



CALANDRAJAS

Papeles de arte y pensamiento

Edita: Tertulia Calandrajás
Apartado 247

TOLEDO

NUM. 15
JUNIO, 1987

Pora Toledo el rey tomada da;
essa noçh mío Çid Tajo non quiso passar:
“Merçed, ya rey, sí el Criador vos salve!
Pensad, señor, de entrar en la çibdad,
e yo con los míos posaré a San Serván:
las mis compañas esta noche llegarán.
Temé vigilia en aquesto santo lugar;
cras mañana entraré a la çibdad,
e iré a la cort enantes de yantar”.
Dixo el rey: “plazme de veluntad”.

El rey don Alfons a Toledo va entrar,
mío Çid Roy Díaz en Sant Serván posar.
Mandó fazer candelas e poner en el altar;
sabor a de velar en essa santidad,
al Criador rogando e fablando en poridad.
Entre Minaya e los buenos que í ha
acordados foron, quando vino la man.

(Poema de Mío Cid, 136)

LA CITA

El sol entraba en anchas fajas por la persiana de la confitería. Más allá de la ventana está la calle y la plazuela encerrada en su verja de hierro negro conteniendo el rebaño de bronce de don Bruno Mauricio; la persiana raya el paisaje y la luz rosada que entra se vuelve violácea.

—Hace poco —dice la voz perezosa de Paco— revolviendo en los cajones encontré uno de sus rulos; tenía una hermosa cabeza rubia, lo veo como si lo tuviera delante, un cabello casi blanco que me llamaba la atención; siempre me traía caramelos en los bolsillos deformados, en los que hundía las grandes manos un poco torpes.

En el verde fresco del césped se destacan los troncos negros de los magnolios y las palomas que van y vienen, y, entre ellas, los niños.

—Ah —dice ella—, su voz también es lenta.

Dos o tres moscas revolotean entre la sombra y la luz que la persiana echa en la pieza.

—Yo tenía ocho años —rememora Paco—, más o menos por los ocho; sí esa edad. . . no se casaron, fueron novios muchos años porque mi tía era muy joven. La recuerdo muy bien. . . estoy seguro que nunca hicieron más que tomarse las manos.

—Qué lindo —comenta ella; eso la sorprende, más que decirlo la sorprende la voz con que lo dijo, es como si se le hubiera escapado.

En la plaza las palomas se afanan en torno de un niño que les ofrece comida. Qué lindo sol inunda la ciudad, nuestra ciudad. En Lima nunca había sol. Nunca. Lima, con sus brumas y gallos del amanecer.

—Por qué no se casaron —pregunta dándose cuenta del silencio de Paco.

—El murió.

Ella le mira; no puede hablar. Ve sus grandes ojos de párpados pesados, el pelo negro y desordenado, la barba de varios días que comienza a encanecer.

No, no puede decir nada; la muerte es concluyente; a esa región cae lo que se pierde definitivamente; ni siquiera admite comentarios. Mira la servilleta de papel que tiene en la mano y la pone entre el vidrio que cubre la mesa y el mantel; es un gesto inútil, tanto como cualquier palabra.

—Por más que corre no las alcanza —explica Paco señalando al niño de la plaza y las palomas.

Ella vuelve la mirada hacia afuera.

—Entonces —continúa la voz cadenciosa de él— mi tía pasó cinco o seis años sin novio, pero un día. . . (el tono de la voz insinuante la está tocando) un día

un italiano, no era nazi, ni judío, era bueno, como el pan decía mi madre, igual que el otro. Era antes de la guerra. Le propuso casarse. Parece que estos señores son así.

—El mío era indio y también fue igual.

Paco se calla, no comenta lo que dijo, pero en el fondo de sus ojos cruzan una serie de reproches. “Lima y tu indio”.

Ella comprende que con sus comentarios puede estropear algo que hace un tiempo está naciendo entre los dos. Algo como una sonrisa que la une a él; alegría de verle y saberse esperada. (“Qué dichosa, dijo un amigo, alguien te espera, es como si la vida le esperara a uno”; aquel amigo también estaba muerto). Ahora, otra vez, alguien la esperaba y algo tierno y profundo que hacía tanto tiempo se alejó de ella quería renacer.

—Son mis cosas semivividas, semiolvidadas, en agonía, que tampoco me dejan vivir— dice ella pidiendo disculpas.

—Lo sé —contesta él— por eso me recuerdas a mi tía.

Sus ojos castaños son casi negros. No agrega nada pero es suficiente, queda ahí entre los dos un acuerdo tácito sobre las cosas frustradas. Un acuerdo íntimo casi sobre hechos desconocidos y personas extrañas, cosas que no compartieron pero que están ahí, presentes, uniéndolos tanto en el café vacío, en la tarde de otoño.

—Entonces —continúa él, volviendo a su conversación— mi tía tampoco se casó con éste; tuvo dudas, recelos.

—Remembranzas —apuntó ella—; no podemos separarnos del pasado como no podemos separar la sombra de la luz.

Parecía una observación impersonal, dirigida al aire y a las moscas que se quedó mirando volar. En Lima nunca habrá sol. Un sol tan glorioso como éste, no, y los balcones de Lima son mucho más hermosos que estos nuestros, pero estos son los míos, aquí transcurrió mi adolescencia. Cuando me acuerdo de Lima siento ganas de llorar, pero hoy es bueno vivir un día como éste, haber paseado por la Ciudad Vieja, mirando sus hierros humildes, forjados en otro siglo, y estar ahora aquí y conocer a gente que nunca veremos pues están muertas. Pensar que el tiempo y el espacio son ilusión, y sentirlos tan cerca como el sol y la tibieza de esta tarde. Tener la certeza de que la vida es como un gran puente por el que vamos en una caravana inmensa en la que no estamos desesperadamente solos, ya que vivir es esto: compartir. Compartir el

aire, la palabra, la piel, y, en alguna hora, las cosas que son y las que ya se fueron, en la cual personas que no conocimos pueden darse cita y esperarle a uno llenas de dulzura.

—¿En qué piensas? —interroga la voz cálida de Paco.

—En tu tía, en el marinero muerto. . ., en nosotros.

—Ah. . .

—Dime, ¿por qué guardaste tú un rizo de un marinero extranjero?

Paco se encoge de hombros, toma el vaso de grapa y bebe de un trago.

—Tal vez porque era el único hombre que, muerto mi padre, llegó a casa; tal vez porque me hacía impresión el color de su pelo.

—Y tu tía, ¿qué decía?

—Nunca le dio importancia a las palabras, creo que era muda por vocación. Usó mucho tiempo aquel rizo en un medallón con una cinta colgada de su cuello, tal vez hasta que se casó. . . Entonces pasó a mi poder como un tesoro.

Ella asiente. Por sobre la mesa se encuentran las dos manos, y la comprensión que se establece a través de sus miradas. Sí, son los silencios lo que importa, lo que rodea a la palabra, la acción, el gesto, el hecho. La vida universal, desde las hierbas hasta el rocío, es callada. Y no hay vocablos para expresar el sentimiento que envuelve las cosas pequeñas que guardamos con un amor casi inconsciente, piedrecillas, retratos, tarjetas, que en los días siguientes se confunden y pierden. Seres lejanos, gente que amamos y con los que mantenemos una cita constante, y que, alguna vez, como hoy, se reúnen en una recepción intemporal casi infinita.

—Vamos —dice Paco llamando al mozo—, quiero que conozcas a mi madre.

Se levantan y salen.

En la plaza, los chicos continúan sus juegos y las palomas zorean entre magnolios negros y verdes, mientras don Bruno Mauricio de Zabala apacienta impertérrito sus rebaños eternos, y la ronda infantil corea:

“A la rueda rueda
de pan y canela”. . .

Consuelo Diago

JORGE ULISSES: UNA POETICA DE LOS ORIGENES

Si el universo es, de hecho, esa esfera visionada por Pascal, cuya circunferencia elige el espacio en todos lados, y en ningún espacio elige el centro, el arte tiene, entre otras funciones, la de hacer presente el invisible presente de las cosas.

A la escultura, desde tiempos inmemoriales, le corresponde la rehabilitación de la materia, para conocer mejor la naturaleza, y posibilitar al hombre el conocimiento de sí mismo.

La intemporalidad, si existiese, es más que nunca el horizonte inmediato al que la contemporaneidad aspira. Y es bastante probable que la realización humana desconozca medio más eficaz que éste que por inherencia pertenece al hombre de hoy: el deshacer los límites del tiempo.

Sólo la ilusión es fértil, escribe E.M. Cioran, el filósofo de *La Chute dans le Temps*, sólo la ilusión es origen.

Como el arte, al que la austeridad de la materia, en primer lugar, precipita en la indisoluble lucha del espíritu y del tiempo, la escultura sólo a partir de la década de los treinta, con la imperfecta denominación de "escultura abstracta", conoció la posibilidad de ascender al estatuto que, de momento, goza entre las otras formas de expresión artística, a quien le permite establecer, según los puntos de vista ético y estético, significaciones plenas de niveles psicológico y cósmico.

Teniendo conciencia de esta problemática, Jorge Ulisses no forjó, de ánimo leve, su concepción plástica, prescindiendo de partida de un saber adquirido o cediéndose a la magia del progreso técnico.

Siendo además el orden y el rigor los fundamentos de esta poética, la *potentia* que preside su arte no nos coloca ante un proyecto consumado.

Asentada en una búsqueda incesantemente inde mostrada, esta escultura se reanima sin perder de vista la unidad cósmica que es toda su razón de ser, y para después granjear un grado de autonomía que la recurrencia casi obsesiva acentúa a la dinámica de los cuatro elementos.

Digamos que lo hace diversificadamente, primero, para disolver cada momento conquistado, a *posteriori*, dejando detrás de sí una luminosidad auro-

ral, iniciática, de estructuras, ritmos y símbolos, a la que las formas circulares prestan ese movimiento pendular de todo cuanto, a un tiempo, hace para servir al espíritu y a la materia.

Que busque el observador en las asimetrías el dinamismo; en las formas ovoidales, el relacionamiento biomórfico, y toda la fruición será completa, o lo que es lo mismo: total.

Otros aspectos merecen estudio.

Conciliando diferentes naturalezas —el agua, que una presencia casi constante de fuente al fuego aproxima y los arquetipos, cuya función preponderante es dirigir fluencias anímicas— de esta escultura nos queda una idea, la de que el principio y el fin, como decía Kandinsky, se unen para desaparecer en el mismo momento.

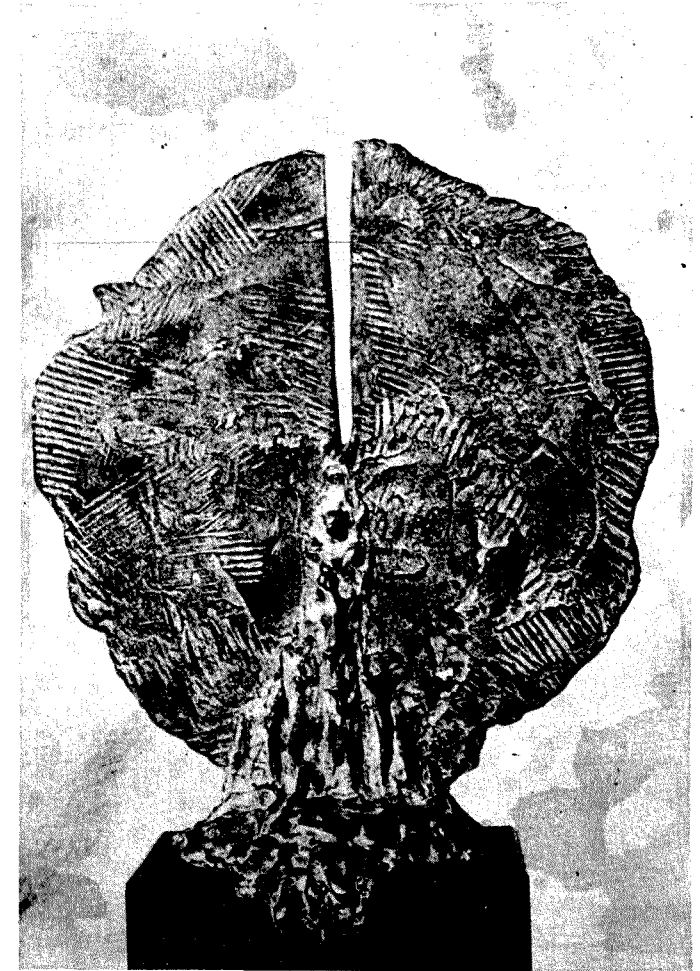
Por todo esto, me parece una fuerza latente, originaria, casi nacida al margen de su yo, como toda la energía que se requiera primera, auténtica, resulta ser la vía del conocimiento que mejor se ajusta a la creación escultórica de Jorge Ulisses.

Elevadamente armoniosa como esa música que, distanciada de los siglos, en geometría oceánica amoldó el espíritu griego, y que por cierto sería excesivo dejarla traslucir, es en la fluente sensualidad de los bronce, apre(he)ndida de Jean Arp, en los pulimentos de Brancusi y en la animación del espacio legiblemente humano de un Henry Moore, de una Barbara Hepworth, que la obra del escultor conquista su universo. Un universo en el que el tiempo, no diré a pesar de la materia, sino amorosamente a través de la materia, en nosotros se hace presente, porque en nosotros despierta el más humano deseo de ser.

Al contrario de Montaigne, al que el espíritu de la época enraizara en el ego la materia de su obra, creo que es en la vida, potencialmente en la vida vivida, donde el escultor del hombre hace materia de su propia obra.

Porque la presencia de los orígenes, no será exagerado admitir, es destino humano. Porque trasposición en el tiempo (Icaro trascienda a la condición humana atravesando el fuego), yo creo más que eso sólo: destino cósmico.

Vergílio Alberto Vieira



Jorge Ulisses, nacido en 1940 en Mangualde (Beira Alta, Portugal), cursó estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto. Ha realizado numerosas exposiciones en Portugal y diversos países europeos a partir de 1963. Sus últimas exposiciones han tenido lugar en Oporto (Palacio de Cristal), Chicago (Gran Exposición Internacional), Lisboa (Fundación Calouste Gulbenkian) y Barcelona (Galería Sargadelos).

MECANISMOS REDENTORES EN LA POESIA DE ANGELA DE HOYOS

En el año 1975 tuve el privilegio de conocer a Angela de Hoyos y de visitar su hogar en San Antonio, Texas.

El conocer a Angela implicó también el descubrimiento de su poesía, la cual me llevó a un pequeño estudio literario de su obra *Selecciones*, libro publicado por la Universidad Veracruzana en el año 1976, en las ediciones del *Cuardeno del Caballo Verde*.

Once años después, vuelvo a sentarme para mirar, desde un punto más global, la obra de Angela. He buscado sus libros, escondidos mágicamente en mi biblioteca, y es como regresar al pasado: *Arise Chicano and other poems*, edición bilingüe con una traducción al español de Mireya Robles; *Chicano poems for the barrio*; ambos publicados en 1975. En mi biblioteca también encuentro la reciente publicación en 1985 de *Woman, woman*.

Decido caminar por estos poemas de nuevo porque deseo unir puentes en esta década poética de Angela. ¿Qué encuentro? Siempre una limpia voz buscando el balance, la justicia a través de un grito poético social.

En *Arise Chicano* Angela defiende al hombre de su raza, el cual es aplastado por las desventajas sociales, siempre producto de la injusticia. La poeta no consuela, sino presenta la realidad:

"Nadie te redimirá
Eres tu propio mesías".

Para Angela, la salvación está en el propio hombre, y su misión como poeta es hacer consciente al hombre de que nadie va a venir a salvarlo.

Repito que la presencia de la injusticia, y la necesidad de justicia son temas claves de estos libros que analizamos. La poeta denuncia y denuncia irónicamente:

"No, nunca comprenderás
—Tú, en tu cómoda silla de extensión
mirando "cops and robbers"
en tu TV de colores—
por qué el adolescente chicano
que limpia tus zapatos
a la entrada del Hilton
no ha aprendido aún a pronunciar
el inglés del Rey correctamente"

(*Arise Chicano*, pág. 18)

La altura poética de Angela radica en su capacidad de adentrarse en el diario vivir, donde la diferencia de clases está presente, y en su capacidad de proyectar su observación en un verso directo, irónico y doloroso como un golpe en la cara.

En *Chicano poems for the barrio*, la poeta continúa en su ascenso, descubriendo a cada paso todos los rompecabezas del abuso semántico:

"a sadness,
porque te llamas
Juan y no John
as the laws
of assimilation dictate"

(*Chicano poems*, pág. 5)

El libro *Chicano poems* no es edición bilingüe, aunque encontramos versos en español intercalados con el inglés; son poemas tejidos en un multi-lenguaje reflejando el proceso socio-psicológico de la poeta:

"Y la pregunta, que ofende:
Ain't you meskin?
How como you speak
such good English?
Y yo le contesto:
Because I'm Spanglo, that's why"

Es interesante notar el uso de la palabra "meskin"; refiere a la palabra *mexican* leída fonéticamente en español, pero pronunciada por el norteamericano no muy claramente. Se nos antoja que es una técnica clave de la poeta para romper el concepto de superioridad lingüística en términos del idioma inglés que tiene el anglo contra el latinoamericano; en este caso, el chicano.

Continuando mi recorrido secuencial, llego a *Selecciones*, y repito, como dije en un artículo previo, que en estos poemas la poeta se vuelve más personal, se analiza ella misma y protesta pasivamente hacia quienes quieren herirla. Hay humildad de espíritu en esta mujer que estampa su verdad:

"ni aun de estos duros golpes
aprenderé
y saldré el más dócil
complaciente
aborreciblemente ameno
de todos los peces. . ."

(*Selecciones*, pág. 17)



Angela de Hoyos

Y llegamos a *Woman, woman*, su obra presente, publicada por *Arte Público Press*, 1985.

Este poemario nos enfrenta a las fuerzas que representan al hombre y a la mujer, el Ying y el-Yang, el encuentro y el alejamiento, la verdad y la mentira, el complemento que a veces se convierte en amargo separatismo. La poeta es *doble mujer*, porque necesita de toda su energía para evitar el romper con su circunstancia. Para la poeta ya no puede existir el estig-

ma del sexo; ya la sociedad le permite regirse por otras reglas; ya le es permitido el enfrentarse:

“... lo que me molesta
es que me diriges
la pregunta
con aire autocrático
de esa manera tuya —Chaz!
al golpe del hacha
y ni siquiera
tuve tiempo
de armarme
para contestarte
debidamente

... oye chiquitito
¿qué no has oído del Women's Lib?
hasta Alurista lo afirma:

Ya las mujeres no te piden permiso
te dicen

“quiero hacer esto. . .”
y sanseacabó

así es que

hazme el favor
—por lo que te dé más coraje—
would you please rephrase the question?”

(*Woman, woman*, pág. 44)

He citado el poema completo porque creí que el lector necesitaba enfrentarse a un poema con toda la fuerza que representa la poesía de Angela. En este poemario nos enfrentamos, no sólo a su rebeldía interior, sino también a un dolor difícil de definir porque no debe confundirse con un dolor romántico; más bien es un dolor de definición, de esencia, de dignidad. El poema es el único método catártico de la poeta:

“Hombre casado. . .
esa yegua sin rienda
que viene perdida
que te mira te mira
te
m m m m mira. . .
no te pertenece
Déjala pasar.”

(*Woman, woman*, pág. 28)

Angela es pequeña de estatura, pero grande de alma; sólo los grandes de alma luchan por no morir moralmente. El enfrentamiento a la realidad es su respuesta. A través de su poesía aprendemos a conocer cómo reacciona la poeta ante la adversidad. Nos dice sin decir que el enfrentamiento con la realidad sin muchos rodeos es un mecanismo salvador. El vivir entre máscaras es lo que crea el hombre neurótico. El hombre sano de espíritu se mira a sí mismo y mira a los demás en toda su realidad. Esta actitud es más saludable, y esto es lo que la poeta nos enseña.

El factor interesante de esta poesía es que la realidad, en toda su rudeza, es tratada con sarcasmo, ironía, burla; y pudiéramos seguir enumerando toda una lista de adjetivos que formen el mecanismo redentor de estas palabras que forman los poemarios.

La obra de Angela de Hoyos trata de eso: de redimir. Sin proponérselo, la poeta ingresa en un proceso divino involuntario de redención, y ahí es donde encontramos su servicio a la humanidad.

Woman, _____ _____ Woman



Angela de H

An Arte Público Press Book

FORMAS DE LA CRITICA

Las relaciones entre críticos y creadores nunca han sido buenas. En tiempos de Clarín, el crítico debía contar con la posibilidad —nada hipotética— de ser retado a duelo por cualquier poeta susceptible. Hoy en día, aunque la agresión física no quede enteramente descartada, existen formas de venganza más sutiles. Si se me permitiera una incursión en la autobiografía, yo podría citar unas cuantas: desde el clásico anónimo soez hasta el no menos clásico veto para que tu nombre no aparezca en las páginas de determinada revista ni entre los invitados a cualquier Congreso que organice el Ministerio de Cultura, sin olvidar tampoco —son muchos los poetas catedráticos o, al menos, los que se tienen por tales— las zancadillas puestas para dificultar tu carrera académica.

Estoy hablando, por supuesto, de la crítica militante, la más polémica, la más discutida, aquella de la que el citado Clarín es el santo patrono y Enrique Díez Canedo —hoy prácticamente olvidado— acaso la figura más ejemplar.

Pero hay otros tipos de crítica, otras formas de acercamiento a la obra literaria: existe la crítica textual, que trata de eliminar los errores que siempre acarrea la transmisión de cualquier texto; la crítica filológica, que permite aproximarnos a lo que realmente significaban en su tiempo las palabras de un autor; la crítica sociológica, que estudia las relaciones entre literatura y sociedad, etc. Además de la teoría literaria que se ocupa, no de obras concretas, sino de las características de la literatura en general.

La crítica universitaria —la Universidad es el ámbito más propicio para el desarrollo de los anteriores tipos de crítica— no suele acarrear conflictos con los escritores, al versar sobre clásicos o sobre nombres ya consagrados. Las polémicas, en este caso, son más bien de otro orden: los estudiosos se dividen en dogmáticas escuelas que tienden a negarse el pan y la sal. La guerra aquí es entre semióticos y marxistas, entre estructuralistas e historicistas, entre quienes se aferran todavía a la estilística y quienes son ya (es el último grito) deconstructivistas. El mayor o menor rigor científico en el estudio de la literatura es lo que aparentemente se discute; la consecución de cada vez más amplias parcelas de poder académico es el botín que realmente se disputa.



Clarín



E. Díez-Canedo



Gerardo Diego



J.M. Castellet

La búsqueda de la objetividad científica implica el abandono de los juicios de valor. Pero sin esos juicios —tácitos o expresos— no hay verdadera crítica. El recurso a los valores consagrados —habitual en los estudios universitarios— presenta una limitación: determinar cómo se produce el paso de lo nuevo a lo consagrado. No es posible tal hecho sin una previa serie de expresos y razonados juicios de valor. La crítica militante tiene entonces su lugar propio e insustituible.

La forma más habitual que adopta esa crítica es la de reseñas en revistas y suplementos literarios, pero no es la única. Los jurados, los antólogos, los lectores de las editoriales influyen de igual o acaso de más decisiva manera en la marcha de la literatura, sobre todo cuando esos puestos se desempeñan de manera continuada. Al jurado del premio Adonais, por ejemplo, se le debe —para bien y para mal—, y desde hace bastantes años, una buena parte de la orientación de la poesía joven en cada momento; Andrés Trapiello, desde *Trieste*, y Albelardo Linares, desde *Calle del Aire* y *Renacimiento*, por citar otro ejemplo de diferente orden, han contribuido, con la selección de los libros que publican, a crear muy coherentes escuelas poéticas, a apoyar nombres nuevos, a fomentar tendencias. La influencia de las antologías —pensemos sólo en la de Gerardo Diego, para los poetas del 27, y en la de Castellet, para los novísimos— no necesita siquiera ser subrayada.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que todas esas funciones, tan decisivas para la buena marcha de una literatura, no siempre son desempeñadas por críticos literarios, por personas con la formación y la capacidad adecuada: las reseñas se dejan en manos de un amigo benévolo del autor —hoy por ti, mañana por mí—, de un principiante (comentar un libro se considera que lo puede hacer cualquiera) o de un gacetero anónimo que copia directamente la publicidad editorial; para jurados de premios literarios, aparte de quienes representan a la entidad organizadora, se bus-

can nombres rimbombantes que aporten publicidad, independientemente de su capacidad crítica; abundan los antólogos que son meros hombres de paja: quien en verdad manipula el libro, para mayor gloria propia y de otros nombres que piensa no le van a hacer sombra, es uno de los poetas antologados (a veces, pintorescamente, no resulta difícil descubrirlo: está casado con la antóloga); las publicaciones oficiales —las que disponen de más medios— suelen dejarse en manos del político o del funcionario de turno, lo que suele convertir en un fastuoso despilfarro tan meritorias ayudas a la literatura.

Se confunde con frecuencia la autoridad del crítico con la repercusión del medio en el que ejerce su labor. Una referencia positiva o negativa en un periódico de difusión nacional tiene un efecto publicitario incomparablemente mayor que el pormenorizado análisis publicado en una revista especializada. Pero no hay que confundir la fama con el prestigio: la primera la dan los periodistas o las cámaras de televisión (y es la que el editor busca para sus autores, ya que es la que hace vender libros); el segundo, ese gremio tan denostado y adulado (según convenga) formado por los críticos literarios.

No existe gran literatura sin el acompañamiento de una crítica que subraye sus valores, los defienda (la historia de la literatura implica, a menudo, enfrentamiento entre concepciones opuestas), contribuya a hacerlos accesibles al lector. No hay, pues, parasitismo entre el crítico y el creador, sino interdependencia, necesidad mutua: sin creación no hay crítica, obviamente, al tratarse de una escritura de segundo grado; pero, sin la ayuda de los críticos, la verdadera literatura no conseguiría llegar a los lectores de hoy ni a los de mañana, al quedar sepultada bajo los oropeles publicitarios o bajo la polvorienta pátina del tiempo.

José Luis García Martín

ALBA PARA PAUL KLEE

*El pájaro amarillo reflejado en el botiquín proviene
de una mancha verde.*

*Termina de afeitarse, violáceo en el botiquín su rostro
de negras barbas.*

*Los hilos entrecanos que se desprendieran de su rostro
formaron el ovillo de algún perro
echado a sus pies.*

*Falta además el ventanuco delante del laurel corpulento
cuya sombra esmeralda baja de otras
latitudes.*

*Demasiado verde para su sombra o esa configuración de
isla o ventanuco que permite a la
mirada, recogerse.*

*Se seca el rostro con la toalla blanca de felpa al
colgarla del toallero, su rostro.*

*Ese rostro lampiño cuyas vetas de luz carmelita reflejan
un ascenso de bueyes roturando un
único camino que se prende al espejo
del botiquín.*

*Oye el revoloteo matutino de una luz de neón a ambos lados
del espejo.*

*Afuera, en todos sus aspectos de óvalo roto o curva aterida,
la madrugada.*

Es joven, un horizonte.

*Unos golpes sin péndulo de reloj se sostuvieron un rato en
el espejo, terrones.*

Abajo, siete campanadas.

*El sol llenó una habitación marítima de triángulos dos círculos
en oposición sin ningún predominio de
azogue o verde oscuro.*

*Voló, el pájaro: en la vocal que su sombra dejó en el espejo
se afloja el nudo siena de la corbata
a rayas rojas en diagonal que reaparecen
todo el día en el dorso de esa mano que
apoya delante de los postigos entornados,
en el mentón.*

José Kozer

EL NECRONOMICON Y EL LIBRO DE ARENA

A Lovecraft
A Borges

1. *El Necronomicon preconiza el cambio. El Libro de Arena, la inmovilidad.*
2. *Como todo lo que es infinito, el Libro de Arena es estéril. Comienza en sí mismo y acaba en sí mismo. Es, por tanto, tan perfecto como inútil.*
3. *La monstruosidad del Libro de Arena no se encuentra estrictamente en lo que contiene, sino en lo que es. La monstruosidad del Necronomicon no se encuentra en lo que es, sino en lo que contiene.*
4. *En el Libro de Arena está la destrucción. En el Necronomicon, la imaginación.*
5. *Según Lovecraft y otros informadores, el Necronomicon despedía un peculiar olor a moho y a pescado podrido. En cambio, el Libro de Arena sólo huele a tristeza.*
6. *Leer el Libro de Arena equivaldría a realizar una lectura infinita. El Libro de Arena es, por tanto, una metáfora de la ceguera.*
7. *La infinitud del Libro de Arena es pasiva. La infinitud del Necronomicon es activa. La lectura del Necronomicon activaría nuestra inteligencia. La lectura del Libro de Arena la aletargaría: sería él quien nos leería a nosotros.*
8. *El Necronomicon es una entidad mágica: una sucesión de sueños. El Libro de Arena es una entidad matemática: una sucesión de números. Entre la magia y el número está el hombre, que crea sueños y a quien los números destruyen.*
9. *Puesto que contiene todo, el Libro de Arena es la negación de todas las cosas.*
10. *En el Libro de Arena está el Necronomicon. En el Necronomicon está el Libro de Arena. Pero el Libro de Arena agota al Necronomicon, y el Necronomicon enriquece al Libro de Arena.*
11. *Sólo en las páginas del Necronomicon puede adquirir el Libro de Arena una entidad positiva.*
12. *Las páginas del Libro de Arena son infinitas desde un punto de vista estrictamente matemático. Las páginas del Necronomicon también pueden serlo: basta un número infinito de hombres que las sueñen.*
13. *El Necronomicon es una creación diabólica. El Libro de Arena es una creación humana, demasiado humana.*
14. *El Libro de Arena: agujero negro de la imaginación.*
15. *Sólo habría un antídoto válido contra la maldad del Libro de Arena. Este antídoto consistiría en un volumen perfectamente encuadernado y compuesto por una sola página en blanco.*
16. *El Libro de Arena niega a Dios. El Necronomicon reniega de Dios. En rigor, el Necronomicon sería adjudicado al Infierno. El Libro de Arena, al Vacío.*
17. *Lovecraft: Todos mis sueños están contenidos en el Necronomicon. Todo lo que yo soñé y otros soñaron. Borges: Soñé el Libro de Arena y se lo hice soñar a otros hombres. Desde entonces, mis sueños me abandonaron.*

Manuel Sánchez Chamorro

Calandrijas

PAPELES DE ARTE Y PENSAMIENTO

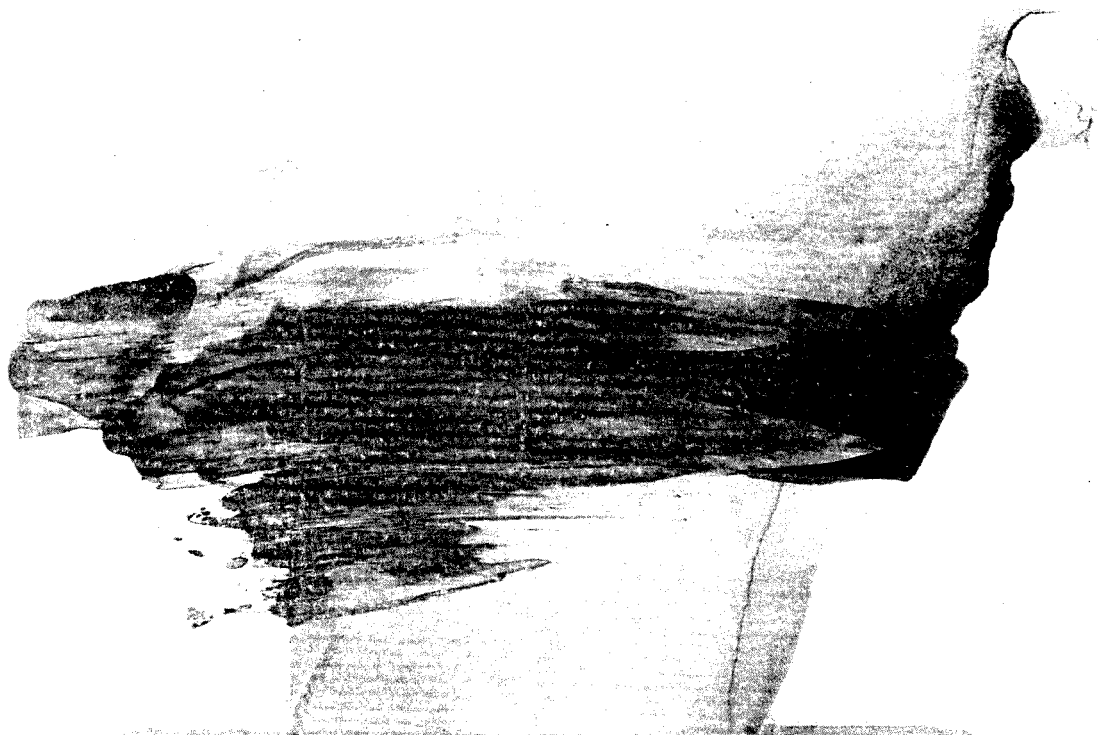
TOLEDO

Suplemento al número 15
Junio 1987

Héctor Rosales

Cinco poemas del libro inédito *Habitantes del grito incompleto*
(1979-1982)

(Ilustraciones de Enrique Higuera)



ENTREACTO

“pero todo lo hago por tu amor:
soy nada”

(Juana Rosa Pita)

convoquemos las llamas
en este pacto de furia predilecta

vamos a amarnos hasta
que nada sea cierto
(ni siquiera nosotros)

más tarde
el grito
notará nuestra pérdida:

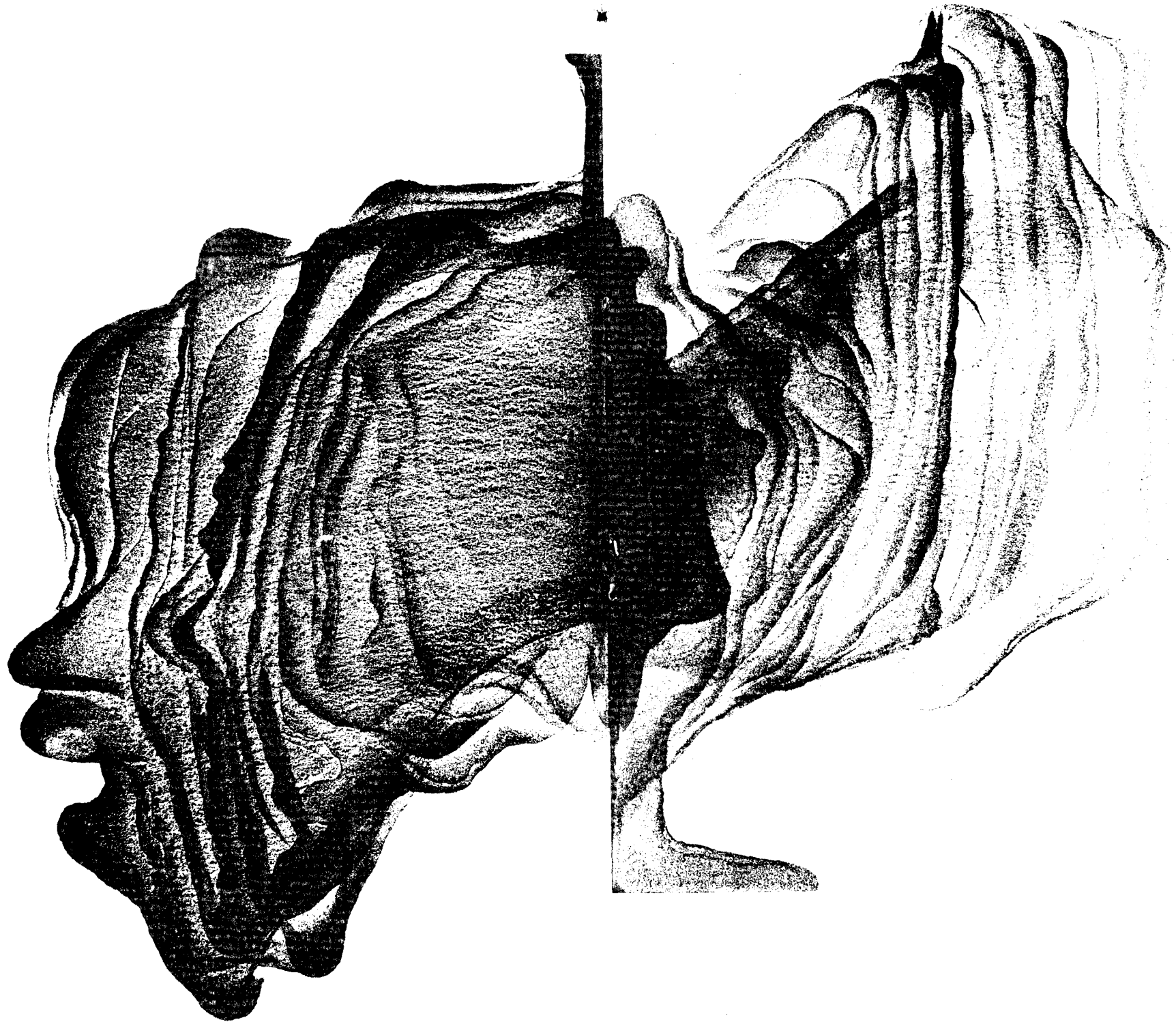
padeceremos reintegración

A Rosa María Mayoral

Entonaciones familiares
en los largos pliegues cortinales
y sonoros
de la lluvia

Obesidad de agua
sobre montañas vacantes

En el aire se impacientan los ojos
buscando el alto paradero
de las lágrimas



SOLEDAD II

cenicero ceniza y el cigarrillo
fomentando azul en
siluetas de aéreo movimiento

entró nadie
en la habitación
y venía con gran apetito

en pocos segundos
nadie se comió de prisa
una buena cantidad de azul
tan rápido lo hacía
que el pobre nadie se atragantó
y empezó a toser nombres falsos
los cuales junté
y puse en el cenicero

nadie se fue harto de azul

el cigarrillo le pidió disculpas
y después pensó que la idea de
comer había sido de aquél

al cigarrillo lo maté
inmediatamente
aminorando su rojiza agonía

nadie volvió al día siguiente
venía con su amiga desesperanza
conté que había escrito un poema
y no me dijeron nada

A Alvaro Miranda

los ciclistas en marte adquieren grandes
velocidades sus robustas anatomías gozan
perenne juventud persistentes carreteras

de estos marcianos deportistas cuentan que
algunos constantemente corren fuga inusitada
según superstición por influencia contraída
al entrenarse en noches de tierra llena

Solía trasladar de la playa
su honda respiración
y la ofrecía como recompensa
a quien me explicara
por qué el mar elegía vestido blanco
para morir a mis pies

Advertía la falta de conocimiento
en la parálisis barnizada
de los muebles y en los demás objetos
retrocedidos a insuficiencias fetales
de tan encerrados

E inversamente
trepaba los minutos en casa
con ánimo de recuperar
el traje de comunión
y vestir la memoria como mar-final
en el arrebató de angustia definitiva