



CALANDRAJAS

Papeles de arte y pensamiento

Edita: Tertulia Calandrajás
Apartado 247

TOLEDO

NUM. 24
MAYO 1991

Cada vez que leo el nombre de Toledo en letras de molde, me causa verdadero pavor; cualquier nacional o extranjero de donde quiera que venga, después de permanecer breves horas en Toledo y comprar una docena de postales, se siente capacitado para escribir una serie de artículos referentes a Toledo, que ni revelan nada de lo que actualmente existe, ni recuerdan lo que fue; sino un Toledo convencional y disparatado, las más veces, con acotaciones como las comedias, para que en determinados momentos se haga un gesto significativo de admiración.

Toledo la legendaria, Toledo la imperial, Toledo la romántica, se degrada y profana, y aun se envilece, cuando de ella se ocupan tantos y tantos para alardear de sabios, de eruditos y de poetas.

Esos billetes circulares, esas agencias Cook, esas caravanas de horteras y recién casados y viudas no conformes con el retiro del hogar, y niñas anémicas, ¡tanta baratura! ¡y tanta facilidad!, me va pareciendo cada vez más insoportable. Toledo no es un poema esculpido en piedra por una serie de generaciones, es un pretexto para explotar la estulticia deambulatoria que padecen las gentes modernas.

(Gustavo Morales, *Toledo. Añoranzas*, 2.^a ed., Madrid, s. a., pp. 9-10)

YO, EN EL PAPEL DE DON ANTONIO

¿Tuvo alguna vez Antonio Machado la obsesión del tren? ¿Vería en él lo que, comparativamente, es la marcha de la vida? (De todos los viajes que puedan hacerse, ninguno como el del tren para comprender los cambios de ritmo vitales. Viajar en tren es viajar en la vida: Arranque lento. Traqueteo. Paradas que son como olvidos. Velocidad dislocada. La hora. No hay prisa. Meditación en la repentina oscuridad. Salida a la luz del día. El maestoso rodar que precede a la llegada. Fin... del viaje.) ¿O era el avance tecnológico que representaba el mecanismo ruidoso e incomodo de entonces, la posibilidad de traslado, de variedad de paisaje, la antimonotonía enfrentada al fastidio, a la rutina, a la norma fija de los días interminables y los años lo que le atría? “¡Este placer de alejarse!”.

Soñaba con el tren. Inmóvil en su cama de huésped piojoso del hotel Quintana, intentaba hacer memoria de cuándo fue la última vez que tomó el tren, dónde y para ir adónde. ¿Dónde está ahora? *Je ne le sais pas*. En España, no. ¿No? Ya. Qué terrible. Y volvió a quedarse dormido, o adormilado. Soñó que era un niño recién nacido abandonado en el portal de una casa rica. Se despertó sobresaltado, creyendo que la *madame* llegaba sin hacer ruido con otro plato de sopicaldo. Tenía sustancia de gallina, hecho para él, pero no lo podía tragar. Se fumaría un cigarro. ¿Pero quién se lo lía? ¿Y el tabaco? Se perdió. Se comería un pastel... Y el estómago, ¿lo soportaría? Un médico le dio en Barcelona unas pastillas. Con las manos de la imaginación entorpecida, registra los bolsillos de su chaqueta parada sobre el respaldo de una silla. ¿Eran para el estómago o para el corazón? El corazón... ¿Hasta cuándo? El estómago tiene sus respiros. Pero el corazón, ¡qué trabajo el suyo! Le habría sentado bien una de aquellas pastillas con sabor a menta. ¿Tam-



Antonio Machado (Dibujo de José Caballero)

bién se perdieron en el cenagal de Cerbère? Por costumbre, levantó levemente las clavículas. *Je ne le sais pas*. Sólo los huesos, ya parte del andamiaje de hierro de la cama, conservan el torneado inicial.

Un pájaro que anidó en Portbou trina en la arboleda de la placita de Colliure. Machado no lo oye. En pocas voladas, el pájaro volvería a atravesar la raya indefinida, caprichosa, temible, trazada con la punta de un cuchillo, o a cuchilladas, y cantaría al amanecer en las montañas de la otra vertiente. Qué fácil.

Don Antonio, con los ojos entreabiertos, levanta la barbilla poblada de pelos rígidos —una alambra espinesa interpuesta entre un beso que no espera y su cutis color de ceniza—. Nadie le comprendía, porque allí no había nadie para comprenderle. Necesitaba papel, pluma y tintero. También las gafas —moriría con ellas puestas—. Era urgente. Quería escribir un poema. El sabía escribir poemas. ¡Qué raro! ¿Y qué es un poema? Los costrosos labios —herida a medio cerrar—, unidos por el cemento de lo imposible: lo imposible era abrirlos. Como nadie acudía con el recado de escribir, en un esfuerzo doloroso, que ya no repetiría, bisbisea mezclando rumor de palabras y burbujas de la saliva, versos sueltos de un viejo poema que él cree que está naciendo ahora: “Sanatorio del alto Guadarrama,/ más allá de la roca cenicienta/ donde el chivo barbudo se encarama,/ mansión de larga noche y fiebre lenta,/ ¿guardas mullida cama,/ bajo seguro techo,/ donde repose el huésped dolorido/ del labio exangüe y el angosto pecho,/ amplio balcón al campo florecido?” Pero si eso es del poema “El tren”, ¡uno de los varios poemas que dedicó al tren! Mas sigue empeñado en inventar lo que ya está impreso en los libros.

Para acercarse a la tumba de don Antonio hay que hacerlo en tren, y desde la estación de juguete de Colliure, bajar andando, pasito a paso. En los trenes de los años sesenta todavía era posible el lujo de viajar “sobre la madera de un vagón de tercera”, y caso de que alguien demasiado curioso no insistiera en averiguar qué otra cosa podía hacerse al otro lado de la frontera que no fuese comprar piedras de mechero, café y tabaco rubio, entonces también era posible “mirar los arbolitos pasar”. Ese es el ritual del comienzo, si es que debe haber alguno. Mejor es no hablar de rituales aunque los haya, se hagan imprescindibles.

El tren español llegaba a Portbou lentamente, como fatigado. Muchas prevenciones. Los de abajo: “¿Quién llega? ¿A qué?” Los de arriba: “¿Cómo comportarse al atravesar la frontera sin levantar sospechas de intenciones?” Había que transbordar. España no era igual ni en el ancho de los raíles.

En Colliure todo queda a mano. Es un pueblecito azoriniano con el mar en la llanura. Pero ¿llueve aquí con la abundancia o con la frecuencia que nie-

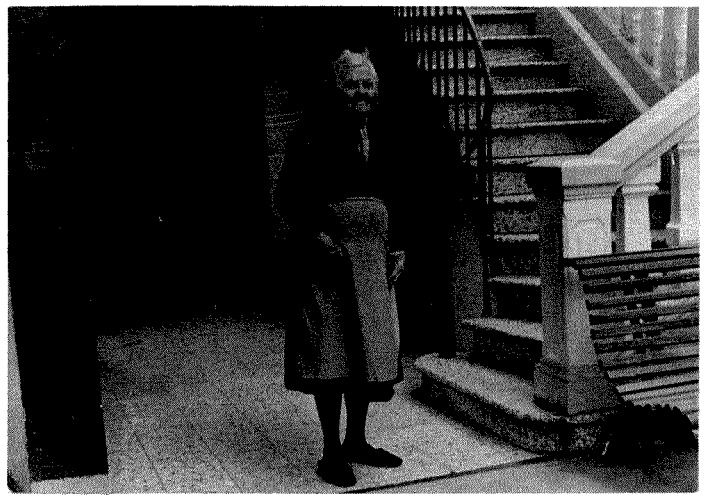
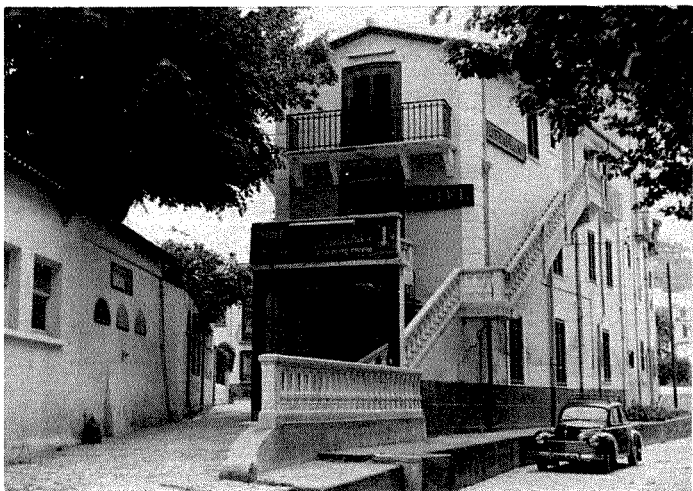
va en Leningrado para que haya tanto canalón descendiendo por las fachadas pintadas de colores del centro? El azul mediterráneo, el verde de los árboles, el carmesí de los tejados suman frescura de cuadro recién pintado. Las postales de Colliure llevan impresa en el dorso la leyenda: "Pittoresque et Célèbre port Catalan". ¿Célèbre por qué? ¿Le venía toda la celebridad de que allí hubiese pasado Matisse temporadas pintando, de que fuese un pueblecito de artistas famosos? Los ancianos que juegan en la placita no lo saben; no les interesa saberlo. Tal vez tampoco al editor de Font-Romeu. Pero lo es; es de una celebridad oscura, en contraste con la claridad meridional dominante; una celebridad limitada al sentimiento de un puñado no muy grande de personas.

Pauline Quintana y su hotel "Bougnol", que embiste el irregular trazado de la plaza Mayor, ellos sí que lo saben. Es un hotelito de extraña arquitectura, vagamente recordatorio en miniatura de los barcos que navegaban por el Mississippi en la época postcolonial: sus balaustradas, sus escaleras al descubierto, los vanos de sus arcos, su balconaje. Conoce más verdades machadianas que nadie, pero es tercamente mudo. Pauline, quien con los años ha perdido tantas cosas, conserva suficiente luz en la memoria, afecto y resolución como para contestar algunas discretas preguntas. Tiene un hijo que es militar; es general del ejército francés. Sus hijos no quieren que hable. Es el único placer que le queda, y habla. Las dudas que puedan despertar su versión de cómo apareció Antonio Machado a su vista son insignificantes, contrastadas con el hecho incuestionable de que se alojó allí, y que allí fue donde le tenía tendida la celada la muerte.

—Es que los periodistas dicen muchas cosas que no son verdad. ¿Es usted periodista?

Su lengua es una *barreja* de catalán, francés y castellano, con algunos mechones del dialecto occitano. Sabe qué es lo que hago en su casa. Está acostumbrada a ver caras extrañas. Por allí han pasado gentes de todas partes; de España, que vivan en España, pocas. Eso la disgusta.

Pauline tenía buen ojo de posadera. De una sola



mirada sabía distinguir a los buenos pagadores de los malos. Era necesario andarse con mucho tiento. A su hotel habían ido a dormir españoles arruinados en el casino de Le Boulou. Recordaba los días de dispersión y calamidad en que muchos españoles, cubiertos de andrajos militares y desesperados de hambre, esperaban la noche para acercarse a su puerta para pedir pan y agua con buenos modos. El traje de don Antonio también llevaba los signos de la derrota. Le faltaban botones. Era un traje de espantajo: ancho, largo, deslucido. ¿Quién antes que él, de hombros robustos, muslos recios, lo llevó puesto? "El hombre que siempre va conmigo". Sin embargo, cuando Pauline le vio, no dudó un momento y se dirigió a él en su jerga:

—¿Qué hace aquí?

—*Je ne le sais pas*. Descansamos.

Hasta ese momento, Pauline no advirtió que iba acompañado.

En la atmósfera cargada de energía machadiana empiezan a darse los presupuestos necesarios para una breve, pero intensa, representación, en la que el caduco profesor de francés que rehusó la mano tendida de París, el homenaje, la comodidad, será el eje, la justificación de la improvisada pantomima que organizó la *madame*, y en la que me vi comprometido a interpretar un papel: el principal, pero también el más triste.

En la puesta en escena intervenía una mañana primaveral. Paredes blancas. Limoneros, palmeras. Escenario: el patinejo porticado del hotel "Bougnol". Actores: la presencia incorpórea de Antonio Machado; Pauline Quintana, viejecita simpática y parlanchina, con su pelo cano revuelto, mandil sin peto, zapatillas en chancla para alivio de sus juanetes; una amiga que se presenta para pinchar el globito de ilusión que empezaba a hincharse; yo, en el difícil papel físico de don Antonio.

—¿Pero dónde estaba cuando usted lo encontró?— insisto, para tener pruebas inequívocas de su seguridad.

—Se lo he dicho. ¡Aquí! ¡Aquí!— señala con energía teñida de impaciencia el primer peldaño de

piedra artificial de una escalera que se pierde al descubierto en dirección a las habitaciones de la planta superior.

Como si esperase un imperativo, un accidente que justificase mi decisión de sentarme allí, me acerco al peldaño; me vuelvo para seguir hablando y viendo a la mujer, momento en el que me da un suave empujón en un hombro, como para hacer más veraz su relato; empujón que aprovecho como un futbolista marrullero para dejarme caer sobre la desnudez del peldaño, en el lugar mismo donde reposó el desamparo del poeta.

Es un momento en el que caben todos los dislates imaginables; todo menos una interrupción, y Pauline es interrumpida por una vecina de su edad que, como de costumbre, viene para hablar de “sus cosas”. Pauline se enfada y descarga sobre ella una enfurecida reprimenda. ¿Es que no ve que está hablando con un señor que ha venido de España, *ami de monsieur Machado*? (Eso no es cierto, al menos rigurosamente cierto, Pauline. No sólo exageran los periodistas).

Roto de manera tan brusca el hilo que empezaba a unir el pasado con el presente, empuño el asa de mi bolsa y me pongo en pie. Pero Pauline no está dispuesta a acabar de aquella manera tan brusca su exhibición. Hay que representar hasta el final, y bien, el papel que la amable casualidad nos ha asignado en aquella improvisada comedia. ¿Cómo acabará? Sentado de nuevo, se inclina, me toma por el brazo izquierdo y tira de mí mientras farfulla un reverente *Monsieur*. Ya en pie, me agarra con fuerza —con menos de la que tenía en febrero de 1939—. Me resisto, fingiendo involuntariamente la torpeza que debió atenazar al poeta entumecido. Noto la proximidad de la cadera artrítica que soportó el cuerpo desfallecido del don Antonio. Y, de esa guisa, de bracete, como dos enamorados —efectivamente, lo éramos, pero de una tercera persona—, recorremos el corto trecho embaldosado y entramos triunfalmente en la acogedora penumbra del comedor.

Ahogado por la emoción, y ya sentado en la mesa en la que Machado tomó su primer bocado caliente desde que fue arrojado de España, como un extraño vómito, me vienen a la boca, sin encontrar salida, las palabras con clara resonancia garcilasiana del poema “Caminos”: “En estos campo de la tierra mía,/ y extranjero en los campos de mi tierra/ —yo tuve patria donde corre el Duero...” ¡Ay, cómo se sentía fluir el chorro de la vida en todos sus colores, sin separación de la tristeza y el contento! Si existe algo que pueda ser llamado “placer metafísico”, algo parecido fue lo que experimenté en toda su plenitud.

El fingimiento se alarga, encadenando la fantástica recordación con el presente realismo de la comedia, un problema que acaba de surgir. Imposible.



No puedo pagar. No preví esa contingencia y no he hecho ningún cambio de moneda. En mi bolsa viajera hay dos bocadillos que, cuando salga del cementerio, me zamparé en un instante.

—Puede hacer las fotos que desee.

—*Merci, madame*. ¡Un momento! Quieta. Ya.

¿Regresar? Los muertos no regresan. La muerte borra el nombre de las naciones y los apellidos de los estados. En su poema “Peregrino”, Cernuda, que acababa de morir —Méjico, 1963—, dice su propósito de no regresar con una voz en la que se vislumbra una voluntad valedera hasta después de la muerte: “¿Volver? Vuelva el que tenga,/ tras largos años, tras un largo viaje,/ cansancio del camino y codicia/ de su tierra, de su casa, de sus amigos...”

Buena vecindad le procuró el destino a don Antonio. Pájaros que anidaron en Colliure, o más lejos, en los bosques berlineses, mañana pueden tomar la dirección de Portbou y volar sobre la tumba de Walter Benjamin, si es que ellos saben dónde se esconde. Hoy, no. Otro día continuaré la inacabable visita a tumbas de poetas o pensadores muertos en el destierro.

La última vez, hace años, que volví a Colliure, contemplé el hotel “Bougnol” a distancia. Ya no tenía gracia la comparación con un barco. El cartel, desprendido de un lado, y las puertas cerradas, eran cómplices de una idea de ultimatum y desolación. Tenía todas las trazas de un panteón vacío. La tumba del floreado don Antonio, en el cementerio de al lado, era más alegre. Si viviera la *madame*, no tendría motivos para quejarse de la ausencia de jóvenes rostros españoles.

NOTAS DE ACCESO: LA OBRA MÚLTIPLE DE SÉRGIO LIMA

*La Poesía es la enunciación de la
esencia del ser.*

Sérgio Lima

I

Ninguna otra palabra, en su raíz, se adecuaría mejor al surrealismo, que *movimiento*: dislocamiento continuo, copiosa agitación, afluencia incesante a las fuentes más inesperadas. Su paradigma esencial es el movimiento inagotable del ser en su trayectoria de conocimiento y liberación. Su poder se concentra en la defensa vertical de conjunciones de las fuerzas antagónicas que rigen la naturaleza humana. Todo en movimiento, auténtica exaltación de contradicciones. Así ha sido el surrealismo, desde su aparición en la década de los 20, a partir de André Breton. Fluir permanente cuyos desdoblamientos se multiplican a lo largo de los años: el grupo argentino dirigido por Aldo Pellegrini, la siempre decisiva presencia de Mario Cesariny de Vasconcelos en Portugal, el bramido irreductible del peruano César Moro, el grupo inglés *Extrance*, formado por Anne McGrath, Peter Overton y Stuart Inman, los ensayos prodigiosos del mejicano Octavio Paz, los esplendorosos versos del rumano Virgil Teodorescu, las actividades incansables de los grupos suecos *Dunganon* y *The Agama Expedition*, entre muchos otros ejemplos, focos de una abundancia que permanece todavía hoy inalterada en su raíz.

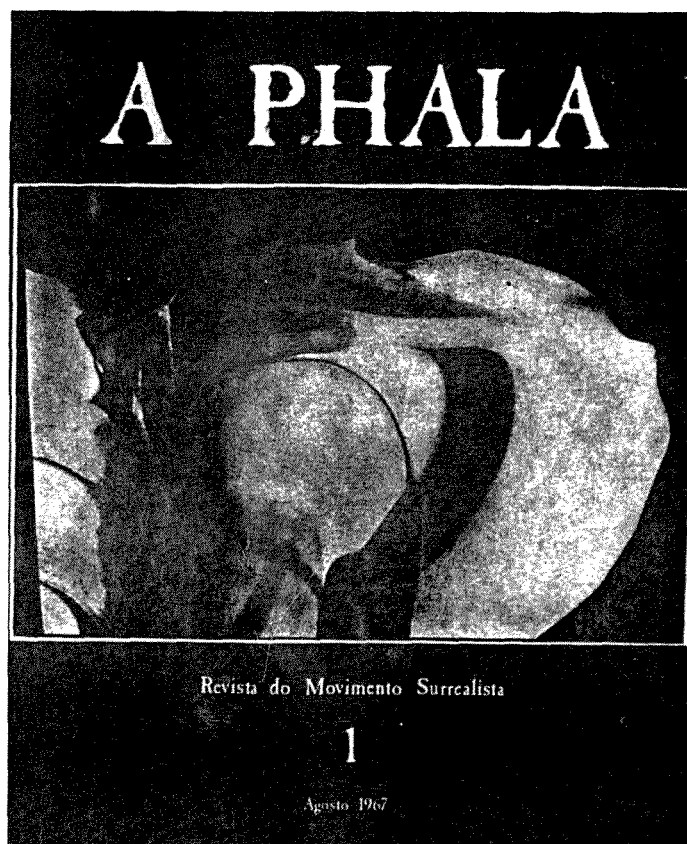
II

Si para los países americanos la lengua española es sumamente importante la presencia de Aldo Pellegrini (1903-1973) y Octavio Paz (1914-), como difusores insuperables del surrealismo, ya en el Brasil se revela como fundamental la presencia de Sérgio Lima (1939-). No cabe aquí discutir la ya desgastada y nunca esclarecida cuestión de si hubo o no surrealismo en el Brasil: la lectura de la obra poética de Murilo Mendes (1901-1975) y Roberto Piva (1937-) ya nos daría una dimensión exacta del discurrir —siempre en movimiento— del surrealismo por este país. La precisión de los datos es indiscutible: en agosto de 1967 se publicaba en São Paulo el número 1 de la revista *A Phala*, dirigida por Sérgio Lima. Tal publicación no acontecía aisladamente: integraba una serie de actividades en torno a la XIII *Exposición Internacional del surrealismo*,

realizada por primera vez en el Brasil, organizada por Sérgio Lima, Leila Ferraz, Paulo Antonio de Paranaguá y Vincent Boumoure. La revista *A Phala*, en sus 160 páginas —hecho absolutamente inédito y hasta aquí inigualado— traía trabajos firmados por Benjamin Péret, Joyce Mansour, Alain Joubert, José Pierre, Antonio Maria Lisboa, Aimé Césaire, Mario Cesariny, Aldo Pellegrini y por el propio André Breton, que tuvo incluso participación en la organización de la misma. Es curioso notar que la crítica jamás se haya pronunciado al respecto de un acontecimiento múltiple e importante como éste. Casi veinte años después, en 1985, la Alianza francesa resolvió promover lo que denominó *Semana surrealista en São Paulo*, que contó con la participación de Sérgio Lima en tres mesas redondas, en que se debatían las situaciones del surrealismo en el Brasil, en Portugal y en América Latina. En el espacio comprendido por los dieciocho años que separan estos dos acontecimientos se sitúa el desarrollo de una de las obras más singulares y capitales de la literatura brasileña.

III

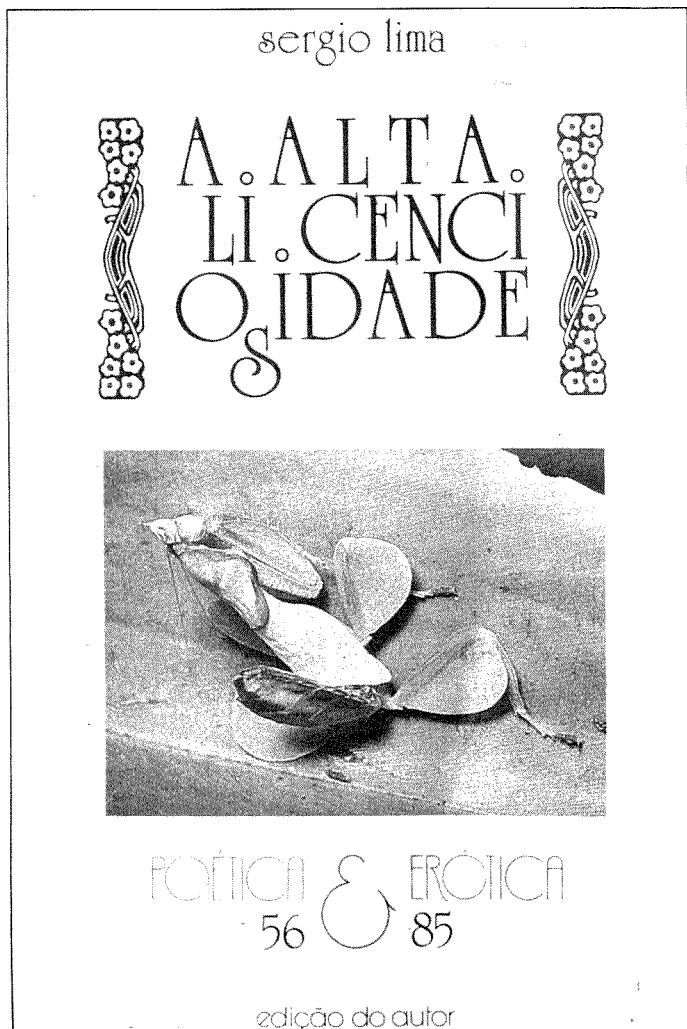
Toda escritura pasa por lo imaginario. Memoria y lenguaje: las fuentes esenciales en la labor de los poetas. Así la imaginación se desdobra: al dar formas nuevamente, y de manera incesante, a antiguas imágenes. Este es el trabajo de la poesía: recuperar para cada cosa (cada gesto, cada cuerpo) su poder de ser varias y ninguna. Así la enumeración obsesiva de fetiches en la poesía de Sérgio Lima, no sólo



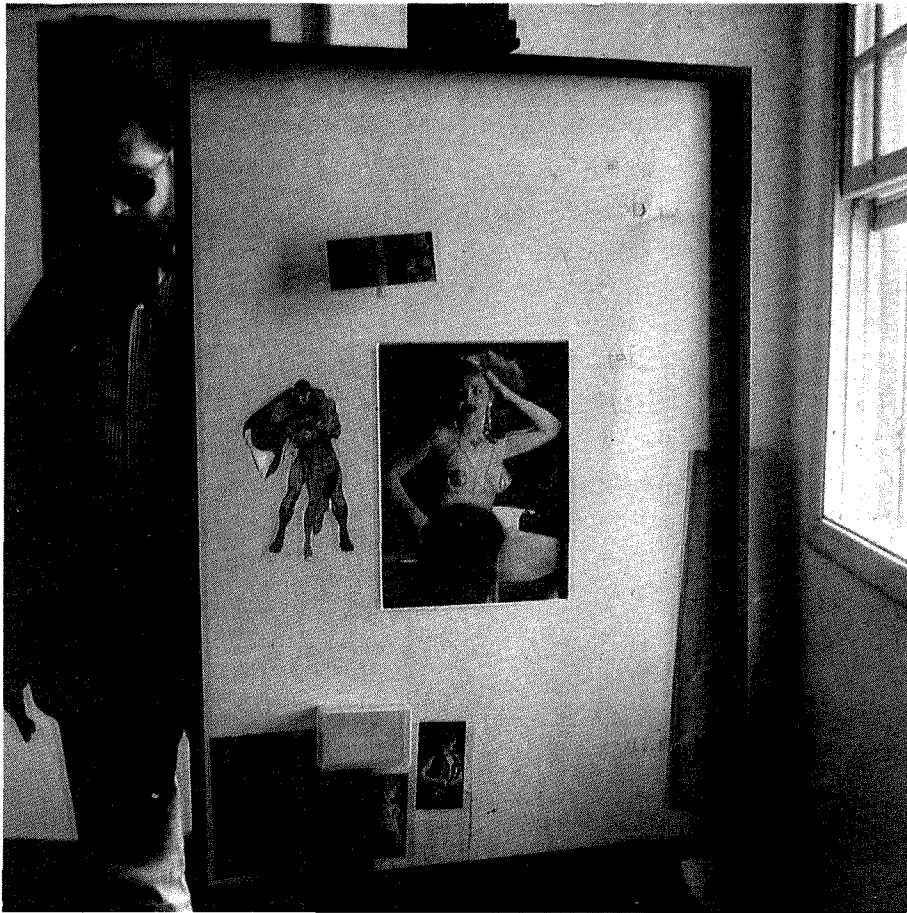
referida a objetos sino también, y principalmente, a partes del cuerpo humano: exuberante chorro de imágenes que se relacionan entre sí como en un juego, metáforas y alegorías en un espléndido enredo de correspondencias. Este erótico conjunto de relaciones, caracterizado siempre por el desbordamiento y el exceso, hilo mágico y de extremado rigor que conduce el movimiento del espíritu, ha sido el fundamento de toda su poesía, como él mismo ya resaltó: "La poesía conserva por definición su fundamento de relación y/o transformación con el otro, su sentido, pues, de transgresión y de exceso en la propia expresión del ser". En este sentido reside la contribución más clara de la obra poética de Sérgio Lima: la recuperación de la poesía como canto, como manifestación libre del espíritu y exaltación de lo antagónico como suprema riqueza del ser. En esto ha persistido, desde *Amore* (Massao Ohno Editor, 1963) hasta *A alta licenciabilidade* (Edición del autor, 1985), reuniendo este último, en sus 518 páginas, 29 años de su producción poética.

IV

Incesante movimiento, la obra de Sérgio Lima se desdobra en múltiples acciones: en 1975, por ejemplo, surge con la edición de *O corpo significa*, tríptico espléndido en que se analizan las relaciones del



cuerpo en cuanto significado. Me refiero a tríptico porque esta es la estructura funcional del libro, extensa red de correspondencias distribuidas en tres niveles de lectura: siendo el primero el texto base, el segundo su relectura progresiva, y el tercero la lectura completa y abarcadora de los conceptos abordados. Se trata de un amplio panel en el que se exponen un número infinito de analogías referentes al cuerpo, utilizando el método del montaje, provocación sutil y estimulante de los más diversos conceptos tomados de la filosofía, de la estética, del erotismo, de la poesía, de la propia vida. En su entrecruzamiento progresivo de citas podemos oír, entre muchas otras, las voces de Malcolm de Chazal, Kostas Axelos, Georges Bataille, Juan Eduardo Cirlot, André Breton, Novalis, Pierre Klossowsky, Gérard de Nerval, Julius Evola —todas enteramente desconocidas en el Brasil hasta entonces—, además de una notable valoración de la obra de brasileños como Vicente Ferreira da Silva, Aníbal Machado y Clarice Lispector. Sería, por tanto, injusto no referirse a este libro de Sérgio Lima como a uno de los más completos estudios acerca del tema, lo que hace urgente no sólo una reedición brasileña sino también su traducción a otros idiomas.



Sérgio Lima junto a uno de sus *collages*

V

Si todo lenguaje sólo se realiza en su exceso, en el desbordamiento de sus imágenes, en la multiplicidad de impresiones de sus fuentes, en ningún otro el desdoblamiento de imágenes se da tan intensamente como en el *collage*. Sin la precipitación excesiva de imágenes el *collage* no se revela. Sérgio Lima lo define bien, al afirmar: “Yo uso imágenes como otros usan palabras. Con la misma libertad”. Toda su obra plástica surge con base en este fundamento, transgresión permanente de todos los modelos de percepción de la realidad, instauración de otra sintaxis en un universo de imágenes plenamente identificadas. Me referí a su obra plástica sin esclarecer, no obstante, que el *collage* es una de las actividades de este que considero uno de los más completos artistas brasileños contemporáneos. Además de diversas exposiciones individuales, que viene realizando a lo largo de los años, y de muestras colectivas internacionales en que ha participado —destacando la XIII *Exposición internacional del surrealismo* (São Paulo, 1967) y *Surrealismo y pintura fantástica* (Lisboa, 1984)— es indispensable que nos refiramos al ponderado estudio que desarrolló acerca del *collage*, expuesto en el libro *Collage* (Raul de Pace Editor, 1984), que reúne historia, testimonios, reproducciones y reflexiones referentes a las varias etapas constitutivas de esta fascinante expresión artística.

VI

Habría que citar aún otras actividades de Sérgio Lima, tales como su traducción (en colaboración con Pierre Clemens) de *Amor sublime* (São Paulo, 1985), de Benjamin Péret, o la organización del acrecentamiento de las relaciones entre el surrealismo y la América Latina, proyecto excepcional en el que viene trabajando últimamente, o incluso el hecho curioso de que en 1967 adquirió y distribuyó entre artistas y poetas de São Paulo cincuenta ejemplares de *Corriente alterna*, de Octavio Paz. Son referencias que se multiplican, en una cadena infinita, y que se constituyen en aquello que inicialmente apuntamos como uno de los momentos más singulares y capitales de nuestra literatura. Si algo es necesario señalar, como conclusión de estas notas, es que la totalidad de la obra de Sérgio Lima ha sido sistemáticamente silenciada por la crítica, de tal manera que su nombre, en contradicción con la grandeza y la dignidad de su obra, permanece todavía hoy poco conocido del lector brasileño.

Floriano Martins

APROXIMACION A UNA LECTURA DE PEDRO GANDIA BULEO

Al sereno sosiego, contrastamos el desenfado, el violento entretenimiento de los juegos de amor y artificio de Pedro Gandía Buleo; que no quiere decir alejamiento de las trascendencias, sólo que llega a ellas por muy distintos y opuestos caminos.

El desenfado le lleva a los poetas alejandrinos y malditos; desasosiego —y no pessoano—, inquieto alumbramiento, descubrimiento de un mundo sensual y provocativo. Suenan las insinuaciones, las citas del amor de calle, los tugurios y los deslumbramientos de la belleza del momento; tiene que existir lo más retentivo, lo fotográfico. Cuanto pasa ha de ser apresado.

Nacido en Minglanilla, los estudios le llevan a colegios, institutos, a la docencia luego; pero el tirón del alma le conduce a la música, al color y la figura, a la fotografía. Completa así el canto y la poesía, a los que contempla por vía de la plástica y el sonido. Cuando tropezamos con un poema suyo, evidentemente tocamos y escuchamos. Aunque aún subyace su experimentación en el lenguaje, éste se perfila agudo, incisivo, cordial y cortante.

Por lo dicho se evidencia el universo pagano y vivo, el culto a lo sensitivo y a lo cambiante. También está presente en su obra la sensibilidad islámica, soterrada, punzante y equívoca, peligrosa muchas veces. Es clara la reflexión mediterránea, con su perpetua inclinación a lo excitante; desgarró y desequilibrio, indolencia, apetencias.

Sus lienzos en un principio eran estallidos, estrepitosas manchas; luego vino el refinamiento conceptual y apareció sin prejuicios la figura juvenil. De igual manera, el poema está al servicio de la música múltiple de los sentidos sin freno, arrolladores, pegándose a la piel restallante de la cosa. No hay máscara; quizá un antifaz de humor, de salobridad, de pasión, de acidez. Su música es como un estambre vacilante.

Es indudable en Pedro Gandía Buleo el cosquilleo lúdico de su asentamiento valenciano, levantino, azul y oro mediterráneos. Casi me atrevería a adivinar en sus formas de hacer, los preludios que anteceden a Plauto y son procacidades en Aristófanes; un lenguaje libertino e irónico, incisivo y mal intencionado, donde la situación es inquietante en la misma presentación del relato poético.

Este poeta conquense-levantino proclama la ventura de la libertad, liberándose él mismo de cualquier prejuicio. La realidad de su canto no es otra y él no desea traicionarse.

Carlos de la Rica

POEMAS

EN LA COLINA PALIDA DE DELFOS

*Bajo esta luz de nácar que el recuerdo
del dulce y suave mármol de Eryxímaco impide*
[aterdecer,
te suplico, Apolo, me devuelvas —como a Fedro
[antaño—
por un instante el húmedo latido de sus labios y su
[sexo;
y, aunque la desmesura del placer inflame
el resto de mis días y, prematuramente, mis cenizas
enamoradas nieven, tal desolado azabara,
el borde de la crátera oscura de la Estigia,
toda la muerte en vida trocaré, y los locos amantes
que a la memoria cedan, precediéndome,
aprenderán de mí no la mentira de la inmortalidad
de su belleza, sino la destrucción que ha de salvarlos
de ellos mismos, entrando en el misterio, más allá
del amor, tan blanco de la Nada.



P. Gandía Buleo, *Arcángel con sombrero* (1985)

EN LOS OUDAYAH

RABAT

*Dios negro adolescente se refleja
entre flores de hibiscus sobre el agua
de la pequeña fuente. Haber errado
tanto tras las palabras que pudieran
contener su ficción; haber luchado
por retenerlo inúltimente; haber
perdido el rumbo, la batalla, y ahora
las aguas te sonríen con la boca
de Nizard que ya es otro y es ninguno.*

QASIDA

*Un alazán ardiendo, con ojos de turquesa,
galopa por mi alma como seco herbazal.
En una llama de oro me elevo con mi amante
y somos la ceniza que llueve de la luna.*

DE LA CIUDAD NUEVA

*Es la hora de los astros y flores como cuerpos
que en su fugacidad la eterna adolescencia
conforman. Lo mudable es inmutable en ellos.
Todo nombre secreto les pertenece. Vencen
con su sombra la luz y su sueño es substancia
del xinná y la gehena. Idolos del amor,
doblegan la pasión con sus hermosas armas
y sus dulces engaños. De su belleza heridos,
sus idólatras saben que el único tesoro
de la vida es amarlos y darse muerte. Así
hacen templo y makbara por siempre de El Jadida.*

LOS POEMAS EN PROSA DE CATULLE MENDÈS

El origen del poema en prosa en lengua castellana se encuentra en los *Petits poèmes en prose* (1) de Catulle Mendès, publicados en la tercera parte, *La chanson qui rêve*, del libro de cuentos *Les trois chansons* de 1886. Sirvieron a Rubén Darío de modelo, junto con otros cuentos de *La chanson qui rêve*, como *Martine et son ange* y *Le jardin des jeunes âmes*, para escribir su cuento *El palacio del sol* de 1887, publicado en *Azul...* (2).

Aunque la prosa poética francesa se remonta a Rabelais (1494-1553), pasando por Chateaubriand (1768-1848) y Aloysius Bertrand (1807-1841), hay que esperar la llegada de los parnasianos para que se defina como género que utiliza sus propios recursos, que lo definen como tal, y donde cuenta entre sus filas con exquisitos cultivadores. Teófilo Gautier (1811-1872), principal precursor de los parnasianos, agrupó cierto número de poetas y artistas jóvenes adscritos al romanticismo, bajo la doctrina de *El arte por el arte*. Gautier sugiere por su poderoso colorido pictórico y su fantasía insaciable. Fue un verdadero estilista, y aunque no practicó el poema en prosa muchas de las páginas de sus novelas son auténticas piezas de arte. Su influencia, por poner dos ejemplos notorios, dejó sentir su peso sobre la prosa del naturalismo de Flaubert (1821-1880) y la simbolista de Baudelaire (1821-1867).

Uno de los más famosos precursores del parnasianismo fue Catulle Mendès (1841-1909), poeta, cuentista y novelista de mucha producción y popularidad, hoy totalmente olvidado. Pero lo más valioso de su obra literaria son los cuentos, donde el alto vuelo de la fantasía, unida a la depuración del lenguaje, refinado y culto, seducen, aún hoy, por la delicada orfebrería con que supo trabajar el léxico. En esta nueva generación de escritores lo que más destaca es la manera de elaborar el texto en renglones cortos. Por otra parte, Mendès, yerno de Gautier, pronto se impregnó del orientalismo, que tanto los hermanos Goncourt, como Teófilo y Judith Gautier, su esposa, cultivaron con auténtica pasión. Este exotismo constituyó uno de los aditamentos de su fantasía.

La prosa castellana decimonónica, en cambio, se caracterizaba por el estilo acartonado de períodos largos y monótonos, que desde el Siglo de Oro apenas había sufrido modificación en la hora última del romanticismo. Durante su estancia en Chile, Rubén Darío (1867-1916) pudo percibir, a través de las crónicas de los argentinos Paul Groussac (1848-1929) y Santiago Estrada (1841-1891), y el cubano



Catulle Mendès en 1876. Grabado de F. Desmoulin

José Martí (1853-1895) —quienes publicaban en *La Nación* de Buenos Aires, utilizando un lenguaje castizo, pero con influencia parnasiana—, la posibilidad de experimentar, también él, bajo modelos franceses, la nueva prosa.

Más que las crónicas, lo que interesa de Darío son los cuentos de *Azul...*, porque representan el eslabón que rompe con la prosa decimonónica e inaugura la del siglo XX. Bajo la influencia de la novela *Escenas de la vida bohemia*, de Enrique Murger, escribe *El pájaro azul*, en diciembre de 1886; luego viene el cuento naturalista *El fardo*, de abril de 1887. Pero, al escribir *El palacio del sol*, en mayo del mismo año, lo hace influenciado por Catulle Mendès. Este cuento es la primera versión en lengua castellana del poema en prosa. Toma como modelo los cuentos citados, que son poemas en prosa, *Martine et son ange*, *Le jardin des jeunes âmes* y los *Petits poèmes en prose*. De este último, Darío toma, además, el modelo del *leitmotiv*. Con la diferencia de que en Mendès cada *leitmotiv* es un segmento tomado de la primera estrofa, con el cual concluye cada una de las partes. En cambio, en *El palacio del sol*, Darío utiliza el *leitmotiv* en una alternancia que se repite en el siguiente orden: 1-2-3-1-1-3-1-2-1 y no precisamente a final de estrofa. Sí lo hace, cuatro meses después, a final de estrofa, en la silva *Primaveral*; los dos únicos textos de *Azul...* donde Darío hace uso del *leitmotiv*.

Desde el año 1886, cuando se publicó en París la edición príncipe de *Les trois chansons*, este libro no ha sido reeditado ni traducido al castellano. Por tanto, es la primera vez que ofrecemos al lector los cuatro *Pequeños poemas en prosa* de Catulle Mendès que dieron origen a nuestro poema en prosa.

Ricardo Llopesa

NOTAS:

- (1) Catulle Mendès, *Petits poèmes en prose*, en *Les trois chansons*. París, L. Frinzine, 1886, pp. 267-276.
- (2) Rubén Darío, *Azul...* Valparaíso, Litografía Excelsior, 1888.

Catulle Mendès: PEQUEÑOS POEMAS EN PROSA

(Traducción de Ricardo Llopesa)

I. Invitación al paseo

Puesto que el sol de abril, a través de una vaga neblina azul, hace abrir las ventanas y reverdecer la raíz de la reseda bajo el alero de las buhardillas, tú no tienes ninguna razón, encanto, no, ninguna razón para permanecer encerrada en la alcoba de invierno, en la bonita alcoba de invierno donde tanto nos amamos.

Tú resistes; dices que el descanso de la mañana es dulce sobre la almohada de batista donde se desenredan tus cabellos, y que es una delicia continuar el sueño en esa larga pereza medio despierta. Pero puedo levantar tu párpado de un beso, que anoche un beso cerró, puesto que el sol de abril, a través de una vaga neblina azul, hace abrir las ventanas.

¡Sal de la cama! ¡Vístete pronto! Si tu modista no trajo el vestido nuevo, ponte la ropa de la pasada primavera, la ropa que recuerda las espigas de Meudon, donde viven los aromas de un amor que no tiene deseos de renacer. No es en vano que la primavera hace espesar el musgo de la orilla del bosque y reverdecer la raíz de la reseda bajo el alero de las buhardillas.

Por los callejones donde florece la eglantina, tu gracia de reventar las flores dará ejemplo de perfumes y estallidos; si ellas me vieran desabrochar, sin perjuicio de tus rojeces, tu corsé hasta el cuello, las primeras mariposas dirían al capullo cortado aún en su vaina verde: "Tú no tienes ninguna razón, encanto, no, ninguna razón para permanecer encerrada".

Pero, cuando se debilita la nueva claridad, vendrás a la ciudad imbuida de un perfume de mañana y delicadas hierbas, con un poco de rosa en los ojos, un susurro de pájaro en la voz, y tendré la primavera, olores, frescores, canciones, en la alcoba de invierno, en la bonita alcoba de invierno donde tanto nos amamos.

II. Suzon

Suzon ha muerto; tenía quince años y ha muerto. La metieron en un pequeño ataúd, un poco más grande que una cuna. Encargaron a un marmolista una piedra sepulcral con una inscripción: "Aquí reposa Suzon, muerta a los quince años".

Yo venía de muy lejos, ah, de muy lejos, para pedirle un beso que me había prometido cuando era niña. Pero alguien me dijo por el camino: "¿Cómo, ignora usted eso? Suzon ha muerto; tenía quince años y ha muerto".



María Angeles de Armas, *La adormidera pasó sobre la vida*

Exclamé: "¡No puedo creerlo! Hay en el país tantos viejos que viven todavía. No es durante la primavera cuando marchitan las lilas". Y me respondió: "La metieron en un pequeño ataúd, un poco más grande que una cuna".

Busqué su tumba en el cementerio. No la pude encontrar entre tantas otras. "Señor, ¿puede usted decirme dónde está enterrada Suzette? —No, señor, lo único que sé es que encargaron a un marmolista una piedra sepulcral con una inscripción".

Pero, al pie de un abedul, vi una pequeña rosa blanca que comenzaba a abrirse. ¡Ah, qué bonita era y cómo lucía! "Seguramente, me dije, aquí reposa Suzon, muerta a los quince años".

III. La cruel caridad

Mi vecina de enfrente se pone en la ventana, y como es caritativa se pone un albornoz que se abre por encima del corsé rosa y negro. La veía con frecuencia, durante el invierno, a través de los cristales; no obstante, ignoraba que fuera tan bella.

Había comenzado a escribir un soneto que habría sido el más bello del mundo, pero tiré la pluma de prisa y me acodé en el balcón. No es en los versos en lo que sueño; mi vecina de enfrente se pone en la ventana, y ¡como es caritativa!

Ella me otorga, como una exquisita limosna, la mirada de su blanco brazo que sale de entre los encajes, y un poco de su piel rosada que se envanece. Muchas mujeres no se decidirían, sino con pena, a

ofrecer tales bondades; ella, nada melindrosa, sin estar invitada, se pone un albornoz que se abre por encima del corsé rosa y negro.

Pero, por detrás, hablándole bajo, sonriendo, perdiéndose hasta besarle los pelitos de la oreja, aparece un jovencito de bello porte —¿es el amante?, ¿el marido?—, un jovencito de bello porte, a quien veía con frecuencia, durante el invierno, a través de los cristales.

¡No era por mí por quien ella era caritativa! Mirad cómo los celos son proclives de producir asombro del bien ajeno. Antes, cuando pensaba ser el pobre feliz a quien ella daba la limosna, me pareció sin duda muy encantadora mi vecina; no obstante, ignoraba que fuera tan bella.

IV. Fresas del bosque

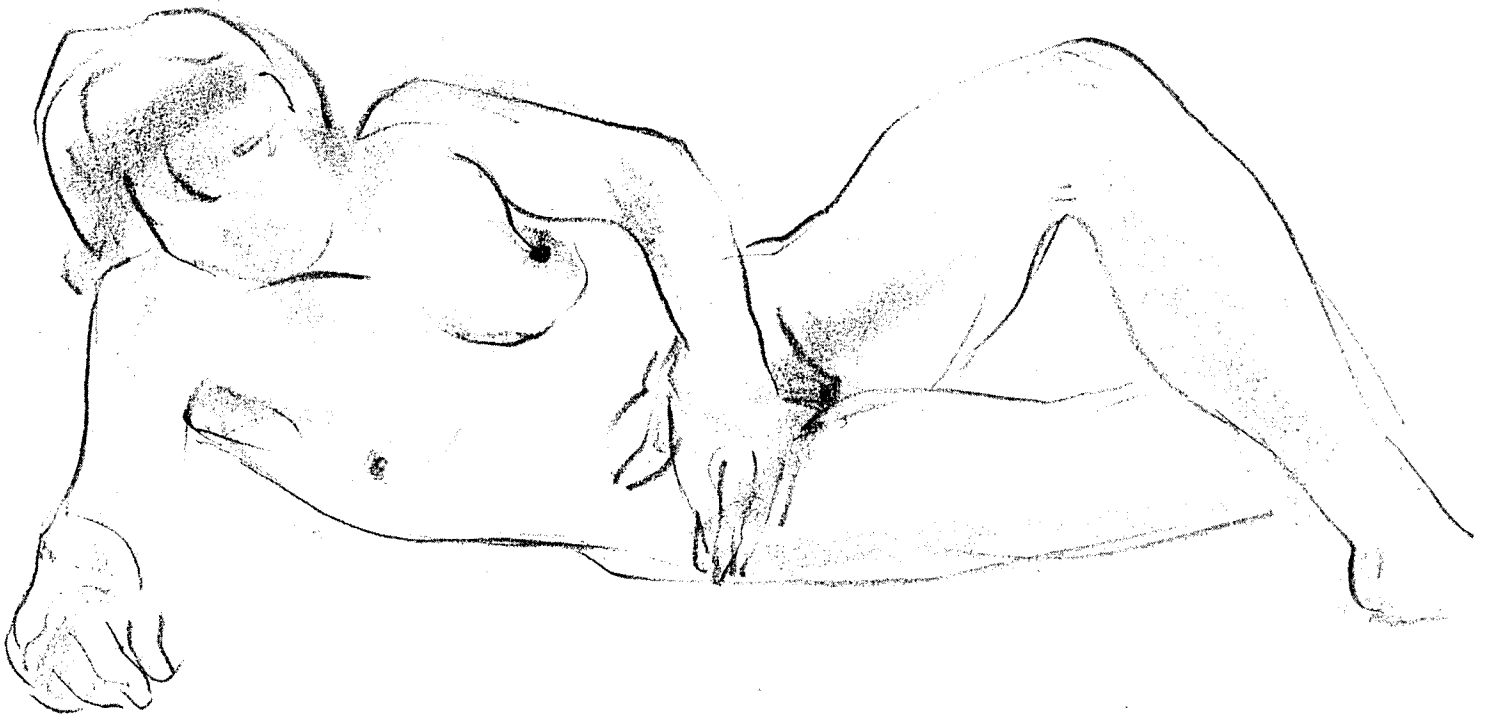
“Fue en este bosque —me dijo la loca muchacha—, fue en este bosque, misterioso y dulce, donde recogí las fresas salvajes en compañía de ese a quien amaba a los dieciséis años. En la mañana indecisa las flores no se atrevían a abrirse ni los pájaros a cantar, y todo el aire estaba lleno de perfumes y de músicas”.

¡Ay de mí! —dije, entristecido—, ¿por qué con ese pasado que es sólo tuyo y no nuestro? ¿Es así como das o dejas escapar el inefable beso que debes reservar a mi cariño? —Sí, fue en este bosque —me dijo la loca muchacha—, fue en este bosque, misterioso y dulce.

Pero, ¿quién te ha hablado de un beso?, ¿de qué beso hablas con ese tono de reproche? Tú supones, verdaderamente, cosas extrañas y tus celos no tienen sentido. ¿Soy culpable porque recogí las fresas salvajes en compañía de ese a quien amaba a los dieciséis años?

Mira allá, cerca de aquel matorral de espinas, ahí encontré una pequeña, apenas rosada, y me sentí tan feliz que no pude comérmela de tanto reír. Más allá, otra fresa; más allá una fresa más. ¡Ah, la divertida recolección y el precioso paseo! En la mañana indecisa las flores no se atrevían a abrirse ni los pájaros a cantar.

“Pero él —dije—, el que te acompañaba, ¿también recogió fresas?” Ella se desternillaba de risa. “¡El recogió una —dijo ella—, si tengo buena memoria, para mí, el musgo dorado donde nadie había puesto los dedos ni los labios; y todo el aire estaba lleno de perfumes y de músicas!”



(Arriba)

Giménez Agrela, dibujo.