

*Donación
V. Sánchez Molitó*

MARTALA

HEMEROTECA



BPM Cardenal Cisneros

revista idealista y a destiempo del final de este siglo.

n.º 5
verano / 83

HEMEROTECA



BPM Cardenal Cisneros



jose antonio de miguel	martala, una amante que fue, que es y que será
f. j. castañón	el conde lautréamont o la exaltación de la antitesis
jerónimo menchen	fotografía
alberto schommer	fotografía del cardenal taracón
jose mascaraque	taracón, un cardenal entre la épica y la mística
eva aladro vico	con mario vargas llosa/2
angel luis c. fumanal	último pétalo de aquella margarita
natalia diaz	poemas
rafael merino	poemas
safo, horacio, ronsard	florilegio minimo
alejandro altuna	juan goytisolo: paisajes después de la batalla
felipe lamadrid	litografías
vicente de diego caballero	mallarmé o la coisitud de la impotencia
varios	viñetas

martala / director periodista: rafael alfaro / al cuidado de la edición: adolfo herrera y jose mascaraque / consejo de redacción: francisco castañón, emelina santana, mercedes benito, andrés dueñas, jose antonio de miguel, javier taracón, elena pulgar gómez, eduardo aladro vico / consejo responsable: gregorio m. perez, mercedes benito, javier taracón / edita: asociación juvenil martala / imprime: gráfica dehón, morera, 23, torrejón de ardoz / redacción: camino de los vinateros, 81, bajo c, madrid-30 portada y contraportada: julio adam y rosenstand / sumario y pie de imprenta: antón bachvarov y pablo picasso / depósito legal: m. 86441982.
patrocinan: fundación banco exterior y fundación santa maria.

MARTALA, una amante que fue, que es y que será

Podría pensar algún estudioso que, venido a menos, ha terminado por obtener un título universitario, que Poitiers, don Pelayo o 1492 son para ti algo más que jeroglíficos encadenados e indescifrables para quien, como nosotros, desconoce las nociones de tiempo y espacio.

Y doctores tendrá la Santa Madre Iglesia que, de rondón, mientras hacen un alto en el sexo de los ángeles para degustar cordero y vino, fuego y tierra, sentencien sobre el alcance de nuestros amores ilícitos.

Mientras, nuestros dioses, el tuyo y el mío y, ¿por qué no?, el de algún despistado en cuyas manos hayan caído estas líneas y que ahora estará recorriéndote con su mirada y su deseo, compartirán, entre risueños y complacidos, un vaso de te con menta que, en sueños de plata, les escanciarán querubines morenos y rubias furies.

Porque en estos Taifas que nuestro espíritu indolente nos (auto) impone, es tu belleza la única reminiscencia de un (nuestro) pasado esplendor. Así, paseamos nuestro rechazo al mañana por la serranía que un príncipe nazarí hizo plantar de almendros para que no sintieras nostalgia de la nieve que nunca viste, y escondemos nuestro ayer, mosto de dicha avinagrado, en el fondo de una gruta que algún nubio, que no huirá ante los embates de mil alamanes, custodiará con su silencio.

Pero el crepúsculo ya se anuncia para nosotros cuando apenas sí habíamos sido capaces de gozar de nuestro lúdico amanecer. Las huestes del rey Cronos tiempo ha que acechan nuestra infi-

delidad a sus cobradores que, tullidos en la raíz de su imaginación, venían a cobrarnos el diezmo de la realidad.

No obstante, antes de que, en nombre de absurdas deidades que la misma fe rechaza, asolen el alcazar de la belleza; antes de que sus ovejas, zafias como sus mentores, vengan a patear el huerto de la delicadeza ¿a destiempo?, recitemos, una y mil veces, los versos de Ibn-Ammar, único antídoto contra la sarna de cualquier mercader, que, grosero como todos los traficantes, los publique y, convirtiéndolos en best-seller, termine con la aventura de Ismael entre las fauces de alguna hiena.

Solo así, almea del mismo Zeus, podremos escapar al designio cruel del que piensa que somos hijos de nuestra época, que no somos sino historia y circunstancias, y que una virgen debe conservarse para los rudos guerreros norafricanos que, a costa de matar a las fanáticas ovejas, acaben por convertir en un páramo nuestras ilusiones. Y sólo así estaremos eternamente a salvo, porque nuestros dioses, que ya terminaron su té y atacan ahora, en señal de buena voluntad, un corzo aral, y que siempre fueron benévolutos con las

locas empresas de quienes aspiramos al arte por el arte, nos abrirán las puertas del paraíso antes de que nuestros perseguidores, enredados en sus nociones positivas, apenas sí hayan sido capaces de traspasar el umbral de sus propios dominios.

JOSE A. DE MIGUEL Y SANTOS



EL CONDE DE LAUTREAMONT O LA EXALTACION DE LA ANTITESIS

F. J. CASTAÑÓN



El 25 de noviembre de 1870 fue inhumado, en el cementerio del Norte de París, Isidore-Lucien Ducasse, aquel inexcrutable caballero que se hiciera ordenar Conde por decreto de la humedad que reinara en el lavabo de su habitación de un modesto hotel, situado en el número 32 de la rue Faubourg Montmartre. Así pues, cuando uno se propone analizar siquiera algunos aspectos de la magnífica personalidad de este hombre, el cual dejara pasear inaprensible su romanticismo excitante sobre el puente de Austerlitz —acogido a su bastón y sorprendiendo, así, la bohemia nocturnidad de las aguas del Sena— se ha de confesar el embargo y la impotencia del espíritu que se produce al realizar tan deseada e igualmente temida labor. Será necesario advertir también que tal ejercicio presupone, debido a que la biografía de nuestro personaje ha quedado confusamente grabada en la historia, un profundo acercamiento a su obra «Los Cantos de Maldoror», a los que Julien Cracq ha calificado como «un torrente de ciencia literaria», donde plasmaría sin duda, junto a sus «poesías», una cuantiosa parte de su ardua y casi aciaga experiencia existencial.

Al comenzar nuestras consideraciones debemos en primera instancia fijarnos en un dualismo bastante completo, vinculado a los conceptos del bien y del mal que transportó su psique debido a su acotada condición humana en la que se encuentra satisfecho, pero que considera por otra parte insuficiente «Soy el hijo del hombre y de la mujer, según me han dicho. Me extraña... ¡Creía ser más!», de tal manera que en su propio devenir vital, el mencionado dualismo se deriva de una palpable subordinación —no pretendida— entre estratos individuales de los que parten sus juicios de valor y la desarmonía que entre ellos mismos florece, quedando centralizado particularmente en la noción de lo perjudicial «Habrás hecho daño a un ser humano y serás amado por él, al mismo tiempo; es la dicha más grande que puede concebirse». Sería ésta una buena ocasión para entablar contacto con una parte importante de las raíces de su carácter, evocando aquellos días de clarividencia y desolación que, siendo muy joven, sufrió

en el internado. Conectaríamos así con un pensamiento basado en una conjunción de dialéctica e irracionalidad. Como afirma Cioran: «Tímido, desprovisto de dinamismo el bien es incapaz de comunicarse; el mal, muy atareado por el contrario, quiere transmitirse y lo logra, puesto que posee el doble privilegio de ser fascinante y contagioso». De este modo, al ostentar la valentía de enfrentarse con esta serie de discordancia, obtendrá un ámbito de suntuosidad «consigo mismo» en el que se inscribe también su contexto.

Se estructurará consiguientemente un estado de conflictos perceptivos en su fuero interno, lo cual nos revela el fundamento esencial que condujo a Ducasse a desarrollar una progresión de motivaciones que se sintetizaría en la crueldad más perfilada, a lo que supo unir magistralmente la impresión de destructividad «... sin tregua ni reposo, unas pesadillas horribles le hacen sangrar por la boca y por los oídos; y que unos espectros... le gritan en la cara...», para lo cual debemos situarnos ante la insistente ansia que predomina en él por penetrar en lo más profundo del ser humano y arriancar de la representación del conocimiento el intrínseco secreto de las formas y de la realidad. No podemos, por ello, pasar por alto en la biografía de Ducasse —que va evolucionando junto a los amargos efectos de la revolución de 1789 y del primer imperio— el agravio que sufriera por aquella hermosísima mujer, trastornando su alma y arrojándole al dolor del engaño, hecho que bien pudiera ser ilustrado por estos sobresalientes versos de J. Bergamin: «Una sombra de amor guía mi alma / por el oscuro infierno de tu olvido. / Me siento ciego. Siento que mis ojos / se abren a las tinieblas de un abismo». Quizás este episodio le impulsara a componer uno de los elementos más agudizados de su latente fisonomía: una perfecta simbiosis entre su deseo de muerte y la constitución de su destino heroico, todo ello insertado a su vez en la más aprehendida cualidad de belleza «Quiero morir, acariciado por las olas de un mar tempestuoso o de pie sobre una montaña... pero jamás mirando hacia lo alto; sé que mi aniquilación será absoluta». Sin embargo, Ducasse no puede definirse como un ser conducido por ideas obsesivas. El traspasó la locura, como relata en una carta a su editor en 1869, para introducir dentro de su vida el sutil juego de la escritura. No dispone de sus realizaciones, es evidente, pero que éstas se ejecuten dependen de él y de su sustantividad. Se atisba, pues, que lo que va siendo creado influye sobre aquello a crear en un futuro, y por otro lado cada elemento nuevo es independiente del anterior. Como indicó Gómez de la Serna «entre la ironía y la verdad, todo es monstruoso y supremamente consciente». A tenor de esto, Lautreamont queda sometido al despliegue de un discurso incompleto, ya que en el fondo, según sus propias palabras, no le parece lógico ni normal decir lo que piensa.

En consecuencia, cuando nos preguntamos cuáles fueron, ante el fenómeno de la comunicación, los obstáculos objetivos que hubo de salvar y los subjetivos compromisos generantes de su obra, se ha de resolver este binomio atendiendo a su manifestación estética, lo cual presenta una intrincada cuestión más, porque, ciertamente, no podemos encontrarla, puesto que su desbordante intelectualismo propone como respuesta a esta aparente laguna estética su genial creación. Maldoror, según escribió Alfred Sircos en el pequeño periódico «La Jeunesse», es primo de Childe-Harold y Fausto, conoce a los hombres y los desprecia. «Isidore Ducasse —apunta M. Pleyne— tiene veintitrés años, acaba de publicar el libro más radical de la literatura occidental. Imposible saber quién es

él en ese momento». A partir de aquí, podremos vislumbrar, en la construcción de nuestro análisis, cómo se tendrá que desplazar el nexo entre las causas conscientes e inconscientes, que subyacen a su trabajo artístico, al plano psicológico, porque su selecto «orgullo» introducido dentro de su armonía narcisista acentuará el predominio de una moral íntima que encontrará su significado exterior en la originalidad por él propuesta genéricamente, cuyas características aparecen siempre entablando coalición con su categoría de elegancia **«Mi magnífico palacio está construido con muros de plata, columnas de oro y puertas de diamante. Te acostarás cuando quieras al son de una música celestial, sin rezar tu oración»**. Ahora bien, de dicha categoría rechaza todo aquello que pueda sustentarse de bisutería o cosmética, sumando a ella el sentimiento de lo excepcional.

Tales aproximaciones nos revelan que su actividad artística va a realizarse por la contradicción desarrollada entre su conciencia irreflexiva y su percepción racionalista y por ello en ciertos momentos puede aparecernos incluso como una desviación neurótica que nos recuerda a una tipología de trazos personalísticos que pudieramos contemplar, por ejemplo, en Van Gogh. Así Soulier anota al respecto: **«Todos los signos de la esquizofrenia, particularmente típica, se encuentran en efecto, reunidos en la obra y en lo poco que conocemos del modo de vida de Issidore Ducasse»**. Averiguar, pues, qué sensaciones serán positivas antes y cuáles, posteriormente, resulta imposible. Se provoca así la transformación de las ideas del artista con cada fase del proceso creativo. Lo que Lautréamont nos da a leer no es el sentido de las palabras, ni pretende infundir en nosotros sus aprehensiones sensoriales pero, sin embargo, no se puede prescindir de estas dos cuestiones si no queremos caer en una interpretación irrelevante del contenido. En estas circunstancias nos situamos ante una elaboración científica de sus «creaciones», aunque no se trata de convertir, como pensaba Zola, al arte en un vasallo de la ciencia. Ducasse, como testimonia Paul Lespès, condiscípulo del primero en el Liceo de Pau, en una entrevista realizada por François Alicot en 1927, **«Tenía un atento espíritu de observación»**, hecho éste que le permitió describir meticulosamente, como podemos entrever especialmente al principio del primer y quinto de los Cantos. Y aunque semejante dato no puede sernos útil sin contemplar la reacción que desde el nivel volitivo da el autor, podemos afirmar que asistimos a una ruptura con el mito romántico del impulso interno. En otro orden, existe una falta de seguridad producida por una acumulación paritaria de ignorancias y sabiduría que provoca una revalorización de los elementos retenidos, lo cual impone, en propicias oportunidades, la configuración de giros imprevistos. De este régimen pretende engendrar soluciones únicamente eventuales a los problemas planteados. A todo ello, sin embargo, habría que añadir un nuevo matiz, esto es, su estructura unitaria respecto a la antilogía que hasta ahora hemos columbrado. Ciertamente podríamos trasplantar aquí la opinión que Marcel Prout obtuvo de Wagner a este propósito: **«... y agregó a su obra una pincelada, la última, la más sublime... una unidad suplementaria, pero en modo alguno artificial... Una unidad que no había sido reconocida, pero que por ello era tanto más real, tanto más vital...»**.

Sobre el fenómeno sociológico se alza un particular atributo que va a empapar también esta disyuntiva que sustenta Ducasse. Théophile Gautier, Gerardo de Nerval, etcétera..., se adentran en una modalidad de vida extravagante que les permite alejarse del núcleo de su procedencia social que no es sino la sociedad burguesa. Se reconocen para sí la libertad de filtrarse en el fascinante

mundo de la bohemia y de regresar, sin ningún impedimento, a su sociedad primigenia. Pero cuando cruzamos la época romántica y decidimos atender a la generación de artistas anteriores al naturalismo nos encontramos con nombres como Rimbaud, Verlaine, Tristán Corbière, Toulouse-Lautrec, Gauguin, y otros que con su amoralidad y anarquía, con sus vagabundeos y sus nostálgicas borracheras en los cabarets, destruyen sus lazos de concordia con la burguesía y con todo esplendor o florecimiento de la cultura europea, dismantelan la idealización de la vida bohemia y le imprimen todo su cruento realismo. Lautréamont, al igual que ellos, se rebela contra la monotonía ininterrumpida de la vida, contra su común identidad con los demás individuos que le rodean, contra aquello que de sí mismo pueda ser beneficioso a una sociedad burguesa de la que ha decidido enajenarse. Sin embargo, Lautréamont es un bohemio atípico, él cumple la norma de comportamiento concretado por la bohemia, pero no sin dejar de exiliarse frecuentemente de la realidad social para refugiarse en unas estancias intelectivas donde la «imaginación» le transporta a orbes verdaderamente sublimes como harían ciertos personajes impresionistas, tal como Axel del Conde Villiers de L'Isle-Adam.

Para finalizar cabría plantearnos cómo al extraer el aspecto desenvolvente de su tragedia se origina un efecto definido por su impecable dandismo, el cual se acomete en la utilización del humor y como lo definireán por primera vez en la literatura los manieristas **«Desgraciado el cachalote que se pelea contra un piojo. Será devorado en un abrir y cerrar de ojos, pese a su tamaño. Ni tan siquiera quedará la cola para dar la noticia»**, pasando a fomar parte esencial de la solemnidad con la que se cubre su discernimiento y su obra. Sin embargo, no sería propio pensar que la introducción del mencionado componente sea un medio para evadir en una acrobacia autopersonal su «interior», esas dos almas que, como cavilaba Stendhal en «Rojo y Negro», cada hombre tiene dentro de sí, ya que, como manifestó Schopenhauer, el humor es la ironía al revés y en él se ampara, tras la burla, algo de una profunda e indubitable gravedad.



HEMEROTECA



J. MENCHEN

La historia de la fotografía es simultánea del arte y de la técnica, realización de un viejo deseo del hombre: «Los pintores se desesperan queriendo imitar la Naturaleza —escribió Leonardo—, porque los cuadros carecen de ese relieve y de esa vivacidad cromática que presentan los objetos cuando se observan en un espejo. Es imposible que la pintura, por perfectas que sean sus líneas, las sombras, las luces y los colores, pueda proporcionar el relieve natural.» ¿Se cumplirá algún día el sueño del artista?

J. Menchen

HEMEROTECA



BPM Cardenal Cisneros

SCHOMMER

HEMEROTECA



BPM Cardenal Cisneros

Un Cardenal entre la Epica y la Mística

Cosa curiosa: pocos nos aúpan, cuando jóvenes, para que construyamos nuestras vidas sobre premisas utópicas y, al mismo tiempo, nos relatan, sin defraudarnos, sus tormentos, o más aún, nos muestran sus quemaduras, con la misma inalterable nobleza con que nos inducen, sin ocultarnos sinsabores y escollos, al idealismo. Y es que nunca fue el sabio un personaje de rompe y rasga, sobre todo cuando su sabiduría no manó únicamente de los libros, sino de ese *perpetuum mobile* que es la vida, triunfo y fracaso, fidelidad y caída, don, error, virtud, incertidumbre al fin. Y de esta manera casi milagrosa se nos aparece, con un molde y formato originales, la persona (y no es errata de imprenta), de rango, es decir, un ejemplar de raza: piénsese en la pintura, por ejemplo, o en cualquiera de las artes o, incluso, de los oficios, o, si se quiere, en la vida cotidiana, y siempre hallaremos a alguien que sea, simple y llanamente, de fiar.

Pues para que mis palabras no queden quebradas, sino depuradas, por mi condición de clérigo, confesaré sin tardanza que la singularidad de mi admiración hacia el Cardenal no es de factura, digamos, clerical, sino, más bien, espiritual, que, aunque parezcan cosas iguales, tienen, sin duda, iniciales distintas: con otras palabras, su particular tino para convertir al catolicismo patrio en catolicismo civilizado, y no por conducción, sino por hervor o, mejor, por efecto de un calor desde el cual lo trascendente y lo humano se guisan con las mismas brasas y a cuyo rescoldo, oh máxima ciudadanía, la libertad no pasa frío, ya sea ella de barro, de cobre, de hierro o de simple estaño. Y no importa para ello la leña con que se alimente el fuego, sino la llama, pues con todas las teologías y con todas las filosofías han existido místicos, cuando los hubo, que no es cosa fácil, y apóstoles.

Dire que siempre he creído descubrir en don Vicente un hombre con un propósito predominante: no distraerse de su sentir católico y español, eso sí, a la manera mediterránea, o lo que es lo mismo, con parsimonia y, a la vez, con viveza, con fervor, con liberalidad, con palpitación, es decir, con esa predisposición a la universalidad y, por tanto, a lo ecuménico, como si ser cristiano frente al Mediterráneo consistiera en esperar la venida de Cristo navegando hacia nosotros sobre un barco fenicio o griego e impulsado por brisa suave, que no por vendaval. Ay de aquél que sólo pueda rezar ante mares de países helados.

Le recuerdo, Dios mío, en aquella comitiva —él no era un español más—, al compás del furgón que llevaba al Almirante, cuando —todos sabemos la oriundez de aquellas voces— volvió a sonar en nuestros oídos, una vez más, el paredón, como si la fila interminable de madrileños que escuchaban no supiesen de sobra quiénes sacan a mientes en Hispania tales lindezas: ese día el Cardenal era un sacerdote español que, como tantos, tenía que andar a solas y sin ladearse por la calle, ¡en la calle! Y no podremos olvidar aquella mañana en que don Vicente, sacerdote y ciudadano, hacía llegar, con su voz, la metáfora que con timbre de gloria le habíamos enviado los españoles para que se la leyera al Rey, como felicitación rezada en tono de Tedeum, en el presbiterio de San Jerónimo: y le recordamos sin altanería, sin pompa, con la hechura de quien, cuando reza, no descansa sus espaldas en ningún respaldo, pues el rezo, como la poesía, para que sean auténticos, deben pasar desapercibidos. Como cuando, siendo yo estudiante teólogo, le ayudara a celebrar la Santa Misa en el Oratorio del Colegio Español de Roma, a esa hora temprana de la mañana en que las personas son todavía iguales delante de Dios y, casi, de los hombres: los dos orábamos arrodillados, solos, antes de comenzar la Eucaristía, y bien sé que tal fe no podía ser sino la de un creyente singular y no corriente. Muy pocas veces más he podido, digamos, estar tan cerca de él (la siguiente sería el día de mi Ordenación Sacerdotal, en una tarde casi primaveral y de abundante lluvia, en un pueblecito manchego, de cal árabe, muy cerca del mío —Cabezamesada y Madrilejos—, hace ya doce años) y, naturalmente, ya en Madrid, en reuniones con sacerdotes y en sus visitas a parroquias y comunidades cristianas de mi arciprestazgo, en Moratalaz.

Y ahora que él volverá a ser, por sus tierras levantinas, ese cura rural que siempre fue, sencillo, cordial, próximo, transparente como pristino es el cielo que hace amable la vida de huertanos y pescadores, un fiel hijo suyo le da las gracias (ahora ya no es mi obispo diocesano), y pide a Dios (cómo quisiera yo poder escuchar en estos instantes a Miró, a Azorín, a Hernández o a Juan Gil Albert recitar las Bienaventuranzas), para que no le falte la compañía calurosa de sus paisanos, también en nombre nuestro. Pues don Vicente Enrique y Tarancón es ya hijo predilecto de Madrid, *urbi et orbi*.

JOSE MASCARAQUE Y DIAZ-MINGO

Con Mario Vargas Llosa / 2

EVA ALADRO VICO



Autodefinido como «un ser dúplice, con una auténtica personalidad oculta y una imagen exterior puramente defensiva, un ser ambivalente y ambiguo», Mario Vargas Llosa es un hombre fascinado por la pasión y la violencia hacia los que dirige toda su actividad creativa.

De su país, el Perú, arranca ese esqueleto de su visión del mundo. «Hoy en día han cambiado las cosas en el Perú, pero en el año 50, en que yo entré al colegio, un muchacho de clase media que vivía, como yo, en Miraflores, un ambiente cerrado sobre sí mismo... la visión que tenía de mi país era completamente microscópica y enajenada. Realmente, en el Perú había un microcosmos, cada sector, cada elemento de la sociedad peruana aportaba su propia mitología, sus propios traumas, sus prejuicios, sentimientos y ambiciones, todo en unos circuitos muy cerrados. Creo que entonces descubrí la complejidad y la violencia de mi país, varios tipos de violencia en las relaciones humanas que creo que me han marcado profundamente. Hay una manera de ver el mundo, de ver las cosas, que está muy influida por aquellos años que pasé en mi adolescencia».

La deformación de los valores, la búsqueda de la caricatura de esa sociedad violenta es uno de los «leit motiv» de toda su obra. La caricatura de la vida militar, por ejemplo, que dibuja en «la ciudad y los perros» tiene una explicación concreta: «el objetivo de la jerarquía militar, como de toda jerarquía, es precisamente no crear seres bestiales, no crear seres monstruos o seres cínicos, que, sin embargo, llegan a legalizarse y a jerarquizarse en todos los casos, sobre todo si se aplican a los niños o a los jóvenes. Esa deformación del ser humano en la que, por otra parte, veías una cierta probidad, una cierta integridad, algún extraño sentimiento de perfección en la forma más que en el fondo, cuando la forma era más importante que el fondo. Al fin y al cabo, esa es la definición de un fanático, ¿no?»

También en su obra —admite— hay una cierta tendencia a exagerar las formas, lo cual confiesa que le divierte, y en ocasiones, «no sé si los personajes que retrato son reales o son fruto de esa exageración, aunque en realidad son personajes bastante comunes, ¿no es cierto?, es divertido recordarlos después». Afirma que una de las cosas más hermosas que ha visto en teatro fue una adaptación de «Los poseídos» de Doctioevsky por Camus y montada en Polonia: «uno seguía todo el proceso de enloquecimiento de los personajes a través de sombras que al principio uno no sabía ni qué cosa eran, unas sombras que pasaban por el escenario acercándose a los actores hasta no dejarlos moverse ni hablar. La obra terminaba cuando los personajes no eran sino apenas unos miembros escondidos por aquellas sombras... realmente se creaba una atmósfera de enrarecimiento, de una densidad psicológica tal que realmente se enriquecía el texto de Doctioevsky, y aunque yo no entiendo polaco el montaje me pareció absolutamente conmovedor y fascinante. Esos movimientos, esos ambientes que tú sientes homogéneos, es una de las cosas que me parece excepcional a la hora de crear algo, en este caso de teatro».

Mario Vargas Llosa no tiene más tiempo para dedicarnos. Ha perdido ya mucho en esta amigable conversación. Gracias a su sencillez hemos podido acercarnos a su persona absolutamente abordable, humilde y sincera, al menos, como él mismo dice, «aparentemente». Nos promete que volverá a Madrid dentro de unos meses para poder charlar otro ratito, cuando nosotros no cabemos en nuestro asombro por haber conseguido traerle hasta aquí. Voló inmediatamente al Perú donde pensaba comenzar una nueva novela.



Foto: J. Romay



Ultimo pétalo de aquella margarita

¿No era el cantor Homero casi un anciano ajado —y ciego— cuando perplejo ante la fugacidad de la existencia comparó a los efímeros hombres con hojas que arranca del árbol cualquier otoño? ¿Y no había llegado ya Horacio a la madurez plenísima cuando cinceló con verso de oro su *CARPE DIEM*/«goza el presente», mandamiento máximo en el *Sinai* epicúreo? Más de cincuenta graves años cargaba sobre sus espaldas el poeta cristiano Ausonio cuando en el siglo IV susurró a los oídos de la sueva Bissula el *COLLIGE, VIRGO, ROSAS*/«coge, niña, las rosas», que se ha convertido en motivo imperecedero de poesía. Lorenzo de Médicis veía ya deslizarse entre sus manos la última edad juvenil, la más bella, cuando exaltó la fugaz alegría de quien empieza a atormentarse por la incertidumbre del mañana. Desde Anacreonte a Rubén Darío, pasando por Torquato Tasso, Ronsard y Garcilaso, han sido innumerables poetas los que, llegados al umbral de juventud, echaron la mirada atrás y, al ver con estupor los días perdidos, quisieron sacudir de sus ojos la monotonía de los atardeceres grises.

Pero, ¿es sola la edad tardía la que llora por las horas que se escapan? Leyendo versos recientes de algunos poetas muy jóvenes, uno sabe que también la primera juventud puede gemir desnuda bajo el peso de la cotidianidad apacible. ¡Bella paradoja! La rebelión contra la monotonía surge más allá del gusto agri dulce por los gozos que la edad juvenil aún puede ofrecer a manos llenas. ¿No es toda vida un suspiro hacia la plenitud, la sublimidad, el infinito...? Suspirando por el infinitamente inalcanzable amor, el espíritu se acopia y se conforma a los instantes floridos de cada día. La sublimidad está siempre lejos; la plenitud de la belleza siempre queda atrás: en la niñez, en la adolescencia, en la juventud más prístina.

En definitiva, al hombre cuando ya es hombre y al joven cuando aún es joven le queda la alegría de mirar llorando al pasado, porque —Rodín lo dijo en bronce— la verdadera juventud, aquella de la pubertad virginal, aquella en que el cuerpo lleno de savia nueva unido a una esbeltez altiva parece a la vez temer y llamar al amor, ese momento apenas dura algunos meses.

ANGEL LUIS C. FUMANAL



HEMEROTECA



Esta fuerte corriente
que llevo dentro
y que me impide
contar los pasos
de mi dulce cotidianidad,
estas horas monótonas,
estos días fluidos
sin asaltos ni bruscas vacilaciones,
no bastan, no son suficientes
para parar la única
fuente de mi vida,
no apagan su alto canto.
Mis dedos se abren
mas no atrapan sus aguas
y tanto peso de apacible normalidad
se viene abajo.
Hay días en que debo
mirarme a los ojos
y reconocer a aquella persona
que por primera vez lloró
al sentir el mundo sobre
su cuerpo débil y desnudo,
que casi gritó
cuando sus párpados
tuvieron que abrirse a la luz.
Hay días en que
sin más remedio
siento esta corriente
que me lleva sin piedad
y quedo de pie ante ella...
Alguna hora perdida
o retrasada
se acaba yendo con su ruido
y me guarda recogida
su fuerza
tras la cortina de la noche.

BPM Cardenal Cisneros

HEMEROTECA

No son los caminos
los mismos
los álamos
no son los mismos
árboles que hacían caer
sus hojas
hacia el río
por la tierra
junto a las piedras...

No,
ya no son.
El eco del monte
pierde poco a poco
su altura
y como una flor
apagada
cae, cae
que ya no es la misma
brisa quien nos murmura
al oído.

Los ojos perdidos
extraviados
distintos de aquellos
que lloraron
fuentes y senderos
vagamente idos
porque el bosque ya no es
el bosque, y la mano,
y el beso:

no es el mismo
no son
son otros
no son
ellos.

Es otro otoño
quien lleva las preguntas
y otro invierno
quien guarde su secreto.

NATALIA DIAZ

BPM Cardenal Cisneros

HEMEROTECA



Me conformo
con el pequeño
instante que apreso.

Lugar vacío
del infinito amor
que la lejania
no alcanza.
Este minuto
que consume
aquellas notas desacordes,
perdidas.

No quiero
«saber» a monotonía.
¿Por qué, de repente...
«la nada» y «el todo»
son inevitables?

Lloro...
y tus ojos
se cierran.

BPM Cardenal Cisneros

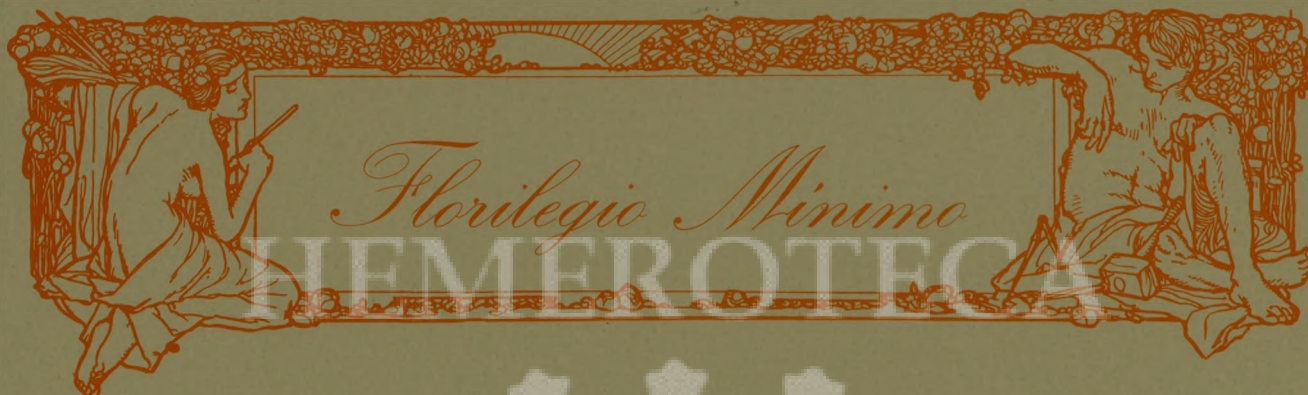
HEMEROTECA



Encuentro contigo,
deliciosa noche.
Cubre el temblor
de las manos
que creían
haber aislado
el tiempo de la dicha.
¡Supero un desamor que provocó!
Sin embargo,
es sólo un instante.
Arremete
la fuerza de la ira,
o del pasado;
basta para truncar la amargura
de creer en la (felicidad)
que ahora *me* desconcierta.
Si, el destino...
Si un destino
es el futuro que amanece,
descartaría morir...
...antes de haberlo presentado»...

RAFAEL MERINO

BPM Cardenal Cisneros



(Antología de flores ya marchitas
traducidas por Angel Luis C. Fumanal)

(νύμφη). παρθενία παρθενία ποῖ με
λίποισ' ἀποίχη;
(παρθενία). οὐκέτι τῇξω πρὸς σέτ'
οὐκέτ' ἤξω.

SAFO, fr. 114 L-P

Tu ne quaesieris, scire nefas, quem
[mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoe, nec Ba-
[bylonios
temptaris numeros. ut melius, quid-
[quid erit, pati
seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter
[ultimam,
quae nunc oppositis debilitat pumici-
[bus mare
Tyrrhenum: sapias, vina liques et spa-
[tio brevi
spem longam reseces, dum loquimur,
[fugerit invida
aetas: carpe diem quam minimum cre-
[dula postero.

HORACIO, Oda I, 11

Mignonne, allons voir si la rose,
Qui, ce matin, avait déclose
Sa robe de pourpre au soleil,
A point perdu, cette vèprée,
Les plis de sa robe pourprée,
Et son teint au vôtre pareil.

Las! Voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a, dessus la place,
Las! las! ses beautés laissé choir!
O vraiment marâtre Nature,
Puisqu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir!

Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez votre jeunesse:
Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté.

RONSARD, Odas, I, 17

Adolescencia, adolescencia, ¿a dónde
[abandonándome te alejas?
Nunca más regresaré ¡nunca más!
[a ti.

No te atormentes, Leucónoe, interro-
[gando a los astros:
Los cielos ocultan, celosos, el secreto
[que nos depara el destino.
¡Mejor será gozar serenamente la suer-
[te que ya está echada!
Y tanto si aún te esperan más de cien
[primaveras,
como si este tibio invierno mediterrá-
[neo
es el último que los dioses te han con-
[cedido,
saboréalo despacio. Escancia suave
[vino.
Concentra en un instante el infinito
[futuro.
Huirá, mientras hablamos, la edad
[irreparable.
Cata el día presente, no fies al mañana.

Mi niña, ven a ver cómo la rosa
que al alba desplegaba presurosa
sus pétalos purpúreos al sol,
ahora que atardece ya ha perdido
la pompa que tenía su vestido
y el rojo rubicundo de arrebol.

¡Ah, cómo en tan fugaz y breve espacio
se pudo, mi pequeña, tornar lacio
el brillo que me hacía estremecer!
Madrastra has sido tú, Naturaleza,
si de la rosa la fresca belleza
perdura sólo hasta el atardecer.
Por tanto, créeme, pequeña mía,
ahora que tu tersa lozanía
aún florece en todo su esplendor,
cosecha, cosecha la adolescencia:
Muy pronto ya la senil decadencia
ha de marchitarte, como a la flor.

JUAN GOYTISOLO: Paisajes después de la batalla

Juan Goytisolo es uno de esos escritores que consiguen establecer síntesis radicalmente originales: aunque Américo Castro destacó el papel de lo árabe en nuestra cultura, en el terreno literario nadie había conseguido hacer confluir de forma productiva la tradición que parte del Arcipreste con el mundo árabe. El mismo Goytisolo ha afirmado que una de sus experiencias más enriquecedoras ha sido la de leer el *Libro de buen amor* en Xemaa el Fna. A partir de esta síntesis, Goytisolo escribió una de las obras más agudas sobre la «realidad histórica» de España: *Reivindicación del conde don Julián*. Los tópicos denigrantes que se venían aplicando a lo árabe desde siglos, se vuelven en esta obra contra quienes los impulsaron. La España sagrada, al ser enfrentada cara a cara con la imagen que ella misma forjó de lo árabe, muestra con evidencia su condición de máscara ridícula. Al colocarse en la perspectiva de una cultura desterrada y repudiada, aún asumiendo los estereotipos degradantes, Goytisolo está en condiciones de desvelar la realidad mediocre encubierta por la pomposidad y la grandilocuencia. Por eso, probablemente, no hay novela más española que *Reivindicación*; pero también por eso, probablemente, no hay novela que ataque de forma más descarnada lo que parecía ser España.

A partir de *Reivindicación*, lo árabe queda definitivamente incorporado a la obra de Goytisolo: habrá resonancias, más o menos explícitas, en *Juan sin tierra*, *Makbara* y *Paisajes después de la batalla*. El valor, sin embargo, no es el mismo que en *Reivindicación*: lo árabe se va convirtiendo en provocación en sí misma, es decir, se va convirtiendo en plataforma para la crítica, para el desafío a cualquier cultura. El resultado no está a la altura de *Reivindicación*. Parece como si en las obras posteriores la inclusión de lo árabe fuera quedando paulatinamente inmotivada, hasta llegar a parecer, en algunas ocasiones, folclorismo.

Esta inmotivación temática se reproduce también en la forma. La originalidad de *Reivindicación* estaba justificada por la situación anímica —mitad sueño, mitad vigilia— del personaje. En *Juan sin tierra* y *Makbara* no hay más que la reproducción de una técnica muy productiva: *Paisajes después de la batalla* ensaya, ciertamente, otras técnicas. La novela se desarrolla a base de fragmentos de escasa interrelación que, como un collage, tratan de ir perfilando un personaje que se confunde con el narrador. Los recursos que emplea Goytisolo están, con todo, gastados y llegan a ser verdaderamente ingenuos. Es el caso del fragmento titulado «De nuevo en los papeles», en el que hay una referencia al personaje de *Reivindicación*, en el momento en que éste se dedica a introducir insectos



entre las páginas de los libros sagrados de la literatura española. Lo mismo puede decirse del fragmento titulado «La cita», en el que Agnès, una de las amiguitas de Lewis Carroll que aparece en el texto, se rebela contra el autor —tal y como sucede en la novela de Unamuno—, si bien al final todo resulta ser un sueño del personaje.

Otro de los recursos en los que se insiste a lo largo de la novela es el de la confusión entre narrador y personaje. En «Revelaciones a granel», Goytisolo habla de la poca fiabilidad del narrador. Lo acusa de embustero, desvelando el motivo por el cual aparecen Agnès, Katie, Ida, Magdalene: Goytisolo encontró un álbum con las fotos y la correspondencia entre Lewis Carroll y las niñas. Con ello trata de convertir al narrador en personaje, dislocando aún más la perspectiva entre la realidad y la obra. Y aunque vuelve a insistir en «Su vida es sueño», el recurso queda marginado del desarrollo del texto, de tal forma que no produce el efecto que se persigue.

La técnica de collage no se lleva hasta sus últimas consecuencias. Los últimos fragmentos son una pirueta formal que trata de integrar la disparidad que existe a lo largo del texto. En ellos es muy evidente la pretensión de introducir ciega coherencia en una obra escrita a impulsos y que, por este motivo, podía haberse prolongado indefinidamente o reducirse en cien páginas. Paradójicamente, estos fragmentos finales producen una impresión de sinceridad que destaca sobre el difícil papel formal que cumplen. Varias veces se insiste en la desorganización del relato. Así, por ejemplo, en «Espacio en movimiento», Goytisolo dice: «llegados a este punto de la mal hilvanada y dispersa narración...». Se tiene la sensación de que el autor ha puesto el parche antes de que salga la llaga.

En definitiva, *Paisajes después de la batalla* es algo así como un intermedio en la catástrofe que se pronostica. Desde los primeros síntomas de la hecatombe —la sustitución de la grafía latina por la árabe en los rótulos de París— hasta su violento final, el excéntrico personaje va exponiendo asombrosas teorías y recreando su heterodoxa sexualidad por medio de fantasías que incluyen a Agnès, Magdalene, Ida, Katie. Al mismo tiempo, mantiene contactos con disparatadas organizaciones terroristas y sostiene una insólita correspondencia con su mujer, que no llega a aparecer directamente en el relato.

Ha habido quien ha calificado de texto menor esta novela de Goytisolo. Sin embargo, es conveniente que las cosas se llamen por su nombre: *Paisajes después de la batalla* es una de las más flojas novelas de su autor. El ropaje de la modernidad no tiene por qué justificar la extravagancia.

ALEJANDRO ALTUNA



EL APOCALIPSIS EN FELIPE LAMADRID

HEMEROTECA

Se apinan cuerpos en la tempestad del silencio
que se vacía diciéndome, puebla
el festejo del día de fiesta.

Terminarás con vestido bordado a mano.
Ahora escucha y que las ventanas se abran
y entren pájaros cantores
como los Cinco Cantores de Viena.

...

Mañana echaré crédito a la noche
y quizás me dejes seducir a la sombra
o a una sombra que me comunique
desde lo alto

Figuras de la Nada.

F. 1

BPM Cardenal Cisneros

HEMEROTECA

BPM Cardenal Cisneros

Patricio Benítez

MALLARME O LA CELSITUD DE LA IMPOTENCIA

El poder de las tinieblas radica
en su propia impotencia creadora.

JOSE BERGAMIN

Asumirse —aunque desde humilde vitral fuere— al oráculo abierto que profetiza un Absoluto, supone, como mínimo acto expiatorio, la condenación, sobre todo desde que centré mi propósito en animar aquel viejo saurio que durmióse junto a Stéphane un nueve de septiembre bajo el preámbulo de nuestro siglo, «les derniers jour alanguis de l'été, qui précèdent immédiatement l'automne...».

Es carácter significativo de la literatura simbolista (que ya Arnold Hauser apuntaba) cierto narcisismo que domina el alma del poeta, debido a la progresiva identificación del autor con su protagonista, al ser procurados como trama primordial los innumerables conflictos que del propio que hacer poético manan (destacaré a Guimferrer y Carnero como dos tentativas actuales de trasladar esta técnica al paroxismo). «Hérodiade, en que me había retratado de cuerpo entero sin saberlo», supondrá el portamento, facistol antiguo, la base óptima para el juego intelectual de la plasmación espiritual que canta en Mallarmé. Sólo ante el espejo del helado marco —gemelo al veneciano de molduras desdobladas que presidiera su escritorio epistolar— horrorizada descubre la princesa su propia desnudez, bellísimo cofre de intacto joyel o pedrería que únicamente el cobertor de lo estéril preserva o salvaguarda.

La impotencia cimentará el poema en tanto le sea permitido y demarcado por la amplitud que un abanico —conformado por los anhelos y aspiraciones del poeta— en su arcano vuelo limita. Y prestará la necesaria voz: desde su identificación con el vástago principal y ascendente de la trama —será la propia materia del poema—, hasta con la selección, tanto material como ética, que realiza para la exclusiva gestación de la obra.

Cabría preguntarse si el tan temido fantasma de la impotencia llegó verdaderamente a tomar corporeidad, a concretarse en algún preciso momento de la producción mallarmeana; cuestionarnos si dicho temor fue solamente espectro o estuvo de por vida encarnado materialmente a la persona del poeta. Sería, en efecto, condenatorio el aventurarnos en la fácil respuesta —casi aleatoria— de fijar, por ejemplo, un tope, un límite de creatividad genial alcanzado por el poeta y juzgar el resto de su obra mediante cotejo de ésta con el anterior baremo establecido, hasta encontrar que rozan algunos puntos brotados en dicha trayectoria de calidades los avernos de la esterilidad. Pero oigamos, preliminarmente, algunas respuestas:

Pablo Mané aporta la prueba con la aparición de sus **Vers de Circonstance**, la «patética prueba de que la impotencia que tanto temiera Mallarmé terminó por hacerse realidad». Aclararé que dichos Versos de Circonstancia fueron una póstuma recopilación de pequeños poemas

—cuartetos en su mayoría— que ni siquiera lejanamente Mallarmé hubiese llegado a presentir, futura publicación esta de sus invitaciones y dedicatorias en verso. Escuchemos una:

«Te largo un puntapié en la ingle,
cartero, si no vas donde
sueña mi amigo Verlaine,
calle Didot, Hospital Broussais»

Arnold Hauser también nos contesta, aunque de soslayo (en un estudio sobre Mallarmé y el Simbolismo, concomitantes con la literatura manierista), enarbolando el «complejo de esterilidad» que sufriría el poeta durante su existencia.

¿Impotencia real, entonces? ¿Aparente complejo?... Evidentemente la impotencia, el hecho de lo estéril asimilado como fauce letal y desgarradora, aniquiladora operación del acto creativo, es difícilmente aceptable, arduo el afirmar que, ante los obvios resultados palpables y objetivos de su producción, acabase embargado su espíritu ante tal temor. Por otra parte, asumir la impotencia como resultante de lo que un complejo de esterilidad presupone en su proceso psicológico, como subjetiva obsesión que en el poeta subsyace, sin el intento de trascender esta preocupación real, supondría, quizás sólo, oficio de papel justificante, y no la razón que en la médula se retuerce por expandir dicho fenómeno tan ascética y laboriosamente mimado, casi exclusivo tema en la poesía de Mallarmé.

Sólo podrá empaparse la impotencia de un sentido lógico, real y pleno —es decir,

será lícito el cuestionarnos sobre su existencia— cuando interroguemos su posibilidad ubicándola dentro de la constelación creativa del propio Mallarmé. Empezaremos a vislumbrar cierta materialización de la vaga forma aceptando en la impotencia el importante papel que desempeña, por ejemplo, el útil o herramienta en la gestación de un todo, la crucial misión que ésta tiene incluso como estructura constitutiva de la obra totalizadora por él ideada, su soñado Absoluto. «Difícil es decirlo: un libro, lisa y llanamente, en varios tomos, un libro que sea un libro arquitectónico y premeditado, y no un florilegio de inspiraciones al azar, aunque sean maravillosas... Voy más allá, y digo: el Libro, persuadido en el fondo de que sólo hay uno, intentado sin saberlo por quien haya escrito, incluyendo a los Genios. La explicación órfica de la tierra, que es el único deber del poeta y el juego literario por excelencia: ya que el ritmo mismo del libro, impersonal y vivo entonces, hasta en su paginación, se yuxtapone a las ecuaciones de este sueño, u Oda».

No es Mallarmé el poeta que en su obra olvide resqui-

cios u abandone puertas abiertas a la exaltación, la pasión o la inspiración como métodos creativos: «tengo y sigo teniendo por indigno escribir por puro entusiasmo». Tampoco figura como poeta que permita el infiltrarse siquiera el más mínimo ápice de azar en su trabajo, que sería como desvirtuar o vanamente emperifollar el efecto deseado, toda una ascesis heredada de su siempre maestro Edgar Poe. Y es que basa la gestación de su obra en un proceso cerebral e intelectual, en los que el acto creativo se compendia en una tremenda y endotérmica reacción donde la paciencia cataliza —diríamos, mediatiza— tan ingentes esfuerzos. Así, en una reveladora epístola dirigida a Henri Cazalis, Mallarmé comenta a propósito de su *Azur*: «Mucho me ha costado, ya que, desterrando mil gracias líricas y bonitos versos que habitaban sin cesar en mi cerebro, he querido atenerme implacablemente a mi tema. Te juro que no hay palabra que no me haya costado varias horas de búsqueda». Y añadiría diez meses más tarde en otra carta a su gran amigo: «Por fin he comenzado *Hérodíade*. Con terror, pues estoy inventando una lengua que necesariamente tiene que brotar de una poética muy nueva... / ... Quisiera —por primera vez en mi vida— conseguir lo que desee».

Intentaré con esto, alumbrando, columbar el excelso abanico de plumajes, aletazo de los ingentes anhelos demiúrgicos localizados en el reflexivo espíritu del poeta; trataré de aprehender la significación de aquel elegido celibato ante las ofrendas mundanas, de aquella ascesis —quizá única y desesperada opción posible— por la que él mismo conscientemente decantara, esperando mediante esta postura por conseguir su Sueño, su obra. Transcribo, en fin, este vuelo triunfal —al igual que San Juan expiara con su decapitada testa— de aspiraciones anheladas a través de las palabras que sólo un espíritu reflexivo y ascético osaría proferir: «En el fondo, considero la época contemporánea como un interregno para el poeta que no tiene por qué mezclarse con ella: ella se encuentra demasiado en desuso y efervescencia», llevando su ascesis al extremo de renunciar al fasto que la sociedad reserva, o debiera reservar a sus poetas.

Es entonces —más allá de un mero complejo o del hipotético futurible— la impotencia un hecho inherente al arte de la heurística. Imaginar un hombre con tales áticas e inaccesibles pretensiones, demiúrgicos anhelos: «... me entregaba como un maníático desesperado a una inaprensible obertura de mi poema que canta en mí, pero que no puedo anotar»; plantearnos la posibilidad de llegar a plasmar lo Absoluto en mágicas constelaciones sobre el repliegue virgen del Libro «que acaso un día hará pedazos por haber excedido mis pobres medios...» y en fin, soñar la vasta obra totalizadora de la que *Igitur* o *Un Coup de Dés* compendian un lábil sondeo, supone el imaginar, casi presentir la «neuralgia atroz» que prologó el Acto Defini-

tivo en el Criador. Mas es también cierto que no se consumió idealistamente Mallarmé en tales anhelos, y con lúcido quinqué sacrificó el proyecto en aras de un retazo como prueba definitiva de su Sueño, demostración del nitido conocimiento que tenía él de sus verdaderas y factibles posibilidades como creador. «Tal es la confesión de mi vicio, al desnudo, querido amigo, que he rechazado mil veces, con ánimo maltrecho y abatido, pero él me posee y tal vez logre lo que quiero: no hacer esta obra en su totalidad (¿quién soy yo para ello?), sino mostrar un solo fragmento suyo ejecutado, para hacer centellear por algún sitio su autenticidad espléndida, indicando por entero lo demás, para lo cual no basta una vida. Probar por las partes hechas que este libro existe y que he tenido conocimiento de aquello que no habré podido realizar». Aún así, el Sueño, aunque mentalmente rechazado, persiste en su arrebatadora obsesión, y «ahora, llegado a la visión horrible de una obra pura, he perdido casi la razón y el sentido de las palabras más familiares. / ... Daría las Vísperas magníficas del Sueño y su oro virgen, por una cuarteta, dedicada a una tumba o a un bombón, que estuviese lograda».

Por el hecho mismo de idealizar una vasta concepción se puede empezar a columbrar la impotencia como medio, como la necesidad transfigurada en viejo monstruo de platería, que impleará a Mallarmé hacia la planificación constante de su Obra (ahora sí con letra capital) mediante el callado qué-hacer de tan querido reptil (me atrevo así a calificarlo aunque sufriera él en su propia carne los zarpazos), tanto como ahuyentador del vacío discurso clásico y trivial, es decir, una especie de inconsciente autosuperación, como por su oficio de puntual celador del Sueño puro, que de otra manera hubiese sido profanado.

Entablado ya en singular y descomunal batalla el crucial lance, la «lucha terrible contra ese viejo y malvado plumaje, aniquilado felizmente. Dios», y con la humildad de un artifice del brocado y la sutil pedrería, boceta Mallarmé el plan de su obra entera, piedra angular o centro, «en el que me mantengo como una araña sagrada sobre los principales hilos que ya salieron de mi espíritu, y gracias a los cuales voy a tejer en los puntos de intersección maravillosos encajes, que adivino y que ya existen en el seno de la Belleza». Una vez que la demiúrgica avaricia del poeta alcanza baremos semejantes a los que batiera Mallarmé con ala insólita, la impotencia se despoja de la semántica a la que usualmente ha sido asociada: la incapacidad de concebir o de engendrar. Ante esta inevitable asociación conceptual que dicho término conlleva, optaré por mentarla —bajo los órdenes y matices que he venido estudiando— con la denominación que sólo un espíritu dandista osara siquiera susurrar, oh tan genial murmullo, cuando apenas la **celsitud de la impotencia** calla.

VICENTE DE DIEGO CABALLERO





1.



2.



3.



4.



BPM Cardenal Cisneros



HEMEROTECA



BPM Cardenal Cisneros