
vigila el caldo del arroz y llora,
despacito, su pasado.

Adán Brand (Aguascalientes, México, 1984), maestro en Lingüística Aplicada por la Universidad Nacional Autónoma de México y Licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, ha publicado en revistas como Acta poética, Parteaguas, Este País, Revista Argentina de Humanidades y Ciencias Sociales y Confabulario (suplemento de El Universal), entre otras.
En 2008 recibió el Premio de Poesía Desiderio Macías Silva (UAA), en 2011 el Premio a Profesionales Distinguidos (otorgado por el Club Rotario) y en 2013 la Medalla Alfonso Caso al Mérito Académico (UNAM).
De 2014 a 2016 fue becario de la Fundación para las Letras Mexicanas, en el área de poesía.





AREVERON





Notas sobre José Lezama Lima

PEDRO LASTRA

Este cuestionario me fue enviado desde un periódico santiaguino con motivo de cumplirse el centenario del nacimiento de José Lezama Lima el año 2010.

No guardo registro del diario de donde vino ese mensaje y tampoco del nombre de quien formulaba las tres preguntas que respondí, porque me parece que había una o dos más. Lo que sí recuerdo bien es que de mis notas solo aparecieron cuatro o cinco líneas entre las de varios escritores entrevistados.

Me apresuro a reconocer que mis respuestas debieron parecer excesivas para el propósito periodístico de informar sobre ese significativo aniversario. En efecto lo son y su lugar no era por cierto una página de diario sino las de una revista literaria.

Conservé entre mis papeles las tres preguntas que consideré más interesantes y motivadoras. Son las que ahora me dispongo a publicar porque resumen convicciones personales expuestas a menudo ante estudiantes y compañeros de oficio, que no siempre las han compartido.

—*¿Qué imágenes tiene Ud. de José Lezama Lima?*

—Para mí, Lezama Lima es un bosque en el que uno se interna a riesgo de perderse o de salir convertido en un iluminado. Admito que yo me perdí en ese bosque, pero del cual regresé con la buena impresión de algunos claros alcanzados por una luz estimulante. Esto quiere decir que con Lezama Lima me encuentro a medio camino entre el extravío y las vislumbres parciales. Pero



JOSÉ LEZAMA LIMA

tanto para fervorosos como para extraviados se trata de un escritor que no nos deja indiferentes.

—*Usted participó en la edición chilena de La expresión americana, acaso la única edición nacional del poeta. ¿Qué recuerdos tiene de esa labor desempeñada en la Editorial Universitaria en el año 69 y 70? ¿Cómo surge la inquietud por tener ese libro en Chile?*

—En efecto, en la Editorial Universitaria publicamos *La expresión americana* a comienzos de 1969. Yo dirigía allí la Colección «Letras de América» desde 1967, y el libro de Lezama Lima fue el número 15 de la Colección. Aunque ese libro se había publicado en Cuba en 1957, era escasamente conocido en Chile, y a mí me había interesado mucho, espe-

cialmente por el ensayo «La curiosidad barroca»: un texto de gran poder de incitación que no he dejado de frecuentar. Puedo decirle que ese libro es el que más aprecio de Lezama Lima.

Tengo los mejores recuerdos de mi labor en la Editorial Universitaria: esos años (de 1967 a 1973) fueron extraordinariamente estimulantes para mí, en el más pleno sentido intelectual y creativo. Alcanzamos a publicar 53 libros en «Letras de América», aparte de los que se editaban en otras colecciones de la serie *Cormorán*. Sin duda Eduardo Castro, con quien trabajé tan de cerca, ha de recordar esos años con parecido fervor.

No fue el único libro de Lezama publicado en Chile. Editorial Orbe publicó *Tratados en La Habana* y creo que algún otro volumen de ensayos.

—*¿Llegaron a conocerse con José Lezama Lima? Por lo menos se escribieron, ¿no? ¿Cómo recuerda al ser humano tras Paradiso?*

—Nos conocimos en enero de 1966 en La Habana. Yo estuve allí como jurado del concurso de Casa de las Américas y José Lezama Lima estaba siempre presente en las actividades que se realizaban casi a diario en ese lugar. Ese mismo mes, por invitación de algunos amigos de la Universidad, di una charla sobre

poesía chilena actual (desde Nicanor Parra y Gonzalo Rojas a Enrique Lihn y Jorge Teillier), y para mi sorpresa y nerviosismo, al llegar encontré a Lezama Lima instalado en la primera fila de aquella sala. Al saludarlo le dije que nada nuevo iba a escuchar de mí, y me contestó que uno siempre aprendía de los demás. Recuerdo con gratitud ese momento, que él supo tratar con tanta gentileza. Al final de mi intervención hizo preguntas e insinuó relaciones muy pertinentes. Pocos días después me llevó al hotel un ejemplar de *Dador*, un libro de poesía que había publicado en 1960. Tuvimos varias otras oportunidades de diálogo.

Resumo ahora una opinión (o impresión) personal, desde luego porque no las hay de otra clase: no soy lector demasiado entusiasta de la obra de Lezama Lima. Su poesía –con excepción de *Fragmentos a su imán*– nunca me ha atraído ni poco ni mucho. Lo he leído con interés y con el mejor ánimo de que me pasara algo importante con lo suyo. Por las razones mencionadas al comienzo, diría que me hubiera gustado que me gustara; pero qué le vamos a hacer: me parece que no soy el lector adecuado para poemas que –también con excepciones– encuentro a menudo desmadejados y abundantes en gratuidades, como estas que leo en el poema titulado «El retrato ovalado» de *Aventuras sigilosas* (pág. 111 de su *Poesía completa*, La Habana, 1970), y que anoto sin comentarios:

La vaca se hace más egipcia al comerse su placenta, es delicioso escarbar en un
[plato sucio,
y se le entregan los retratos como la pianola en el naufragio

Y más adelante:

Los atrevimientos formales son la alfombra de cera en una plancha roja que
[recibe
a la gota de agua como si fuese una gota de gallo raspada
por un espadón de piedra frotada. El principio formal babea.
El principio formal
¿tiene entrañas y escudo?
Su esencia es un embudo;
su forma, el calcañar.
Ya dentro, su saludo
escuece el hálito vital.
Cangrejo linajudo
le saca la raya al mar.

O estos versos encontrados sin buscarlos en otro lugar:

Tus ojos están parados en dos pies
como los estirados caballos
y tu manera de dividir

*las palabras como las migajas
que conservan la sustancia
después que la casa se la llevó el humo....*

Cuando intentó el soneto, casi siempre se le perdía el ritmo de los endecasílabos. Pero su imaginación poderosa y su audacia expresiva tienen que contar mucho para sus lectores más fieles. Lo mismo digo de sus ensayos; *La expresión americana* es relectura para mí; otros ensayos no. Aportar las pruebas para justificar esa distancia llevaría mucho tiempo —que nada me anima a dedicar a eso—, pero creo que las hay.

Una de las realizaciones de Lezama Lima que admiro sin reservas son las revistas que creó y dirigió: en *Orígenes*, como en *Espuela de Plata*, hizo lo que muy pocos, antes ni después en Hispanoamérica, han logrado hacer: rigor, selección, amplitud literarias son palabras que apenas le hacen justicia a esas tareas.

No releo hace tiempo las novelas, sin sentirme culpable por eso. Hablamos de un escritor que importa y no siempre un escritor que importa concita el fervor de todos.

Pedro Lastra (Quillota, Chile, 1932) estudió en la Escuela Normal de Chillán y en la Universidad de Chile, en cuya Facultad de Filosofía y Educación se desempeñó como docente e investigador de literatura chilena entre 1960 y 1972. Desde este año y hasta 1994 enseñó literatura hispanoamericana en la Universidad del Estado de Nueva York, en Stony Brook, de la que fue designado Profesor Emérito en 1995. Actualmente es director de Anales de la Literatura Chilena de la Universidad Católica de Chile.

*Su poesía ha sido recopilada en libros como **Datos personales** (que incluye una entrevista al autor, col. Palimpsesto, Carmona, 2005), **Baladas de la memoria** (Pretextos, Valencia, 2010), **Al fin del día. 1958-2013** (Biblioteca Sibilafundación BBVA, Sevilla, 2013), **El transcurrir del sueño** (con pinturas de Miguel Betancourt, Quito, 2016) o **Poesía completa** (con ilustraciones de Mario Toral, Valparaíso, 2016).*

*Es autor de varios volúmenes críticos, entre los que destacan: **El cuento hispanoamericano del siglo XIX** (1972), **Conversaciones con Enrique Lihn** (1980), **Relecturas hispanoamericanas** (1987), **Leído y anotado** (2000) y **Una vida entre libros: Letras de América** (2016).*

Profesor Honorario de la Universidad de San Marcos (Lima, Perú) y de la Universidad de San Andrés (La Paz, Bolivia), en 2011 ingresó como miembro de número en la Academia Chilena de la Lengua y en 2015 obtuvo el Premio Internacional de Ensayo Pedro Henríquez Ureña, otorgado por la Academia Mexicana de la Lengua.

En febrero de 2005, junto a Eugenio Montejo, Pedro Lastra dio una lectura de sus poemas en la Biblioteca Municipal de Carmona.





ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Cubierta: Muñeca (tela, alambre, papel, pigmentos, pabilo y yute; 152 x 56 x 20 cm, 1940). Detalles. Fotografía de Luis Brito (2005).
- Pág. 2: Desnudo (carboncillo sobre papel encolado a masonite, 97,7 x 81,2 cm., c. 1947). Fundación Museos Nacionales. Galería de Arte Nacional de Caracas.
- Pág. 4: Playa (óleo sobre tela, 62,5 x 80 cm., 1929). Colección Diane & Bruce Halle.
- Pág. 21: Desnudo con frutos y flores (óleo, temple y carboncillo sobre tela, 119 x 171 cm., 1947). Fundación Museos Nacionales. Galería de Arte Nacional de Caracas.
- Pág. 22: Amanecer desde Punta Brisas (óleo sobre tela, 60,5 x 79 cm., 1943). Colección Patricia Phelps de Cisneros.
- Pág. 28: Dos índias (óleo sobre tela, 113 x 163 cm., 1939). Fundación Museos Nacionales. Galería de Arte Nacional de Caracas.
- Pág. 46: Pajarera (bambú, cable de teléfono, papel kraft engomado, hilo, alambre, pigmentos, metal y cartón, 85 x 106,5 x 3,6 cm., 1940). Colección Museo Armando Reverón en comodato.
- Págs. 47-48: Muñecas de trapo. Detalles. Fotografía de Luis Brito (2005). Fundación Luis Brito.
- Págs. 54-55: Cinco figuras (óleo sobre tela, 162,8 x 227,5 cm., 1939). Fundación Museos Nacionales. Galería de Arte Nacional de Caracas.
- Pág. 56: Paisaje del Litoral (óleo sobre tela, 68,6 x 81,3 cm., 1941). Colección Patricia Phelps de Cisneros.
- Pág. 62: Guitarra (cartón, alambre, pintura, madera y clavos, 129 x 48 x 75 cm., sin fecha). Colección Museo Armando Reverón en comodato.
- Págs. 74-75: Luz tras mí enramada (óleo sobre tela, 48 x 64,7 cm., 1926). Colección Patricia Phelps de Cisneros.
- Pág. 76: La cueva (óleo sobre tela, 101,6 x 155,33 cm., c. 1919). Colección Leonor Giménez de Mendoza.
- Pág. 82: Sofá (madera de palmera y clavos, 70 x 135 x 84 cm., sin fecha). Colección Museo Armando Reverón en comodato.
- Pág. 83: Autorretrato con figuras (tiza, pastel y carboncillo sobre papel encolado a cartón, 64,5 x 83,5 cm., 1949). Fundación Museos Nacionales. Galería de Arte Nacional de Caracas.
- Pág. 84: Cocoteros en la playa (óleo, temple y carboncillo sobre tela, 58 x 78,5 cm., 1939). Colección Sucesión Moisés Feldman.
- Pág. 89: Retrato de Casilda (óleo sobre tela, 29,5 x 29,5 cm., 1920). Colección Patricia Phelps de Cisneros.
- Pág. 90: Marina (óleo sobre tela, 64 x 80 cm., 1929). Fundación Museos Nacionales. Galería de Arte Nacional de Caracas.
- Pág. 92: Muñeco de trapo, tamaño natural. Fotografía de Luis Brito (2005). Fundación Luis Brito.
- Pág. 93: Muñeca de trapo, tamaño natural. Fotografía de Luis Brito (2005). Fundación Luis Brito.
- Pág. 94: El puerto de La Guaira (óleo sobre tela, 65 x 81 cm., 1941). Colección Juan Ignacio Parra Schlageter.



Armando Reverón (Caracas, 1889-1954), considerado el artista venezolano más importante del siglo XX, realizó estudios en la Academia de Bellas Artes de Caracas, en Francia y en España, siendo cautivado por la obra de Goya.

En 1921 se radicó en Macuto, La Guaira, y construyó con sus propias manos El Castillete, que, como bien describe Pedro Lastra, fue su «morada y taller únicos por su singularidad, en cuya amplitud uno podía desplazarse entre enormes redes tendidas de rama en rama y, en medio de ellas, espectaculares muñecas colgantes que se balanceaban al ritmo del viento». En este espacio mágico e íntimo, hoy desaparecido al desbordarse el río El Cojo, realizó gran parte de su trabajo, captando el impacto de la luz tropical. A lo largo de su vida, atravesada por crisis depresivas que influyeron en la progresiva introspección de su obra, abordó el tema religioso, las naturalezas muertas, la figura, el paisaje, el autorretrato y el desnudo femenino; estos dos últimos fueron los más recurrentes en su creación. En sus cuadros experimentó con soportes y técnicas inusuales, incorporando materiales como el musgo y el óxido de hierro. Según Eugenio Montejo, «Reverón asumía la búsqueda del absoluto en su pintura y particularmente en la representación plástica de nuestra luz.[...] El pintor afirma que «los colores no existen en el trópico debido a que la luz los ha desvalorizado», una observación que explica la engeguizada angustia que lo lleva a pintar a base de blanco».

92

Creó, además de sus pinturas, inquietantes muñecas de trapo, a tamaño natural, a las que les hizo vestidos, pelucas y numerosos objetos que enriquecieron el mundo imaginado en torno a ellas, desdibujando el límite entre lo real y lo ficticio. Palimpsesto agradece la imprescindible mediación de la escritora Marina Gasparini, quien se puso en contacto con las personas e instituciones que generosamente han facilitado las imágenes de la obra de Reverón que aquí se reproducen con sus autorizaciones.





PALIMPSESTO 32

Revista de Creación
2017

Dirección:

Francisco José Cruz

Coordinación Editorial:

Rosario Acal

Diseño:

Carmen Herrera Romero

Edita:

Excmo. Ayuntamiento de Carmona
Delegación de Cultura

Redacción:

San Juan Grande, 26 - Teléfono 95 419 04 18
41410 - CARMONA (Sevilla)
palimpsesto1990@gmail.com

Administración:

Biblioteca Municipal *José María Requena*
Domínguez de la Haza, s/n.
Tfno. 95 419 14 58 - biblioteca@carmona.org
41410 - CARMONA (Sevilla)

Fotocomposición, Fotomecánica e Impresión:

INGRASEVI, S.L. - Políg. Ind. El Pilero, calle Esparteros, 2
Teléfono 95 419 06 89 - Fax 95 419 07 01 - 41410 - CARMONA (Sevilla)

I.S.S.N.: 1885 - 9429

Depósito Legal:

SE - 820 - 1990

Carmona 2017

ARMANDO REVERÓN

*La playa es un cristal de mediodía
que anula los colores.
Solo en el fondo del espejo
se hunde el fantasma
de una acacia en flor.
Esta es la bahía
pintada en su casa de palmas.
Los ojos de sus muñecas
me miran como girasoles,*

VICENTE GERBASI



Excmo. Ayuntamiento de Carmona