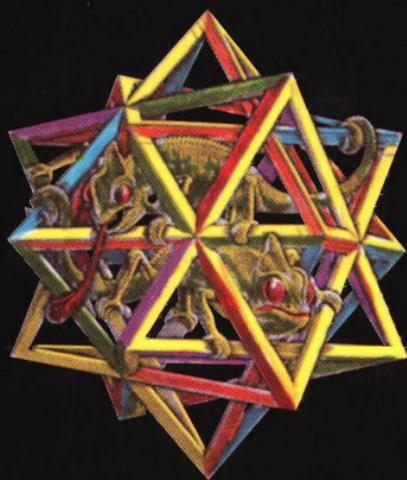
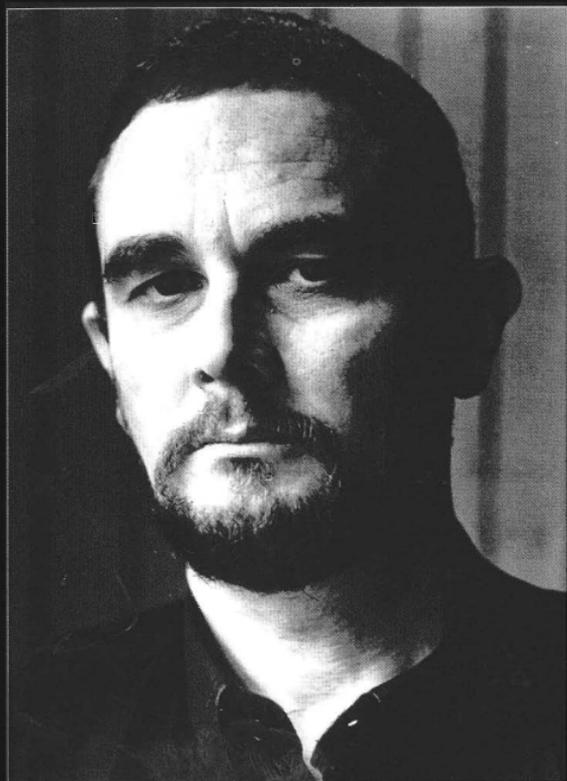


CON MUDO ACENTO

Bernardo Schiavetta



COLECCIÓN **BARCAROLA** POESÍA



Bernardo SCHIAVETTA

Bernardo SCHIAVETTA. (Córdoba, Argentina 1948). vive desde su juventud en París. Es psiquiatra y licenciado en Letras.

En poesía ha publicado, entre otros, **Diálogo**, Valencia, Prometeo 1983 y **Fórmulas para Cratilo**, Madrid, Visor 1990 -Premio LOEWE-. Su obra ha sido recibida polémicamente por la crítica española y latinoamericana.

La Fundación Noésis publicará próximamente, con grabados de Jaume Roca-mora, **Texte de Pénélope**, que reúne sus poemas franceses y entrevistas sobre su poética realizadas por Didier Coste.

El Centre Georges Pompidou de París ha publicado su poema visual **OUROBOROS** en cartel, y Schiavetta ha organizado exposiciones de poesía visual, entre las cuales, en 1988, la consagrada a Joan Brossa en la sede de la UNESCO.

Su cuento Gregorio Ruedas, -Premio La Nación 1971- ha sido incluido en la Antología de la literatura fantástica argentina del siglo XX, Buenos Aires, Kapelusz, 1973 (numerosas reediciones).





CON MUDO ACENTO

Coordinación editorial: Juan Bravo Castillo.

José Manuel Martínez Cano.

Autor: Bernardo Schiavetta.

Diseño: García Jiménez.

Depósito Legal: AB 173-1995

Composición e impresión: Gráficas Villarrobledo, S.A.L.

CON MUDO ACENTO

Bernardo Schiavetta

PRIMER PREMIO
X CERTAMEN INTERNACIONAL
DE POESIA

BARCAROLA

JURADO DEL X CERTAMEN
INTERNACIONAL DE POESIA

BARCAROLA

Presidente de Honor

Guillermo Cabrera Infante

Secretario

Luis Antonio de Villena

Vocales

Jesús Ferrero

Juan Bravo Castillo

José Manuel Martínez Cano

Antonio Beneyto

Javier del Prado

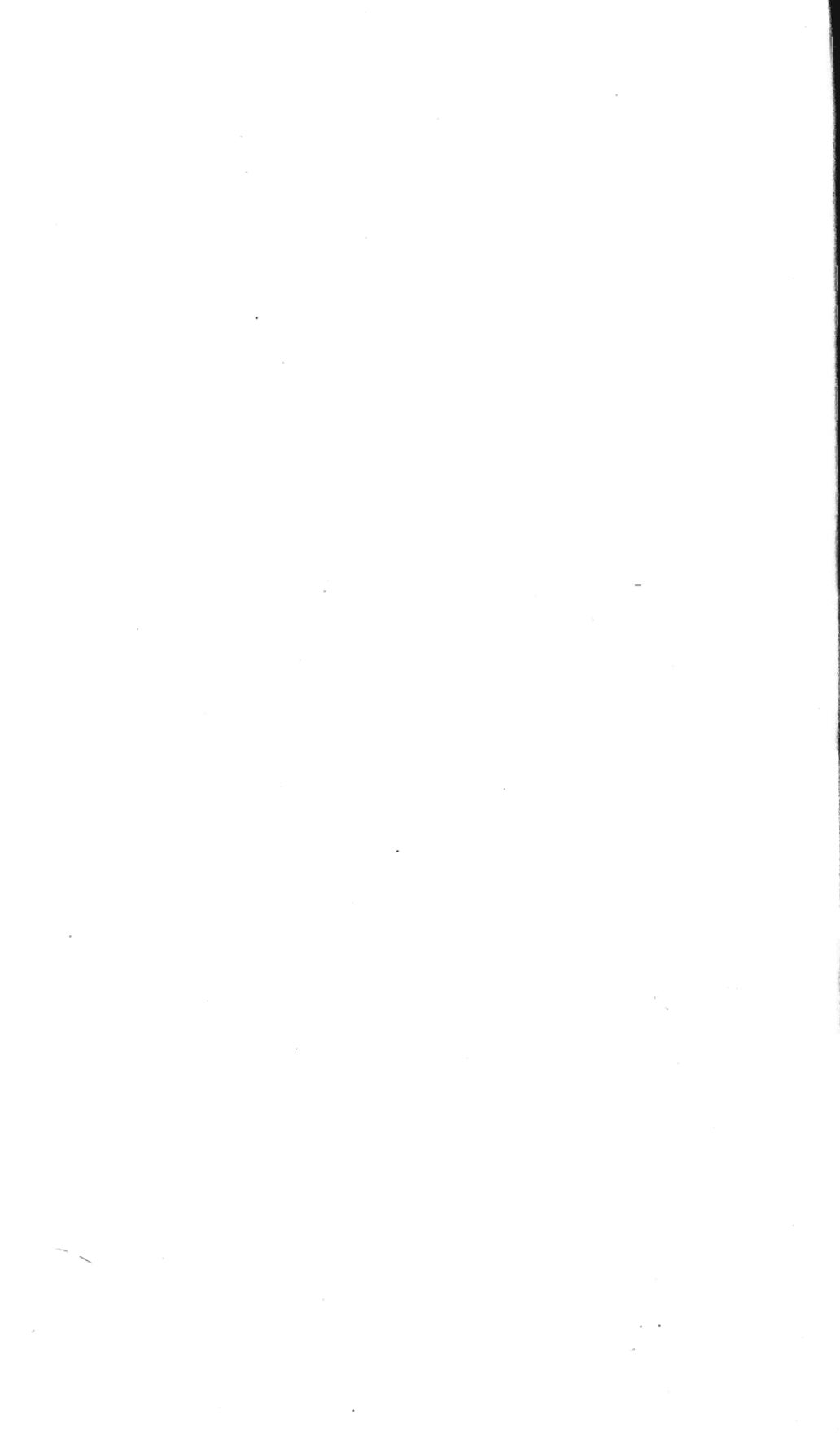
Carmen Díaz Margarit

Elías López Roldán

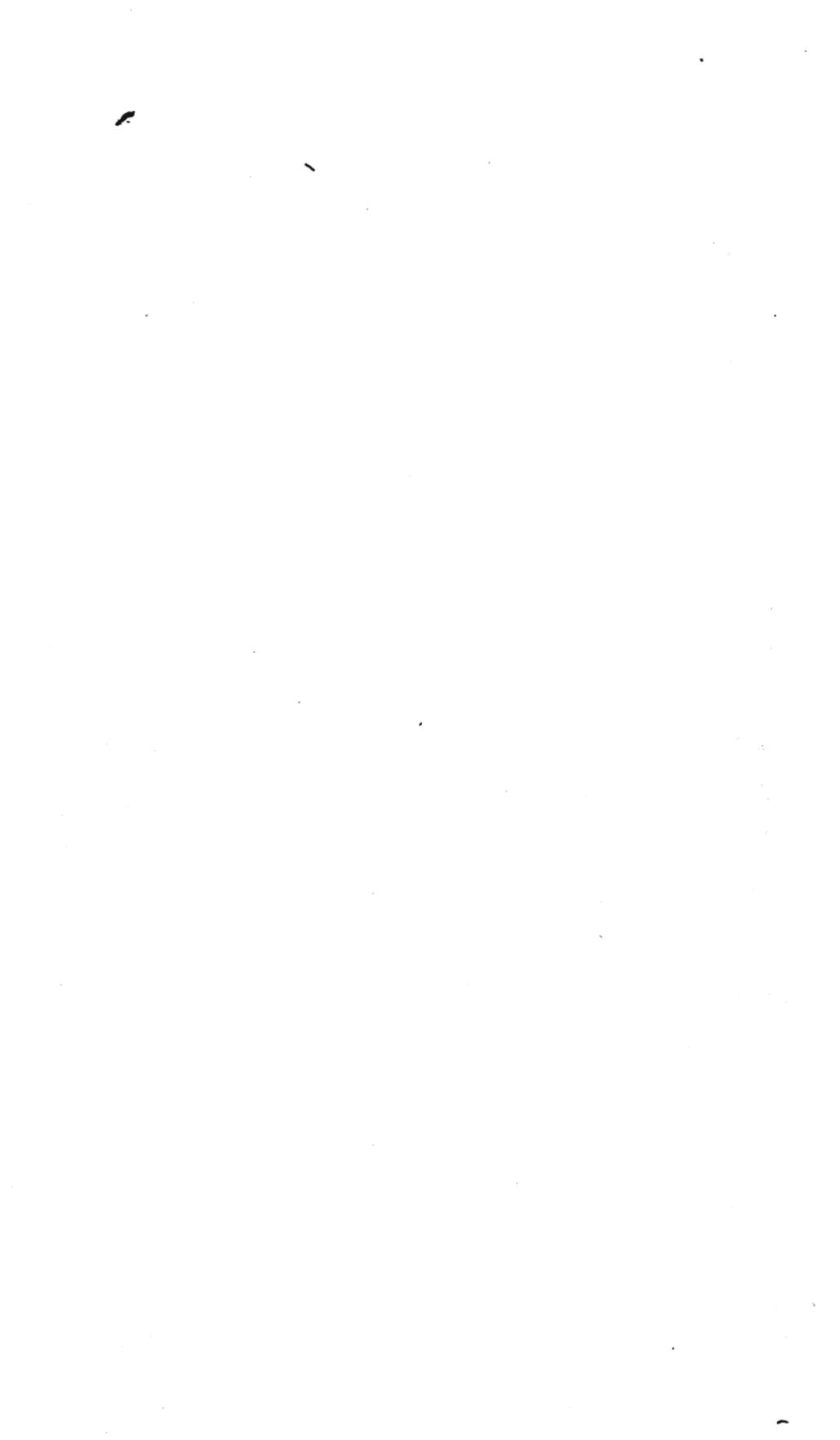
Miguel Arroyo

Francisco Pérez

¿Sonetos en este tiempo de tormentas?
Anacrónicos para muchos, yo
los siento más bien ucrónicos.
Cortázar, **Salvo el crepúsculo**



PRÓLOGO



Con mudo acento, ocupa un lugar intermedio entre los *Hipersonetos*, que estoy componiendo actualmente, y *Fórmulas para Cratilo*, que publiqué en 1990. Estos tres trabajos pretenden continuar una tradición poética cuyo genio tutelar es, en nuestra lengua, don Luis de Góngora, a quien este libro está dedicado.

Fórmulas para Cratilo se dirigía a lectores gongorinos, es decir a lectores de poemas bastante difíciles, capaces de leerlos y releerlos con fervor, como algunos creyentes leen el Apocalipsis. Dado que ese público es muy restringido, en *Con mudo acento* me he propuesto intensificar, tanto como me fue posible, la claridad del estilo, para que su sentido literal sea evidente desde la primera lectura. Salvo en ese aspecto, mis principios poéticos siguen siendo los mismos, y no será inútil precisarlos aquí, ya que no coinciden con las expectativas del común de los lectores.

Cuando apareció *Fórmulas para Cratilo*, el primer gesto de la mayoría, al comenzar a leerlo, fue el menosprecio y el rechazo.

A la excepción unos pocos, los más descubrieron que lo que parecían ser poemas, *no era poesía*; mis textos, a pesar de estar escritos en verso, no les parecieron ni serios, ni profundos, ni sublimes, ni emotivos, ni sinceros. Y, a veces, ni siquiera claros.

Semejante cosa, esos lectores hubieran podido aceptarla, acaso, en poemas un poco desordenados y convencionalmente iconoclastas, poemas que hubiesen podido clasificar y olvidar dentro de la categoría ligeramente polvorienta de lo «moderno», lo cual, dado que ya todo lo moderno ha entrado en el Museo y en la Academia, tiene al menos la dignidad de lo aburrido.

Desdichadamente, tal solución no fue posible entonces, porque esos lectores percibieron que mis poemas se ajustaban a fórmulas métricas rimadas, de estructuras formales violentamente evidentes, y por eso mismo, por ser tan artificiales, desprovistas de

ese sentimentalismo pasatista que se se suele asociar a la práctica de las formas tradicionales en sus reediciones postmodernas.

Así, no se supo ver en mis poemas sino meros juegos, vanos ejercicios, artificios retóricos o intelectuales, y es cosa sabida que la Gran Poesía no juega, ni hace ejercicios retóricos, sino que conmueve, porque el artificio intelectual mata la emoción, mientras que la Gran Poesía es profundamente patética, o patéticamente profunda, y no sólo es sublime, sino también sincera, y además la libertad soberana del poeta no puede detenerse en formas rígidas, sino que debe seguir sin trabas su intuición inconsciente, y etcétera y etcétera.

En vez de todas esas profundidades, que son lo que todos escriben y lo que les gusta a todos, se encontró en *Fórmulas para Cratilo* cosas que antaño (y hasta no hace mucho tiempo) la sana crítica reprochaba al «mal gusto» de Góngora. Cosas que aún hoy se siguen reprochando, en diversos grados, a la poesía alejandrina, a la poesía latina del Medioevo, a la poesía manierista, a Simmias de Rodas, a Porfirio Optaciano, a Hrabano Mauro, a Arnaldo Daniel, a Marino, a Caramuel: «esos juegos malabares a que se entregan con una fruición morbosa esos poetas, porque de alguna manera hay que llamar a tales virtuosos del verso...» (*dixit* Emiliano Díez Echarri).

Emitir tal juicio implica adherir a un prejuicio rutinario según el cual la Gran Poesía debe ser informalista y emotiva. Un gusto, históricamente determinado y por lo tanto pasajero, pretende elevarse así al rango de verdad absoluta, cuando en realidad no es sino un retorno a las posiciones antimanieristas del aticismo y del romanticismo. Se menosprecian de esta manera segmentos seculares de la poesía occidental, como los que he mencionado antes, y literaturas orientales enteras, como la poesía sánscrita, cuya tradición del extremo artificio es milenaria.

Lectores y censores no nos condenaron a mí y a *Fórmulas para Cratilo*, sino que reactualizaron esa vieja condena de cierta poesía artificiosa, cuyos principios poéticos comparto con esos antiguos autores, y con algún moderno, como Mallarmé, a quien en su época trataron, por esas mismas razones, de estéril, de oscuro y de rebuscado.

Así, contra alguno de los raros elogios que recibió *Fórmulas para Cratilo*, cierto censor rebatió que poesía verdaderamente inteligente era la de Góngora, no la mía.

Curioso ejemplo, Góngora, ya que si Góngora es tolerado hoy, lo es a pesar de su estética.

Curiosa y atinada censura en verdad, porque mi propósito es el de continuar la estética de Góngora, a través de Poe y de Mallarmé. No continuarla por la vía sin salida de los tics de esos autores, sino continuarla en su espíritu.

Y continuarla en espíritu significa intentar sobrepasarla (sin éxito, a lo que parece).

Ese principio poético, que Góngora y Marino representaron en su tiempo de manera paradigmática, Quevedo y Jáuregui lo combatieron acerbamente: obnubilados por la relativa novedad de las formas de Góngora, no supieron acceder al efecto poético que éstas contenían. Es más, Quevedo presentó a Garcilaso como ejemplo de la verdadera poesía, de la poesía natural, ni más ni menos.

Curioso ejemplo, ya que muy otra cosa habían pensado de Garcilaso sus contemporáneos, quienes, como Cristóbal de Castillejo, censuraban su lenguaje extranjero y sus novedades petrarquistas: obnubilados por la relativa novedad de las formas de Garcilaso, no supieron acceder al efecto poético que éstas contenían.

Porque si bien hay un efecto poético virtuosista que es específico a todo artificio bien hecho, también hay en él un efecto poético más habitual. Para sentirlo, empero, hay que poder asimilar y olvidar su novedad. Y esa novedad suele ser algo más, pero muy poco más, que una variación de procedimientos poéticos caídos en desuso. Porque no sólo hay novedades iconoclastas, como las de las vanguardias, sino que hay también novedades de *construcción*, como las de Góngora o las de Darío. No soy ingenuo: descreo de la novedad absoluta, pero me parece necesario recordar que toda verdadera novedad poética, por relativa y mínima que sea, suele percibirse como artificial, o como fría, o como antipoética, porque contradice el gusto rutinario de los más.

Por eso Garcilaso fue condenado por Castillejo, y Góngora por Quevedo y Darío por Unamuno.

A Góngora se lo alaba hoy, y se lo da como ejemplo de sana poesía, y por poco hasta se dice que es natural y simple como Garcilaso. Convertido, aunque muy recientemente, en un clásico entre los clásicos, se quieren olvidar sus procedimientos creativos, de la misma manera en que se da muy poca importancia al papel esencial de los artificios de versificación de ese *Grand Rhétoriqueur*

que fue Mallarmé, cuya poética difiere sólo en grado de la de Góngora, sin diferir en esencia, como lo han sostenido quienes creen que Mallarmé es incomprensible.

Esos principios gongorinos y mallarmeños podrían resumirse, a mi modo de ver, en la proposición siguiente: la poesía es poesía, no otra cosa, y nunca es natural.

«Que no hay tal prosa como la que parece verso, ni tal verso como el que parece prosa», así decía don Pedro de Valencia a don Luis, citando la antigua opinión de Dionisio de Halicarnaso.

Desde antaño, ciertos lectores y autores quieren que se pueda escribir el verso como si no fuera verso.

Los desoyó don Luis, para quien el verso debía, por sobre todo, no ser prosa, porque -escribía, tomando como modelo a Ovidio y sus Metamorfosis- «la oscuridad y estilo intrincado dan a causa que, vacilando, el entendimiento alcance lo que en una lectura superficial no supo entender».

¿Oscuridad? A los obtusos críticos de su generación, Dámaso Alonso respondía que Góngora no es oscuro, sino difícil. ¿Difícil?, sin duda, pero, también es verdad que don Luis asumía plenamente su propia oscuridad, porque le daba un valor positivo. Nos dice, en efecto, que la oscuridad produce, a la primera lectura, una falta de sentido, falta que puede convertirse en plétora gracias a nuevas lecturas, después de un tiempo de vacilación.

Vacilación del entendimiento... ¿qué puede importarnos, después de su caída en los admirables absurdos de Dadá, y después de los pobres galimatías de tantos de sus epígonos?

Y sin embargo yo quisiera hacer hincapié sobre ese tiempo en que el entendimiento vacila y se suspende: tiempo de silencio del sentido durante el cual el poema suena casi como puro sonido, como palabras inconexas sostenidas por los números del ritmo, revelando de esa manera lo «intrincado» del estilo, el esqueleto (a veces macabro) de su *artificio*.

Vacilando, el entendimiento alcanza algo «que en una lectura superficial no supo entender». Así, Góngora invitaba a «quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren» las Soledades, de la misma manera como Dante recordaba que la sagrada hermenéutica conoce tres sentidos superiores al sentido literal, e invitaba a encontrarlos en sus propios versos.

¿Y si a veces lo misterioso fuese otra cosa que resolver metáforas audaces y alusiones cultas? ¿Y si lo que hay que entender

fuese algo anterior a las palabras, es decir el artificio de la forma, lo pitagórico del ritmo, como decía Rubén Darío?

Así lo pretendía sin duda Teócrito en su secreta Arte Poética, en su incomprendida y vilipendiada *Syrinx*: este poema, escrito en un lenguaje enigmático, está formado por diez pares de versos de métrica decreciente. Pero, si su lenguaje es oscuro, lo es para que el poema pueda ser percibido como un conjunto, como un *todo* armónicamente coherente, donde las palabras incomprensibles resuenan con los diez tonos diversos de los diez pares de versos de métrica decreciente. Y así esos diversos tonos rememoran los de la flauta de Pan, emblema de la poesía bucólica. Y así el Todo del poema resuena en la palabra «todo», ὅλον que figura en el quinto verso, y que es uno de los significados del nombre del dios Pan, y la clave de su enigma. Y así el sentido nace de la forma, de la forma rítmica, de aquello que en el poema es eminentemente Verso. Ese tipo de composición, ese «diagramatismo» teocritano, es la base de los poemas especulares y circulares de *Fórmulas para Cratilo*. Ese tipo de composición, ocasional en otros poetas, se ha ido imponiendo a mi quehacer poético, y me es ahora habitual (aunque no exclusivo), como se verá, espero, en los sonetos de este libro.

Se me dirá que Góngora carece de semejantes procedimientos creativos. Y sin embargo todas las Soledades, esa peregrinación por soledades, es decir por los lugares selváticos, nace de las formas métricas sabiamente errátiles, «peregrinas» de la silva, selva, jungla.

Don Luis no sólo utilizó a veces ese tipo de procedimientos, sino que hasta los utilizó en negativo, en disonancias, creo, calculadas desde el momento de su concepción, o que surgen, al menos, como fenómenos incontestables de lectura: básteme recordar uno de esos versos selváticos: «*señas diera de su arrebatamiento*». No tiene acentos rítmicos correctos, ni en cuarta, ni en sexta ni en octava, y ni siquiera acentos de gaita gallega: ¿error? No, sus once sílabas no son verso, sino un trozo de prosa incrustado en el poema, porque es señal del arrebatamiento olvidar la armonía. ¿Coincidencia? ¿Coincidencia, también, que en la canción «Corcilla temerosa», en el lugar canónico donde la canción italiana o provenzal deja una rima suelta, un silencio de la rima, don Luis ponga la palabra «silencio»? ¿Que en un soneto contra Lope, en versos de cabo roto, en versos cuyo final está borrado, el poema comience por «... *bórrame el sone*-»?

Una forma de lo aparentemente amorfo, un acento mudo, una rima muda, un soneto que se borra... Los sagaces críticos que antes abominaban y que hoy ensalzan la obra de don Luis poco han percibido tales cosas, que son lo ausente y silencioso, lo misterioso y encubierto: ¿cómo percibirlas si no se escucha?

¿Como comprender el artificio si se lo desprecia? Comprender, por ejemplo, que el verso mismo, ya sea métrico o libre, sólo produce una «magia», un efecto poético que trasciende su forma, justamente porque se ha olvidado que el verso es artificio, tal como el efecto de comunicación permite que el hablante olvide el tejido de convenciones de la lengua en la cual habla. Muchos de mis contemporáneos creen ser «actuales» sólo porque utilizan un lenguaje actual y porque hablan de hechos actuales, como si el tiempo de la poesía fuese lo presente. No, en poesía nada es actual, sino que todo es futuro. No han acabado de nacer las venideras traducciones de Homero, que componía en una lengua artificial, que nunca nadie habló; ni las de Milton, que escribía (dijo un crítico) en inglés como en una lengua muerta. Matar el lenguaje, o resucitarlo, eso es el trabajo de un poeta. No copiar el habla, sino crear con arte un lenguaje, cotidiano o hierático, o ambos a la vez, poco importa.

¿Como comprender el artificio si se olvida que toda poesía, hasta la más simple, es artificial, como es artificial el lenguaje mismo, porque en el hombre todo es cultura y nada es natural?

El artificio violento puede estar en el poema no para producir el efecto poético habitual, sino para romper ese encanto hipnótico del lenguaje «actual», para disipar la pobre ilusión de la verosimilitud lírica, provocando así, en unos pocos lectores, un efecto poético superior, una emoción intelectual, un vértigo metafísico ante la desnuda ficción del yo lírico, espejo vacío que se ofrece a la ficción de todo yo. Borges decía, ay, con razón, que los buenos lectores son cisnes más negros que los buenos autores.

Esos buenos lectores sabrán comprender, en suma, que el artificio puede estar en el poema para denunciar su propia vanidad, emblema de la vanidad de todo, de la impermanencia, lección y lugar común de la *Vanitas* que vuelve insignificante cualquier otro discurso, pero que libera el juego, por fin gratuito, de las formas.

Así, de la misma manera, (*ut pictura poesis*) la pintura más artificiosa de todas, la pintura en *trompe-l'œil*, suele tener como tema la vanidad, y hasta su propia vanidad, como cierto cuadro de

Gijsbrechts, que representa un segundo *trompe-l'œil*, pero ya ajado por el tiempo, ya transformándose «*en tierra, en polvo, en humo, en sombra, en nada*»: consciente impermanencia de un Arte que dice como Horacio a los Pisones: «*Mortales somos, nosotros y nuestras obras*».

Creo que los grandes poetas del artificio (y sobre todo Mallarmé) han encarnado en su poesía esa lección fundamental de la *Vanitas*, y que sus juegos gratuitos son una danza en el borde de la Nada, y que no hay mayores profundidades que las profundidades de la Nada, y etcétera y etcétera y etcétera...

Los poetas artificiosos escriben el verso como verso, hasta sus últimas consecuencias, que son las de la impersonalidad.

La «Poesía» en su sentido actual, ha heredado de la sinceridad personal y racional de Boileau (cuya Arte Poética es, en ese aspecto, una sutil falsificación de la de Horacio) y de la sinceridad personal e irracional de los románticos. La «Poesía» en su sentido actual, se ha ido restringiendo hasta identificarse casi exclusivamente con uno de los antiguos géneros poéticos, la Lírica. Y salvo aquí y allá, en un verso aislado, ya no parece ser Poesía lo que antes se llamaba con propiedad poesía épica y que a Aristóteles le parecía el colmo de la Poesía, puesto que era el género homérico por excelencia. Y hoy tampoco parece ser Poesía la poesía satírica, ni la burlesca, ni la gnómica, ni la epigramática, ni la didáctica, etc.

El Diccionario de la Irreal Academia nos enseña que es lírica la poesía en la que el poeta «*canta sus propios afectos*». Más exacto sería decir que es lírica la poesía de la primera persona del singular. Porque la confusión es fácil entre el «yo» gramatical y el «yo» cotidiano de quien escribe. Los poetas son mentirosos, decían los antiguos. Más allá de la condena de Platón, denunciar la mentira de los poetas era una manera de decir que la poesía producía ficciones, como los otros géneros literarios, y que no había que confundir a quien escribía los poemas con el *autor*, que sólo es una de las funciones del texto, un personaje de ficción. La Paradoja del Autor es como la *Paradoja del Comediante*: Diderot sostenía que los mejores actores no sienten las emociones de sus personajes, sino que las crean en el espectador, con todas las astucias del arte.

De nada han valido, sin embargo, las advertencias de Diderot, de Oscar Wilde y de Paul Valéry, ni las de tantos otros, la *Decadencia de la Mentira* continúa decayendo en poesía, y los lectores ingenuos

y los poetas ingenuos siguen confundiendo, como Alonso Quijano o Emma Bovary, la ficción de la literatura con la ficción del yo.

La antigua Lírica, que era casi enteramente retórica, se ha transformado en la falsa coartada del mito de la sinceridad, de la originalidad y de la emoción, el mito, en suma, de la verdad personal de la obra poética. Ese mito ha sido la causa profunda y originaria de la corrupción de las formas poéticas, del paso de una Poesía de la Forma a una Poesía del Contenido: ¿Cómo soportar, no ya las estrofas, sino el mismo verso métrico, si se tiene urgencia de expresar afectos, afectos auténticos, y no meramente retóricos como los de los poetas provenzales?

Hubo, por cierto, un respiro: el decadentismo, y esa variante extrema del decadentismo que fueron las primeras vanguardias, que produjeron insignes *opere aperte* (para usar una fórmula ya fuera de moda). En su mayor parte, esas obras dependían de una estética impersonal, y casi todas presentaban aspectos formales preponderantes, ya sea de un formalismo constructivo, como el de Mallarmé, ya sea de un formalismo iconoclasta o transgresivo, como el del futurismo y el de Dadá.

Los poetas artificiosos escriben el verso como verso, y así no escriben una *poesía expresiva*, sino una *poesía generativa*: el fondo no es la causa de la forma sino el efecto de la forma, porque no son ellos quienes hablan a través del verso sino el verso que habla a través de ellos. Y como nunca tienen nada que decir, son capaces de decirlo todo.

Así (*ut pictura poesis*), Escher, en su última época, comenzaba sus grabados por una fórmula geométrica, y la iba transformando, por obra de su imaginación, en plantas, animales, personajes o edificios, gracias a un proceso semejante al de Leonardo da Vinci, quien transformaba de ese modo las manchas dejadas por una esponja embebida de pintura; salvo que en el caso de Escher las manchas que sirven de base a la imaginación creativa (cuyo emblema es el camaleón de la Mímesis) no son caóticas, sino eminentemente ordenadas. Ese tipo de composición es la base de casi todos mis poemas. Y el soneto de Mallarmé «*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*» está construido así, a partir de un entrecruzamiento de rimas raras. Y el *Cementerio Marino* y la *Syrinx* están contruidos así, a partir de ritmos puros. Y así se hizo, de veras o en broma, poco importa, *El Cuervo*.

Esa idea de la creación consciente, opuesta a una creación vitalista, intuitiva e inconsciente, esa idea de una construcción rigurosa y vacía que precede y genera el sentido del poema, Edgar Allan Poe la desarrolló en su *Filosofía de la Composición*, y allí la encontró Mallarmé, quien la resumió lapidariamente: «todo azar debe ser desterrado de la obra moderna y sólo puede encontrarse en ella como ficción». ¿Cuántos son, hoy, más modernos que Poe?

Cuando la expresión es el objeto primero del poema, el autor, ese mero personaje de la ficción del texto, cree ser verdadero, y no escribe literatura, sino autobiografía.

Cuando la forma es el verdadero objeto del poema, el sentido viene por añadidura, y nunca es definitivo, y crece sin fin, y el autor del verso es el verso mismo, o casi.

Casi, porque a menudo la escritura generativa se transforma en una extraña escritura automática, ordenada y organizada: dentro de las severas simetrías del artificio, los camaleones de la imaginación revisten aspectos inesperados, dicen cosas que un íntimo pudor hubiera censurado en la mera expresión de un afecto personal.

Los ejercicios formales, como la investigación matemática abstracta, producen configuraciones que pueden encontrar más tarde una correspondencia iluminadora en la realidad, mientras que la expresión sólo muestra lo ya sabido.

Si Góngora hubiese tenido algo que decir, más vale que lo hubiese dicho claramente, como se lo aconsejaba el caballero de una anécdota apócrifa.

Su obscuridad, su dificultad, su artificio, están en sus principios poéticos antiexpresivos, en una concepción del verso que se opone al explícito clamor de la prosa y que es, en su raíz, silencio.

Con mudo acento.

Un verso que suspende el entendimiento es un verso del silencio. No tanto de ese pobre silencio de la alusión y de la elipsis al que se refieren trivialmente tantos, sino el silencio de una *escucha* en el interior y en el origen mismo del poema.

Callar. No tener nada que decir, ni sentimientos, ni convicciones, ni autobiografías. Escuchar. Dejar que el poema se diga. Y lo que un poema dice, entonces, pueden ser sentimientos, convicciones y hasta autobiografías, porque desde la posición impersonal de quien escucha, el propio rostro no será sino una

máscara entre las otras, pues la Paradoja del Autor es como la *Paradoja del Comediante*.

Los verdaderos poemas dicen poco y aluden a todo, porque dejan oír, siempre, entre las líneas, el ritmo de sus formas, eso que Bocángel evocaba: «*La rueda que Pitágoras escucha*».

En *Fórmulas para Cratilo* me puse a escuchar en silencio, pitagóricamente, ciertas formas en desuso: *technopægnia* de Simmias y de Teócrito, versos retrógrados de Sotadeus, *carmina quadrata* de Optaciano y de Hrabano Mauro, la sextina de Arnaldo Daniel. Decía de la sextina el doctísimo Díez Echarri: «parece increíble que haya quien apruebe y encuentre placer en tales juegos» y se asombraba que Petrarca y Dante la hubiesen practicado. Estaba seguro de su buen gusto romántico, como lo estaban quienes leyeron con una profunda conmiseración las sextinas circulares, la sextina anagramática y la sextina fénix de *Fórmulas para Cratilo*, desarrollos inéditos de la lógica interna de la sextina, *progresos* de la sextina literalmente *dictados* por esa escucha. Y la escucha de *Con mudo acento* desemboca, como se verá, si se quiere verlo, en un progreso infinito de la lógica interna de las recurrencias del soneto, los *Hipersonetos*.

Se suele pensar que las vanguardias fueron un progreso poético, y es verdad: a pesar de sus excesos, los surrealistas, por ejemplo, inventaron o reinventaron técnicas antiguas, como los *collages*, que son una especie de centones. Pero hoy, los epígonos de la modernidad, que se dicen modernos o -lo que es mucho peor, postmodernos-, identifican puerilmente el progreso con en esa vaga superstición de la intuición y de la libertad creativa, que todo lo disuelve en prosa, porque el progreso de lo amorfo desemboca en el letrismo, y no puede ir más allá.

El progreso es una noción eminentemente *técnica*: una tendencia a disminuir la complicación y a aumentar la complejidad.

Así, un arte que ha realmente progresado en nuestro siglo es la Arquitectura: la cúpula geodésica de Richard Buckminster Fuller es más simple y más compleja que la cúpula antigua, que fue a su vez un progreso respecto a los otros tipos de techo más primitivos. Una poesía que progresa, progresa en su técnica, como lo hicieron los poetas provenzales que perfeccionaron la rima, las combinaciones de rimas y la sextina. La prosa poética y el verso libre, por ejemplo, aunque sean magníficos entre las manos de un Victor Segalen y de tantos otros, pueden admitir contenidos

nuevos, pero pueden apenas progresar formalmente, puesto que la estructura del verso libre no se diferencia en nada de la estructura de la prosa poética, en nada, salvo en la tipografía y sólo en la tipografía. En este sentido, la poesía concreta o visual representa el único avance coherente del verso libre, justamente porque su especificidad estriba en lo tipográfico (hay quienes han dicho que *Fórmulas para Cratilo* es un libro de poesía concreta y sin embargo mi libro tiene muy poco de los *Calligrammes* de Apollinaire, y mucho más de las *technopœgnia* helenísticas, que son configuraciones métricas antes de ser configuraciones visuales).

En cambio, el verso métrico, en razón de su estructura compleja de cómputos silábicos, de acentos variables y de rimas, presenta posibilidades combinatorias que la venerable y fosilizada Preceptiva no ha agotado. Por eso, a mi modo de ver, se debería abandonar, en castellano, la denominación de «formas tradicionales» y adoptar la denominación, corriente en otras lenguas, de «formas fijas» para designar el soneto, la sextina, la décima, etc., puesto que estas formas pueden evolucionar todavía, y que todavía quedan combinaciones estróficas por inventar. Y debo recordar que los ritmos métricos no obedecen a convenciones arbitrarias, sino a leyes físicas, y que por eso las formas fijas no son cárceles fascistas, como se ha dicho, sino matrices vivas para la imaginación creativa.

En su rechazo iconoclasta del viejo orden poético, el formalismo transgresivo de las vanguardias dejó de lado toda investigación de los ritmos métricos. Hoy, salvo para algunos neomodernos que repiten sus envejecidas novedades, las vanguardias han agotado sus posibilidades de destrucción. Hoy, cuando ya no queda ninguna regla por destruir, es otra vez factible construir reglas, como lo hicieron los poetas provenzales, y explorar como tal el antiguo formalismo de la métrica, pero sin olvidar los cuestionamientos de la agonizante Modernidad.

Así lo hicieron ya, admirablemente, Joan Brossa o Raymond Queneau, y así lo estamos haciendo algunos hoy, por caminos paralelos e independientes, en un tipo de escritura que Jan Baetens denomina *hiperconstrucción*.

Con mudo acento recoge las etapas de una exploración del soneto, no encarado como una forma fija consabida y aceptada, sino como un problema, cuyo resultado son los *Hipersonetos*.

Con mudo acento ha nacido de esa posición de silencio, de la que he hablado, silencio que es escucha y meditación. Y el

soneto, bien escuchado, suena como un resumen simbólico, particularmente denso y complejo, de las recurrencias del verso.

El verso, *versus*, retorno, es un fenómeno de recurrencia orgánica: al mismo tiempo repetición y variación. Repetición de números silábicos y variación restringida de los acentos, así como variación extrema de los fonemas.

Esa recurrencia orgánica del verso se vuelve más compleja, en un segundo nivel de complejidad, en las estrofas, pero el soneto se sitúa más allá, en un tercer nivel de complejidad, porque hay en él la recurrencia de dos sistemas distintos de estrofas: cuartetos y tercetos en la forma italiana, o bien cuartetos y pareado, en el soneto inglés.

Esas estructuras, por cierto, pueden ser independientes de la rima y permanecer perfectamente reconocibles en los sonetos blancos, de los cuales hay varios ejemplos en el libro.

Sin embargo, cuando las rimas intervienen, y si se las escucha con atención, su poder generativo es enorme y revelador: así, los sonetos de *Fórmulas para Cratilo* nacieron del par analógico «espejo/reflejo», y la mayor parte de los sonetos de *Con mudo acento* han nacido de constelaciones analógicas, como las rimas exclusivamente fúnebres de *Prosopopeya de la Parca*, que me dictaron la vieja lección esencial y definitiva de la *Vanitas*. Y algo semejante me han dictado unas variantes de las rimas de cabo roto de Cervantes, y las rimas ecoicas.

Sonetos de cabo roto, sonetos en eco, artificios que funcionan como signos cargados de sentido para mi escucha, pero que son vanas bagatelas, indignas de la Gran Poesía, para el prejuicio rutinario de los más.

Indignos también, en el colmo de la indignidad y del artificio, los centones, a pesar de Ausonio y de Eliot y de Pound, que los practicaron con genio y con ingenio. No me asombra, empero, que en su folio 91, el manuscrito 3906 de la Biblioteca Nacional de Madrid contenga, entre otras poesías atribuidas a Góngora, un centón de versos de Garcilaso, «Cual gallardo corcel que belicoso», que es, por supuesto, un homenaje a Garcilaso. No está incluido entre las obras impresas de Don Luis, quizá por no ser de él, o quizá porque la docta ignorancia de los compiladores no comprende la poeticidad de los centones.

Sin embargo, escribir con versos de otro, escribir callando («*Ave, aunque muda yo*»), es renunciar a la urgencia de la

expresión personal. Difícil de comprender, para un alma literal, esa poética de la impersonalidad. Así despreciaba San Jerónimo a Faltonia Letitia Proba, autora de un centón de versos de Virgilio que traducía el misterio de las Escrituras.

Yo no desprecio a la muy silenciosa Proba, esa remota hermana que escuchaba la voz del Espíritu entre los versos del Mantuano, porque me ha sucedido de escuchar la voz de Mallarmé entre los versos de Góngora: me ha sucedido de encontrar una versión del naufragio del *Coup de Dés* en ese centón gongorino que es *Brújula del Sueño*. Y mientras lo iba dejando nacer nacieron *A Don Luis, con mudo acento* y *Con voz ajena*, centones cuyos versos prestados dicen la escucha del poeta que permite, en su silencio, que resuenen la voz ajena y el mudo acento de un Canto que se canta a sí mismo.

En realidad, la esencia del centón, bien comprendida, es la culminación de la poética de la escucha.

Y de la conjunción de los centones con la Corona de Sonetos ha nacido el primero de los *Hipersonetos*.

En efecto, decía yo que el soneto resume tres niveles de la recurrencia del verso. Históricamente, existe todavía un cuarto nivel de complejidad: ese soneto de sonetos que es la Corona italiana.

En *Entrelíneas*, que figura en este libro, he invertido el orden habitual de la Corona italiana: el Soneto Maestro, en vez de ir al final de los otros, ha querido colocarse al principio, para subrayar el hecho que, uno a uno, los catorce sonetos de las Glosas van naciendo de las interlíneas de sus versos, hasta la Glosa n° 14, que comienza con el último verso del Soneto Maestro y que termina con el primero, cerrando así el círculo, la «corona» de glosas encadenadas.

El tema de *Entrelíneas* es lo que me dictó la escucha de la estructura misma de la Corona: «*todo poema engendra otro poema*», ley profunda de la poesía: así, *Pobvo enamorado* es un eco de Quevedo, eco a su vez de Propercio.

Interpretada de esta manera, la lógica interna de la Corona me llevó a comprender que ese proceso de engendramiento poético era concretamente interminable, ya que algunos de los sonetos derivados de un primer Soneto Maestro podrían a su vez convertirse en un nuevo Soneto Maestro, el cual podría engendrar luego otros catorce sonetos derivados, y éstos otros Sonetos

Maestros, y así *ad infinitum*.

Esa idea, quizá monstruosa, de un poema proliferante e interminable, resumen y origen de innúmeros poemas, es la idea de los *Hipersonetos*.

Un verso primigenio ha dado origen, en el pasado más lejano, a la Poesía. Hacia el siglo XII o XIII de nuestra era, «*la sólida trama*» de un Soneto primigenio, olvidado, ha dado origen a todos los demás sonetos, hasta hoy.

«*Imagen imitada*» de aquel primer verso y «*de aquel primer soneto innominado*», el primero de los *Hipersonetos*, es por lo tanto un punto cero, «*lento resumen*» de poemas del cual se derivarán, por una «*irradiación geométrica*», innúmeros poemas, que otros poetas podrán componer conmigo y seguir componiendo en el futuro.

Ese primer Hipersoneto, por lo tanto, no podía ser sino un resumen concreto de sonetos del pasado, y por esa razón está compuesto como un centón de 14 versos provenientes de 14 sonetos de autores diversos, que incluyen desde los dos primeros autores de sonetos castellanos hasta autores contemporáneos.

Las interminables Coronas podrán abordar luego todos los temas poéticos, pero la primera Corona, directamente derivada del primer Hipersoneto, hablará de la potencia generativa del Soneto primigenio y del verso primigenio como *versus*, retorno, recurrencia, círculo y espiral del tiempo, y esa circularidad del sentido de la primera Corona se confundirá así con la circularidad de su propia forma rítmica.

Desde hace un siglo, la poesía ha producido pocos poemas extensos del tipo de la *Iliada*, *La Eneida* o *la Divina Comedia*. Los *Hipersonetos* pretenden acercarse a esos modelos, pero de una manera *sui generis*, como lo hizo Pound con sus *Cantos*.

Dejaré, ahora, que el primer Hipersoneto se describa a sí mismo, con su voz colectiva, compuesta por mi silencio y por versos de Borges, de Bartolomé Leonardo de Argensola, de Lázaro Liacho, de Quevedo, de Góngora, de Unamuno, de Gutierre de Cetina, de Manuel Machado, de Rubén Darío, del Conde de Villamediana, de Rafael Alberti, del Marqués de Santillana, de Lope, y de Garcilaso:

Hipersoneto

De aquel primer Soneto innominado
Imagen imitada es lo que siento,
Lento resumen desde el nacimiento,
A semejanza suya fabricado.

Instrumento, a mi voz será acordado,
A conquistar el porvenir atento;
Tal obra hace en mí mi pensamiento
Que el ayer al mañana tiene atado:

Irradiación geométrica adivina
En las dulces especies de su objeto,
Sólida trama que una ley sanciona.

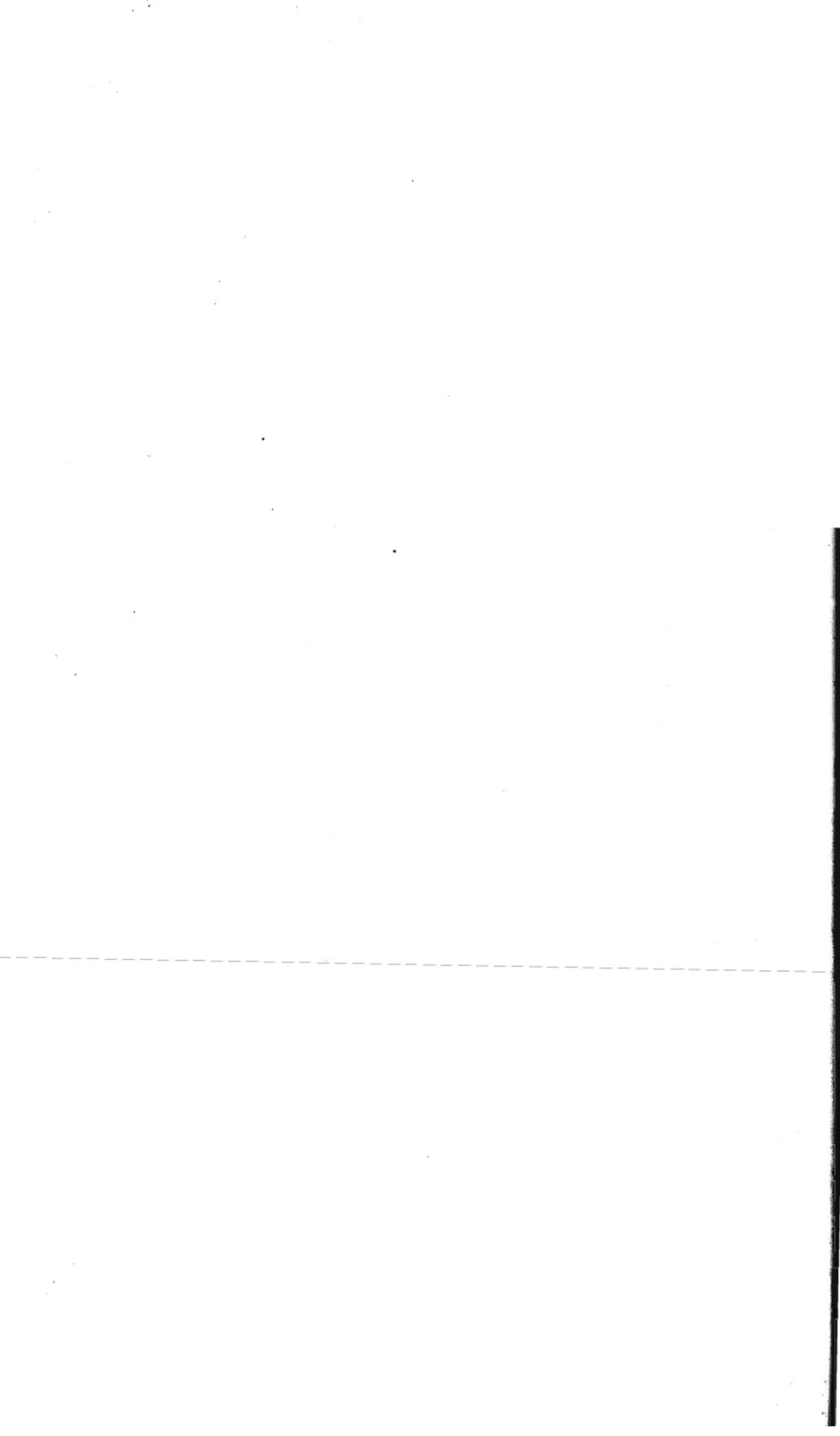
Vieron mis ojos en forma divina
Catorce versos. Dicen: *-que es Soneto,*
Sujeto noble de inmortal Corona.

Postscriptum: Quisiera copiar aquí, para terminar, esa frase (tan cortés y tan lejana del mito trágico de la creación romántica) que estampó José-María de Heredia en el prólogo a sus *Trophées*: «Les deseo que puedan Uds. sentir tanto placer en leer mis poemas como el placer que yo he sentido al componerlos».

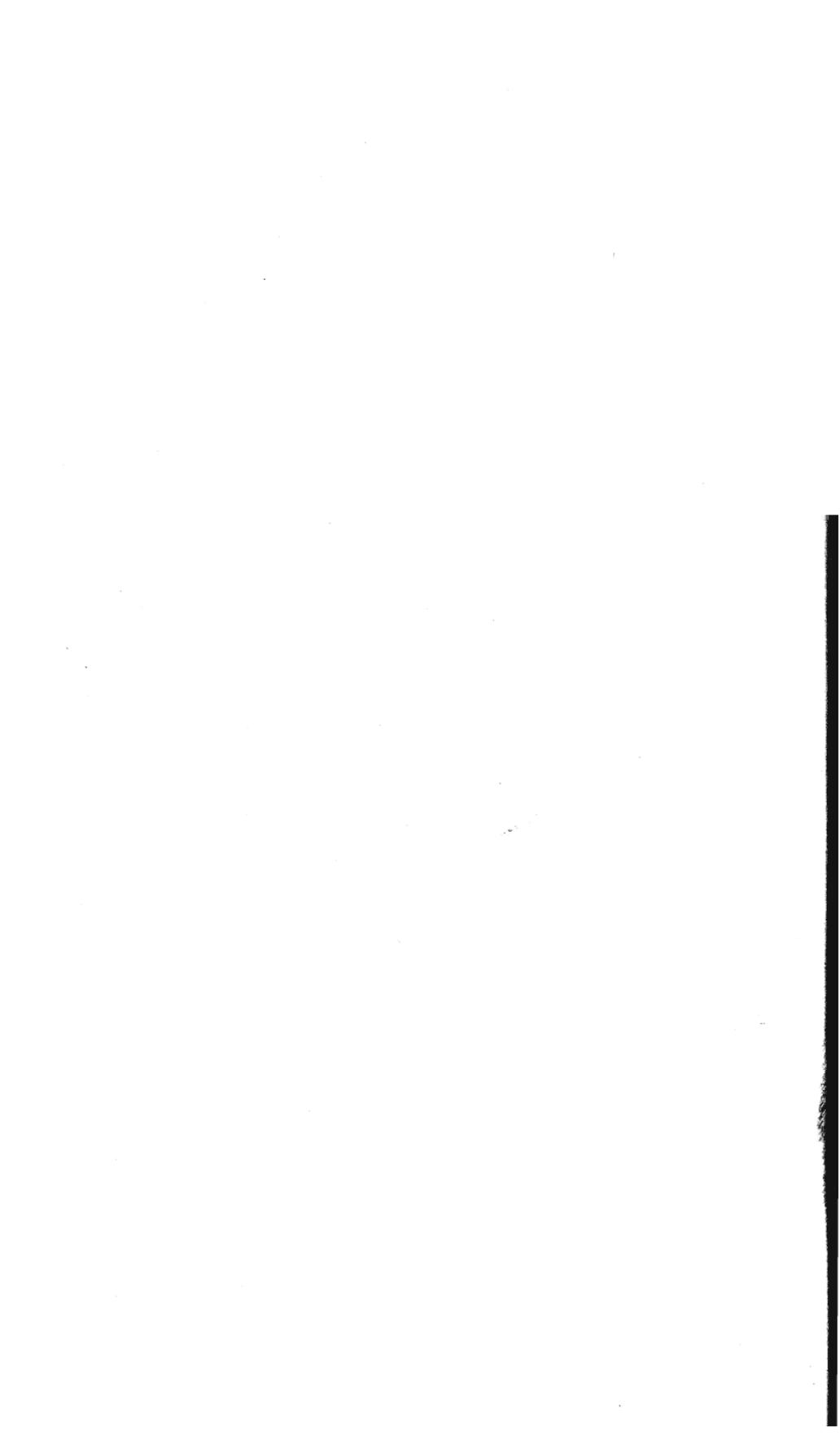
No otro es mi deseo.

Bernardo Schiavetta

París, 5 de Febrero de 1995



DEDICATORIA



A DON LUIS, CON MUDO ACENTO

Centón gongorino

Ave (aunque muda yo) émula vana
De la más culta, de la más canora
Que dulce muere y en las aguas mora
Con una y otra Musa, soberana.

Mi lira, ruda sí, mas castellana,
Suda electro en los números que llora:
Lágrimas no enjugó más, de la Aurora,
Sobre violas negras, la Mañana.

Cisne gentil, cuyo final acento
-Señas mudas: la dulce voz, doliente-
Señas diera de su arrebatamiento.

El mismo que espiró, süave aliento,
Silencio en sus vocales tintas miente
A este de las Musas instrumento.



I

SONETOS LÍRICOS

AUTORRETRATO

Renegrado, negral, bruno, quemado,
Pardusco, ceniciento, gris, plumizo,
Perlino, cano, cándido, rojizo,
Rosa, amaranto, carmesí, encarnado,

Lacre, rubí, coral, arrebolado,
Bermellón, escarlata, bermejizo
Naranja, flavo, rútilo, pajizo,
Melado, rubial, áureo, dorado,

Verde, verdoso, verdemar, verdino,
Verdinegro, oliváceo, cetrino,
Verdemontaña, verdeceledón,

Glauco, turquí, cerúleo, azulino,
Violáceo, morado y jacintino,
Mi color es color camaleón.

RETORNO

La piedra de este umbral no es sino huellas:
De quienes calcularon sus medidas
Y pensaron sus ángulos. De quienes
Lo labraron. De cuantos lo pusieron

En contraparte exacta del dintel,
Entre las jambas, para abrir el vano.
De tantos otros que al pasar pulieron
Las mermas seculares de la piedra.

Y cruzas el umbral y abres la puerta
Para entrar en espacios ya dejados
Que atestan el salón al que retornas,

Que envuelven cada cosa cotidiana
Con una red tenaz, como encarcela
El ovillo la presa de la araña.

CERBERO

En Pompeya, una casa derrumbada
Conserva algunos muros todavía,
Media docena de columnas rotas,
Estucos, frescos, dos o tres estatuas;

Tras el umbral quebrado hay un mosaico,
Y en el mosaico el dibujo de un perro:
Cuidado con el perro, dice, en broma,
La inscripción en mayúsculas latinas.

La gastada ironía del mosaico:
CAVE CANEM. Guardián, guardián sin nombre,
Antes, cuando dejaba entrar a todos.

Hoy sabe responder a un nombre acerbo
Y al fin puede vedarnos -a los vivos-
El umbral de su casa cancelada.

MAPAS DE AMÉRICO VESPUCIO

Ignorantes, los hombres que buscaban
Las tierras de Cipango y de Catay,
Paisajes de Ninguna Parte, plenos
De especias, gemas, oro, plata, esclavos.

Así los hizo el arte de sus sueños:
Paisajes en el Mar de los Sargazos,
Cambiantes, sólidos apenas... antes
Que les diese firmeza su cartógrafo.

Hoy cree el mundo en esa geografía,
Hubo especias y gemas y oro y plata,
Generaciones han nacido y muerto,
Han vivido la historia y no la fábula.

Nadie despierte ya a esos sonámbulos
Que caminan con fe sobre las aguas.

PAREJA QUE DUERME

Más que para el deseo se desnudan.
Todo gesto se borra de sus cuerpos
Y solas fluyen la carne y la sangre
Bajo la superficie de la piel.

Piel donde ambos se miran ciegamente
Con rostros ahogados pero vivos,
Sin que ningún espacio los separe
De sus propios reflejos, los más fieles.

Ojos que en sí se miran. Tras los párpados,
Fieles miradas, densas como el agua
Cuando en las lenguas arde como el hielo,
Casi negándose a la sed que extingue.

(O acaso estén perdidos sin saberlo
En sueños donde alientan como náufragos).

GRAFFITTI SOBRE UN MURO DE TÍVOLI

Sobre el muro han escrito los gentíos
De Babel un murmullo de durmientes
Que hablando en sueños deletrean sílabas
Al azar de una conjunción de letras

Entre las tantas que se mezclan para
Volver a recordar los muchos nombres
De Nadie. Sin cesar los mismos nombres,
Pero trazados por distintas manos

Y números también, horas puntuales
De citas olvidadas a las que otros
Vinieron en lugar de los ausentes,

Como otros ya escribieron sobre el muro
Nuestros nombres y cifras y las frases
Que creemos decirnos en secreto.

II

SONETOS AMOROSOS

COMPOSICIÓN LÍRICA N° 1

Los relojes de sol, los astrolabios,
Si fijan la hora astral, la meridiana,
De medianoche a mediodía mana
Un tiempo de presagios y resabios.

De ayer a hoy, de hoy hacia mañana,
El tiempo mana y nunca somos sabios.
Mana y se pierde nuestra sangre vana
Si esos labios no besan estos labios.

Bajo el cielo de estrellas mortecinas,
Bajo el reflejo de la luna muerta,
Bajo el sol que se apaga lentamente,

Hay una entre las horas, la presente,
Que nuestra conjunción gobierna, incierta:
Dos astros somos. Y ardo, y me iluminas.

COMPOSICIÓN LÍRICA N° 6

Mientras su fuego en un instante mana
Con ardor sin ayer y sin mañana
Vana se quema nuestra sangre vana
Si busca la hora astral, la meridiana:

Sólo encuentra presagios o resabios
En relojes de sol y en astrolabios
Pues sólo en un instante somos sabios,
Cuando los labios besan otros labios.

Hoy, bajo el sol que muere lentamente,
El ahora es lo nuestro, lo presente.

Y bajo el brillo de la luna muerta
Olvida nuestra conjunción incierta
Todo el cielo de estrellas mortecinas.

Dos astros somos. Y ardo, y me iluminas.

COMPOSICIÓN LÍRICA N° 98

Que no haya ni hora astral ni meridiana
En relojes de sol ni en astrolabios,
Que consuma presagios y resabios
Este ardor sin ayer y sin mañana.

Cuando esos labios besan estos labios
La luz se enciende en nuestra sangre vana
Y a medianoche el mediodía mana
Y sólo en este instante somos sabios.

El ahora es lo nuestro. Hora presente
Que nuestra conjunción gobierna, incierta:
Dos astros somos.

Y ardo, y me iluminas.

(Bajo el sol que se extingue lentamente.
Bajo el reflejo de la luna muerta.
Bajo el cielo de estrellas mortecinas).

COMPOSICIÓN LÍRICA N° 191

Tan sólo en este instante somos sabios
Cuando se enciende nuestra sangre vana
Y este ardor sin ayer y sin mañana
No conoce presagios ni resabios:

Los relojes de sol, los astrolabios,
No fijan ni hora astral ni meridiana
Y a medianoche un mediodía mana,
Cuando esos labios besan estos labios.

Y aunque arriba la luna esté ya muerta
Y aunque el sol se consuma lentamente
El ahora es lo nuestro, hora presente
Que nuestra conjunción gobierna, incierta.

Bajo un cielo de estrellas mortecinas,
Dos astros somos.

Y ardo, y me iluminas.

III

SONETOS FÚNEBRES

POLVO ENAMORADO

Ut meus oblito pulvis amore jacet

Propertio, Eleg. I, xix, 6

Pupilas negras, vivos iris, ojos
De espejo que a otro espejo respondía,
No. Ni un solo matiz. Policromía
Ya sin ningún color. Y esos sonrojos,

La joven carnación, los labios rojos,
Tampoco. Y pesadumbre y alegría,
Y nacimiento y vida y agonía,
Nada. Nada siquiera sus despojos.

Nunca jamás. Ninguno y Nadie. Ausentes,
Memoria en otros y después olvido.
Nada esos cuerpos, sí, nada esas mentes:

Polvo y ceniza, disperso y aventada,
Que Muerte, más que Amor, ha reencendido
En nuestro ardor de Nada enamorada.

NARDUS POETA

NARDU POETA PUDENS
HOC TEGITUR TUMULO
Corp. Ins. Lat., X, 1284

Aunque haya dado al mármol su epitafio,
No es seguro que Nardus pretendiera
Que una rápida forma de su cuerpo
Se repitiese, puntualmente igual,

En la forma más lenta de un retrato,
Más lenta, pero apenas, no más sólida
Que esas fugaces imágenes tuyas,
Las que dilapidaban los espejos.

Libros ni estatuas no ha dejado Nardus
Para ofrecer su espejo a nuestra forma
Porque, púdico acaso, le ha bastado
Con dar al mármol nada más que un nombre:

«Salv guarda este túmulo, modesto,
Los despojos de Nardus el poeta»

VARIACIÓN SOBRE UN TEMA LAPIDARIO

Ave, viator

Una marca en la piedra, un vago estigma
Que el tiempo poco a poco borra o labra,
Es quizá la inicial de una palabra,
Jeroglífico o Runa, Shin o Sigma.

¿En qué alfabeto hallar el paradigma
Que aclare su borroso abracadabra,
El signo ya no arcano que nos abra
La boca entrecerrada del enigma?

Si ayer otros labraron el prodigio
Del sentido en un signo claro y pulcro,
Hoy sólo el tiempo borra su vestigio.

Aquí, Viandante, está tu cenotafio,
Resumen de tu ausencia en el sepulcro,
Tu lápida sin nombre, tu epitafio.

NI ESE NOMBRE QUE NOMBRA LO POSTRERO

Mientras soy, Ella no está.
Cuando Ella esté, ya no seré.

Epicuro

No es la osamenta que en el aguafuerte
Ha dibujado el arte de Durero
Para anunciar, puntual, al Caballero
Lo que la arena del reloj le advierte.

No. No es su alegoría austera y fuerte
Ni ese nombre que nombra lo postrero
Y menos una cifra, no es el cero
Ni un signo del que puedas prevalerte.

No. No hay presencia ni ausencia que imite
-Ni nunca ni jamás ni de otra suerte-
Su porvenir, que en tu omisión se omite.

Sólo es futuro, el de tu lengua inerte,
Y aunque el verso lo ciña y lo limite
Tampoco ha de rimar con mi silencio.

TAROT, LÁMINA XIII

Figuras de baraja entremezcladas
Que jugaron contigo a un solitario
Sin ganancia ni pérdida, y que armaron,
También por juego, el castillo más frágil...

No su recuerdo, sino la sorpresa
De haberlas olvidado tanto, efigies
Alguna vez amadas, que aparecen
Con la copa, la espada, el basto, el oro.

Y allí en un naipe, en el azar del mazo,
Tu mirada adivina algo futuro
En los ojos vacíos de ese rostro

Que a todos se parece, y que te mira,
Transfigurado en rasgos sólo tuyos,
Vuelto de pronto tu presente rostro.

PROSOPOPEYA DE LA PARCA

Soy quien inspira el arte funerario,
Las urnas, las estelas, los panteones;
Y yo inspiro también las inscripciones,
Las esquelas de duelo, el obituario.

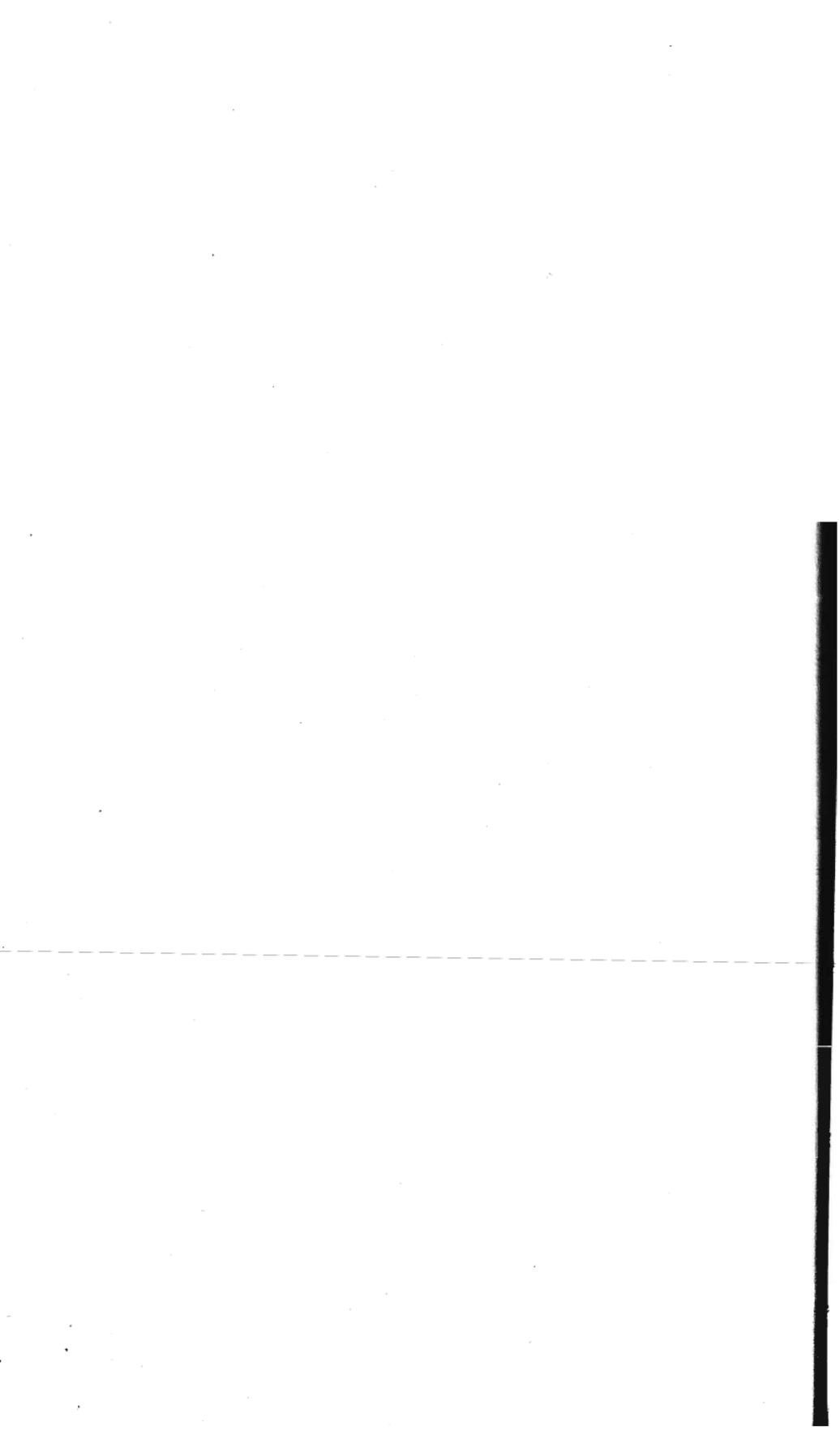
Yo de cualquier vestido hago un sudario
Y a toda desnudez pongo crespones;
Yo con entierros, con exhumaciones,
Repueblo el cementerio y el osario.

Mi obra, empero, no son ni catacumbas,
Ni bóvedas, ni criptas, ni hipogeos,
Ni siquiera el más hueco cenotafio:

Mi verdadera obra es vaciar tumbas
Y agrietar y abatir los mausoleos
Y roer y borrar todo epitafio.

IV

SONETOS SACROS



AMORES DEL AUSENTE

Mientras te dueles porque estoy ausente
El mal de tu dolor es mi querido:
Un mal de amor, conmigo compartido,
Pues soy dolor de amor, en ti presente.

Si soy dolor de amor, en ti presente,
Bien del dolor, contigo compartido,
Mi buenamor también es tu querido
Amor de tu dolor, siempre presente.

Un día yo seré, completamente,
Amor de Amor, contigo compartido,
Y contigo estaré completamente.

Entonces tú estarás, al fin, ausente.
Y ausente así estarás, mi bienquerido,
Conmigo como estoy, conmigo, ausente.

ÓBOLO PARA CARONTE

Lucas, 21,4

Contabas hasta el cero las monedas
Del balance del Debe y del Haber,
Hasta que vino gratis a tu mano
Una pobre moneda, la más ínfima.

Acaso fue el dinero que se deja,
Además de la paga, a quienes sirven.
Fue acaso una limosna y es verdad
Que estabas mendigando desde siempre.

Quien la guarda, no guarda sino céntimos,
Mas no mendiga ya quien puede darla,
Pues quien la da, da todo cuanto tiene.

No temas malgastarla ni perderla:
Volverá a nuestras manos, estas manos
Donde el gesto de dar no es nunca nuestro.

V

CORONA DE SONETOS

a Daniel Vera

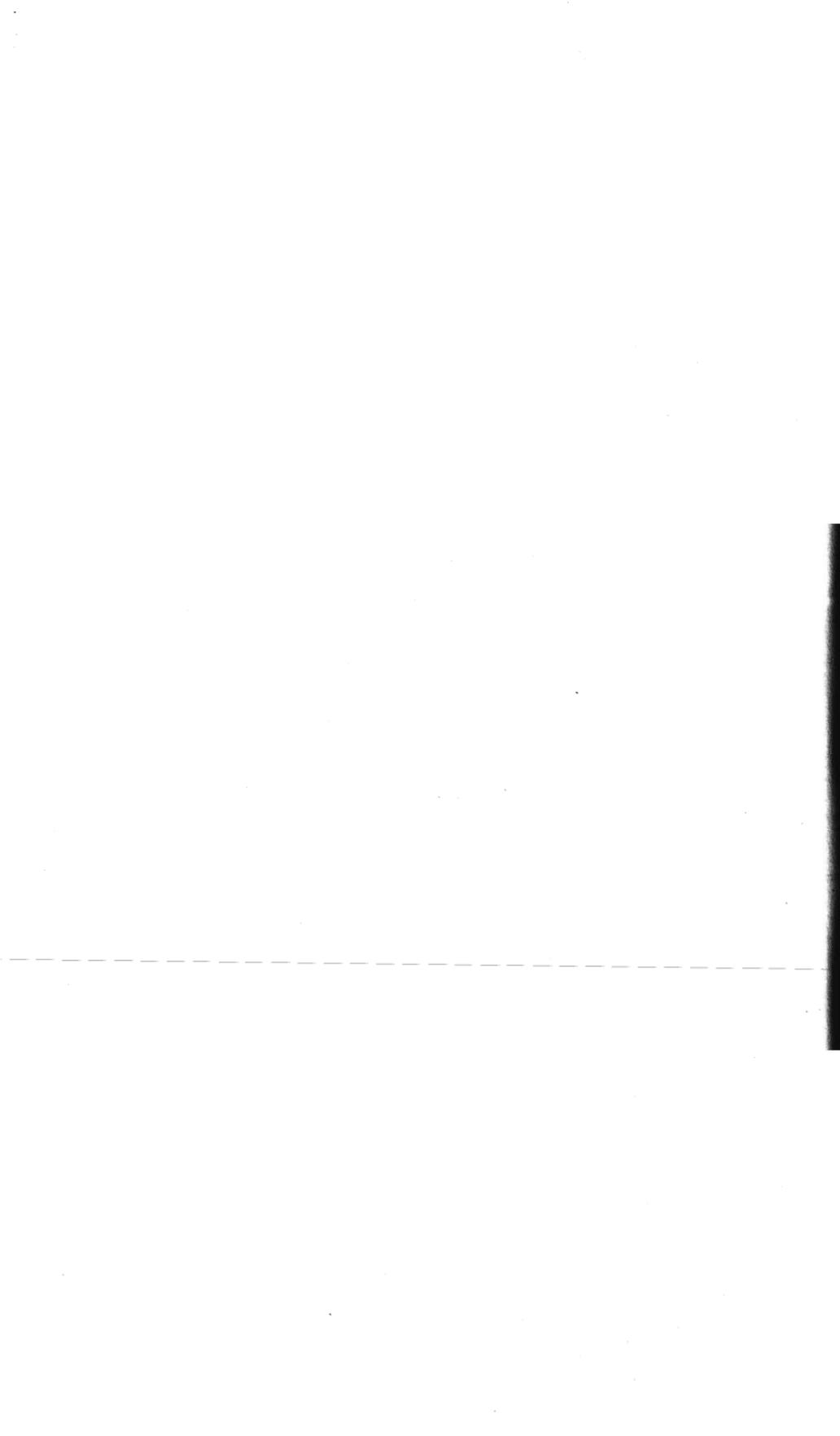
ENTRELÍNEAS

Entre tus versos lees otros versos
Un palimpsesto surge lentamente
De la entrelínea donde está latente
Su universo preñado de universos

Desde el futuro donde están inmersos
Ecos de ecos le hablan a tu mente
Desde el pasado vuelven al presente
Fragmentos olvidados y dispersos

Fragmentos de conjuros y de votos
Son tus votos también y tus conjuros
Tu propia variación de un viejo tema

En el son de los versos más remotos
Escuchas musitar versos futuros
Todo poema engendra otro poema



GLOSA N^o 1

Entre tus versos lees otros versos,
Las vislumbres sin fin de un contrapunto
Que todo lo comprende en su conjunto
Pletórico de antónimos inversos.

Con aspectos benéficos y adversos
Sus matices no son sino un trasunto
De todas las versiones de tu asunto,
Su antítesis de anversos y reversos.

Escribir es borrar ese enunciado
De una contradicción pura y gratuita
Que nunca existe entera en el presente.

Junto a lo escrito acecha lo borrado,
Y en la entrelínea tácita, no escrita,
Un palimpsesto surge lentamente.

GLOSA N^o 2

Un palimpsesto surge lentamente
Del seno de la página no escrita,
Una escritura críptica y gratuita,
Trazada por la mano de un demente.

Sus alfabetos siembran la simiente
De otra escritura, nueva e inaudita,
Que es el vago recuerdo de una cita
Olvidada en el fondo de tu mente.

Vagos borrones lees en el seno
De la página neutra y silenciosa
Y los copias con celo de escribiente.

Perdura, en filigrana, un texto ajeno:
Sacas a luz la glosa de su glosa
De la entrelínea donde está latente.

GLOSA N^o 3

De la entrelínea donde está latente
Copia sólo lo virgen, lo no escrito,
El vacío feliz de lo inaudito,
Lo que nunca pensó ninguna mente.

Sobre todo, no seas imprudente,
No escribas, no cometas el delito
De transformar en fárrago o en grito
Cuanto se guarda inédito y ausente.

Si por ventura borras el prodigio
De esa cautela virgen e inaudita,
Contempla la entrelínea de tus versos:

Contempla la entrelínea, ese vestigio
De lo que fue la página no escrita,
Su universo preñado de universos.

GLOSA N^o 4

Su universo preñado de universos
Te deja ver la página no escrita
Como el desierto ofrece al eremita
Sus envites virtuosos y perversos.

Te ofrece los equívocos más tersos,
Pues la nada es su dádiva infinita
Y con gracia y pudor hermafrodita
Sabe tentar a infieles y a conversos.

Eliges una cosa, u otra cosa,
O bien eliges las dos juntas cuando
Por fin escribes estos mismos versos.

Pero el envés perfecto de la prosa
Son los poemas que te están llamando
Desde el futuro donde están inmersos.

GLOSA N^o 5

Desde el futuro donde están inmersos,
Incipientes, inciertos, infinitos,
Te llaman los poemas aun no escritos
Con acentos cambiantes y diversos.

Escuchas sus apóstrofes dispersos,
Sus esbozos de tropos y de mitos
Que se ajustan en párrafos fortuitos
Mientras nacen los ritmos de tus versos.

Poco a poco tan sólo te apostrofa
Una oración de acentos persuasivos,
Una estrofa concisa y coherente.

Pero si al fin compones esta estrofa,
Entre estos versos ya definitivos
Ecos de ecos le hablan a tu mente.

GLOSA N^o 6

Ecós de ecos le hablan a tu mente;
Donde un eco se acaba, otro se inicia,
Y cada fin contiene una primicia,
Como muerde su cola la serpiente.

Entre el eco que acaba y el siguiente
Hay una interrupción, siempre propicia,
Pues cada pausa sirve a la delicia
De su ritmo obsesivo y recurrente.

Así escribes las rimas de un soneto
Que con método pasan al contiguo
Y después al soneto subsiguiente.

Esa Forma es aquí su propio objeto:
Aquí los ecos de un saber antiguo
Desde el pasado vuelven al presente.

GLOSA N^o 7

Desde el pasado vuelven al presente
Modelos que repiten tus bocetos,
Y la antigua Corona de Sonetos
Se revela a tu ojos de vidente.

Meditas sobre el símbolo inherente
A su Forma, que dicta sus secretos
A los versos oscuros e incompletos
Que lees con celo de escribiente.

Si lees y si escuchas con cuidado,
Te sugiere el perfil de cada frase
Y el contenido mismo de estos versos:

Lentamente se aclara este enunciado,
Como si tu memoria recordase
Fragmentos olvidados y dispersos.

GLOSA N^o 8

Fragmentos olvidados y dispersos
De una ilusión total son las doctrinas
Que escribes al azar cuando destinas
Tu tiempo a la quimera de los versos.

Y si afirmas dictámenes diversos,
Con método después los disciplinas
Y construyes tus dogmas con las ruinas
De un vértigo de antónimos inversos.

En el presente nunca existe entera
Esa ilusión que buscas entre estragos
Para recomponer sus signos rotos.

Al escribir vislumbras la quimera
Que toda Magia evoca con sus vagos
Fragmentos de conjuros y de votos.

GLOSA N^o 9

Fragmentos de conjuros y de votos
En lenguas muertas, glosas de otras glosas
Que en latín son metáforas de rosas
Y en sánscrito metáforas de lotos.

Hoy descifras sus términos ignotos
Y repites las fórmulas piadosas
Que convocaban a las nueve diosas,
A diosas que no tienen ya devotos.

Son lugares comunes repetidos
Por todos los poetas del pasado,
Los más ilustres, y los más oscuros.

Son lugares comunes, ya sabidos,
Los versos que hoy escribes, inspirado:
Son tus votos también y tus conjuros.

GLOSA N^o 10

Son tus votos también y tus conjuros
Y oráculos de antiguas pitonisas
Esas frases que escribes, imprecisas,
Con la ambigua verdad de los perjuros.

Si sus significados son oscuros
Tu escritura automática revisas
Y lentamente encuentras las premisas
De silogismos claros y seguros.

Corriges, multiplicas los borrones,
Atormentas tu pobre manuscrito
Hasta que al fin se ordena en este esquema

Que con cuidado pules y compones,
Mas quien te lee cree que has escrito
Tu propia variación de un viejo tema.

GLOSA N^o 11

Tu propia variación de un viejo tema,
Lo que dicen tus versos y tus prosas,
Es sólo el compromiso entre dos cosas
Que componen un único sistema.

Toda elección será una estratagema
Prevista por el juego de las glosas,
Un matiz en las gamas minuciosas
Que agotan los aspectos del dilema.

Y si escribes por fin un acertijo
Que al mismo tiempo dice las dos cosas
En el son de unos términos ignotos,

Luego adviertes que alguno ya lo dijo
Con palabras sencillas y famosas
En el son de los versos más remotos.

GLOSA N^o 12

En el son de los versos más remotos
Algo niega esta torpe algarabía
De vocablos babélicos que un día
Confundieron vocablos más ignotos.

No, con Adán los lazos no están rotos
Si escuchas, más remota todavía,
La lengua del Edén, su melodía,
Tras esos apagados alborotos.

Te llegan del Edén los algoritmos
Del poema que estás adivinando
En tu idioma de términos impuros:

Son los números mismos de tus ritmos,
Y la lengua de Adán descifras cuando
Escuchas musitar versos futuros.

GLOSA N^o 13

Escuchas musitar versos futuros
Y encuentras en la página no escrita
La filigrana críptica y gratuita
De nuevos alfabetos inseguros.

Todavía recónditos, oscuros,
Son las premoniciones de una cita
Que va copiando a tientas, inaudita,
La glosa de tus versos prematuros.

Mas no adivinarás la cita trunca
De ese verso futuro y primigenio
Que encontrará, en tus páginas, su tema:

La serie sigue y no comienza nunca,
Pero siempre, milenio tras milenio,
Todo poema engendra otro poema.

GLOSA N^o 14

Todo poema engendra otro poema,
Su corolario incluye el postulado
De un teorema cuyo resultado
Es axioma de un nuevo teorema.

De toda solución surge un problema
Que vuelve a pronunciar lo ya nombrado
Por símbolos y mitos del pasado
Donde cada palabra es un emblema.

Pasado que se inventa en el futuro
De un poema entrevisto, el que en tu mente
Va reuniendo sus términos dispersos.

Tu poema renace, prematuro,
Sólo para decir que, en el presente,
Entre tus versos lees otros versos.

VI

SONETOS DE ARTIFICIO

Toda poesía es retórica. Toda gran
poesía acaba siempre en Retórica.

Vicente Gaos, Prólogo
al *Adonais* de Shelley



MUSA, ROSA, ETCÉTERA.

Olvida la leprosa prosa prosa
Absorto en un prestado estado estado
Quien solo en un aislado lado lado
Oye a la melodiosa Diosa Diosa

Hablan de una borrosa Rosa Rosa
Los ecos del llamado amado amado
Que copia con sagrado agrado agrado
Quien aludir a tal Rosa osa osa

Tú aceptas el secreto reto reto
De que en abracadabras abras abras
La flor en un soneto neto neto

No copia tu sincera cera cera
La flor que con palabras labras labras
(*Mi verso esa quimera era era era*)

...POE...

Me he disuelto en la nada que te ase
Y he quemado los libros que no he escri
Y no hay siquiera un párrafo erudi
Que me nombre en ninguna Enciclope

Me he disuelto en la nada, en la interme
Comarca de lo ausente y lo inaudi
Donde borro mi propio manuscri
Mi Ilíada, mi Eneida, mi Come

Vuelvo hoy como la sombra de la so
Que entre los otros fui, que fui conmi
Pero al verme no tiemblas y no hu

Sino que en un papel que no me no
Mi poeta, mi máscara, mi ami
Tú escribes mi poema y lo destru

BRÚJULA DEL SUEÑO

centón gongorino

¡Del náufrago, ambicioso mercadante,
Crüel verdugo! : El espumoso diente,
Fulgores arrogándose, presiente
La brújula del Sueño vigilante.

Escollo, él. Metal, ella. ¡Fulminante,
Melancólica aguja! Si, luciente,
Pone ya fin a su carrera ardiente
La Razón, entre escollos naufragante.

Solicitan timón, calan entenas,
Estigias aguas... torpe marinero,
Qué tiempo podrá haber que las consuma.

Con el timón o con la voz no enfrenas
Cuantos abre, sepulcros, el mar fiero
Que sombras sella en túmulos de espuma.

*CONTEMPLACIÓN DE LA RUTA DE LA VIDA CUYA
GUÍA ES LA MUERTE*

Verte:

Pía

Guía

Fuerte,

Suerte

Mía,

Fría

Muerte.

Rara

Ruta

Bruta.

Clara

Meta

Quieta.

SONETO LAUDATORIO
sobre la *Corona para los mares y maría*
de *Daniel Vera*

y sin razón se dona y sin locura

Daniel Vera

Para María mares y corona,
Su elegía de inédita quimera
Decir que dice sin decir quisiera
La voz del mar tras máscara o persona.

La voz del mar tras máscara o persona,
Decir que dice sin decir quisiera
Su elegía de inédita quimera,
Para María mares y corona.

Pero además nos dice en qué manera
Ya sin locura y sin razón se dona;
Pero además nos dice en qué manera

No es pura negación llamar severa
A su exacta elegía, que pregona:
No es pura negación llamarse Vera.

SONÉTULO

dígalo la Castálida

Góngora

Mi enigmático opúsculo, mi oráculo,
Sin diéresis, ni anáfora, ni acróstico,
Es el críptico símbolo de un gnóstico
Que a hermenéutica búsqueda es obstáculo.

Tú, cuadrúpedo y bípedo con báculo,
Si oriéntase tu Edípico pronóstico
Hacia un polisilábico diagnóstico
Súbito irás con éxito al pináculo.

¿Desvíate mi atípica mayéutica
Con tránsitos utópicos y ucrónicos,
Por dédalos sin códigos ni brújulas?

¡Oh intérprete! a tu búsqueda hermenéutica
Dé término con términos eufónicos
Sonetística fórmula de esdrújulas.

VII

*SONETOS FESTIVOS Y
BURLESCOS*

CONTRA LAS ELEGÍAS

Sabes
Tantos
Llantos
Graves,

¿Suaves
Cantos,
Cuántos
Sabes?

Tanta
Queja
Deja:

Canta
Versos
Tersos.

LA AMADA INMÓVIL

Para plegarse al capricho de un cliente,
Apenas disfrazada de suicida,
Se diría que está medio dormida,
Desnuda sobre el mármol reluciente.

Tuvo un Oficio de Cuerpo Presente,
Antes de fallecer, pobre querida,
Pasar de mala vida a mejor vida
Nada cambió a su posición yacente.

Viva, la desnudamos más de cuatro,
Muerta, hasta el hueso habrán de desnudarla
Los estudiantes del anfiteatro.

Pero Circe será en nuestros recuerdos
Porque cuando podíamos pagarla
Nos transformaba con su encanto en cerdos.

CARPE NOCTEM

...en lo profundo de la negra caja
entre blancos jirones de mortaja

Claudio de Alas,

El Poema negro, 44.

Mientras a Berenice, en lo rapada,
Superas con tu cráneo casquivano;
Mientras nos mira, gracias al gusano,
Más honda que ninguna tu mirada;

Mientras por igualar tu carcajada
Ríe Garbo en *Ninotchka*, pero en vano;
Mientras tu esqueleto tan liviano
Te envidia la modelo más delgada,

Goza. Goza del cuerpo que se ha muerto
Y goza de no ser sino una parte
De cuanto se corrompe y agusana,

No sea que el Oriente esté en lo cierto
Y que tengas después que reencarnarte
En las bestias que fuiste, siendo humana.

VENUS DE RUBENS

...de todas las formas, es la más perfecta.

Platón

En redondeces de belleza blonda,
En curvas de delicia sonrosada,
En circular cintura inabarcada,
En convexa mejilla fresca y monda,

En ubérrimo seno, en nalga oronda
Y en ese despuntar de la papada
La Idea de la Esfera está encarnada
En tu rotunda perfección redonda.

Cesen ya mis hipérboles galantes
¿Si tu volumen a la Esfera igualo,
Cómo encontrar mayores parangones?

Pero antes de cubrirte de diamantes,
Mi primer homenaje, mi regalo,
Mil rosas no han de ser, sino bombones.

VIII

SONETOS SATÍRICOS

(Metasonetos)

Lo difícil es no escribir sátiras

Juvenal, Sat. I, 30

PRÓLOGO DOS VECES BUENO

Sin más tardar, iré derecho al grano,
Pues no tengo intención de ser latoso,
Ni quiero ser locuaz, ni minucioso,
Ni explicar largamente, pero en vano.

Prefiero lo directo, breve y llano;
Nada es peor que un párrafo verboso,
Y a riesgo de ser parco y sentencioso
Me explicaré sin vueltas y de plano.

Falta no hará que escriba un gran volumen,
Con citas en latín y otros lenguajes
Para mostrar que tengo buen cacumen,

Lo mostrarán de sobra mis Mensajes,
Si en substancia y en suma y en resumen
Lo que digo, lo digo sin ambages.

METASONETO

La Musa del Soneto, que es mi Musa,
Hoy dicta su receta a mi soneto,
Cosa que aclaro en el primer cuarteto
Para dejar la introducción conclusa.

Mi segundo cuarteto -así se usa-
Prosigue el desarrollo del sujeto,
Que es mi Musa, quien es su propio objeto,
Porque a sí misma nada se rehusa.

Mis dos tercetos tienen como meta
Que logre resolver, sin ser profuso,
Lo antes dicho... y hacer una pirueta

En el verso final de la receta,
Que así nada en su plan queda confuso
Pues no hay Musa mejor para el poeta.

LA POESÍA DE LOS OTROS

Poesía asombrosa, milagrosa,
Calurosa, ardorosa, fervorosa,
Numerosa, anchurosa, generosa,
Decorosa, lustrosa, marmorosa,

Praderosa, olorosa, nemorosa,
Ruborosa, amorosa, primorosa,
Vaporosa, borrosa, penumbrosa,
Umbrosa, soñorosa, vagarosa,

Morosa, pesarosa, quejumbrosa,
Suspirosa, llorosa, dolorosa,
Ojerosa, onerosa, impudorosa,

Escabrosa, asquerosa, mentirosa,
Cancerosa, horrorosa, estertorosa,
Desastrosa, astrosa, leprosa prosa.

A UN GRAN POETA

Porque te surge de lo más profundo
Cantas en prosa un verso postmoderno
Sin rendirte al tiránico gobierno
Que toda convención impone al mundo.

Plasmado en un intrínquilis rotundo,
En tus versos libérrimos discierno
Un no sé qué (*a la moda*, pero eterno)
Que me deja sin voz, meditabundo.

¿Cómo explicarme, sin perder el hilo,
Un discurso que escapa a toda norma
Y que es, cuanto más lírico, más hondo?

Fondo y forma se funden en tu estilo
Que es tan, *tan* libre, que no tiene forma,
Y *tan* profundo, que no tiene fondo.

CARTA A UN JOVEN POETA

La Poésie doit être faite par tous

Lautréamont

Sea Ud. un autor de carne y hueso,
No confiese jamás nada ficticio
Ni construya por juego un ejercicio.
La Poesía *auténtica* no es eso.

Practique la *expresión* como un poseso,
Escriba con las tripas, sin oficio,
Sin retórica alguna, ni artificio,
Con mucho corazón y poco seso.

No empiece por la forma ni el estilo,
Cada poema debe Ud. hacerlo
Lo mismo que el peral hace la pera.

No tenga miedo, quédese tranquilo,
Porque podrá cualquiera comprenderlo
Mientras escriba Ud. como cualquiera.

NEVERMORE

Canto, sin lauro, mientras ruboroso
Un postrimer Azur con flamas blondas
Corona el hidrargirio de las ondas
Do el Crepúsculo riela, proceloso.

Canto, sin lira, mientras luctüoso
Pulsando el harpa de las silvas hondas
Con voz de Cisne espira entre las frondas
El Céfiro de plectro nemoroso.

Canto, sin Musa, mientras adamante
Ella susurra su cantar minúsculo
Al Ruiseñor que trova a gayas rosas.

Sí, canto, aymé, maguer ya no le cante
Al ruiseñor, al céfiro, al crepúsculo,
Nunca jamás a todas esas cosas.

NEVERMORE, BIS

passer, deliciae meae puellæ

il faut tordre le cou au Cygne

Catulo

Verlaine

Más que Catulo y todos sus piropos
Tenía más gracejo y más encanto
Aquel gorrión canoro, cuyo canto
Lesbia lamenta con fúnebres tropos.

Sobre su túmulo, bajo los chopos,
Lesbia ha llorado tanto, tanto, tanto,
Que han crecido, regados por su llanto
Nomeolvides, violetas, heliotropos.

Lotos, nenúfares, victorias regias,
A babor, a estribor, a popa, a prora,
En las inquietas aguas han crecido

Del vasto mar de lágrimas egregias
Que mi moderna Lesbia llora y llora, ay,
Porque ha retorcido el cuello a su Cisne (*).

(*) Porque a su Cisne el cuello ha retorcido.

ELEGÍA DE LA ELEGÍA

Yo, Doña Inspiración, cuerda y sensata,
Te dicto esta postrera poesía
Que en rimas expirantes te confía
Mi última voluntad de literata.

No dispongo de bienes ni de plata,
Mas te dejo mi momia, muda y fría,
Que será un nuevo tema de Elegía
Y una herencia que en versos se rescata.

Te libero de mí por testamento
Y ya bajo a la fosa y finiquito,
Pero antes de acabar con mi tirada

Quisiera acompañarte el sentimiento
Y aprovechar el último versito
Para decirte que no somos nada.

RESPUESTA A QUEVEDO

Cecina del Parnaso, Musa momia

Quevedo

Ay, recién muerta, en paños de ectoplasma,
Mi Inspiración nonata es momia y feto,
Y al mismo tiempo infante y esqueleto
Me viene a visitar hecha fantasma.

La pobre todavía se entusiasma
Y quisiera dictarme este soneto
Con un tono macabro y obsoleto
En su voz extenuada por el asma.

Yo no entiendo ni mu de lo que dicta
Con **mortis rigor** y con **vitæ tædium**,
Si ya de viva me inspiraba a gatas...

Mi Poesía, empero, surge invicta,
Pues gracias a mi práctica de Médium
Sé hacer cantar la mesa de tres patas.

A UN LECTOR ROMÁNTICO

...dans le cœur des poètes

Baudelaire

Es un músculo hueco. Está ubicado
En el tórax, detrás del esternón,
A la izquierda. Su nombre es **corazón**.
No es un músculo liso, sino estriado,

Y no obstante lo cual está innervado
Por el sistema autónomo. Su acción
Constante impulsa la circulación
Sanguínea; la sangre, que ha drenado

La cava hasta su aurícula derecha,
Pasa al ventrículo correspondiente,
Que la envía al pulmón; de allí se echa

Al ventrículo izquierdo, que la expulsa
Hacia su aurícula y la aorta. Pulsa
Como una bomba aspirante-impelente.

DE LOS QUE CENSURARON SU CRATILO

préstamo de Góngora

Pisa las calles de Madrid el fiero
Cratilo. Quiere hallar quien bien lo lea,
Mas cual suele tejer bárbara aldea
Soga de gozques contra forastero,

Rígido un bachiller, otro severo,
Crítica turba al fin, y asaz pigmea,
Su ingenio aguza y su ignorancia emplea
Contra su oficio de paciente esmero.

Si le hace, algún discreto, inteligente,
Le hacen oscuro -y él, con dos razones
Que Polifemo usó posteriormente-

Si quieren -les dirá- los pedantones,
Más mierda, de las suyas diferente,
Sus artículos den a mis calzones.

A UN CRÍTICO JOVEN

Una tal, mujer pública, ramera,
Mujer de mal vivir, mujer mundana,
Mujer perdida, dama cortesana,
Mujer del arte, moza carcavera,

Mujer de mala nota, cantonera,
Mujer del punto, prójima, germana,
Mujer airada, meretriz, fulana,
Mujerzuela, buscona, tía, hetera,

Pecadora, pobreta, mesalina,
Calientacamas, golfa, capulina,
Horizontal, bagasa, damisela,

Perendenga, marquesa, prostituta,
Putas, tu madre. Y su mamá, reputa,
Y putas las abuelas de tu abuela.

A UN CRÍTICO VIEJO

Tonto sin par, tonto de capirote,
Pedazo de alcornoque, retrasado,
Zurumbático, estúpido, alelado,
Bestia, animal, borrico, borricote,

Bobalicón, bobático, bobote,
Majadero, gaznápiro, tarado,
Idiota, estulto, estólido, menguado,
Imbécil, bruto, necio, sandio, zote,

Habrás logrado, ignorantón supino,
Ser más que tontiloco y más que orate
Pues -no conforme aún con ser tan tocho-

Te has vuelto con los años más cretino
Y para colmo, tonto de remate,
De viejo estás completamente chocho.

A UNA SEÑORA CRÍTICA

Yahvé abrió la boca de la burra
de Balaam, y la burra habló
Números, xxii, 28

Ser fémina, o ser sáfica amazona,
Monja, doncella, esposa, cortesana,
Altísima, espigada, corta, enana,
Beldad, virago, figurín, jamona.

Abuela, cónyuge, mamá, matrona,
Hija, nieta, sobrina, prima, hermana,
Niña, joven, adulta, vieja, anciana,
Tal fue la condición de la varona

En un pasado -espero- irreversible.
Hoy, hasta puede Ud. ser generala
Y crítica además de poetisa.

Burra de Balaam en lo infalible,
La harán a Ud. muy pronto cardenala,
Y, si Diosa lo quiere, hasta Papisa.

ARTE RETÓRICA

Nunca me des, Retórica, metáforas,
Y dame en cambio Métrica y prolepsis,
Metonimias, sinécdoques, silepsis,
Antífrasis, hipérboles, anáforas,

Paronomasias, zeugmas, epanáforas,
Litotes, paradojas, metalepsis
Y erotemas también, o epanalepsis,
Cualquier figura en fin, salvo metáforas.

Mas tampoco me des galimatías,
Ni jitanjáforas, ni solecismos,
Ni anacolutos, ni anfibologías.

Líbrame, en suma, de cacofonías,
Versos en prosa y otros barbarismos
Con que escriben, los más, sus *poesías*.

A UN LAUREADO DE JUEGOS FLORALES

... é tanto bello che sembra artificiale

Federico Fellini, E la nave va

Gladiolos, azucenas, lirios, rosas,
Camelias, tulipanes, capulinas,
Magnolias, alelís, clavellinas,
Crisantemos, jazmines, tuberosas,

Orquídeas, saxífragas, mimosas,
Amapolas, claveles, capuchinas,
Pensamientos, anémonas, glicinas,
Margaritas, jacintos, malvarrosas...

Sin decir nada, lo dices con flores,
Y en estilo florido forjas citas
Dignas de florilegios magistrales:

Flores de todas formas y colores,
Tan bonitas, Bernardo, tan bonitas,
Que parece que son artificiales.

COLOFÓN

CON VOZ AJENA

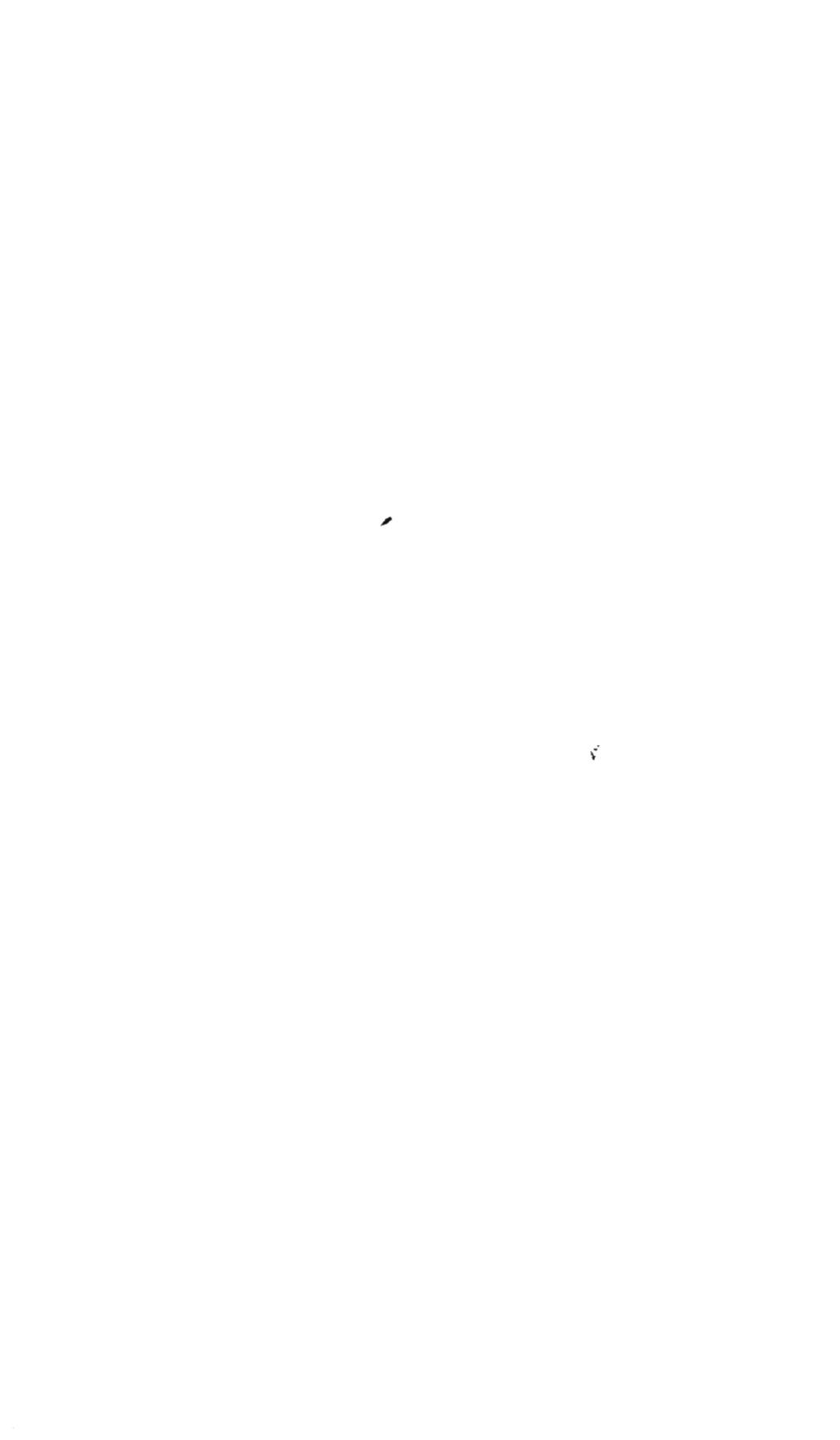
centón de Villamediana

Silencio, en tu sepulcro deposito
La lira cuya dulce fantasía
Por modulantes números había
Afecto casto a su deidad prescrito;

Del carácter que al cielo deja escrito
Presta a mi lira inalterable día
Y el canto, cuya métrica armonía
Observa pura el inviolable rito:

En el sagrario del conocimiento
El silencio, el más puro sacrificio,
Concede a humana voz divino acento,

Porque si mi silencio no ha hablado
Los tesoros abrió del beneficio
Y otro os ha dicho lo que yo he callado.



NOTAS

•

NOTAS AL PRÓLOGO Y OTRAS NOTAS

Un «diagramatismo», es el tipo de composición propio a la *Syrinx* de Teócrito, donde toda la organización formal del texto funciona como un signo icónico, de modo que ese signo genera simbólicamente el tema desarrollado por el texto; así, en *Fórmulas para Cratilo*, los Espejos tienen como tema el espejo y como organización rítmica una inversión «en espejo»; los Círculos una organización circular recurrente y como contenidos temas de la recurrencia, etc. (ver: Schiavetta, B., «Los diagramatismos de Georges Perec», in *Anthropos*, julio-agosto de 1992, n° 134/135, pp. 85-86, así como Schiavetta, B., «Motivation de la métrique et diagrammatismes», in *Cahiers de Poétique Comparée*, vol. 20, INALCO, 1993, pp. 95-117).

Sobre la «hiperconstrucción» ver: Baetens, Jan, «Littérature expérimentale: les années 80», in *La littérature française contemporaine*, Baert, F. & Viart, D., Lovaina, Presses Universitaires de Louvain, 1993.

Sobre las sextinas circular, fénix y anagramática de *Fórmulas para Cratilo*, ver: Lartigue, Pierre, *L'hélice d'écrire: la sextine*, París, Les Belles Lettres, 1994, p. 218.

Sobre los centones y el Hipersoneto, ver las notas siguientes.



A Don Luís, con mudo acento y Brújula del Sueño son collages o centones gongorinos, es decir que están contruídos exclusivamente con versos tomados de la obra de Góngora. Quizá la denominación de collages sea más exacta, dado que no he respetado una de las reglas que Ausonio ha dado del arte del centón (no utilizar versos contiguos). *Con voz ajena* es un soneto centón cuyos versos provienen de la obra del Conde de Villamediana, y el *Hipersoneto* es un centón de 14 autores distintos.

Fuentes del *Hipersoneto*:

Verso n° 1: v. n° 2 del soneto «Un poeta del siglo XIII» de Jorge Luis Borges .

Verso nº 2: v. nº 7 del soneto «Habiendo padecido un gran desmayo» de Bartolomé Leonardo de Argensola.

Verso nº 3: v. nº 9 del soneto nº 2 de «Eslabón» de Lázaro Liacho (de su libro *El hombre y sus moradas*, citado en 40 años de poesía argentina, de J. Isaacson y C. E. Urquía, Tomo II, p. 92, Ed. Aldaba, Buenos Aires, 1963).

Verso nº 4: v. nº 2 del soneto «Consideración de lo mucho que el hombre debe a Dios» de Francisco de Quevedo.

Verso nº 5: v. nº 4 del soneto «Acredita la esperanza con historias sagradas» de Luis de Góngora.

Verso nº 6: v. nº 12 del soneto «Fortaleza» de Miguel de Unamuno.

Verso nº 7: v. nº 9 del soneto «Mientras que de sus canes rodeado» de Gutierre de Cetina.

Verso nº 8: v. nº 14 del soneto nº 1 de «Tradición», de Manuel Machado.

Verso nº 9: v. nº 9 del soneto «Ama tu ritmo» de Rubén Darío.

Verso nº 10: v. nº 2 del soneto «Amor es un misterio que se cría» del Conde de Villamediana.

Verso nº 11: v. nº 2 del soneto «A la Composición» de Rafael Alberti.

Verso nº 12: v. nº 7 del soneto III del Marqués de Santillana.

Verso nº 13: v. nº 3 del «Soneto de repente» de Lope de Vega.

Verso nº 14: v. nº 4 del soneto XXIV de Garcilaso de la Vega.

Cito a continuación las fuentes gongorinas de acuerdo con las numeraciones de la edición Millé, Madrid, Aguilar, 1972, y las fuentes de Villamediana de acuerdo con las numeraciones de la edición Ruiz Casanova, «Poesía impresa completa», Madrid, Cátedra, 1990.

Fuentes de *A Don Luis, con mudo acento*:

Versos 1 y 2: versos 5 y 6 del soneto «Oro no rayó así flamante grana», nº 375.

Verso 3: v. 364 del Polifemo.

Verso 4: v. 4 de «Para un libro de Torres de Prado», nº 398.

Verso 5: v. 6 del soneto «De las Muertes de Don Rodrigo Calderón, del conde de Villamediana y del Conde de Lemus», nº 370.

Verso 6: v. 4 del soneto «Al Conde de Villamediana, de su Faetón», nº 344. Versos 7 y 8: versos 69 y 70 de la Soledad Segunda.

Verso 9: v. 3 de «Al Conde de Lemus, habiendo venido nueva

de que era muerto en Nápoles», nº 400.

Verso 10: v. 42 de la Soledad Segunda.

Verso 11: v. 749 de la Soledad Primera.

Verso 12: v. 5 del soneto «A la muerte de Doña Guiomar de Sá», nº 310 .

Verso 13: v. 8 del soneto «Al Conde de Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos», nº 362.

Verso 14: v. 7 del Madrigal «Inscripción para el sepulcro de Doña María de Lira», nº 408.

Fuentes de *Brújula del Sueño*:

Verso 1: v. 456 de la Soledad Segunda.

Verso 2: v. 12 del soneto «A un hijo del Marqués de Ayamonte que excuse la montería», nº 293.

Verso 3: v. 9 del poema «Al favor que San Idelfonso recibió de Nuestra Señora», nº 407.

Verso 4: v. 290 del Polifemo.

Verso 5: v. 381 de la Soledad Primera.

Verso 6: v. 8 el soneto «No de fino diamante, o rubí ardiente», nº 319.

Verso 7: v. 39 de la canción «Corcilla temerosa», nº 384.

Verso 8: v. 10 del soneto «Máquina funeral, que desta vida», nº 320.

Verso 9: v. 16 del poema «De los Marqueses de Ayamonte, cuando se entendió pasaran a Nueva España», nº 392.

Verso 10: v. 444 de la Soledad Primera.

Verso 11: v.10 del soneto «Para el principio de la historia del Rey Don Felipe II, de Luis de Cabrera», nº 329.

Verso 12: v. 13 del soneto «Aunque a rocas de fe ligada vea», nº 247.

Verso 13: v. 445 de la Soledad Primera.

Verso 14: v. 14 del soneto «Para la cuarta parte del Pontifical del Doctor Babia», nº 314.

Fuentes de *Con voz ajena*:

Verso 1: v. 1 del soneto nº 237.

Verso 2: v. 1 del soneto nº 57.

Verso 3: v. 77 de la «Fábula de Apolo y Dafne», nº 392.

Verso 4: v. 308 de la «Fábula de Apolo y Dafne», nº 392.

Verso 5: v. 4 del soneto nº 84, «A la esperanza, difiriéndola».

Verso 6: v. 458 de la «Fábula de Apolo y Dafne», nº 392.

Verso 7: v. 10 del soneto nº 337, «Al sepulcro de Adonis».

Verso 8: v. 306 de la «Fábula de Apolo y Dafne», nº 392.

Verso 9: v. 6 del soneto nº 10.

Verso 10: v. 3 del soneto nº 11 (con «y» quitada al comienzo del verso).

Verso 11: v. 450 de la «Fábula de Apolo y Dafne», nº 392.

Verso 12: v. 12 del soneto nº 11.

Verso 13: v. 115 de la «Silva que hizo el autor estando fuera de la Corte», nº 390.

Verso 14: v.14 del soneto nº 11 (la «y» añadida al comienzo del verso es la «y» retirada del verso 10 de este centón).



Entrelinéas retoma una forma italiana, la *Corona de Sonetos*.

Una Corona de Sonetos consiste en un Soneto Maestro y en una serie de catorce sonetos en los cuales cada primer verso repite el último verso del soneto precedente; el círculo (la «corona») se cierra en el soneto nº 14, cuyo último verso es idéntico al primer verso del primer soneto de la serie. El Soneto Maestro, el nº 15, ~~rige~~ a todos los otros, porque está compuesto por los versos que se repiten en ellos: su primer verso es el primer verso del primer soneto, su segundo verso es el primer verso del segundo soneto, etc., hasta su catorceavo verso que es el primer verso del último soneto.

En la forma italiana más corriente de la Corona de Sonetos, el Soneto Maestro va colocado al final, pero en *Entrelinéas* el Soneto Maestro va al principio, por una razón estructural.

En efecto, se puede considerar que el Soneto Maestro contiene a cada uno de los otros entre sus líneas, como una especie de palimpsesto.

La percepción de ese diagramatismo, de esa significación icónica de la forma global de la Corona de Sonetos, ha inspirado el contenido de *Entrelinéas*.



Sonetos de Artificio, es una denominación consagrada, y olvidada, que designa a aquellos sonetos, como los sonetos acrósticos, bisílabos, esdrújulos, de cabo roto, en ecos, etc., que ya casi nadie escribe, porque ya pocos entienden que la poesía es Artificio.



ÍNDICE

Prólogo	9
---------------	---

DEDICATORIA

A don Luis, con mudo acento	29
-----------------------------------	----

I

SONETOS LÍRICOS

Autorretrato	33
Retorno	34
Cerbero	35
Mapas de Américo Vespucio	36
Pareja que duerme	37
Graffiti sobre un muro de Tívoli	38

II

SONETOS AMOROSOS

Composición lírica n° 1	41
Composición lírica n° 6	42
Composición lírica n° 98	43
Composición lírica n° 191	44

III

SONETOS FÚNEBRES

Polvo enamorado	47
Nardus Poeta	48
Variación sobre un tema lapidario	49
Ni ese nombre que nombra lo postrero	50
Tarot, lámina XIII	51
Prosopopeya de la Parca	52

IV
SONETOS SACROS

Amores del Ausente	55
Obolo para Caronte	56

V
CORONA DE SONETOS

Entrelíneas	59
Glosa nº 1	61
Glosa nº 2	62
Glosa nº 3	63
Glosa nº 4	64
Glosa nº 5	65
Glosa nº 6	66
Glosa nº 7	67
Glosa nº 8	68
Glosa nº 9	69
Glosa nº 10	70
Glosa nº 11	71
Glosa nº 12	72
Glosa nº 13	73
Glosa nº 14	74

VI
SONETOS DE ARTIFICIO

Musa, Rosa, etcétera	77
...poe...	78
Brújula del Sueño	79
Contemplación de la ruta de la vida cuya guía es la muerte	80
Soneto Laudatorio	81
Sonétulo	82

VII
SONETOS FESTIVOS Y BURLESCOS

Contra las elegías	85
La amada inmóvil	86
Carpe noctem	87
Venus de Rubens	88

VIII
SONETOS SATÍRICOS (Metasonetos)

Prólogo dos veces bueno	91
Metasoneto	92
La poesía de los otros	93
A un gran poeta	94
Carta a un joven poeta	95
Nevermore	96
Nevermore, bis	97
Elegía de la Elegía	98
Respuesta a Quevedo	99
A un lector romántico	100
De los que censuraron su Cratilo	101
A un crítico joven	102
A un crítico viejo	103
A una señora crítica	104
Arte Retórica	105
A un laureado de Juegos Florales	106

COLOFON

Con voz ajena	109
NOTAS	111





**Premios Poesía Barcarola
(Libros publicados):**

- **Cipriano Torres**, *Huésped de la Tiniebla* (1985).
- **Manuel Susarte**, *La Custodia de la Metamorfosis* (1986).
- **Concha García**, *Ya nada es rito* (1987).
- **Javier del Prado**, *Mirador del Berbés* (1988).
- **José María Álvarez**, *Signifyng Nothing* (1989).
- **Salvador García Jiménez**, *La Vidriera* (1990).
- **Marcos-Ricardo Barnatán**, *El libro de David Jerusalem y otros poemas* (1991).
- **Beatriz Hernánz**, *La Lealtad del espejo* (1992).
- **Carmen Díaz Margarit**, *Perfil de Sirenas* (1993).
- **Bernardo Schiavetta**, *Con mudo acento* (1994).
- **Teodoro Serna Fernández-Pacheco**, *Memento hominem* (1994).

Bernardo SCHIAVETTA. (Córdoba, Argentina 1948), ha publicado **Diálogo**. Valencia, Prometeo 1983 y **Fórmulas para Cratilo**. Madrid, Visor 1990 -Premio LOEWE-. Su obra ha sido recibida polémicamente por la crítica.

"Bernardo Schiavetta hace de la poesía un objeto de laboratorio, en el que el alarde formal es tan visible que ahoga todo efecto poético que lo trascienda"

J. C. Suñén, en *El País*

"Pobre es la valoración que ha hecho J. C. Suñén de la poesía de Schiavetta: la belleza puede ser fría, con una dosis elevada de artificio (arte+oficio)... y no se puede encontrar mejor definición que su propia crítica para alabar el oficio de Schiavetta: hay que pensar que el autor quizá no ha pretendido ninguna trascendencia hacia el más allá (si eso existe en una poesía que pretende ser moderna), le basta con estar, porque no quiere ser".

Jesús Camarero, en *Syntaxis*

"Octavio Paz señala que la poesía de Schiavetta es una poesía inteligente, cuya inteligencia no está reñida forzosamente con la emoción. Disiento del maestro. Poetas inteligentes, en sentido profundo, son, por ejemplo Góngora, Valéry o Guillén, porque sus versos expresan universos propios, mientras que para Schiavetta la poesía se hace casi exclusivamente metapoética, metarretórica, en puridad, y el discurso poético se agota en sí mismo".

Miguel García Posada, en *ABC*

"No es muy frecuente encontrar un texto con una propuesta poética definida y fundamentada con el rigor que Schiavetta lo hace. Sus poemas, no sólo son ejercicios de una exigente inteligencia; tocan sensorial y emotivamente al lector. Es más, en este juego de espejos el lector está considerado, en todos los sentidos de la palabra, como una instancia de reflexión".

Rubén Vargas Portugal, en *Vuelta*

Schiavetta "ensambla dos tradiciones poéticas teóricamente enfrentadas como son la clásica y la vanguardista".

Teresa Rosenvinge, en *Diario 16*

"Ya hemos leído hasta la fatiga que la poesía trata de lograr que palabra y esencia se correspondan... lo curioso es que Schiavetta lo resuelve sin metáforas, ironizando poéticamente sobre la poesía".

Liliana Díaz Mindurry, en *La Prensa*



Ayuntamiento de Albacete