

APÉNDICE

EL MICROPOEMA EN NOÉ DELIRANTE

Llamo micropoema a los poemas de tres versos, que son en esta indagación su mayoría, y a los de dos, cuatro, cinco y seis, que son los menos. Aquí, en este estudio, selecciono los más representativos (1). Llamo como tal también a poemas de más versos como “Los amantes”, que más adelante se entenderá el por qué lo incluyo en este grupo. Están ubicados en “De los duendes y la villa de Santa Inés” y en “Inauguración del otoño”, libros segundo y tercero de **Noé delirante**.

Se va a estudiar el micropoema tanto dentro del poema corto como dentro del poema largo, la visión individual de cada minipoema dentro de la visión global que encierra el poema en su integridad, el soñar dentro del sueño. Son poemas que se apoyan unas veces en un tema particular, como el caballo y el árbol, o el árbol y el tren (“De árboles y trenes”), en la flor o el granito de sal o la minúscula luz del crepúsculo (“De sabores y colores”), en el gallo (“Variaciones sobre el tema del gallo”), o en la figura de Narciso (“Juego de espejos”); otras, el tema es variopinto, como en “Racimos de uvas bajo la parra”.

“De árboles y trenes” posee dos micropoema y, “De sabores y colores” tres, ambos en 1 página. Sin embargo, “Juego de espejos”, contiene 41 micropoema y 17 páginas, y “Racimo de uvas...”, nada menos que 242 micropoema y 49 páginas. No es importante la cantidad de poemas que alberga este tipo de composición. Lo que resalta de ellos es su calidad, su intensidad, su sugerencia, su extensión, su variedad, su unidad. Se podría estudiar cuál es su proceso creativo, cómo se construyen, cómo se suceden o relacionan, cómo se expanden, cómo se enriquecen unos con otros, cómo es su lógica tan insistentemente aplastante, lúcida e inteligente, cómo empiezan y cómo se cierran, cómo es en definitiva su unidad.

Cada micropoema posee una filosofía breve y contundente, en donde solo existe el ritmo Corcuera, la relación, la variedad, la unidad, la lógica Corcuera, las propias reglas de la fantasía Corcuera. Por tanto el autor tiene una concepción muy personal de este tipo de escritos. Podríamos afirmar que el autor con ellos crea su propia tradición, y como apunta Gazzolo su propio mester(2). Son poemas que te hacen soñar y pensar, y poseen una propuesta muy seria y desafiante, los que también pueden poner en aprieto al lector, si éste intenta entresacarles el jugo que guardan escondido entre su pulpa. Son poemas, en donde el autor se libera de la fábula. En el estudio de cada poema iré estudiando sus características intrínsecas. Lo interesante del micropoema es que dará a luz al macropoema, es decir, al poema extenso, construido no con párrafos, sino con micropoemas.

Leamos lo que nos explica Octavio Paz en **La otra voz: Poesía y fin de siglo** (3), concretamente en “Contar y cantar (sobre el poema extenso)”, p.12: “la poesía está regida por el doble principio de variedad dentro de la unidad. En el poema corto, la variedad se sacrifica a expensas de la unidad; en el poema largo, la variedad alcanza su plenitud sin romper la unidad. Así, en el poema largo encontramos no solo la extensión, que es una medida cambiante, sino máxima variedad en la unidad(...)” Estas explicaciones, con las que vamos a coincidir, nos van a ayudar en nuestro análisis de esta poesía.

EL MICROPOEMA EN EL POEMA CORTO

El primero, llamado “De árboles y trenes”, p.131, consta de dos micropoemas. (4)

1

Un caballo al galope
es menos veloz que un árbol
mirado desde un tren en marcha.

Implica que tanto el caballo como el árbol van a galope. Parece a primera vista un poema directo. Por su parte, el árbol viaja a la velocidad del tren en marcha. Esto solo lo capta el pasajero, el viajante. Como el tren va más rápido que el caballo, entonces el caballo es menos veloz que un árbol. El micropoema 1 invita a usar la lógica, a participar en la construcción del sentido del poema. A que participe el lector.

2

Los árboles y los trenes
nunca se pondrán de acuerdo:
cuando el tren va a la ciudad,
los árboles están de regreso.

Es una gran verdad. En la posición del pasajero, el árbol se mueve. Lo estático queda atrás. El poeta, el viajero que va en tren, desde su movilidad, las cosas no son lo que parecen. Todo es relativo. Él imagina que los árboles viajan hacia atrás, que “están de regreso”.

Como los poemas 1 y 2 están integrados dentro “De árboles y trenes”, los dos poemas simultáneamente hablan entre sí. O cada poema no puede vivir sin el otro. La unidad –la variedad- se realiza con dos componentes, con dos juegos distintos de significación e imágenes.

Más adelante, Paz añadirá, en p.13: “En el poema corto –jarcha, haikú, epigrama, chüeh chü, copla- se omiten los antecedentes y la mayoría de las circunstancias que son causa o el objeto del canto.(...)”

Se podría pensar en estos dos poemas que ¿“la variedad se sacrifica a expensas de la unidad”? Creo que no. Aquí la variedad es base consustancial de cada poema, y de su unidad.

“De sabores y colores”, p.135.

1

El desaire de una flor
o un granito de sal
pueden llenar de amargura
el corazón de la abeja.

La abeja tanto necesita a la flor, por su alimento, que transporta su polen a la colmena; pero, ¿necesita el granito de sal? No. Al contrario: “un granito de sal” puede “llenar de amargura/el corazón de la abeja”, que se supone es dulce. Por tanto, sal es contraria a miel. Sal es amargura; miel es dulzor. La sal tiene un corazón agrio; el de la miel es cordial.

2

La mínima luz
del crepúsculo o un árbol
recién pintado

pueden teñir de rojo o de verde
el débil trino amarillo
del canario.

Todo lo que se describe en el poema está inventado por la imaginación del poeta: “La mínima luz/del crepúsculo...” y “el débil trino amarillo/del canario”, etc.

“La mínima luz/del crepúsculo o un árbol/ recién pintado/ pueden teñir de rojo o de verde/ el débil trino amarillo/del canario”, porque el poeta-pintor ha decidido donde el canario canta, pintar de rojo y verde un árbol, durante “la mínima luz/del crepúsculo”.

¿Tiene que ver el poema 2 con el poema 1? El poema 1, habla del desaire de una flor o un granito de sal puedan llenar de amargura el corazón de la abeja; y el poema 2, que la mínima luz de un crepúsculo o un árbol recién pintado puedan teñir de rojo o de verde el débil trino amarillo del canario. Se produce la simultaneidad de dos acciones contrarias primero al “corazón de la abeja” y segundo al “débil trino amarillo del canario”. Paz, en el libro ya citado en p.46, explica que “el principio que rige a este tipo de representación es la *contigüidad*: las cosas están unas al lado de las otras y son percibidas simultáneamente por el espectador.” Pero Paz todavía añade algo más: “En las artes temporales, como la música y la poesía, las cosas están unas detrás de otras. En verdad, las cosas no están: suceden. Un sonido sigue a otro, una palabra va después o antes de otra. El principio rector no es la contigüidad sino la sucesión.”

En la misma página todavía Paz apuntala: “La poesía no puede ser sincrónica sin desnaturalizarse y sin renunciar a los poderes significantes de la palabra. Al mismo tiempo, la simultaneidad no solo es un recurso muy poderoso sino que está presente en las formas básicas del poema. La comparación, la metáfora, el ritmo y la rima son conjunciones y repeticiones que obedecen a la misma ley de la presentación simultánea...”

3

Muere la tarde
y el rojo intenso del cielo
le da el toque de color
que le hace falta al ciruelo.

No pasemos por alto que la naturaleza también se apaga. “Muere la tarde”, confirma el primer verso del poema 3. Repentinamente este poema se funde con los poemas 1 y 2. El árbol es un ciruelo. Entonces, lo que llena de amargura “el corazón de la abeja” es el desaire: el color cárdeno del ciruelo, el color del crepúsculo, lo que el poeta relaciona con el color típico del dolor.

Obsérvese que se utiliza una cuestión imprescindible del poema: sugerencia, brevedad, ritmo y concentración de significados. Una voz en off nos cuenta y describe cada detalle. (Sopésese notas anteriores de Paz al respecto.)

Se podría deducir que Corcuera en estos poemitas va directamente al grano. ¿Prescinde del desarrollo de cada micropoema? De ninguna manera. Lo que pasa es que el desarrollo está escondido, sugerido. El lector tiene que desentrañarlo. Digamos: es lo que intenta hacer el crítico, para entenderlo y ver su alcance más claramente.

“Condición humana”, p.136.

1

Pálido y melancólico
en su círculo preso,
sufre el melocotón:
nació de carne y hueso.

El melocotón parece que no está feliz por haber nacido “de carne y hueso”. El melocotón: fruta carnosa más hueso. Corcuera lo humaniza. Al humanizarlo con elementos de la naturaleza, desliza a la vez el elemento del sufrimiento. Corcuera reflexiona sobre la condición humana: melancolía que sufre, preso, por su condicionamiento el melocotón: es de carne y hueso. Alegoría, entonces.

2

Debajo de la tierra
(qué sino más sangriento),
hirieron a la amapola
antes de su nacimiento.

A Gloria Zegarra Encinas

Donde crece una amapola, crecen otras plantas con un destino diferente. Su rojo no es rojo pasión, que levanta temblores. Su rojo sangriento es una condena. La amapola tiene en su gen: el color rojo, de sangre. Hay seres, desde antes de su nacimiento, condenados a sufrir.

A la carne de melocotón vendrán a comérsela y le dejarán solo en hueso. El melocotón deja de ser melocotón a la fuerza; digamos muere en servicio a los seres vivos que la digieren. La amapola está condenada, por su parte, a ser amapola quiera o no. Lo decidieron bajo tierra, otros designios.

Al confluir a la vez estos dos poemas, la poesía y la lógica del pensamiento consiguen penetrar en el mensaje mudo de la naturaleza.

“De astros, ríos y sapos”, p.139.

(Cana al aire)

Un repentino pelo negro
sería la primera cana
de la Luna.

Claro. Si la luna es blanca, su cana ha de ser negra. De otra manera no se le vería su cana. La lógica otra vez muy inteligente del autor y de su poesía.

El subtítulo entre paréntesis, añade un significado más al micropoema. La cana de la luna, además de ser negra, es además una “cana al aire”. Un acto humano también lo puede realizar la naturaleza. En este caso, la Luna. La Luna puede echarse una cana al aire, puede salir a divertirse en la noche.

(Récord deportivo)

Por dar un gran salto
retrocedió el sapo
hasta renacuajo.

Humor irónico, debido al subtítulo. Quien deja de ser, retrocede en la evolución natural. El sapo se quiso humanizar, y no le resultó la hazaña. Su “récord deportivo” se volvió un contra récord.

(Eclipse solar)

Con agilidad gatuna
inventó su noche el Sol
y desposó a la Luna.

También el Sol se enamora, y desposa a la Luna. Para ello necesita de la “agilidad gatuna” de un ser de la Tierra, para perseguir a la hembra, noche y día, hasta cazarla por convencimiento. ¿Implica a la vez que la luna ha devenido en gata?

Hay un cambio entre el primer y el segundo poema. El Sol, potente, se afirma, es. Y, por consiguiente, desposa a la Luna. Lo que produce un “eclipse solar”. ¿Se sugiere un fino humor aquí?

(Sequía)

La lluvia en su desvarío
desde una nube divisa
el seco cauce del río.

También la lluvia se apiada del “seco cauce del río”. La lluvia también se afirma; es lo que es: lluvia. Y suelta sus gotas de agua, en contra de la sequía que sufre el río.

Por tanto, los tres poemas se relacionan y es la primera vez que los poemas no poseen número, sino paréntesis. Y cada subtítulo enriquece el sentido del poema. (Únicamente en el cuarto, el subtítulo (Sequía) confirma lo que sugiere el tercer verso.) Existe un hilo invisible por *sucesión*, que une los cuatro minipoemas.

Finalmente, el título “De astros, ríos y sapos” solo engloba lo que tratará el poema. En cambio, como hemos podido comprobar, los subtítulos en su mayoría enriquecen los micropoemas. Habrá momentos en que el título también enriquezca el contenido global del poema, como ocurre con “Juego de espejos”, “Variaciones sobre el tema del gallo (Poética)” o “Racimos de uvas bajo la parra”.

“Caballeros de la triste figura”, p.146.

1
¿Qué crímenes cometieron
para que les cortaran
los brazos y la cabeza
al chaleco y al sombrero?

2
A un cuarto para las tres
y a las nueve y cuarto,
egregio varón chapado a la antigua,
-¿a dónde irá?-

Don Reloj se pone los bigotes.

3

¿No ha comido o ha muerto?

¿Por qué la bicicleta
camina en esqueleto?

Resalta primero los caballeros o personajes 'chaleco', 'sombrero', 'Don Reloj' y la 'bicicleta'.

La poesía en general, no solo hace soñar al lector sino pensar. Y el poema 1 a lo que empuja es a ambas situaciones. A soñar, porque el chaleco como el sombrero, como personajes, "¿qué crímenes cometieron/para que les cortaran/los brazos y la cabeza(...)? Al existir el chaleco que se pone sobre los hombros y el sombrero que se coloca sobre la cabeza, pareciera que a ambos debieron haberles cortado brazos y cabezas, por cuanto no los necesitan para subsistir como vestimenta. Fina y creativa lógica. ¿Podríamos llamarle a estas imágenes 'violencia imaginativa'?

En el poema 2, Don Reloj se ha convertido en un "egregio varón chapado a la antigua" y, además, para impresionar, "se pone bigotes".

En el poema 3, lo primero que piensas con "¿No ha comido o ha muerto?" es que el poemita va a tratar de una persona. Al leer el segundo verso, la sorpresa es que el personaje es una bicicleta que, "camina en esqueleto". Aparte de que "camina en esqueleto" es un hallazgo expresivo, además produce risa, por cuanto en este poemita la bicicleta es un personaje que siempre anda desnudo por la calle. Y tiene que venir el poeta Corcuera para hacértelo ver.

"Caballeros de la triste figura", de raigambre cervantina, es un nombre irónico. Considerar al chaleco y al sombrero y a la bicicleta como caballeros de la triste figura, da que pensar. Los tres viven solos. El chaleco y el sombrero no tienen, como vestimentas, quien les acompañe o quien esté unido a él. Ejemplo: un pantalón tiene unido a él una correa; un zapato, unos cordones. A la bicicleta le pasa lo mismo. Al andar desnuda, no hay nadie que le diga: "¿Cómo vas a andar por la calle desnuda, tan flaca como eres?" Don Reloj, en cambio, es el único que, al tener forma de cabeza, es muy sencillo y le va que se ponga bigotes, para completar y hacer atractiva su imagen. Pero también está triste. Claro, está solo. Nadie le acompaña. Los objetos, nos lo hace ver Corcuera todo el tiempo, están como los hombres solos, y tristes.

Esta vez los micropoemas no tienen la explicación 'poema 1', sino que simplemente aparece la numeración '1' sin más. Este poema te hace reflexionar que en realidad el escribir 'poema 1' es una redundancia, ya que lo que leemos es un poema, por contenido, forma y ritmo. Sin embargo, lo que demuestra también es que el poeta tiene muchos recursos para nombrar las partes dentro del poema corto. Por tanto, resalta la estructura, bien pensada, bien plasmada, bien efectiva.

"Cielo y río(Variaciones)", p.159.

(Unión)

Por más que se aleje,
jamás el cielo
se separa del río.

(Destino)

Cielo y río
van juntos
a confundirse
en el mar.

(Temor)

De tanto bañarse
en sus aguas el cielo
teme ahogarse en el río.

(Lluvia)

A las alturas
del cielo
le debe el río
su profundidad.

(Primavera)

Por las noches
se mira el cielo
en el río que corre
cargado de estrellas.

“Cielo y río” es una alegoría. En “(Unión)”, tanto el cielo como el río, ambos como las personas están unidos. Digamos que las nubes no pueden vivir sin el río, y viceversa.

Fíjese el lector que en “(Destino)” el poeta sugiere al afirmar en versos uno, dos y tres que el cielo y el río se confunden en el mar. No dice que se unen en el mar. Ambos pierden su independencia, su individualidad, para ser más grandes, más abarcadores, para ser mar, en caso de la pareja, ¿amor? Además, con su unión, con su confusión, se produce la ansiada unidad entre ellos. Es su destino, nos lo recuerda el subtítulo de este segundo poema.

En (Temor), el cielo se identifica con el hombre que no sabe nadar. Si antes el cielo se confundía con el mar, en un juego repetitivo eternamente, ¿por qué ahora teme ‘ahogarse en el río’? Porque se da cuenta que no es bueno perder su individualidad en el mundo, en donde debemos afirmar lo que somos. Por tanto, el temor nace en la relación de pareja.

Obsérvese que hasta ahora los tres subnombres “(Unión)”, “(Destino)” y “(Temor)” explican el poema.

En “(Lluvia)”, hay una comunión entre cielo y río. Tanto el cielo como el río son profundos, se retroalimentan. El cielo tiene detrás todo el universo. El río toda la tierra que pisa y camina. Como el cielo tiene tantas ‘alturas’, el río se hace consciente que le debe, a través de la lluvia, su profundidad a su amplitud. Pero aquí se habla de dos profundidades: la espacial y, la propia, individual, es decir la simbólica, la sugerente, que comunica otra idea más. Cielo y río son objetos movibles, pero no superficiales. Todo lo que tiene vida o movimiento se moviliza, lo que implica que está vivo y por tanto también

piensa, como nos lo sugiere el cantor. “Cielo y río(Variaciones)”, como todos los anteriores poemas, está lleno de ideas sugerentes. Es uno de sus atractivos.

En ‘(Primavera)’, se ve qué relación tan íntima se suscita entre el cielo y el río, hasta el punto de que el cielo ha preñado al río, que corre fecundo, “cargado de estrellas”. El cielo es capaz de verse “en el río que corre”, que está preñado de luces, de belleza, de poesía. Es decir, existe ‘primavera’ en los objetos andantes, esperanza, cambio. Aquí ‘(Primavera)’ añade un significado más al poema, como en “(Lluvia)”.

“Cine Mudo”, p.147.

1

¿Si se le antoja al Verano
ir al Museo de Cera
lo dejarían entrar?

No le dejarían entrar, porque lo derretiría todo. Verano: alta temperatura. Las ceras se fundirían todas. Verano y cera son elementos antinómicos; no pueden juntarse.

2

El trino se puso triste
enjaulado en el canario.

Nos resalta aquí que el trino puede también tener entidad separada del canario, y sentimientos. Por eso, al verse enjaulado, se pone triste.

3

Seres de un astro remoto
agredieron a la Luna
desfigurándole el rostro.

Como en un cuento –aquí lo es-, la descripción debe ser convincente, y aquí lo es. Son “seres de un astro remoto” que agreden a la Luna y le desfiguran el rostro. La imaginación es capaz de todo.

4

¿A ver quién de la platea
le desabotona
el abrigo al oso?

No está al alcance del espectador. Desde la platea, se ve que la piel de oso le hace de abrigo. ¿Y por qué el autor ubica a las personas en la platea? El título “Cine Mudo” lo explica. Es decir: desde la platea se está viendo que el oso tiene un abrigo puesto. Corcuera ha creado su propia greguería.

“Cine Mudo” es un poema divertido. Desafía la imaginación del lector. Un juego de significados e imágenes, para divertirse un rato. Recordemos: en la película de Chaplin, como el oso se mete en la tienda.

Finalmente, en los cuatro poemas, la lógica Corcuera es precisa, lúcida, juguetona.

“Juega a hacer poesía(Variaciones)”, p.151-152.

Utiliza las palabras niño, zapatito,
acequia, barco.

Tengo que adelantar al lector que, cuando leí “El mundo de Noé”, de Ana María Gazzolo, p.16, (1), me sorprendió el interés de la autora por este poema. A mí también me había cautivado, pero dentro de la utilización insistente y abarcadora del micropoema que, como ya ha apreciado el lector, he empezado a estudiar aquí. Gazzolo explica: “El caso más evidente de juego poético es aquel en que Corcuera pone en el centro del tablero su propio mester y, echando mano del azar, elige unas palabras con las cuales construir breves composiciones poéticas y sus variantes combinatorias y, a la vez, desafiar al lector para que lleve a cabo el mismo juego; este ejercicio, llamado “Juega a hacer poesía”, evidencia un mecanismo que subyace en gran parte de sus textos y que revela una concepción de la composición poética que se fundamenta en la condición aleatoria, de fórmula mágica, que la palabra puede cumplir, según cómo se constituya una secuencia...”

Ejemplos:

1

Su zapatito blanco
puso un niño en la acequia
a falta de barco.

Muy imaginativo. Lo primero que se construye es una escena. El poemita 1 la detalla muy brevemente. Gazzolo defiende en general, en el prólogo a **Noé delirante** que acabo de citar, que se desarrolla en este libro una “visión infantil, sobre todo porque en los poemas surgen imágenes amables antes que perturbadoras.” Este poema es un antecedente de la acción que se va a disparar.

2

A falta de barco
cruzó un niño la acequia
en su zapatito blanco.

¿A quién sino a un niño se le puede ocurrir convertir su zapatito blanco en una barca? El niño vive permanentemente en la niñez, y en el juego. Quien haya tenido un nieto o un hermanito sabrá que la fantasía infantil es siempre sorprendente y nace de su aproximación permanente al juego.

3

Un barco navegando.
Sobre la acequia un niño
va en su zapatito blanco.

Vemos, pues, al niño en “su zapatito blanco”, en un barco en el cual navega. Este poemita no podría existir sin los poemas 1 y 2. Lo que demuestra este tercer poema es que una primera imagen potente en el poema 1 puede desencadenar el juego que propone el poeta, juego que es muy probable que el

propio juglar descubriera en el momento de plasmarlo, en el momento de empezar a jugar con las palabras presentidas.

4

El niño quedó sin barco.
Arrastra la acequia
su zapatito blanco.

Se impone la fuerza de la acequia, que arrastra el zapatito blanco. Este poemita y su lógica es muy obvia, pero ¿lo hubiéramos como lectores concebido de esta manera tan sencilla y evocadora? Aquí entra un elemento más: el drama. La acequia arrastra su zapatito blanco. El niño va a perder a perderlo. En esta secuencia, podríamos haber pensado que el niño había desaparecido, pues “arrastra la acequia/su zapatito blanco.”

5

Un zapatito blanco,
un niño y la acequia
sueñan con un barco.

Poco a poco vamos sabiendo la secuencia del pensamiento de las cuatro palabras propuestas por el autor. El niño se ha salvado. El poema es lógico y definitivo. Aquí, a diferencia del poema 4, el que sueña es la voz del poema, la otra voz. Gazzolo, por sus parte, nos aclara: “Hay alguien que mira, hay alguien que dice y, sobre todo, hay alguien que juega diciendo.”

6

Se fue un niño en barco
con su zapatito blanco.
Sola se quedó la acequia.

Aquí también, como antes el canario, la acequia tiene sentimientos. ¿Pero es cierto lo que deduzco? ¿O “sola se quedó la acequia”, es, según Gazzolo, p.15, “la inmersión en el mundo del juego infantil, liberado de las ataduras de la lógica adulta” que “produce un escape incontrolado hacia la fantasía”? Uf, la imaginación y el pensamiento y el juego propuestos por el poeta nos atrapan. O nos liberan, nos hacen soñar.

7

No hay niño ni barco,
ni sueños ni acequia,
ni zapatito blanco.

Quiere decir que todo está en el delirio y en la imaginación juguetona del poeta, quien lo vive y lo transmite. No hay que pasar por alto que en “El mundo de Noé”, Gazzolo afirma: “es también bebedor que se embriaga(…)” y que “el delirio es la condición actuante en Noé en la obra de Corcuera, todo lo que ve y describe es producto del delirio, aunque no siempre éste pueda atribuirse al alcohol(…)”.

“Escrito a tuestas”, p.250.

1

Los ojos de la lechuza
avizoran mi llegada
a través de la niebla.

Los ojos de la lechuza ven más allá de la niebla. El personaje del poema también. ¿O es una voz la que llega?

2

Ocultarme en ti
y contigo,
en tu regazo impalpable
ser y no ser,
errabundear juntos,
tanteando perdidos por el mundo,
oh niebla,
alborada nocturna,
flor en blancura evaporada,
fantasma de la Luna,
espíritu del agua.

El viajero llega a través de la niebla y desea “ocultarse” en ella. “En tu regazo impalpable/ser y no ser,/errabundear juntos,/tanteando perdidos por el mundo”, dejar de ser humano y volverse niebla; también la niebla se busca en su “blancura evaporada”, pero antes ha logrado ser “flor”, “fantasma de la Luna” y “espíritu del agua”. Es decir, desvanecerse y volverse ‘espíritu del agua’. Es muy profundo el ambiente.

Como en otros casos, el estudioso propone una interpretación y, el lector, quizás coincida con él, o pueda proponer otra, ampliando así la proyección sugerente de los versos.

“Paisaje lunar”, p.251.

1

La Luna permanece
flotando sobre el agua
a pesar del torrente.

2

Río, la reflejabas
y sin dejar su huella
la arrastraron tus aguas.

Es obvio que este poemita habla con “Escrito a tuestas”, 2. La Luna permanece flotando sobre el agua. El poemita 2 de este escrito, completa la acción: “Río, la reflejabas/y sin dejar su huella/la arrastraron tus aguas.” Ahora entendemos el por qué se vuelve ‘espíritu del agua’. Comprendemos que al ser espíritu no puede ‘dejar su huella’.

“Lago de los cisnes”, p.252.

1

¿Qué cosa se le responde
si nadie sabe
lo que interroga el cisne?

2

El cisne sobre el cisne
en el silencio del lago:
mudos los dos se interrogan.

Ya sabemos que hay un cisne sobre el otro cisne. Dos cuerpos con plumas, blancas, que se tocan, que se dan la mano.

3

Cisnes:
develar la blancura
que esconde en su negror
la noche.

Aquí ya sabemos que una voz le dice a los cisnes: “develar la blancura/que esconde en su negror/la noche”. Pero, a su vez, los cisnes son blancos. Es decir, el cisne, la blancura hecha cisne, discurre apacible intentando “desvelar la blancura/que esconde en su negror/la noche”. La noche, con la presencia de la Luna, que se hace fantasma y espíritu, es decir esencialmente blanca.

4

El cisne discurre apacible
en la mansedumbre del lago.
No perturbar, liróforos,
el silencio de la página en blanco.

El lago es el silencio de la página en blanco, donde el cisne discurre apacible. La voz nos recuerda que no perturbemos, liróforos, este silencio, en el que nosotros aquí, en la escritura, estamos discurrendo.

EL MICROPOEMA EN EL POEMA EXTENSO

Recordamos al lector que el poema extenso o macropoema se construye en estos escritos a través del micropoema. (5)

“El juego del pájaro y la jaula”, pp.153-157.

Escribe poesía utilizando las
palabras jaula y pájaro.

(Las prisiones)

La jaula presa en la casa,
el pájaro preso en la jaula,
el trino preso en el pájaro,
la poesía presa en el trino.

Lo esencial es lo primero que resalta en este poemita. Tanto la jaula, el pájaro, el trino y la poesía están en prisiones. Por alguna razón, la jaula está presa en la casa, el pájaro en la jaula, pero se produce la primera luz del poema: “el trino preso en el pájaro, /la poesía presa en el trino.” La esencialidad por alguna oculta ley de unidad también se apresura a sí misma, o nace de lo cerrado y oscuro.

Otra riqueza: la expresión de cada verso no varía, pero el contenido y la sugerencia sí. Aquí, a la vez, se proyecta un primer ritmo intrínseco al poema.

(Prodigio)

¿Y si un día
se le da por cantar a la jaula
prisionera en el pájaro?

Aquí entra un preso más: la jaula prisionera en el pájaro. La sucesión es efectiva, ya que es inmediata, detrás del primer poema. Y sobre el ritmo, ¿qué diríamos? La pregunta, ¿implica otro ritmo o no? Posiblemente, porque empieza el diálogo. Si la jaula ‘se le da por cantar’, quiere decir que jaula y pájaro son la unidad. El pájaro capaz de cantar, inyecta a la jaula su propia esencia, su propia cualidad íntima: emitir el canto.

En “(Magia)”, la poesía es capaz de liberar al pájaro y al canto del poeta, pues: “Abrió sus barrotes el pájaro/y huyó volando la jaula.” Aquí la jaula vuela, porque la imaginación así lo concibe y describe. Los objetos así mismo buscan y consiguen su libertad. Ayudado por el pájaro, logra su libertad. En “(Razón de ser)”, “la jaula desierta/sueña con un pájaro/contemplando el árbol”. Al volar la jaula, adquiere cualidades humanas: “sueña con un pájaro(...)”. Pero el pájaro también siente, y ‘abatido’, y cantando en “(Soledad)”: “barrote por barrote,/el pájaro solitario/edificó su jaula”. Aquí el pájaro adquiere una nueva connotación: ahora representa al hombre. El poema “(Traición)”, en la misma página, nos añade: “¿Y si el inventor de jaulas/fuera un pájaro?” ¿Por qué no? A menudo –sabemos-pájaro-hombre crea su propia jaula. Por eso, el poema anterior llamado “(Sueño)” nos explica: “El pájaro en libertad/y preso el constructor de jaulas.” Realidad e historia se funden y el poema lo sintetiza. En “(¿Complicidad?)”, si “el hombre inventó la jaula,/¿quién inventó el pájaro?” Es fácil la respuesta. ¿Debo decirla? Creo que no.

Son en total 22 poemitas. Disfrutemos los demás: en “(Desolación)”, el canto grita: “¡Qué solas vivirían las jaulas/si no existieran los pájaros!” Las jaulas y los pájaros nacen debido a que un creador –hombre o naturaleza- los creó. En “(Cambio de oficio)”: “El cazador de pájaros/¿por qué no se vuelve/cazador de jaulas? Si él pudiera, lo haría. Porque así como el primero existe lo segundo. Los pájaros vuelan, y las jaulas cuelgan. En “(Acto de protesta)”, “el pajarito cautivo/puso un huevo/y del huevo/nació una jaula.” Este pájaro, además, da a luz un huevo que reproduce una jaula: el defecto es inherente a la creación. Este poema complementa a los anteriores.

En “(¿Doble duelo?)”: “¿Cuándo muere el pájaro/muere también la jaula?” No. La jaula –el otro nombre del cantor- sigue vivo. La jaula es el libro. La jaula es el poema. En “(Interrogante)”, “mientras dura el canto,/¿quién sufre más:/la jaula o el pájaro?” Conclusión: sufre más la jaula, por su condición humana. Pero no sufre más si la jaula es el canto, es el libro. El

pájaro ¿acaso no disfruta, no se afirma, en el momento de transformarse en trino? Suponemos. Pero aquí el pájaro es el cantor, y por esta vía cambia la interpretación.

(Metamorfosis)

Se fue volviendo jaula
el pájaro prisionero,
le crecían barrotes
en vez de plumas.

Entra el drama en el poema. El pájaro está tan encerrado que él también se vuelve jaula y le crecen “barrotes en vez de plumas”. Suma una interpretación más: hasta el cantor puede caer en construirse él así mismo una jaula, hartado de que no le dejen en paz. A Montaigne le pasó esto. Se construyó su propia jaula en su propia propiedad y se aisló para entender mejor a los demás, y a sí mismo.

Pero la significación y el sentido de toda obra de arte hace que el poeta advierta, en “(Peligro ecológico)”: “Si se continúa/envenenando el aire,/solo habitarán los bosques/bandadas de jaulas.” ‘Bandadas de jaulas’ es muy original. No veremos más bandadas de aves, surcando el cielo y el bosque.

(La libertad)

La jaula podrá
encerrar al pájaro,
pero jamás al trino.

Existe otro acierto, producto de la fantasía y la propuesta del juego con las palabras jaula y pájaro. En “(La libertad)”, “la jaula podrá/encerrar al pájaro,/pero jamás al trino.” Aquí jaula es sociedad y trino es canto. Este poema encierra una metáfora.

“(Naturaleza viva)”, expresa muy claramente otra verdad que “Aunque fuera de oro/el fulgor de la jaula/no se compararía/al más gris de los pájaros.” Jaula y pájaro es producto de una sociedad que quiere encerrar todo en jaulas, para poder dominar al pájaro, vivo libre y cantor.

En “(La fuga)”, al crecer y desarrollar el pájaro consigue ‘salirse de la jaula.’ Este poema expresa una realidad mayor. Dice: “Fue creciendo el pájaro/hasta salirse de la jaula.” El pájaro también puede evolucionar y realizar sueños. Aquí pájaro adquiere una nueva connotación. Refleja al hombre y es otro álgter ego soñador del autor.

El segundo poema llamado “(Libertad)”, dice: “Libre el trino/qué lejos la jaula/con el pájaro cautivo.” Al pájaro-poeta han conseguido encerrarlo muchas veces. Al canto nunca.

(El poeta)

Solo yo escucho el llanto
tristísimo de la jaula
a la muerte del pájaro.

El poema se clausura magistralmente con otro drama. La jaula, humanizada, sufre tristeza en ausencia del pájaro. Antes eran uno, y ahora no.

El cantor sigue vivo. Pero, cuando él está ausente, ¿dónde se atrapa su trino?
En el poema, en el libro. El libro es la jaula del canto.

Obsérvese que en todo el poema se ha utilizado sobre todo la tercera persona del singular y alguna vez la tercera persona del plural. El poema cierra, no obstante, sus puertas con la primera persona del singular. La jaula llora la muerte del pájaro, prisionero y compañero de viaje. ¿Quién lo narra? El cantor.

Como ya hemos explicado antes, hemos decidido llamarle “macropoema” a partir de que el poema tenga más de dos páginas. “Juego del pájaro y la jaula” tiene cinco y 22 poemas. El número de páginas no hace que el poema sea macropoema, sino su complejidad, el incremento de la variedad dentro de la unidad, la sucesión numerosa y la complementariedad de cada micropoema dentro del conjunto. También los múltiples hallazgos de sentidos inesperados; el diálogo reflejado indirectamente a través de las preguntas, el ritmo y, por tanto, el incremento incesante de voces.

Ya sabemos que el macropoema está construido con micropoemas. Hay dos cuestiones claras. Corcuera trabaja el poema corto –brevísimo- y el poema extenso. En el segundo el autor demuestra una dilatada maestría, como en el primero. Por otra parte, en realidad lo que impera en el macropoema es el micropoema, la brevedad máxima en la edificación del poema corto, enhebrando cuando es necesario paradójicamente el poema extenso en una estructura y simbiosis corcuerana.

“Juego de espejos”, pp.183-199.

(El poeta)

Para bucear imágenes
me sumerjo en el sueño,
para cazar sirenas
tiro mi anzuelo al espejo.

Entre sueño y espejo, entre múltiples espejos y máscaras, nos vamos a mover en este macropoema todo el rato. Corcuera en todos los poemitas que veremos ha buceado imágenes en el sueño. Ahora propone cazar las mismas como sirenas, tirando su anzuelo –su poesía, su palabra- al espejo. En este poema el autor nos propone otro juego, pero de espejos. El espejo nos advierte pronto que va a ser “coleccionista de máscaras”, en el segundo poema:

(Museo de cera)

El espejo se vuelve
-no lo olvidemos-
coleccionista de máscaras
cuando envejecemos.

“(Paisaje)”, el tercer poema, guarda una imagen singular. Leamos: “¡Ah, mi viejo mueble de pino/con su espejo biselado,/antes de ser ropero/fue bosque/con un pequeño lago!” Nos dice que antes que su espejo fuera un “...viejo mueble de pino”, antes de ser ropero “fue bosque/con un pequeño lago!” Nos sugiere que el bosque, con su pequeño lago, es otro espejo natural que la propia naturaleza se ha dotado para verse a sí misma, o para que el hombre vea su rostro por primera vez. La brevedad de los micropoemas es

capaz de en pocos versos mostrar una honda verdad. Sin embargo, la capacidad del micropoema para hacernos soñar y para encontrar la verdad y la verosimilitud es potentísima.

En “(Álbum de familia)”, p.184, una voz le pregunta a su espejo: “¡Oh, antiguo espejo,/adónde habrás guardado/la cara del abuelo.” Siempre que nos miramos en un viejo espejo, estamos conscientes de que muchas caras nos han precedido y quizás a escondidas nos estén mirando desde dentro. Lo más extraño es cuando, frente a un espejo conservado por muchos años, al mirarlo a solas uno presiente vidas pululando en su invisible profundidad. En “(Leyenda)”: “Cuentan los viejos/que los ríos/de antes/desembocaban/en los espejos”, Corcuera retoma las “Coplas” de Jorge Manrique, “por la muerte de su padre”. Ahora “los ríos/de antes/desembocan/en los espejos”. El espejo, en este “Juego de espejos” sufre varias transformaciones, porque no es un solo espejo, sino varios, como el título nos lo recalca. Se sugiere que el espejo es un mar, “porque los ríos de antes desembocaban en los espejos.” La hondura vuelve en “(Pregunta al espejo ciego)”: “¿Es verdad/que/a tientes/retratas/la soledad?” Pero este retrato nadie lo muestra. Lo tenemos siempre frente a nosotros cuando miramos a un espejo. El espejo es la imagen viva de la soledad. Además, es un espejo que no ve. Aquí asistimos a dos transmutaciones más.

La “(Copla)” que le sigue, ¿es explicativa?: “¿Jorge Manrique no sabe/grande soñar-/que los espejos/van a morir a la mar?” No lo pudo intuir. Aquí el espejo, como el hombre, se mueve, goza de vida y sufre de muerte, porque a la vez es un río, ciego, pero vivo, que “va a morir a la mar”. Corcuera al recuperar los versos de las “Coplas”, alarga, revive la imagen eterna: “Nuestras vidas son los ríos/que van a dar en la mar,/que es el morir.”

El autor sabiamente, desde el comienzo de “Juego de espejos”, está jugando con los sentidos, con los espejos que van multiplicándose en muchas imágenes. El espejo es la vida: es el río, es el mar, pero es también la muerte. A lo largo del poema se producen varias apariciones y desapariciones pasajeras de Narciso en los espejos. Pero, además, el espejo es la imaginación, el nacimiento, el poema, la soledad, el olvido, la penumbra, la luz. La sorpresa. La propuesta permanente del micropoema se resume a mi parecer de la siguiente manera: Jugar es vivir, es soñar, es descubrir y aceptar las concomitancias entre la realidad y la imaginación, lo que da como resultado el poema.

“(El encantado)”, p.185, nos devuelve al sueño, y la voz nos da la sensación que realmente se ha metido en el espejo y piensa: “Oigo croar a veces/al sapo prisionero/que un día saltó/del charco al espejo.” “(El secreto de Simbad)” es una autodefinición de su **Noé delirante**. Podríamos decir con él: “Un día partiré lejos,/en sueños construyo el barco/que me ha de llevar sin rumbo/a través de los espejos.” El espejo es el camino: es el río, es el mar, pero es también la muerte. Es la imaginación, el nacimiento, el soñar realizado en el poema. Es el “símbolo del espejo”.

“(El espejo se mira en el espejo)”, p.186, es un poema visual y no hay manera de transcribirlo en este estudio. Consta de dos palabras en perpendicular que se miran. La de la izquierda dice: ESPEJO, con las letras mirando hacia la derecha, y la de la derecha también dice: ESPEJO, con las letras mirando hacia la izquierda. El espejo, al tener vida, actúa como un hombre y se mira en el espejo. Por otra parte, cuando Narciso se mira en el espejo, se encuentra a sí mismo sonriendo. Véase “(Narciso)”, p.191.

El tema del espejo sigue dando sus frutos. En “(Olimpiadas)” p.187, entra la ironía. Acabamos de afirmar que el espejo es la vida, el mar, la muerte. Por eso, el “nadador viejo,/se ahogó -glu,glu-/en el espejo.” Por eso, en

“(Invernal)”, “Seco despertó el espejo/la noche de los fantasmas,/en niebla de los caminos/se convirtieron sus aguas.” Del espejo, sus aguas se habían convertido “en niebla de los caminos”. Después, en “Escrito a tientas”, p. 250, en el poema 2, la voz anhela: “Ocultarme en ti/y contigo/en tu regazo impalpable/ser y no ser/(...)/oh niebla,/alborada nocturna,/flor en blancura evaporada,/fantasma de la Luna/espíritu del agua”.

(Narciso-rey)

“Soy el más bello de todos
-dice para sí el espejo-,
me contemplo en cada rostro
que reflejo”.

“(Narciso-rey)” nos adelanta que el mito de Narciso se renueva en “Juego de espejos”. Némesis, la diosa de la venganza, hizo que Narciso se enamorara de su propia imagen, después de despreciar a la ninfa Eco. E incapaz de apartar su cara de la fuente que le reflejaba, se arrojó a sus aguas. Aquí, es este micropoema, la imagen de Narciso no se ha fundido con su reflejo, sino que se ha hecho independiente, múltiple, viéndose en cada rostro que refleja. Diríase que por fin se ha escapado de su destino.

En “(El espejo se confiesa)”, “Por no quebrar mi calma,/nunca quise a los hombres/retratarles el alma.” En “(Sed)”, p. 188, escuchamos la voz consciente de Narciso: “Para sed la de mis ojos/viendo a mis labios resecos/beberse a sorbos el agua/ del espejo.” Y tanto en el mito de Narciso como en “Juego de espejos” existe una bruma que atraviesa la historia del hombre: en “(Hallazgo)”: “Habita un cisne de bruma/en el fondo del espejo:/ayer le arranqué una pluma”. Este último verso da más veracidad a los dos versos que le preceden. ¿Habría que preguntarse quién le arranca la pluma? La voz de Narciso claro. Y aclara: es ‘un cisne de bruma’. Ha entrado la oscuridad, la blancura del cisne está abarcada por la falta de claridad. El drama se hace presente otra vez. Narciso no está despierto, sino atolondrado. En “(Consulta médica)”: “¿Qué imagen revelaría/si al espejo le sacaran/una radiografía?”, vuelve a aparecer la otra voz que antes resaltáramos. ¿La de Narciso, la del propio espejo, o la del cantor? La respuesta es que revelaría una imagen múltiple, siempre agrandándose y enriqueciéndose, como estamos descubriendo. De poema en poema se va enriqueciendo de matices este “Juego de espejos”, confirmando que todo en él es un juego de sentidos y contrasentidos. El juego igualmente está presente de manera indirecta en lo que acabamos de ver en el comentario anterior del “(El espejo se mira en el espejo)”, resuelto de manera muy imaginativa y acertada.

En “(Solitario)”, p.189: “Alguien implora a lo lejos./Para llorar juntos,/náufragos,/pego mi oído al espejo.” No solo Narciso sino también el cantor son ‘náufragos’, y por eso Narciso-cantor incide: “pego mi oído al espejo”. Aquí nos confirma el poema que el espejo es un mar real. El poema que le sigue es “(Para ser leído frente al espejo)”, en el que adivinamos que dice: “-CienCIA/ficción- /¿Y si un día descubrimos/que del fondo del espejo/nos espían submarinos?”. Como vemos todo está relacionado. Al ser un mar el espejo, podrían espiarnos submarinos, con la CIA detrás de nosotros. Descubrimos que en este ‘juego de espejos’ se narran sucesos. Siguen los hechos. Narciso no se queda ciego: en “(El espejo cabila)”, p.190, leemos: “¿Qué desasosiego/tendría Narciso/si quedase ciego”. El espejo también se vuelve fantasma en “(Espejo fantasma)”: “Mi buen espejo fantasma,/solo el olvido

retratas,/las caricias sin la mano,/y los besos sin los labios,/y las notas sin el piano.” La tragedia de Narciso sigue viva. Le han amado las mujeres, y sobre todo la ninfa Eco, pero él incapaz de amar, se hace consciente que el espejo fantasma “solo el olvido retrata”, “las caricias sin la mano,/y los besos sin los labios,/(...)” Está solo, pero fuera del espejo.

En “(Plenilunio narcisista)”, no podemos saber quién: “se deshizo en llanto/solo por contemplarse/-límpida y luminosa-/desde su otro ojo/sumergido en el charco.” Pensamos que tendría que decir en el verso tres: ‘límpido y luminoso’, por cuanto venimos interpretando que Narciso-cantor es tercera persona del singular. Si es así, es Narciso quien se deshace en llanto. Vamos a suponer que Narciso-cantor ya está dentro del espejo, lo que nos corrobora el poema visual “(Narciso)”, p.191, que nos muestra la foto del joven cantor sonriendo dentro del espejo como un Narciso contemporáneo, con una mirada inocente, pero sarcástica.

(Narciso ebrio), p. 193.

1

Doy ávido un manotazo
y al destrozar el espejo
me miro en cada pedazo.

2

Doy beodo un manotazo
y al destrozar el espejo
me bebo cada pedazo.

Elige la versión más sobria, abstemio lector.

“(Narciso ebrio)”, nos corrobora la visión que Narciso está sumergido en el espejo y es parte de él, porque su poema 1, habla en primera persona del singular y confiesa: “Doy ávido un manotazo/y al destrozar el espejo/me miro en cada pedazo.” Sugiere un intento de destrucción de sí mismo. Y asume las consecuencias. Es más, en “(Rompecabezas del espejo roto)”, p.194, sus frases repartidas en letras en la página invitan a leer la “(Solución)” en la siguiente, en la que se habla de la muerte del espejo de esta manera, pero escuchando la propia voz que brota de él: “Me revuelca un maremoto/y en un ¡trís tras!, astillado,/sin ojos, me veo roto.” Sin embargo, en el poema 2, de “(Narciso ebrio)”, se vuelve a dar la vuelta a la tortilla, porque reafirma: “Doy beodo un manotazo/y al destrozar el espejo/me bebo cada pedazo.” Noé, al salir del Arca, se emborrachó. Narciso disfruta con su contemplación. Delira y rompe el espejo. ¿Esto es una alucinación? El resultado es que se bebe de sí mismo cada pedazo del espejo. ¿Pero cómo es posible que se pueda beber cada pedazo del espejo?, porque ególatra está emborrachado de sí mismo.

Para que Narciso sufra las transformaciones de hacerse espejo, primero ha tenido que comprender varias situaciones, varias vivencias. En “(Narciso obsesivo)”, p. 192, en tercera persona del singular, alguien habla de Narciso, y dice: “Se le metió en su entrecejo/noche y día ser mirado:/soñaba volverse espejo.” En “(Dilema de Narciso)”, conocemos su duda: “Ser o no ser indeciso,/en su duda se atormenta:/ser espejo o ser Narciso.” En “(Visiones de Narciso)”, “ríe mi reflejo/al ver que me escondo/detrás del espejo.” Aquí, “ríe mi reflejo”, al verme que me escondo, “detrás del espejo.” Esta jugando a las escondidas, Narciso vuelve a ser un niño. Ahora está detrás del espejo. Pero

enseguida se hace mayor, en "(Narciso burlón)": "Y al ver que me vuelvo viejo,/por cada arruga en la frente,/me hace una mueca el espejo." Por tanto, también hay una comunión entre espejo y Narciso. El espejo se compincha con el héroe. El espejo, además, cumple con reflejar a Narciso-burlón.

Narciso-cantor, vuelve en sí. En "(Narciso chocho)", p.193, se hace consciente: "No soy yo, repite al verse,/y viejo y feo rezonga:/¡solo el espejo envejece!" Aquí sigue el alejamiento del espejo. Narciso se ha vuelto a escapar. Por eso, en "(Narciso)", p. 191, se mira en el espejo y se encuentra a sí mismo sonriendo. Significa que Narciso todavía no está dentro del espejo. Pero él mismo se vuelve a atrapar en "(Al dorso del espejo)": "Mi faz, sagaz, se retira/y en soledad desespero:/nada ni nadie me mira." ¿Debemos suponer que Narciso está dentro del espejo? Por eso, aunque yo ya lo he comentado dos párrafos antes, el poema que sigue es "(Narciso ebrio)", poema 1 y 2.

Después, nos encontraremos enseguida sin esperarlo que "(El marco del espejo)", en pág. 196, está vacío. No está más Narciso, otro de los álgos del autor, ya que **Noé** es el primero. Se ha ido. Aquí intuye Narciso-Corcuera su deceso, como toda criatura o árbol que ande por la tierra. La imagen y la palabra no valen. Se impone la no imagen y el vaciado. Después, como ya lo hemos explicado, la propia voz del espejo se hace consciente de su propia destrucción, en "(Rompecabezas del espejo roto)", p.194: "(...) sin ojos me veo roto". Pero también asistimos a otra sorpresa: Narciso, en el poema invisible de este párrafo, ha desaparecido del marco. No nos acompaña más su resignada sonrisa.

(Pesadillas de Narciso), p.197.

1

Sollozando se buscaba
en la fuente, loco y ciego,
y ni su sombra encontraba.

2

Que se lo llevaba el río
y él, sin rostro suplicaba:
¡Dios, ese rostro es el mío!

"(Pesadillas de Narciso)", nos acerca nuevamente el drama de Narciso en dos escenas: en la primera, desesperado Narciso no encuentra en la fuente ni su sombra. Y, en la segunda, ve que a su rostro se lo lleva el río y consciente suplica: "¡Dios, ese rostro es el mío!" Por tanto, otra vez Narciso se hace consciente que ha muerto. Esto nos lo recalca "(De buena fuente)": "Solo al ver que su imagen bienamada no aparecía en el espejo,/Narciso, desconsolado y loco, comprobó que había muerto."

En "(El alma de Narciso)" sorprende, porque incluso de muerto "asume en su desvarío/por suya cualquier imagen/en el espejo vacío."

En "Juego de espejos" toda realidad tiene vida y sentimiento. La fuente también siente y la sombra tiene capacidad de observación. Así, en "(Narcisos)", p. 198, "A solas, desfalleciente,/al no mirarse en sus ojos/lloraba de amor la fuente." En "(La sombra de Narciso)", su sombra también observa: "No atisbo ningún reflejo,/me impide ver mi figura/la oscuridad del espejo". ¿Nos encontramos que el espejo, en su biselado, también goza de luz y de oscuridad? Creo que sí.

Dos sorpresas: en "(Ego)": "¿Algún día, espejo,/enseñarás mi rostro/cuando no era viejo?" Narciso ahora ha resucitado. Otra: únicamente existe el título del micropoema, sin palabras, imagen ni marco, en "(La nada retrata la nada)". Coincido con el autor: ¡Qué mejor que "la nada retrate la nada"! Aquí, entonces, la nada es el vacío, es la no palabra, el no verso, la no imagen. Es la primera vez que un autor que escribe sobre la nada me convence. He observado que algunos poetas contemporáneos, cuando ya no tienen qué decir, hablan de la nada, en vez de permitir que el silencio se interponga. Se olvidan que el silencio también nos hace pensar, soñar.

De todo lo que venimos observando, el autor está consciente. Él lleva el timón. Por eso, en "(Suspenso)", p.188, nos guiña este ojo: "¡Cuántos rostros por la borda,/ay, si el espejo rebalsa/y se desborda.!" Lo hemos venido comprobando. El espejo rebalsa y se desborda, loco y cuerdamente.

Recapitulo. Antes, veamos esta "(Chita pregunta)", p.190: "¿Darwin escribiría/mirándose al espejo/su teoría?" Por qué no. El espejo es la naturaleza. El espejo unas veces está lleno de agua, de Narciso, pero así mismo de cisne de bruma, de oscuridad, de olvido, o está vacío: ausencia de Narciso, que desaparece, o muestra la nada, el silencio, la no imagen, la no palabra. Otras veces es solo un objeto; lo utiliza Narciso o el cantor para esconderse de los demás o de sí mismo. "Juego de espejos" es una búsqueda del sentido de los sueños y de la imaginación, en los que el soñador se puede perder y casi volverse loco, o encontrar la elevación y la lucidez deseadas.

Antes de proseguir, debemos retomar esta breve conclusión de Gazzolo sobre **Noé delirante**. Ella afirma que en "De los duendes y la villa de Santa Inés"(...) "surgen con nitidez tres unidades de sentidos que se relacionan: la idea del reflejo y el símbolo del espejo y la figura de Narciso(...)." Como hemos podido ver en esta indagación sobre este "Juego de espejos" he estado coincidiendo con Ana María Gazzolo con sus "tres unidades de sentido que se relacionan(...)".

El espejo también tiene vida propia, como ya lo hemos visto en "(Rompecabezas del espejo roto)" y en "(La solución)", en el que aparece un yo resuelto. En "(El espejo musita)", p.199. escribe: "En la mansión desierta/registro las ausencias,/cierta congoja ardiendo,/el crujir de una puerta,/rostros que ya son humo/la sombra de un incendio,/después profundo me hundo/en un trémulo sueño." Narciso está semidespierto y, finalmente, se queda dormido. Sigue vivo Narciso-cantor. Finalmente, en "(En alta mar)", último poema, aparece un tú-testaferro, en donde el autor habla al lector y a sí mismo: "Obtendrás a mar revuelto/imágenes como peces;/pescador alucinado,/lanza al espejo tus redes." Aquí, el lector es un 'pescador alucinado'. Descubro ahora que yo también he lanzado al espejo mis redes. El autor, en todo **Noé**, ha estado lanzando al espejo sus propias redes, para entender la realidad-pezuña, la realidad continuamente movidiza y cambiante. Incluso, en el inicio de "Juego de espejos", en su tercer y cuarto verso, explica: "para cazar sirenas/tiro mi anzuelo al espejo". Este es un ejemplo de unidad de poema extenso. El poema es circular; se cierra en sí mismo.

Con los micropoemas, como en todo **Noé**, Corcuera incentiva la imaginación del lector y su introspección. "Leer", como dice Paz, en la p. 80, "es descubrir insospechados caminos hacia nosotros mismos." (3) ¿Acaso, sin exagerar, de pasada no nos empuja **Noé** a vernos de otra manera? En poesía siempre está implícito el encuentro inesperado consigo mismo.

"Variaciones sobre el tema del gallo (Poética)", pp.161-165.

El alba
hace cantar al gallo.
¡Que lo intente la palabra!

El alba, la belleza del despertar de cada mañana, cuando nos acompaña la claridad del sol, podríamos afirmar que “hace cantar al gallo”, y al poeta. ¿Podrá intentarlo también la palabra? Corcuera asume el desafío y lo intentará.

(Ansiedad)

Mañana llega mi amada,
¡apresura, gallo,
la mañana!

“(Ansiedad)”, el segundo poema, es muy realista. La voz del poema canta. El cantor le anima al gallo a apresurar la mañana, el cantor considera que el gallo tiene el poder de apresurar la mañana, y habría que deducir que es el poder que el propio canto le otorga.

No deja el cantor de estar lúcido y, claro, despierto. (Buda defiende que lo peor que le puede pasar a un hombre es permanecer dormido.) “Fábula y metáfora del gallo”, p. 46, intuye lo que va a representar la metáfora global el gallo más adelante. Si en este poema “no anuncia la madrugada el tornasol clarinero” y aparece este breve diálogo: “-¿Qué tiene el gallo/que se ha callado?//Hay que llevarlo al relojero.” Aquí el gallo es todavía un objeto, algo como un reloj despertador, como el poema lo aclara desde el inicio: “Reloj despertador,/hijo apócrifo del papagayo.”

(Eclipse total)

Gallo,
te amordazaron
y el mundo está en tinieblas.

“(Eclipse total)”, denuncia una verdad. Amordazaron al gallo “y el mundo está en tinieblas.” Aquí, el gallo ha dado un paso adelante en su nueva significación. Ahora representa al cantor, representa la otra voz, la libertad, el soñar. Aquí el gallo es un ave mensajera. Si el mundo está en tinieblas, si la sociedad insiste en acallar al gallo, la libertad del individuo está en entredicho.

En “Fábula del gallo que se convirtió en veleta”, p. 87, el gallo corteja a las estrellas y el cantor le imputa: “Crestado/gatotechero,/por la Luna/trocaste/tu gallinero.” No le ha concebido para cortejar a las estrellas. Le ha concebido para inquietar -despertar- al hombre. También a las gallinas, que han de ganarse el día como toda buena vecina.

La verdad, insiste el cantor, no se puede tapar. “(Ave rey)”, p.162, nos lo confirma. Dice: “El sol/bajo tus plumas/ocultas en vano, gallo.” La luz del sol se impone y el gallo lo sabe. Más adelante en “(Reciprocidad)”, p.163, la voz íntima con el gallo, que es a la vez su criatura creada: “Lo primero que enciende el sol/es la cresta de tu canto,/gallo.” De alguna manera el gallo ha congeniado con el sol y ahora éste viene en su ayuda, es decir, la luz, la lucidez viene en su ayuda. La voz sigue conversando con él en “(Estandarte)”: “Te desgañitas, gallo,/agitando el plumaje/de la aurora.” El gallo reconoce la

importancia de la aurora. La voz en "(Bohemio)", p.164, se desespera: "Gallo, te lo imploro,/espera para cantar/la extinción del último lucero." La luz, la lucidez, está en peligro. Nos ha caído de lleno el hacha de las sombras. Ante la connivencia del sol con la aurora, en "(El secreto)", la voz inquiera: "¿Qué le dirás, gallo?/Tiñe con timidez la aurora/sus mejillas de rojo." Como el sol está haciendo de la suyas, la voz en "(Entre reyes)", p.163, le anima: "¡Úsalas, gallo!/Para que el Sol te obedezca/naciste con espuelas." El gallo se ha vuelto él también creador.

Vuelve un verso de Juan Ramón Jiménez, a inmiscuirse entre este poemita llamado "(Toque de silencio)", p.162: "¡Basta, gallo,/no la hieras más,/están sangrando/los oídos de la aurora!" ¿Por qué sangran 'los oídos de la aurora'? ¿Quiere el autor relacionarla con la mitología romana, la deidad que personifica el amanecer? ¿Es acaso una mujer encantadora que vuela a través del cielo? (El poema de Jiménez "No la toques ya más/que así es la rosa.", siempre está en la memoria de Corcuera, y viene en su ayuda o a acompañarle.)

(Amargo despertar)

Gallo, soñaba
con mi amada y me despertaste,
¡que te parta un rayo!

El cantor es un hombre, y como tal sufre un "(Amargo despertar)". ¿Es esto ironía o humor, o ambas cosas? El gallo, como es un animal independiente con una fuerte personalidad, hace también de las suyas. No olvidemos que la voz que nos acompaña en todo el poema ama y más adelante, en "(Los enamorados)", p.164, le dirá al gallo que no cante, porque lo que más quieren los enamorados es que la noche en la que están juntos "no termine nunca". Los amantes aman la oscuridad, descubrir con el tacto el cuerpo del otro en las sombras.

El sol, la luz, acompaña todos estos poemitas: Por eso, en "(A viva voz)" dirá: "No eres tú el que canta, gallo./Es el amanecer/que te despierta con su canto." ¿De quién es esta voz que le habla al gallo? El amanecer, producto de la naturaleza, posee vida independiente. El amanecer se ha fundido con el gallo, que le representa. Pero, así mismo, también agobia al cantor la permanente noche en la que vive el hombre. Por eso el cantor concluye, en "(A oscuras)", p.163: "Gallo, te has dormido/y no hay cuándo amanezca." La brevedad extrema de estos poemitas nos invade a toda luz. Sin embargo, no dejan de sorprendernos, no dejan de hincarnos el alma dormida con su saber penetrante, que nos despierta.

La armonía, la complementariedad, la sucesión de los poemas, dentro del macropoema acompaña a menudo. En "(Día gris)", la voz apunta de pasada con cierto humor: "Amanece con niebla:/un gallo afónico/ha cantado."

En "(Cambio de guardia)", p. 164, la voz le dice al gallo: "Consulta tu reloj, gallo; la sombra comienza a irse/a tu primer solfeo". El permanente canto del gallo cada madrugada puede contra la sombra, la ahuyenta.

El cantor le habla a su personaje el Gallo en "(Tinieblas)": "No habría más amaneceres/si una noche, gallo,/perdieras la voz." La voz del cantor es imprescindible. Hace siglos, como el gallo, viene cantando en cada aurora. Antes me había preguntado en "(A viva voz)" de quién era esta voz. No sería descabellado pensar que se produce un soliloquio de creador con su creatura.

¿El gallo está sordo? ¿Este gallo escucha “los oídos de la aurora”? A todas luces la escucha y la interpreta. ¿El soliloquio se ha vuelto un diálogo?

(En un principio)

Cantó el gallo
y se hizo la luz.

Por eso, “(En un principio)”, p.165, el cantor puede confirmar sin temor a equivocarse: “Cantó el gallo/y se hizo la luz.” La palabra lo ha intentado y lo ha logrado. Al cierre del macropoema, sabemos con certeza que el gallo es sol y alborada en “(Sol y gallo)”. En él confluyen la mirada y el canto. Es otro áter ego más del poeta, entonces. “El sol duerme/en el ojo del gallo./En su pico despierta la alborada.” El sol duerme en el ojo del poeta. En la mirada y en la palabra, en el pico del poeta, despierta la alborada.

Tanto en “Juego de espejos” y en “Variaciones sobre el tema del gallo(Poética)” la unidad no se resquebraja. Hablando del poema que acabamos de ver, todos los micropoemas son como ramas de un mismo árbol. Todas ellas sostienen su armazón. No existe ninguna desarmonía. Ni un cabo está suelto. Lo mismo hemos visto en “Juego de espejos”. Su estructura de ambos, bien armada, los sostiene.

No olvidemos que el título “Variaciones sobre el tema del gallo(Poética)”, incluye entre paréntesis un mensaje más: una poética. ¿Cuál es la poética aquí insinuada? Opino que como el gallo necesita cantar cada madrugada y disfrutar del entendimiento que le proporciona su canto, es encomiable que él, el cantor, el poeta, también cada mañana pueda cantar para que se haga la luz entre los hombres. Todo poeta, si realmente lo es, es un faro de luz, y aquí el gallo le representa, pues “si una noche,(...),/perdiera la voz”, “no habría más amaneceres.” Antes, al inicio de este poema extenso, en “(Eclipse total)”, la voz recalca: “Gallo,/te amordazaron/y el mundo está en tinieblas.”

La salvación del hombre está en saber un poco más de sí mismo y del mundo. El de poder entender a través de su canto cuándo le amordazan, cuándo el hombre agacha la cabeza otra vez, o cuándo la alza muy alto a través de su entendimiento y su poder de nombrar las cosas. () En el poema “El gallo de las tinieblas”, p. 239, éste “picotea las primeras sombras.” El gallo sabe que su canto sirve para conjugar las sombras. Aquí, la voz añade: “El gallo ciego canta/cuando cae la noche.” Si el gallo está ciego, es porque no ha podido entender bien la realidad o no le han permitido cantar de verdad. Sin embargo, él sigue cantando, “cuando cae la noche”. Por eso ahora, podemos entender un poco más, cuando en “Fábula del gallo sobre la chimenea baldía”, p. 410, el poeta le dice al gallo: “Viejo amador melancólico te pareces a mi alma./Desenfunda tus arpegios dormidos,/el lustre de crisol que aún conservan tus alas canoras/y tú y yo, gallo, candil y poesía, canto y sueño, fábula y metáfora,/tú y yo intentemos juntos alejar las oscuridades/y que siempre en nuestras plumas hágase la luz.”

El secreto del micropoema es que solo alberga una o dos ideas. Desde el primer poema, que no lleva subtítulo, pero que podemos considerar “(Poética) su nombre por precederlo, posee una sola idea. Como el alba hace cantar al gallo, que también lo intente la palabra. En “(Ave rey)”, también mueve al poema una sola idea: Que el gallo, oculta en vano, bajo sus plumas, al sol. Sin embargo, “(Ansiedad)” y “(Eclipse total)” albergan dos. En el primero, una idea es: “Mañana llega mi amada”. La segunda: “¡apresura, gallo,/la

mañana!". En el segundo, un pensamiento es: "Gallo,/te amordazaron" y, el siguiente, "el mundo está en tinieblas." Lo mismo sucede con los demás minipoemas que le siguen que, poseen, sobre todo, cada uno dos juicios.

(A oscuras)

Gallo, te has dormido
y no hay cuándo amanezca.

Otra característica del micropoema es que en su breve título muchas veces incluye la explicación de lo que se va a sugerir luego. En "(A oscuras)", adelanta lo que va a tratar el poema: "Gallo, te has dormido/y no hay cuándo amanezca." Y en "(Tinieblas)" de alguna manera explica lo que va a suceder si el gallo perdiera la voz. Otras veces su título ayuda a comprender el poema, o es como un comentario que una voz se adelanta a decir. En "(Ansiedad)", en cambio, añade un sentimiento más al poema. Por eso el cantor le hace saber al gallo que apesure la mañana, ya que está pronto a llegar su amada. Y la mañana –sinónimo de luz y de prontitud- es el momento inigualable para encontrarse con la amada. (Lo mismo sucede con "(A viva voz)". El subtítulo añade un pensamiento más al micropoema.) En el título de este extenso poema que comentamos, observamos que el poeta al final del título ha puesto un subtítulo, entre paréntesis. El poema-plaqueta "Variaciones sobre el tema del gallo(Poética)" no es solo variaciones sobre dicho asunto, sino además, nos recalca el subtítulo que hay en él una poética. Su sentido es explicativo y didáctico para el lector. No vaya a ser que se te pase, parece que le advirtiera.

También hemos de resaltar que en estas variaciones existen dos poemas, concretamente "(A oscuras)" y "(En un principio)", que solo constan de dos versos. Son dos poemas muy concluyentes, muy definitivos, muy intensos, que acaban antes de empezar.

He escrito en el frontispicio de esta exégesis: El micropoema en el poema extenso en **Noé delirante**. Finalizada la indagación en este corpus, compruebo una paradoja: lo que he venido estudiando ¿es el micropoema dentro del macropoema?, o ¿el macropoema construido con ladrillos-micropoemas? Estoy haciendo ambas cosas a la vez. En ello, está implícita la estructura que, de esta manera, no permite errores, desfases, descuidos. La técnica del micropoema es perfecta. La experimentación que el autor está continuamente practicando en su **Noé** y en toda su obra poética, le ha permitido a Corcuera aportar este hallazgo a la poesía.

"Los amantes", pp. 242-245.

1

Mientras caminas
por bosques y parques,
solo por besar tus pies
el otoño desnuda sus árboles.
Él te ama como yo
con ojos infinitos
y como yo
también quisiera
desnudarte el otoño.

Como el micropema en su inicio, estos poemas están enumerados y, el poema 1, posee tres ideas: la primera: mientras camina la amada, “solo por besar (sus) pies/el otoño desnuda sus árboles”. La segunda: el otoño “te ama como yo”, y la tercera: “y como yo/también quisiera/desnudarte el otoño.”

Es muy interesante cómo el cantor inyecta vida al otoño, que se humaniza, porque “desnuda sus árboles.” Concluimos nosotros: los árboles se desnudan al dejar caer sus hojas. El otoño como motor de cambio. Esta imagen es muy potente y visual, y se construye desde el verso 1 al 4. Por otra, el otoño solo puede tener “ojos infinitos”. Felizmente el poema se cierra sobre sí mismo: versos 7 al 9. El otoño es mágico, tan potente y tan vital, que “como yo/también quisiera/desnudarte el otoño.” Resaltemos que el poeta vuelve a repetir “el otoño” intencionadamente, por ritmo y música.

Al leerlo en voz alta, se percibe en él una melodía amorosa.

2

Nosotros los amantes,
sobre nosotros
la lluvia y el amor,
la lluvia sin cesar,
sin cesar el amor,
sobre nosotros
la lluvia que como el amor
humedece a los amantes.

Tanto el poema 1 como el 2 posee una música interna ¿se podría llamar: amorosa?, que los compositores que han musicalizado “Los amantes” han sabido captar y plasmar. Primera idea: “Nosotros los amantes,/sobre nosotros/la lluvia y el amor”; la segunda: la continuidad de la lluvia y el amor sobre los amantes y, la tercera, tanto la lluvia como el amor “humedece a los amantes”. Tanto el poema 1 como el 2 utiliza la reiteración o repetición de versos, que le dan ritmo al poema y, claro, melodía. En el poema 1: “Él te ama como yo/con ojos infinitos/y como yo (he aquí la reiteración), “también quisiera/desnudarte el otoño.” En el poema 2: “sobre nosotros/la lluvia y el amor”, después “la lluvia sin cesar,/ sin cesar el amor/, sobre nosotros/(...)”, bellísima reiteración que ilumina el poema y lo hace casi intangible. La reiteración ayuda a desarrollar la musicalidad intrínseca y su calidad. Observar, además, cómo juega Corcuera con el elemento humedad del amor. La lluvia humedece, pero el amor rubrica.

En estos dos poemas, otra vez el poeta ha utilizado el recurso del micropoema: la numeración y no más de tres ideas o imágenes.

3

(El juglar y su amada)

Busquemos esta noche
un tímido recodo,
un hueco,
una cueva olvidada.

Se ocultan las raíces
y se abrazan
debajo de la tierra.
Para besarse, amor mío,

bajan ardiendo
a los pozos las estrellas.

El tercer poema, como el 4, 5 y 6, utiliza el recurso de titular el poema en paréntesis, que tan buenos resultados le ha dado al poeta en el micropoema.

Posee también tres pensamientos e imágenes: el primero: La voz del juglar le dice a su amada: “Busquemos esta noche/un tímido recodo,/un hueco,/una cueva olvidada.” Para homenajear a nuestro amor, añade este lector. Nótese que un tono de confesión, por el uso de la 1ª persona del plural. El segundo no es solo un pensamiento sino una metáfora: “Se ocultan las raíces/y se abrazan/debajo de la tierra.” Por eso el tímido recodo, el hueco, la cueva olvidada. Los amantes como raíces de árboles que se abrazan debajo de la tierra. Los amantes necesitan intimidad, y silencio, y evitar la envidia. Pero se introduce un tercer pensamiento-metáfora: las estrellas “bajan ardiendo/a los pozos(...), “para besarse, amor mío.” El ‘bajar ardiendo’ nos hace relacionar a las estrellas con la pasión amorosa. El universo –con...verso- también ama, también siente. Tanto tierra y cielo se intercomunican, viven al unísono su vitalidad y acercamiento.

4 (Brindis en el jardín)

La noche está redonda:
solos tú y yo,
tus ojos, tus senos y la Luna,
vino pleno
en las copas,
pequeña en nuestras manos
la tierra infinita.

“La noche está redonda”, como “tus ojos, tus senos y la Luna”. Además, si “vino pleno/en las copas” y estamos “solos tú y yo”, ¡qué mayor intimidad puede haber entre tú y yo, y cómo no sentir, cuando se ama, que todo se vuelve pequeño y próximo: “pequeña en nuestras manos/la tierra infinita”.

Observamos aquí cuatro ideas. La primera: verso 1; la segunda: versos 2 y 3; la tercera: versos 4 y 5, y, la cuarta: versos 6 y 7.

5 (Desnuda)

Yo te miraba desnuda
y tú me mirabas. No hay mirada
más mirada que la tuya.
Se hace mirar tu mirada.
Mirándote tú me mirabas.
Más que para mirar naciste
para ser mirada. Desnuda.
Tu belleza es mi verdad. Todo
es verdad en tu belleza.
Eres la verdad desnuda.

El poema 5, "(Desnuda)" se centra en dos miradas: el cantor que mira a la mujer amada y ella que le mira a él, que la está mirando: "Yo te miraba desnuda/y tú me mirabas. No hay mirada/más mirada que la tuya". Aquí hay un halago y un reconocimiento a la mujer que mira. Quien mira está atento. Por eso dice, en el cuarto verso: "Se hace mirar tu mirada". Es decir que su mirada casi hipnotiza, ya que desvía la atención del amante. Éste comprueba: "Mirándote tú me mirabas." Por eso, el poeta se desentiende de lo demás, incluso de su cuerpo. "Más que para mirar naciste/para ser mirada." Aquí el amante como que duda que ella sea capaz de mirar. Y el amante de repente se hace consciente que ella está "Desnuda." Y en ella descubre la verdad: "Tu belleza es mi verdad. Todo/es verdad en tu belleza./Eres la verdad desnuda." Primero solo ha visto su mirada. Segundo: se supone que ella, desnuda, representa a la belleza, y que en la mente soñadora del juglar: "tu belleza es mi verdad. Todo/es verdad en tu belleza./(...)" La belleza no miente, sino aprisiona. Quien está frente a ella, es incapaz de dejar de mirarla. Se impone y hace comprender felizmente al poeta: "Eres la verdad desnuda." El poeta acaba de tocar el cielo. La verdad siempre nos sorprende en cualquier momento, en cualquier vivencia o ensoñación, y en el amor, y en el poema.

Ahora 16-05-2018 que releo este comentario, descubro: los pensamientos son ocho, a saber: I)Yo te miraba desnuda/y tú me mirabas... II)No hay mirada/más mirada que la tuya. III)Se hace mirar tu mirada. IV)Mirándote tú me mirabas. V) Más que para mirar naciste/para ser mirada. Desnuda. VI) Tu belleza es mi verdad...VII)(...)Todo/es verdad en tu belleza. VIII) Eres la verdad desnuda.

Dejo sin detallar las distintas personas del verbo que se utiliza en el poema.

6

(Agonía y resurrección de los amantes)

Los amantes no miran
otros ojos que los suyos.
No reconocen otros cuerpos.
Están siempre solos
en medio de la noche.
Solo ellos existen.
A nadie ven y se besan
acezando incesantes
rodeados por todas partes
de su incurable amor.

En este poema, "Los amantes no miran/otros ojos que los suyos./No reconocen otros cuerpos." Sigue hablando de la mirada de los amantes. Ahora ella también es captada por la mirada de él. Los amantes "están siempre solos/en medio de la noche./Solo ellos existen." Estos versos 4, 5 y 6, es una imagen potentísima que el poeta nos muestra y que cuando somos amantes no nos hacemos conscientes de ella. Y el juglar insiste, en el verso 7, en el no ver de los amantes: "A nadie ven y se besan/acezando incesantes/rodeados por todas partes/de su incurable amor." Tendríamos que añadir que los amantes solo están pendientes de vivir "su incurable amor". De repente el cantor les hace verse amándose. El poema les muestra como en una pantalla. La página es la pantalla.

Hay que incidir en el verso 8, el juego entre ‘acezando’ e ‘incesantes’, en el que las vocales e y a de ambos vocablos se entrelazan y casi danzan juntas. Sin embargo, este encabalgamiento de las vocales e y a empieza en el verso 8, con el verbo ‘besar’ y se cierra con el participio ‘rodeados’ del verso 9.

El cuadro “Los amantes” así se cierra:

Nadie ve a los amantes
cuando se despedazan,
aúllan, enloquecen,
se calcinan y mueren.
Polvo son y renacen
los amantes enardecidos
y pálidos. Ante ellos
solo el amor se inclina
y en éxtasis los contempla,
el Amor que los vuelve invisibles.

Obsérvese, en versos del 11 al 14, que en los amantes asimismo se inmiscuye la violencia, el dolor, la enfermedad y la muerte, además del amor. Algunos no pueden evitar la locura de amar. En esta conclusión, los amantes pues se pueden hacer daño, ser violentos y volverse como animales, enloquecer, hasta el punto que se puedan calcinar y morir. “Polvos son”. Pero el poeta comprueba otra verdad: si se ama, “el Amor se inclina”, es decir, perdona, y puede volver invisibles a los amantes, cuando son tan reales.

“Racimos de uvas bajo la parra”, p. 255-303.

Este macropoema es el de mayor extensión: 242 micropoemas , 49 páginas . La extensión no le afecta. No deja de ser intenso, sorprendente, desde el inicio hasta su cierre. Los micropoemas no dejan de hablar unos con otros y consigo mismo, en un diálogo poético indirecto, pero muy vivo. Al haber tantos, el lector podría marearse, podría olvidarse de lo que sugería un poemita anterior. Así, el lector entra en un laberinto de poemas que, si se distrae, le puede hacer perder el hilo fino e invisible del *juego poético*. Popularmente, es otra manera de emborracharse, no con cerveza sino con palabras, con versos incisivos, con ritmo trepidante y múltiple, con ideas innumerables y sugerentes, con sueños inesperados y permanentes. En definitiva, con pensamiento y poesía.

(Poética), p.255.

Le cuesta siglos
al tiempo
tallar un grano de arena.

En cualquier momento, la poesía nos invade. Al inicio de “Racimos de uvas...”, en “(Poética)”, hace su primera aparición. No solo encierra este poema un principio poético, también guarda en sus breves líneas una verdad. Todo lo que tiene supremo valor, cuesta mucho siglos en lograrse. Igual que “le cuesta siglos/al tiempo/tallar un grano de arena”, al hombre le ha costado también siglos en construir su propia civilización, en ahondar en su propio ser. ¿A quién le habla estos versos sino a la poesía, a la vida, al ser? (¿Está implícito que existe un creador invisible, en este caso el tiempo? Creo que sí.) Hemos de suponer también que al concebir estos racimos, el autor haya pasado mucho tiempo confeccionándolo. Habrá que esperar su confirmación con el estudio de los manuscritos, los que ahora no puedo revisar.

En “(Nocturno)”, p.256, “en noches de primavera/el río corre/cargado de estrellas.” El cielo en primavera y de noche está despejado y se puede ver al río cómo “corre/cargado de estrellas.”, cómo refleja al cielo. O cómo el cielo se mira en el río. En “(Marea alta)”, ¿juego, sorpresa?: “¡La luna qué sola.../y el mar la besa/subido en una ola.” La ola con su curva sinuosa recuerda el lomo del caballo, en la que el mar se sube, para besar a la luna. En la misma página 289, en “(Poesía)”, el poeta nos recuerda: “Busca el misterio,/di todas tus palabras/en un silencio”. El misterio solo puede reflejar al misterio. La poesía, pues, sintetiza, sugiere, revela, no se explica ni describe.

¿No es esto poesía? A) En “(Elocuencia)”, p.294, esta maravilla: “Baja en cascada/y habla a borbotones/la lengua del agua.” ¡Cómo se siente la cascada a borbotones! La lengua de agua habla mucho, y en forma de borbotones. Se ha conseguido con la imagen una sugerencia inquietante. ¿Quién escucha? El juglar. B) En “(Solo de violín)”, la pluma se apunta al canto: “Se fugó el canario./ La pluma olvidada/continuó cantando.” Lo cotidiano rompe su estrecho cerco. También en “(Sueño)”, p.300, esta otra pequeña muestra: “Harto de ver sus huellas,/el gusano trepó a un árbol/y miró las estrellas.” Refleja de pasada la hartura del hombre también. Detrás, en el fondo de cada poema, diría Paz, siempre refleja, sugiere “otra cosa”. C) ¿Entra aquí “(La muerte del cisne)”, p.303, que menciono más adelante? Por supuesto. D) “(Delirio)”, p. 296: “Viene cada mañana,/a paso lento,/hasta mí la montaña.” ¡Qué más brevedad se puede lograr! Este racimo de uvas tan verde

y tan sabroso contra el deterioro, durará. E) “(Lejanía)”, p.298, otro poema de amor: “A la distancia,/mientras mi amada duerme/yo aspiro su fragancia.” No hace falta tocar, basta con aspirar, sentir por dentro. F) Y esta verdad fehaciente, en “(Sabiduría)”, p.299: “Generoso arbusto,/humilde te inclinas/cuando das tus frutos.” Me imagino al cantor sacando su sombrero y felicitando al arbusto.

(Tinieblas), p.291.

Oigo insomne,
cómo trémulos cantan
los gallos de la noche.

“Racimos de uvas...” complementa y de alguna manera cierra la indagación tan rica y compleja de los micropoemas en el poema corto y en el poema extenso. Veamos algunos ejemplos. En el poema que acabamos de transcribir se añade un matiz más. No es un solo gallo que canta en la noche, son muchos. Y sigue haciendo de las suyas, en “(Harem)”, p.293, “Sultán de adrenalina./El gallo siembra el grano/sobre la gallina.” Y sigue en pie, en “(Amanecer)”, p.298: “Enciende su canto/todas las mañanas/la antorcha del gallo.” Sin embargo, en “(Tintorería)”, p. 275, “el cuervo/se frota con la noche/hasta teñirse de negro.” El cuervo ama lo que es. Veamos en esta página esta “(Huella)” de inocencia: “¡Sobrecogimiento!:/la espina/le hizo una herida al viento.” El miedo de ser lo que no se es, en “(Reencarnación)”, “el espantajo/teme cuando muera/volverse pájaro.” Un drama: el cuervo no tiene posibilidad de cambio y el cantor se lamenta: en “(Vestuario)”, p. 276, “ni en el verano/el pobre cuervo/se viste de blanco.” Pero hay animales violentos que se hacen autoconscientes de su bravura: en “(Autocrítica)”, “el tigre de Bengala/se teme él mismo/y huye de sus garras.” Harto de sangre, entiende que algo no anda bien.

ESTRUCTURA DEL MICROPOEMA DE TRES VERSOS

Adelantamos que, por una parte, en estos racimos existen, en cada poema, una, dos o tres ideas; por otra, que en él conviven sobre todo los micropoemas de tres versos, los que totalizan 238, aunque existan el de cuatro –“(Naturaleza viva)”, p. 256-, el de cinco –“(Orfandad), p. 258 y “(Fantasma)”, p. 261-, y el de siete –“(La muerte del cisne)”, p. 303. Total: 242 poemas.

Quiero resaltar que el sostén del poema de tres versos es el número tres. El 3 expresa varios símbolos, según explica Juan-Eduardo Cirlot, en **Diccionario de símbolos**: Padre, hijo y espíritu santo(la Trinidad); Padre, madre, hijo: “resolución del conflicto planteado por el dualismo.” De la misma manera, “nacimiento, cenit, ocaso; el triángulo; expresando al unísono lo suficiente, el desenvolvimiento de la unidad en su propio interior(...)”

El primer verso observa, propone, adelanta la idea. En “(Utopía)”, p. 270, el primer verso, como hemos dicho, observa: “Se sentirá feliz”; el segundo y el tercero explica: “cuando se hunda en las estrellas,/la raíz”, que es a menudo el desarrollo, en el que está insertado la filosofía del libro, la ironía, el humor, la sorpresa, lo poético.

En “(Cima)”, el primer verso explica: “Es más profundo el álamo”; el segundo y tercero desarrolla el verso introductorio: “”si toca con sus hojas/la copa de los astros”. Aquí entra la sorpresa, lo inusitado.

En “(Poética)”, p. 255, los tres versos son encadenados. Ninguno podría vivir si el anterior o el que le sigue. Recordemos al lector los tres versos: “Le cuesta siglos/al tiempo/tallar un grano de arena”. Algo nuevo hemos descubierto que sucede en todos los micropoemas: ningún verso primero, central o final, puede vivir sin los otros. Ellos crean la unidad. Diríamos con Cirlot: “expresa lo suficiente, el desenvolvimiento de la unidad en su propio interior”. Sucede otro tanto con “(Nocturno)”, p.256, y en “(Delirio)”, p.296. “(Marea alta)”, p.289, introduce un juego-sorpresa, dentro de esta unidad que acabamos de detallar.

Sin embargo, en “(Poesía)”, volvemos al planteamiento primero. El primer verso aconseja: “Busca el misterio”. El segundo y el tercero, es la respuesta, cierra el pensamiento que se inicia en el primero: “di todas tus palabras/en un silencio”. Es una paradoja y no lo es. Misterio es que se diga todas las palabras –implica sonido-, pero en un silencio, no con la voz, sino con el gesto. Como vemos en este ejemplo, la estructura nos ayuda a saber más del poema. Es un ejemplo más de cómo la sugerencia invade al poema.

En la misma situación estamos si recordamos “(Elocuencia)”: “Baja en cascada/y habla a borbotones/la lengua del agua.” El agua posee su propia lengua que habla a borbotones, cuando baja en cascada. No solo la voz comunica. También la cascada, el salto del agua, su espuma. El juglar nos descubre el sonido sugerente de la cascada.

Cuando entra la poesía, lo que explicamos tampoco se rompe, al poema transmitir la otra voz del poeta. Algo subyace de lo explicado. Esto sucede en “(Melancolía)”. El primer verso describe y adelanta un pensamiento: “Flor que se distancia”, pero el lector tendrá que interpretarlo para sí mismo. En las páginas siguientes, hemos explicado que si la flor se distancia, se va, se va desvaneciendo. En el segundo añade y desarrolla lo antes expuesto: “y amor que declina”, nosotros interpretamos: si el amor declina, la persona también se va alejando de la vida, de la luz. Y si el tercero concluye: “mustian su fragancia”, ambas acciones mustian su fragancia, agarrotan su propio ser. Algo nuevo: flor refleja la naturaleza vegetal; amor, la naturaleza emocional. Habría que todavía añadir: el amor declina, porque la flor se distancia, sugiere que ambas acciones están decayendo, por lo que ambos sucesos mustian su fragancia, debilitan su perfume; lo que huele a embriagador, a pura vida.

También la estructura ayuda a transmitir el humor en esta descripción poética encadenada de “(Acuarela)”, p. 297: “Qué gordo está el amo,/el campo qué verde,/qué flaco el caballo.”

ESTRUCTURA DE LOS MICROPOEMAS DE CUATRO, CINCO Y SIETE VERSOS

En “(Naturaleza viva)”, los versos primero y segundo presentan una imagen: “Campesinos pobres/trabajando al sol,”; los versos tres y cuatro desarrollan y complementan los dos primeros: “solo refresca sus harapos/la sombra de las nubes.” En realidad, este único caso de cuatro versos se asemeja a los poemas de tres, antes vistos.

Veamos los dos poemas de cinco versos. En “(Orfandad)”, los dos primeros versos actúan como antes, como si fuera un verso, al presentar esta imagen que expresa al cantor: “Al irse deja el otoño/un aire de desaliento,”; los tres versos restantes están encadenados e intentan interpretar la ternura que siente el juglar por el viento: “en la copa de qué árbol,/en qué cobijo/se guarecerá el viento.”

En “(Fantasma)”, el primer verso nombra a quién se dirige el poema: “Huésped de la noche,/(...)”. En el segundo, hay una advertencia: “tus huellas

serán efímeras”, y los versos tercero, cuarto y quinto, se encadenan en la misma idea que presentan: “si caminas/sobre el polvo/de la casa abandonada.” Concluyo que aunque ambos poemas poseen cinco versos, la estructura interior se asemeja en su contenido a los de tres.

“(La muerte de cisne)”, poema de siete versos, cierra “Racimo de uvas bajo la parra”. Como hemos adelantado antes, aquí también se presentan tres ideas; la primera, que es claramente una imagen, en los cuatro primeros versos: “la poesía navega/en el silencio/de la página/en blanco/”; la segunda en el quinto y el sexto: “a la primera palabra/escrita/”; y la tercera en el séptimo: “el cisne desaparece”. En las tres ideas expuestas, está inmersa la estructura que hemos explicado para los poemas de tres versos. Hasta en el último micropoema, el símbolo del tres está presente, en lo que es esencial: en las imágenes, es decir, en el discurso. ¿Es esto inconsciente en el autor? No parece serlo. El tres es el sostén de la estructura profunda del poema. (Hay que observar, además, que el autor también juega con el número 4, en el total de estos micropoemas que hacen un total de 242. Si sumamos $2+4+2=8$, y 8 está formado con $4+4$.)

Debemos concluir que la estructura del micropoema, aún siendo repetitiva y limitante, su creador ha sabido moverse muy libremente en ella. Es sencilla, no superficial. En la sencillez está la clave, lo que la lleva a hondar en la realidad. Por tanto, es propulsora. La estructura es una malla que caza al lector. Éste nunca pierde el interés. Porque algo nuevo, inusitado, irónico, sarcástico, lo irá envolviendo.

“RACIMOS DE UVAS...”, EL HAIKU.

Dentro de la entrevista que planteé al poeta y que aceptó (véase Entrevista a Arturo Corcuera, p.57), quise preguntarle por este tan amplio “Racimo de uvas...”. Le dije: “Pero de “Variaciones sobre el tema del gallo(Poética)” a “Juego de espejos” y a “Racimo de uvas...”, hay otro salto más arriesgado, más abismal, más abarcador. ¿Opinas como yo?” Me contestó: “En “Racimo de uvas bajo la parra”. hay algo de haiku. El haiku para escribirlo tienes que ser japonés. Incluso el paisaje japonés es otro. En cambio, yo le pongo humor, lo que no hace el haiku. Trastoco los versos, tienen diferente metro y, además, utilizo la rima. Una de las cosas que más aprecio de este poema: es más profundo, más filosófico, más reflexivo. Son poemas que necesitan detenerse más tiempo en ellos...Además, tienen su misterio.”

Es cierto que el autor utiliza el humor, que trastoca los versos, que tienen diferente metro y, además, utiliza la rima, sobre todo consonante y asonante, aunque se da también algún otro caso, incluso existe uno particular, el de “(Naturaleza viva)”, p.256, que aplica varios tipos de rima: la asonante, ‘trabajando’ y ‘harapos’; la rima en pico, por ‘sol’ y ‘solo’, y la rima aguda parcial por ‘pobres’ y ‘sombra’.

EL RITMO

Si el lector lee en voz alta estos intensos racimos y de seguido, poema tras poema, notará que existe un ritmo múltiple que late en ellos. Cada uno posee su propio ritmo intrínseco. Habría que afirmar, con Paz (6, p. 61) que “cada ritmo es un actitud, un sentido y una imagen del mundo, distinta y particular...Cada ritmo implica una visión concreta del mundo(...)” Y esto se nota ampliamente aquí, desde que se inician los micropoemas en el poema corto y se desarrollan en el poema extenso. Y añade Paz: “Así, el ritmo

universal de que hablan algunos filósofos es una abstracción que apenas si guarda relación con el ritmo original, creador de imágenes, poemas y obras." Yo también considero que aquí existe un ritmo original, creador de imágenes y poemas. "El ritmo, que es imagen y sentido, actitud espontánea del hombre ante la vida, no está fuera de nosotros: es nosotros mismos expresándonos. Es temporalidad concreta, vida humana irreplicable(...)"

Mi objetivo ha sido estudiar cómo se han construido los micropoemas, como expliqué al inicio de esta indagación. Me he centrado sobre todo en el contenido, cuál ha sido el entramado y alcance de estos poemas, cuál su estructura y características. Considero, además, que "Racimos de uvas..." se merece un estudio todavía más amplio sobre el ritmo, del que yo he realizado.

LA PUNTUACIÓN

Veamos estos ejemplos de poemas sin puntuación. En "(Poética)": "Le cuesta siglos/al tiempo/tallar un grano de arena", los cortes del verso ayudan al lector a leerlo y sentir su ritmo. En "(Nocturno)" están también los versos cortados, pero el ritmo es otro. "En noches de primavera/el río corre/cargado de estrellas." En este poema, parece que hubiera una coma después del primer verso, lo que le da un ritmo y tono distintos. Poemas sin puntuación como los dos analizados, ritmo y tono se consiguen con la lectura del propio lector. Es su libertad. Sin embargo, ¿qué distinto es el ritmo del siguiente! "(Elocuencia)": "Baja en cascada/y habla a borbotones/la lengua del agua."

En los poemas con puntuación, podríamos afirmar que el poeta dirige la batuta. Debemos intentar descubrir-sentir las intenciones íntimas de verso y poema. Podríamos decir que, con la puntuación, el autor guía al lector. En "(Delirio)": "Viene cada mañana,/a paso lento,/hasta mí la montaña." ¿Qué claro se siente el ritmo, por las comas y los cortes de versos. Aquí se percibe hasta una breve melodía. ¿Sobra decir que es un ritmo poético?

El ritmo adquiere mucha fuerza, por ejemplo, cuando en el breve espacio de tres versos, hay dos frases. Veamos "(Solo de violín)": la inicial: "Se fugó el canario./(...)" Y el cierre: "La pluma olvidada/continuó cantando."

En "(Utopía)", la coma al final del segundo verso pareciera excesiva, pero si la estudiamos como intencionada, para marcar bien el ritmo, entonces el resultado es valioso. "Se sentirá feliz/cuando se hunda en las estrellas,/la raíz." Estas son unas muestras cómo los poemas con y sin puntuación y el corte de versos inciden en el ritmo. Es más: lo construye y le da fuerza. No hay nada, en los poemas, dejado al azar.

LA VISIÓN TOTAL DEL POEMA EXTENSO

Todos los micropoemas construyen la visión total del poema extenso. "(Lisonjas)", p. 270, es un ejemplo de lo que digo. "De tanto halago/se marchitó el cisne/mirándose en el lago." Este poema no expresa su discurso únicamente refiriéndose al cisne. El cisne es la vida. Es cisne es el otro nombre del juglar, el otro alterego del autor. El cisne expresa a la vez la belleza y la debilidad del hombre. Es más: el cisne es la vida, blanca, y la muerte permanente, sucesiva, inevitable. ¿Exagero si concluyo que el cisne también es la muerte? No. ¿Nuestra eternidad está en entredicho? No. ¿La eternidad acaso son la alegría, el vuelo inusitado de estos poemas, que se abrazan desesperadamente como plátanos en una plaza burgalesa? Poema y cisne son seres finitos, pero vivos. En "(Lisonjas)", Corcuera contesta a su "Lado de los cisnes", p.252, en donde, en el poema 1, se preguntaba: "¿Qué cosa se le

responde/si nadie sabe/lo que interroga el cisne?" Ahora sabemos "lo que interroga el cisne". La imagen del cisne ha crecido, siendo capaz de ayudar a entender el mundo.

(Lago), p. 301.

Agua verdosa,
no por cubrirse de espinas
el pez se volverá rosa.

La poesía otra vez va más allá en la comprensión. ¿Casi todo lo penetra y desvela? Pues sí. Por un lado, en "(Lago)", nos recuerda que no se puede cambiar la realidad o la vida de los animales u hombres como nos dé la gana. En "(Políglota)", p.269, nos revela: "Y fuera de broma,/el silencio traduce/todos los idiomas." ¡Qué mayor sabiduría!

Todos los poemas que nombraré están en la p. 302. En "(Siembra)": "Increíble pero cierto,/cada pepa de manzana/guarda un huerto." Lo esencial a menudo está escondido, sugerido. La ardilla, que olvida dónde esconde la pepa para comérsela cuando en el frío invierno le falte el alimento, es la gran plantadora de árboles en el mundo, los cuales brotan a mansalva después, puesto que ella olvida dónde escondió la bendita pepita y de allí la lluvia la tierra y la raíz brotando, hacen el resto. Por otro, la soledad en cualquier momento pega al tordo-cantor: en "(Estación)": "Otra vez solo,/silencio y lluvia:/emigraron los tordos." Este poema muestra dos instancias: "otra vez solo,/silencio y lluvia" y "emigraron los tordos". Sugiere que el juglar es amigo de los tordos. Si emigran, él se queda solo. En "(La boda)": "Ella en un barranco,/él en una iglesia/se esperan en vano.", el poeta lo intuye todo. Es capaz de estar esperando en una boda y estar pensando en lo más terrible o en lo más sublime. ¿Por qué la desgracia, como piel, se agarra a la carne?

(Banco del pobre), p. 255.

El oro del otoño
hace afortunado
al mendigo del parque.

Pero volvamos al inicio del micropoema. "El oro del otoño", me digo, es la claridad del otoño, el colorido del otoño, que "hace afortunado/al mendigo del parque." El oro es siempre de interés, uno de los objetos más preciados, porque permite al hombre hacerse rico y cambiar su pobreza paupérrima por la riqueza que, él piensa, le hará disfrutable el vivir. Además, el mendigo no tiene que hacer nada para disfrutarlo. Solo sentarse en el banco, tener tiempo holgado para la contemplación. Es un regalo de la naturaleza, todavía en manos de todos. Si no estás afuera, no vas a poder disfrutarlo. El mendigo está abierto al exterior.

En "(La separación)", p.255, el autor constata: "¿Distintos destinos?/Mi sombra qué sola/va por los caminos." El cantor se mira a sí mismo. Aquí sombra es sinónimo de tristeza y vitalidad. Aquí, ¿el cantor es la luz? ¿La sombra camina por su cuenta? Fíjese que ésta es una nueva sombra. No se refleja, por detrás, del caminante. Va delante de él. Es la avanzadilla del poeta. Es lo primero que se va a encontrar: las bondades y dificultades de camino.

Por tanto, si la sombra va por delante, el sol va detrás del caminante. ¿Por qué va sola? El juglar personifica a la sombra, le da vida propia.

Otro tipo de sombra encontramos en “(Estío)”, p. 288: “Vuelan los gansos,/sus sombras se refrescan/en un remanso.” (Estos versos tienen, además, melodía. Léase en voz alta.) Pero el canto también se inquieta, en “(Inquietud)”, p. 295: “En la choza del cerro/algo está sucediendo:/lloriquea un perro.”

Otra mirada hacia sí mismo, en “(El tiempo)”: “Qué adustos/me miran los juguetes/desde que soy adulto.” El hombre pierde frescura, ilusión, al hacerse adulto.

La vaca quiere que la dejen vivir en paz. En “(Campestre)”, p. 293, “Baja la Luna al establo/con su cántaro, y la vaca/la espanta con el rabo.” La ternura también se escucha en las aves: en “(Ternura)”, en la misma página, “el zureo de una tórtola/es capaz de ablandar/el corazón de la roca”. Descubrimos, además, que la roca también tiene corazón.

Lo minúsculo machadiano en el tema de la mosca: en “(Postre)”, p. 294, este fino apunte: “Como los humanos,/a veces la mosca/se frota las manos.” Lo minúsculo trata lo minúsculo. El poema no olvida ningún detalle de la vida y de la muerte. Pero lo minúsculo en el micropoema también trata lo mayúsculo, por ejemplo en “(Última cena)” y en “(Punto final)”, como veremos después. Paz (3), en p. 116 escribe: “La poesía canta lo que está pasando; su misión es dar forma y hacer visible la vida cotidiana. No digo que sea ésta su única función, sí que es la más antigua, permanente y universal.”

Y cómo iban a faltar su amada jirafa y su juguetona cebra: en “(Magisterio)”, p. 264, nos recuerda una verdad largamente conocida, pero que por primera vez la recoge el poema: “La cabeza en las estrellas/-predica la jirafa-/y los pies en la tierra.” Y en “(Liberación)”: “¿Algún día la cebra/harta de estar cautiva/se quitará la celda?” Este poemita nos trae a la memoria el tema de la cebra atrapada en una persiana. Lo primero, el poema mismo se presenta. Obsérvese cómo concentra, resume el poema. Da en el blanco antes de disparar la flecha.

(Infinitos)” p. 272.

El vasto mar
es más vasto
que el vasto mar.

Porque lo apunta el lenguaje y el poeta. Este poemita se basa en la reiteración acuciante de ‘vasto’ y de ‘mar’, en un juego efectivo que solo la poesía puede proponer y alcanzar y que solo ella nos expresa que así es, aunque parezca ilógico o ilusorio. Está demás decir que el subtítulo es contundente. Resalta la infinitud del universo. Sin embargo, el segundo ‘vasto’, desvela la vastedad también del mar.

Aparece en ellos más verdades, como en “(Edades)”, p.271: “Viendo madurar el grano,/¡cómo envejecen los hijos!/,musita el anciano.” En “(Bondad)”, p.272, nos enseña que no debemos responder diente por diente: “La flor que hieres/responde con perfume/tus malquereres.” En “(Caricia)”, p.273, nos aclara que la naturaleza se expresa sin más: “Todas las rosas/son capaces de herir/cuando las rozas.” Las rosas, me digo, te pueden acariciar con sus pétalos finísimos o herir con sus púas inmisericordes. Además, está implícito que cuando se vive y ama, se roza inevitablemente. Las rosas,

entonces, hacen alusión a la belleza, a la mujer, al vivir, a la inevitabilidad de los actos. Obsérvese que el poema utiliza un lenguaje indirecto.

(Fábula), p. 290.

Sin casa y sin trabajo,
le llegó al caracol
la orden de desahucio.

Otros asuntos. En “(Fábula)”, lo minúsculo sugiere una verdad más amplia: Ya sabemos que el caracol viaja con su casa encima, pero que no tenga trabajo es otra cosa. En este poema, ha bastado una palabra ‘trabajo’, para que alcance un mayor significado. Brevedad aquí implica contundencia, efectividad (es otra característica del micropoema). En “(Sino)”, p.267, se ha saltado de lo privado-común a lo mayoritario-metafísico: “Es áspera la senda./Sube el caracol/cargando su vivienda.”, cargando con todo lo que él es: un animalito endeble condenado a ser minúsculo y no vivir en paz. Obviamente nos recuerda el mito de Sísifo, que Camus nos lo explicó con un visión muy contemporánea. Este filósofo entiende que sin un significado de vida, no hay escalas de valores. Lo intuye el caracol todos los días, agazapado en el verde o mostrándose al pie nuestro en la escalera que todos los días subimos a casa.

(Visiones)

Las mariposas del campo
se abren y cierran
como párpados.

¿Qué vuelo consigue el poeta en “(Visiones)”, p. 293? Es decir, las alitas de las mariposas se parecen a los párpados. La mariposa posee también en sus alitas la esencia humana. Los párpados abiertos para volar; si están cerrados, al estar parada, está libando. El juglar está humanizando sus alas. La poesía nos hace ver esta verdad tan escondida en la mariposa que pasa tan endeblemente envuelta en aire.

No falta en este micropoema la visión juvenil; en “(Hechizo)”, p. 300, afirma: “Para mí, siempre/el sapo de la acequia/será un príncipe.” Se impone el soñar, el vivir jugando.

También la naturaleza se desarrolla y sugiere otra verdad escondida: en “(Cima)”, p. 290, señala: “Es más profundo el álamo/si toca con sus hojas/la copa de los astros.” El álamo puede alcanzar la copa de los astros, porque el astro es otro árbol. Esto, el álamo, es aquello, el astro. (Lector: Mire de pasada el uso de la rima asonante.) Otra lectura: el álamo es el hombre con sus brazos lanzados hacia el firmamento.

Por su parte, la planta de la alcachofa con su cabezuela sueña y siente: En “(Ilusión)”, p. 301, comprueba: “En la poza/le brillaron las escamas:/se sintió pez la alcachofa.” Por su cuenta, la violeta desde su estancia comunica y acaricia: “(Homenaje)”, p. 260: “Para quien se acerca/reserva su fragancia/la violeta.”

Hay una unidad entre cielo y tierra, por no decir con el poeta, que el cielo sienta algo por la tierra en esta revelación poética. En “(Reverencia)”, p. 261: “El cielo se hizo/lluvia para besar/la tierra.” En “(Alma generosa)”, p. 260, nos muestra otro sesgo: “Rocío, te inclinas/a besar el cáliz/y a besar la espina.” ¿Qué nos quiere sugerir con ‘cáliz’ el juglar? Rocío: sin humedad no

puede vivir el ser vivo. El rocío humedece, da vida sin miramientos, sin ponerse a pensar si es espina o es cáliz. Implica la idea de generosidad. El cáliz, además, contiene la belleza de la flor.

Veamos ahora la otra cara, en “(Retraso)”: “Llegan en vano/las golondrinas:/se marchó el verano.” El verano no vive pendiente de ninguna golondrina. ¿Es libre sin destino fijo? En p.257, en “(Presagio)”, se refleja la inevitabilidad de lo vivo: “Mala suerte:/al trébol de cuatro hojas/lo agujereó el gusano.” En “(Tiro fijo)”, p.258, no habría que explicar nada sino leer lo que está claramente expresado: “Cae el rayo/donde apunta/el ojo de la tormenta.” No dice “donde apunta la tormenta”, sino “donde apunta el ojo de la tormenta”. Ésta observa y dispara. En p.262, en “(Zoología cósmica)”, interpreta cómo nace la tormenta. “Un monstruo se alimenta/de nubes y truenos/y engendra la tormenta.” Aparece por fin la marea en “(Concierto)”, p.298: “Al subir, la marea/con dedos de organista/hace sonar las piedras.” Otra vez la visión juvenil. En “(Nostalgia)” nos alumbra: “Se deshacía en hojas,/era el otoño/lluvia de mariposas”. La naturaleza también puede transmutarse. Es increíble lo concentrado de esta minúscula pieza: “Se deshacía en hojas”: soltaba sus hojas; el otoño es el cielo, que ‘lluvia mariposas’, ¿por qué llora mariposas? ¿‘Lluvia’ podría ser sinónimo de ‘llora’ en este poema? Donde se ve con muchísima fuerza la visión humanizada que tiene el poeta de la naturaleza y cómo hace una analogía entre los elementos de esta y las emociones del hombre. (Posiblemente el lector todavía encuentre otra lectura más.)

(Amenaza), p. 289.

Se pone verde
presintiendo la hierba
que Atila vuelve.

La naturaleza también presente, como leemos en “(Amenaza)”; el miedo también la atenaza. La naturaleza también sufre; por eso, en “(Endecha)”, p.263, muy brevemente nos hace oír su pesadumbre: “Herido va el viento,/se oye qué cercano/su lamento.” Acabamos de ver en estos tres versos citados, primero una imagen: herido va el viento, y luego hemos escuchado en los dos siguientes su lamento. ¡Qué captación tan fina la del juglar! Y en “(Plegaria)”, p.265, una voz del bosque dice muy bajito: “Que no llegue el invierno/-con los brazos desnudos-/clama el árbol al cielo.” Aquí, en todos estos poemas, el poeta personifica el miedo, la incertidumbre, en la naturaleza.

En “(Orfandad)”, p. 258, “Al irse el otoño/un aire de desaliento,/en la copa de qué árbol,/en qué cobijo/se guarecerá el viento.” ¿Quién pregunta: el juglar, el mismo canto, el niño en pleno sueño? (En este poema se esconde implícito un monólogo.)

Más adelante, en “(Samaritana)”, p. 301, la nube es capaz de sentir pena: “Sintió una pena infinita/y acampó la nube/sobre la hierba marchita.” La naturaleza asusta: en “(Camino)”, p. 296, “Se ven en la bruma/solo los ojos fijos/de una lechuza.” Las aves sueñan, en “(Aves)”, “La cigüeña quisiera/ser avestruz o albatros,/harta de ser niñera.” La naturaleza es ilusa en “(Iluso)”, p. 290, “Y el frío tuvo un sueño:/la golondrina/anunciaba el invierno.” La realidad fehaciente asusta, en “(Acecho)”: “El brillo de la luna/hace más afilados/los fríos ojos del puma.” La naturaleza sigue viva: en “(Cabaré)”, p.280: “Enardece las ganas/al danzar la alcachofa/y tirar las enaguas.” Otro

salto más hondo, en “(El secreto)”, p. 263: ¿La voz de las olas/duerme en el oído/de las caracolas?” Y ahora qué sensibilidad la del canto: en p.265, en “(Amnesia)”: “El eco no repetía:/se le olvidaba/lo que oía.” En “(Alba)”, p.280, “¿Qué fortuna!/Hace de una hoja/la gota de agua su cuna.” En “(Helada)”, p.295: “En el más cruel invierno,/quién fuera la pirausta/que habita en el fuego.”

El poema no deja de estar alerta, en “(Emboscada)”, p.267, nos hace ver que la rosa también es asesina: “Rosa asesina,/ besas al ruiseñor/escondiendo la espina.” Que los animales son depredadores: en “(Mustios collados)”, p.301, una voz habla al: “Florido campo,/cabras depredadoras/te vuelven páramo.” Pero, no olvidemos que el animal teme al hombre; en “(El monstruo)”, p.300, describe: “Me ve la ardilla/y huye por los árboles,/despavorida.” En “(Asamblea)”, p.289, se rescata la voz del silencio: “¿Quién dijo que no habla?/El silencio pide/la palabra!”

Sobre el libro, en p.288, “(Bosque)” concluye con esta autocrítica: “Y como todo:/las hojas de los libros/tienen su otoño”. Las hojas también se caen del árbol-libro, sufren caducidad. El contenido de los libros como hojas también se gasta, es decir si las hojas conllevan un mensaje o sueño que no se sostiene en la actualidad, éstas también sufren desgaste y les llega su otoño. Todos estos poemas muestran la idea de caducidad, primero en la naturaleza y, después, en los objetos. (De esta manera, el micropoema encierra recóndita sugerencia).

De igual manera los objetos viven, experimentan y evolucionan como la naturaleza. En “(La estatua)”, p.298, confirma: “Nerviosa espera./Fue antes que caballo/mole de piedra.” Y qué podemos decir de “(Especie)”, p.295: “El tierno anciano/sospecha que la piedra/es ser humano.” Son, por tanto, objetos con vida, como en “(Celebración)”, p.278: “Al pasar la bandeja,/vuelca las copas/y pide un trago la mesa.” Y en “(El adiós)”, p.264: “¿Qué dirá cuando abrimos/y rechina la puerta/al despedirnos?” Uno más: en “(Fina estampa)”, p.281: “Parece pordiosero: se pone ropa vieja/mi viejo ropero.” Y en “(Encubierto)”, esta pequeña maravilla: “Irradia brillo/asesino al ver un pan,/el cuchillo.” ¿Hay en el siguiente poema un recuerdo lejano de la silla de Eielson?: “(La ociosa)”: “¿Adónde iría/si harta de estar sentada/se levanta la silla?” Y sigue la cuchara de Vallejo más viva que nunca en “(Almuerzo)”, p.281: “¿Si vieras la cara,/junto al plato vacío,/de la cuchara.” Y en “(Caballero)”: “Nunca vi al tenedor/pinchando un suspiro/o una flor.” (Incluso el tenedor respeta la delicadeza de una flor o de un suspiro.) Sin embargo, en “(Misterio)”, p.281, el objeto se puede volver violento contra otro objeto: “¿Qué vieron los anteojos/que con ensañamiento/les sacaron los ojos!” El objeto, a la vez, puede exhortar a otro: en “(Vértigo)”, p.282: “¿Llegad a los astros!./exhorta el rascacielos/a nubes y gatos.” ¿Por qué: ...y gatos? Porque en Nueva York, por ejemplo, se suicidan muchos gatos, saltando al vacío desde los rascacielos. Y la ventana que siempre guarda secretos lo comprobamos en “(Suspense)”, p.279: “Lo que vio aquella mañana,/aunque arrancasen sus ojos,/no lo dirá la ventana.” La ventana tiene ojos, porque mira desde el cuerpo que es la casa hacia fuera, hacia la realidad, la calle o el campo. Por un lado los objetos también sueñan, en “(Mal de altura)”, p.266: “Los balcones,/por bajar al llano/quieren/volverse peatones.” Por otro, los objetos como todo ser vivo aceptan lo que les toque y prefieren fundirse con la naturaleza. Veamos lo que explica “(Intemperie)”: “No le queda al guijarro/sino bañarse en la lluvia/y zambullirse en el barro.”

(Paisaje), p. 282.

Se vuelve charco,
si al poema o al agua
salta un gazapo.

¿Dónde se podría ubicar este "(Paisaje)"? El gazapo, expresión de lo grosero, lo mancha todo. Pero, ¿cuál sería el gazapo en el poema? Quizás hayan muchos, dependiendo del lector. Quizás una palabra no adecuada, una imagen no bien construida, un ritmo no conseguido, una coma que no debería estar en una línea o en un verso, sean algo que manche el poema inevitablemente. O este otro, de la p.287, nombrado "(Carestía)": "La araña pasó frío,/no se tejió una chompa/por falta de hilo." ¿La araña está consciente que si el hilo ella misma no lo creara, no conseguiría que éste le sea útil? El título es irónico, burlón. Sería exagerar si nos preguntamos: ¿qué le paso por la cabeza de la araña, por su entendimiento si posee alguno, por su intuición, para que no tejiera la chompa? ¿Ella es acaso inocente? Crea su telaraña de la muerte y de súbito le parece una mosca atrapada para su alimento. El poema nos está incitando a pensar, nos está inquietando y despertando. Valga su alcance. O esta lucha de la luz contra la "(Oscuridad)" p. 302: "Afina los resplandores/si intenta apagar la noche/con su sombra a los faroles." ¿Quién afina? ¿La noche? En "(Tinieblas)", p. 300, leemos: "En el invierno/es la Luna en la niebla/ojo de ciego." A mí me parece este poema muy sugerente. Me digo: al ser luna es luz, pero la niebla, cubriendo la luna, ciega, y convierte a la Luna en 'ojo de ciego'. O este "(Prodigio)", que no todos ven: "Nadie imaginaría/que esconde bosques/una semilla." Y en este poema "(Agua y hielo)", donde uno no puede dejar de observar qué vivo está el espacio todo: "¿Los astros bajan sedientos/o son los lagos/que ascienden al firmamento?" Está implícito un maridaje entre astros y lagos. Y esta pregunta tan inocente, y tan infantil "(De gala)": "¿Adónde irán los pingüinos?/Se han puesto chaquetas negras/de hilo fino."

El sujeto y el objeto, cuando son la hoja, el animal o la cosa, se enriquecen. La mirada está pendiente de todo lo que acaece en el exterior, tanto si está cerca o permanece lejos, si es tierna o es feroz. Esta mirada, como hemos podido comprobar en detalle, es penetrante y desentraña. Así, **Noé delirante**, para el lector, es muy rico, muy variado, muy inesperado.

Se funde tierra y mujer: En "(Fecundidad)", p. 297: "Lluvia de sierra,/a cuerpo de mujer/huele la tierra." En "(Encuentro)", p. 266, no solo se funden río y mar, sino que el río va hacia el mar, y el mar sale a su encuentro: "Ante un gentío,/después de esperarse tanto,/se abrazan el mar y el río." No solo el mar baja desesperado para encontrarse con el mar. Éste es activo y también va y le devuelve un abrazo entregado en su orilla.

La hembra de rata en las alcantarillas de la ciudad que cuida de sus cachorros actúa como una madre más. En "(La mártir)", p. 297: "Sin la menor queja/prueba el alimento/la rata más vieja."

¿Habría que abrir un apartado al tema de la ciudad? Veamos: en "(Noche)", p. 263: "Parece inerte/y es todo lo contrario/la ciudad cuando duerme." No solo se mueven los carros, las ambulancias, uno que otro borracho, sino también las almas, las música silenciosa que las moviliza.

Se desarrolla en ellos una filosofía. En "(Utopía)", p.270, la voz descubre: "Se sentirá feliz/cuando se hunda en las estrellas,/la raíz." ¿El autor se refiere a sí mismo con la tercera persona del singular? ¿O se refiere acaso al cisne de "(Lisonjas)", el poema anterior? ¿A quién remite? Quizás habría que

estudiar el sujeto múltiple que anida y se esconde en estos poemas. Leámoslo: “De tanto halago/se marchitó el cisne/mirándose en el lago.” Endiosarse, pudre. Aquí está claro. El sujeto es el cisne, y el cisne, ya lo hemos descubierto antes, es uno de los álgos del autor. También nos puede hacer pensar en el mito de Narciso. El cisne se marchita de tanto mirarse a sí mismo. El poema anterior recuerda a “(La muerte del cisne)”, en donde “a la primera palabra/escrita/el cisne desaparece.” (Véase más adelante, ‘Para cerrar el tema de la muerte...’). Anteriormente, también hemos visto que el poema “(Cima)” guardaba un modo de pensar muy de Corcuera.

En “(Melancolía)”, p.270, el juglar nos advierte: “Flor que se distancia/y amor que declina/mustian su fragancia.” Primero: Si la flor se distancia, se va, se va desvaneciendo. Si el amor declina, la persona también se va alejando de la vida, de la luz, de la persona amada. Ambas acciones ‘mustian su fragancia’, agarrotan su propio ser. (Aquí asistimos a su sujeto plural: la Flor y el amante.) Segundo: hay un encadenamiento desde el subtítulo hasta el final del poema a través de las vocales ia y su diptongo. Y esta certeza, en “(Guerrero)”: “Disparó de improvisoy las flechas del cielo/volvieron al erizo.” La cólera en forma de flechas vuelven al que la crea: al erizo. Aquí el sujeto es el erizo, es el hombre, representado por el erizo. En “(Otoñal)”, p. 272, el poeta nos recuerda: “Cada hoja/se vuelve flor/o mariposa.” Es decir, la hoja vuelve a transmutarse en flor o mariposa. El sujeto hoja se vuelve a la vez flor y mariposa. La evolución también se da en el campo. Sin embargo, vienen tiempos difíciles: en “(Extravío)”, el juglar nos adelanta: “¡No habrá enhorabuena!/Con la cesta vacía/llegó la cigüeña.” No trae una cigüeñita, tampoco granos para la vida. Nos invade la sequía, la idea de lo yermo. ¿Habría que pensar que en este poema existe otro sujeto implícito? ¿Acaso nuestro mundo contemporáneo, yermo, sin vida? Cualquier lector me puede argüir: el sujeto es la cigüeña. Pero, ¿a quién representa la cigüeña, sino al hombre?

Aparece la ironía con persistencia: en “(Mutismo)”, p. 262: “¿Qué habrá pasado/que el silencio/se está callado?” Muy poético el sentido y la manera cómo se le expresa. En “(Pasarela)”, irónicamente se presenta esta imagen: “Se mira en el charco./¡Yo soy el más bello!./presume el sapo.” ¿Quién le va a desmentir? Así mismo, en “(Interrogante)”, p. 269, en “(Ciencia ficción)”, p. 271, y en “(Los poderosos)”, p. 274.

(Postre), p. 294.

Como los humanos,
a veces la mosca
se frota las manos.

Se inmiscuye el humor en cualquier momento, en “(Postre)”, obsérvese que para desarrollar la imagen ha escrito manos, no patas. Esa mosca con un pastel delante, se frota las manos. Frotarse las manos: el elemento previo al deseo de lo que tú añoras va a cumplirse. Me estoy relamiendo porque voy a comer algo rico.

¡Qué chistosa es la siguiente descripción!, en “(Acuarela)”, p. 297: “Qué gordo está el amo,/el campo qué verde,/ qué flaco el caballo.” Come más el amo que el caballo.

En “(Manifiesto)”, p. 276, “el espantapájaro/que coma al primer descuido/la uva del amo.”

El tema del pato y del cisne son dos verdaderos hallazgos en Corcuera. En “(Patinada)”, p.286, se burla del “Presumido pato:/se sueña cisne/y nada

en el plato." El poema es jugueteón. No se salva ni el hijo. En "Onomástico", p. 259, el cantor se hace consciente del paso de los años: "Se avecina el invierno./Hijo, no cumplas años/que me haces más viejo."

La presencia del espejo todavía no se disipa: en "(Fidelidad)", p. 299, le hace al juglar ser más realista: "Mi viejo espejo/en noches de abandono/me retrata más viejo." Sin embargo, en "(Pedido)", p. 291, ¿aparece una voz femenina o masculina? "Busco tus halagos,/bondadoso espejo:/quítame unos años." En "(Espejo)", p.268, esta otra muestra: "¡Extraordinario!/No los peces, los hombres/en un acuario." En p. 299, en "(Llamarada)", se funden dos temas: el de la rosa y el del espejo, el de la rosa que aflora en las aguas del espejo: "La rosa siente/al mirarse en sus aguas/que se incendia la fuente." Es tan rosa, tan única rosa que, al mirarse en aguas como espejo, "incendia la fuente". En "(Magia)", p. 282, vuelve la idea complementaria, la del río como espejo: "Río, espejo biselado,/baja el cielo a tus aguas/al convertirte en lago." Aquí me permito introducir este pensamiento de "(Humildad)" del cielo, p. 283: "La inmensidad del cielo/se mira sin reservas/en el arroyuelo." Otra fineza: en "(Ánima)", p.296, "Ni color ni lumbre,/la rosa/solo llegó perfume." También vuelve el tema de la amada en "(Saudade)", p. 303: "Oh, flor de acacia,/revives en mi amada/los días de su infancia." Su amada es el sujeto de quien se habla. Ella, a través de la flor de acacia, está recordando "los días de su infancia". El elemento que dispara el recuerdo de la infancia es la flor de la acacia. Recuerdo melancólico del tiempo pasado.

"(Terco amor)", p. 257.

Turbación de los amantes,
eres como densa niebla
que ciega a los navegantes.

Sobre los amantes: El poema "(Terco amor)" es muy explícito. Sin embargo, el juglar habla al terco amor, a los que practican el imposible amor. En "(Hogar)", p.260, se expresa claramente lo que vive el esposo en su hogar: "Busco el sueño/al calor de la esposa/cuando duermo". El amor es así de sencillo. Y en "(Invierno)", p.271: "Con rubíes y diamantes,/el brasero calienta/el cuerpo de los amantes." Aquí 'rubíes y diamantes' significan riqueza, calor. Después, en p. 284, en el "(Elegido)" comprende; "Busca las flores/y las estrellas/el requerido de amores." ¡Qué más decir! Las flores implican perfume, caricias, belleza. Las estrellas: lo lejano, lo desconocido, la lumbre en la noche. En "(Viejo amor)", p.268, el verdadero amor va más allá, acompaña al amante donde sea que esté, alejado de la amada. Éste le dice a su amor. "No te aflija la duda,/en mis manos aún tibia/continúas desnuda." En "(El ayer)", p. 256, descubre la permanencia del amor: "Del buen amor,/por más que se desvanezca,/no se marchita el aroma." El poeta nos recuerda que hay testigos silenciosos, en "(Testigos)", p. 278: "El espejo, la alfombra.../conocen los secretos de la alcoba." Estos testigos son objetos que tienen vida, como la cama en "(La voluptuosa)": "Es holgazana,/se entrega a los placeres/ de la noche, la cama." O silencios en "(Cuestión de oído)", p.268: "Cuántos secretos/se descubren/en distintos silencios."

Sobre el tema de la muerte: En página 287, se presenta "(La miedosa)": "Es un misterio/por qué la muerte/no vive en el cementerio." Ironía, clara y clarividente. La visión del poeta va más allá de lo cotidiano. La muerte va con nosotros, con todo lo viviente, a todas partes. No se despega nunca. "Vivimos muriendo" (Octavio Paz, 6) No puede vivir desgajada de lo vivo. Y el poeta

reconoce en “(La indeseada)”, p.286: “Por madrugadora,/la Muerte vendrá a buscarme/antes de la hora.” La muerte no se anuncia. Viene y te lleva. No pide permiso. Es autónoma. La Muerte depende de ella, no de nosotros. Y no sorprende que en esta circunstancia tan seria aparezca el humor sarcástico, en “(La carcajada)”, p.286: “Vi a la Muerte en un atoro/de huesos, muerta de risa:/feliz con su diente de oro.” Fíjese en el detalle de que la muerte lleve un diente de oro. Como si la muerte fuera superficial. La muerte merodea y se alimenta de podredumbre. ¿Qué se puede añadir a esta revelación? Se va en estos poemas tan concentrados de la sombra a la muerte y de ésta a la carcajada. ¡Qué otra reacción se puede tener ante alguien que se burla de nosotros! Habría que preguntarse si a menudo es así. Insiste el juglar, en “(Velorio)”, p. 271: “De todos modos,/al tiempo que todos lloran/se ríe el muerto de todos.” Claro. La muerte para el muerto, para el que ya se ha ido y ha ascendido y está en otra dimensión, la muerte para él no es lo peor. Léase **La muerte: un amanecer**, de Elizabeth Kubler-Ross. Al contrario, es la superación a la limitación que significa vivir como hombre. Por ejemplo, el que estaba en silla de ruedas cuando estaba en la querida tierra, ahora, en coma, allá arriba observa que tiene piernas y puede andar. Se hace consciente de esta situación cuando baja y vuelve del coma. Sigue en silla de ruedas. Todos luchan a su manera y como pueden contra la veleidat de la muerte. Por eso, en “(El indefenso)”, p. 299, “para que no lo hieran/se hace el muerto/el chanchito de tierra.” Así mismo, en “(De cuento)”, p. 298, la muerte o la maldad pueden tener cara bonita, cuando caperucita merodea: “El ojo feroz la acecha./Es caperucita roja/sobre el mantel, la cereza.” La cereza es mera compañera de Caperucita. En “(Antifaz)”, p.275, el poeta se pregunta con sarcasmo: “¿La reconocerías/si la Muerte se hiciera/la cirugía?” Para cerrar momentáneamente este apartado, en “(Agonía)”,p. 259, el poema presenta esta imagen: “El último rocío/recibe el pico abierto/del ruiseñor herido.” Hay un tono de lamento amarrado a estos tres intensos versos, y melodía.

Pero la ausencia del que se fue a la vez es presencia en el que le recuerda, en el que ha gozado de su amistad, en la que le ha amado y ha vivido con él. Por eso “(El ausente)” en p. 279, deja dicho: “Ya no estaré...y por los campos/escucharás que se alejan/sin hacer ruido, mis pasos.” En la otra dimensión, en la de la muerte, no suenan los pasos, vuelan, se sostienen en el aire, se deslizan como en volandas.

El poeta no deja de comprobar que todo ser vivo muere, se lo lleva la muerte. En “(Naturaleza)”, p. 291, nos señala esta otra imagen: “Tirada en la arena/-desvaída niebla-/la gaviota muerta.” Sin embargo, el juglar no se resiste. Encuentra vida más allá de la muerte: “(Bienvenida)”: “Fue allí el entierro./Bajo la higuera/mueve la cola mi perro.” Corcuera siempre ha amado la vida. No puede ser que la muerte, esa fuerza invisible, pueda con todo lo que germina en la naturaleza. Vida y muerte hacen el uno, van con uno. ¿Quién alimenta a quién? ¿Por qué nunca seremos eternos aunque la ciencia médica lo quisiera conseguir? La ciencia ya ha regalado al individuo actualmente 10, 20, 30, 40 años más de vida, y posiblemente estos vayan en aumento. Pero el hombre es finito. Nos visita, vive goza sufre deja huella obras, pero está listo para partir otra vez en cualquier momento.

(Última cena), p. 257.

Banquete para las hormigas:
sobre la hierba
un escarabajo muerto.

En “(Última cena)”, nos enfrentamos no solo con una imagen, sino con la cruda realidad. Todos, cuando muertos, seremos un “banquete para las hormigas”, porque “sobre la hierba/un escarabajo muerto.” La poesía es así. Después de tantos siglos, cómo un poeta latinoamericano puede inspirarse en esta tan famosa y respetada última cena de Jesús y sus apóstoles, y plasmar en tres versos esta estremecedora paradoja irónica. Si el título fuera otro, quizás perdiera la fuerza y la convicción que conlleva. En “(Punto final)”, p. 279, insiste: “¡Tantos encuentros vanos!/Nuestra última cita/será con los gusanos.” (Obsérvese, cómo en muchos poemas, el tipo de rima es consonante.) Antes, en p. 277, en “(Cuestión de paciencia)” nos ha advertido: “Los gusanos esperan/que un día los hombres/moren bajo la tierra.” Y en “(Merienda)”: “Provoco enojos/si comparto los granos/con los gorgojos.” ¿Quién es esta primera persona del singular? ¿El juglar, el otro –el oscuro- que aflora en el poema? Cuando el campesino cosechaba, había gorgojos. Al compartir los granos con los gorgojos, él acepta esta situación. No es el único dueño de la cosecha. Hay suficiente alimento para todos. Añadido: Los gorgojos son fitófagos: se nutren con alimentos.

En “(Malecón)” p. 287, la sombra no nos deja en paz. Por eso el poeta nos recuerda: “Vienen, quién sabe,/a revivir congojas,/las sombras de la tarde.” En “(Espanto)”, p. 283, toca otro matiz: “Vio el muro/y huyó el rayito de sol/temiendo volverse oscuro.” Incluso el rayito de sol evita la sombra, para seguir afirmándose tal cual es. No dejemos escapar esta hermosa y breve “(Leyenda)”, p. 284: “Por la noche se siente/que cabalga una sombra/de rocín sin jinete.” Drama poético: la sombra ha engullido al joven caballo y a su jinete

No deja de estar presente, en estos casos, “la sombra del cuervo”, en “(Clarooscuro)”, p. 295: “Opaca el estero/de esta noche blanca/la sombra de un cuervo.” O la sombra del ave tan sugerente, en “(Arribos)”, p.287, “Como la del ave,/su sombra llega/antes que la nave.” En “(Mansión)”, p. 294: “Murciélagos, polvo, nada.../las sombras que entran y salen/de la casa abandonada.” Todos envejecen, incluso el cuervo. En “(Disfraz)”, p. 297, no cuenta: “Encaneció el cuervo./¿Fingirá ser paloma/si oculta el pico fiero?” ¿Quién suplica en este poema: la voz del tiempo y de los siglos?: en “(La súplica)”, p.266: “Samaritano amigo,/unta la sal de mis labios/con miel de higo.”

Ahora apreciemos esta “(Duda)”, p.265: “Siento una amenaza,/¿es una sombra/o es esa nube que pasa?” Veamos este “(Páramo)”: “Hablan idiomas inciertos/en la penumbra,/las raíces y los muertos.” La raíz: la vida. Los muertos: los que andan en otra dimensión. La vida incluso anda escondida, conviviendo con la muerte. Antes, habíamos explicado que la muerte convivía con la vida.

(La muerte del cisne), p. 303.

La poesía navega
en el silencio
de la página
en blanco;
a la primera palabra
escrita
el cisne desaparece.

Para cerrar el tema de la muerte que es tan rico, ya que en **A bordo del Arca** podremos ver otros hallazgos, en el poema que acabamos de transcribir

asistimos a la desaparición del cisne. Todo sugerido muy brevemente. De alguna manera se escribe, se pinta, se compone para que lo reflejado permanezca en algún soporte humano. Sin embargo, a veces al escribir sobre algo, en vez de elevarlo a nuestra vista, lo matamos, lo hacemos desaparecer, porque las palabras algunas veces son incapaces de reflejar la intrincada realidad. Los cuatro primeros versos encierran la emoción intrínseca: en el momento que la describes hay algo de la poesía que ya no está (encierra una poética totalmente esencialista): “La poesía navega/en el silencio/de la página/en blanco”, nos sugiere que la poesía es anterior a la escritura, a la palabra. Aunque también ocurra lo contrario: tan pronto lo nombramos, el objeto, la rama o la sonrisa adquiere vitalidad, juega, salta, vuela, y la escritura se apodera de él. Estamos ante las dos caras de la existencia. Está implícita aquí una filosofía (¡qué finitos somos!) y una poética: “(La muerte del cisne)”, último poema, cuestiona al mismo entramado interior creado. “Racimos de uvas bajo la parra” encierra una enorme ironía, por cuanto este racimo desde sus primeros versos es vida renovada, poesía reflejada, pero pasajera. La palabra como la uva, ambas hijas del mismo árbol, son necesarias, pero la vida se empeña en opacarlas. Nos recuerda: “No te lo creas demasiado.” En este extenso poema, además, el título es simbólico, otra imagen abarcadora, preside todo el concierto. Las uvas que cuelgan bajo la parra, son los distintos minipoemas simbólicos, con contenidos muy distintos, con resultados en cambio muy parejos, que conversan entre ellos una larga conversación que parece que no acabara nunca.

Este otro análisis muestra otra vez la profunda unidad del conjunto: tanto “(Provincia)”, p.277, como “(Visita)”, p.291, son dos ejemplos de forastero y desconocido que “atraen las miradas”. En “(La partida)”, p.302, el forastero se fue, “con la primera lluvia/del primer invierno.” Sin embargo, el desamparado que va por “calles y plazas” del poema “(Provincia)” y el desconocido del poema “(Visita)”, a quien el juglar en “(La partida)” afirma que se aleja “con la primera lluvia/del primer invierno”, reclama en “(El desamparado)”, p.303, que es el mendigo, a quien se debe socorrer con “agua en sus labios/y unos granos de trigo”. ¿No son acaso todos ellos el mismo? Aquí el juglar de pasada y como quien no quiere poner un semáforo en rojo para llamar la atención, sugiere que el poeta es ese forastero, ese desconocido, ese desamparado que necesita que le den “agua en sus labios/y unos granos de trigo”. Él, por supuesto, ya ha recibido en sus manos infinitos grano-imágenes, con los que ha podido construir este increíble “Racimos de uvas bajo la parra”. (7)

Sobre el tema de los fantasmas, en “(La visita)”, p. 256, el poeta nos pide que nos concentremos, porque “se oyen qué cerca/los pasos lejanos/de la madre muerta”. En “(Presencia)”, p. 266, se palpa la presencia de esta madre: “En la mesa se siente/que cena con nosotros/la madre ausente.” Al menos un hijo le ha escuchado, le ha sentido. En “(Pasos)”, p.292, certifica: “Alguien anda/por la noche en el patio./Hay huellas del fantasma.” Habla con éste, en “(Fantasma)”, p.261: “Huésped de la noche/tus huellas serán efímeras/si caminas/sobre el polvo/de la casa abandonada.” También el aroma puede serlo. En “(Ausencia)”, p.270, nos dice de pasada: “El leve aroma/es solo su fantasma./Se fue la rosa.” Lo más tremendo es, que lo que lo refleja, en este caso el espejo, también puede verse así mismo en el fondo del agua: en “(Fantasma)”, p.287: “Reconoce su cara/mirándose el espejo/ en el fondo del agua”. En “(Oficios)”, p.286, confirma que “soy un fantasma,/por la mañana/me vuelvo sábana.” Un fantasma que ansía descansar, un fantasma que desea disfrutar de la blancura de ser sábana, es decir, de limpiarse al

llevarla puesta. ¿Capacidad del fantasma-sábana de autorrealizarse como ser humano?

(En la ribera), p. 258,

Veo cuando pasa
que no pasa el río
viéndolo pasar.

El tema de Dios. ¿Entra "(En la ribera)", el tema de Dios. ¿Dios pasa como otro esencia, como el devenir, lo sutil, la creación, la conciencia? Una fuerza invisible traspasa al río, lo mueve, le da movimiento. (No está demás añadir que la poesía atraviesa de pasada estos tres versos.) ¿Es acaso lo invisible, la materia, la poesía, Dios?

El poeta ve a su Dios panteísta en todas partes y con distintas formas, en "(El monje)" p.280: "A Dios encuentro/en las estrellas/y no en los templos." El poeta no pasa por alto el desamparo que sufre el hombre nietzscheano en "(Desamparo)", p. 277: "¿Y si Dios ha muerto/y el hombre está solo, /hecho un desierto?" En p.303, encontramos "(El desamparado)", que anima al paseante: "Dale al mendigo/agua en sus labios/y unos granos de trigo." El mendigo puede ser tu amigo o tu padre, o Jesús en su vía crucis. Por eso el poeta te recuerda lector que le des al mendigo "agua en sus labios", como hicieron con Jesús. En "(Tarde gris)" p. 258 apunta: "Ciega, como si viera,/avanza, entre velos,/la niebla." ¿No es todo lo mismo?

"(Bienvenida)", p.255, da un paso más en el campo de la lucidez del escritor. Él se da cuenta que "el aroma del jazmín/se adelanta/a recibir al visitante." Si el poeta no le hiciera esta advertencia al visitante, ¿se daría éste cuenta por sí mismo?

En "(Orfandad)" p. 288, se hace consciente de sí mismo: ""¿Hasta cuándo/el niño que fui/me andará buscando." ¿Qué quiere sugerir aquí el propio canto? Su niño gobierna en todo el libro. Está presente. Diríamos que tan pronto puede el juglar canta desde el campo soñador de la niñez, su tono, su sueños, sus imágenes, sus metáforas, su poesía suena, se expresa, a través de una "visión infantil", como se ha acotado aquí antes. Corcuera le ha dado voz al niño. Al niño que a todos nos acompaña, si hemos sabido mantenerlo vivo.

Las otras caras del canto nos sorprenden en "(Los años)", p. 282; nos confiesa: "Con desesperanza/veo mi vida y la nieve./El invierno avanza." El frío avanza, la niebla avanza, el peligro, la enfermedad, la vejez. En "(El viaje)", p. 283, avisa: "Cuando la vejez/llegue a buscarme/yo ya no estaré". Hoy, 26 de mayo de 2018, que reviso este trabajo, él ya no está. Tiemblo... pero está...en su poesía. Ausencia y presencia se alían para tener a nuestro lado al cantor.

En "(Vida)", p. 268, nos ha adelantado otra visión y sentimiento: "Cavila un viejo:/hoy no me duele nada,/¿no me habré muerto?" El poeta ha usado la tercera persona del singular. Cuando somos viejo, vivimos con algún achaque: compartimos la vida con el dolor. Cuando no se tiene, la persona duda: ¿me habré muerto?

(Acto de magia), p. 258.

Al ciervo
mientras dormía
le creció un árbol.

En este "(Acto de magia)", ¡qué descripción más concisa, más reveladora, mágica, poética! Si al ciervo le crece un árbol mientras dormía, ¿qué le puede crecer al juglar que está tanto dormido como despierto siempre soñando? Me atrevo a responder: "Un micropoema: una revelación." Además, la cornamenta de un ciervo es una alegoría entre la forma de la cornamenta del ciervo y el ramaje y la copa de un árbol.

"(Destino)", p. 259: "Crece el pino/-cuna o ataúd-/sin sospechar su destino." El árbol nace para ser árbol y dar frutos; concretamente del *Pinus pinea* (pino piñonero) proceden los piñones, pero termina siendo madera: cuna o ataúd. nacimiento o deceso. "(Tercera orilla)" complementa el poema anterior. Dice: "Atadas, frente a frente,/jamás las dos orillas/cruzarán el puente." Primero: las dos orillas se han vuelto personajes. Segundo: están atadas como presas frente a frente y no podrán cruzar el puente. El drama es permanente. Y "(Fugacidad)": "¡Dura un parpadeo!/Nos recuerda el relámpago/lo efímero de la vida." Introduzco este poemita aquí porque, además, el destino del relámpago es ser fugaz.

"(Murmurio)", p.268: "Cuando no lo oye nadie,/el silencio/conversa con el aire." Por tanto, el silencio no solo habla, sugiere cosas, pensamientos, actos en las personas, sino que reproduce un cierto susurro para conversar con el aire. Y ahí está el observador atento para contárnoslo. El silencio se ha cansado de estar solo y en silencio.

En "(Mimetismo)", p.274, nos avisa: "Se volvió rosa./Del alfiler huía/la mariposa." Y se complementa la anterior visión en la misma página, en "(Juramento)": "¡Cualquier cosa,/menos alfiler/clavado en la mariposa." El canto nos recuerda que no se puede jugar con el dolor y la muerte infringida a una mariposa. Por eso, en "(Delicadeza)" concluye: "Ante una ofensa/se desvanece/la azucena." Corcuera una vez más trae a colación, de pasada, que a través del poder de la poesía en el micropoema se puede decir todo, se puede desvelar todo, se puede cuestionar todo, se puede sugerir todo, se puede uno apoderar de todo. En algún momento comentamos que la palabra también a veces está imposibilitada de nombrar cada elemento, pero aquí asistimos a su poder de comunicación, a su poder de colaboración con el hombre para saber algo más de la realidad y de lo que él mismo es.

Sin embargo, no podemos pasar por alto en este estudio tan detallado que hay algo invisible pero palpable, íntimo, que sostiene tanto al crítico como al lector que ahora me sigue, que es la experiencia poética a la que estamos asistiendo. En palabras de Paz, en **El arco y la lira** (6, p.25), explica: "Objeto magnético, secreto sitio de encuentro de muchas fuerzas contrarias, gracias al poema podemos acceder a la experiencia poética...El poema no es sino eso: posibilidad, algo que solo se anima al contacto con un lector o de un oyente. Hay una nota común a todos los poemas, sin la cual no serían nunca poesía: la participación...La lectura del poema ostenta una gran semejanza con la creación poética..."

(Alba), p.267.

Verde como la campiña
y fresca como arroyuelo,
corre una niña.

Todavía, como todo obra que no se agota, encontramos otros matices. He decidido recoger aquí en los párrafos siguientes otros micropoemas. Si algo

nos sobrecoge del minipoema es su misterio, su sorpresa, su analogía, su variedad, una variedad que nunca va contra su unidad. Al contrario, la refuerza. En "(Alba)", nos encontramos esta visión bella y poética de una niña, comparada con el verdor de la campiña y el frescor de un arroyuelo. Verde, ya sabemos, que sugiere esperanza, y arroyuelo: juego, energía, liviandad. En p.292, en "(Juego)": "En el parque los niños./Algarabía/del corazón los domingos." Sí, los niños te llevan a despertar el juego en tu vida y en tu corazón sin darte cuenta. Y esta "(Fantasía)" que nos encontramos de inmediato: "De niño siempre tuve/las ganas de volverme/capitán de una nube." Sugiere que siempre el juglar ha querido volar y, lo hemos comprobado, en estos poemas sus alas no se han quedado quietas. Han emprendido vuelo, siempre cada vez más alto, más hondo.

Sobre la realidad: estos "(Honores)", p.269: "¡Madre realidad, /alabadas/sean tus fantasías!" La realidad que te enseña como una buena madre. El tema de la piedra hace su aparición en "(Vida inerte)": "¡Si nos doliera/aunque sea un granito!, /gime la piedra." ¿Título contradictorio? El poeta comprueba que la piedra es vida inerte. Sin embargo: si gimiera la piedra, no es 'vida inerte'. Es 'vida palpitante'. En "(Gnomo)", p.273, recalca: "El perfume existe/y sin embargo/nunca lo viste." La otra voz otra vez se inmiscuye para recordarnos algo. Obsérvese que en el propio lenguaje existe la sorpresa expresiva. No dice 'nunca lo oliste' sino 'nunca lo viste'. Solo la palabra 'viste', hace que se haga presente la poesía. Y esta otra realidad: el peligro de la tecnología: "(Terror)": "Los aviones/asustan a las nubes/más que los ciclones." Otra vez estamos con otra ejemplo de que la naturaleza siente y actúa aquí como casi un niño. El ciclón es naturaleza, y ésta se alía con las nubes. ¿Solidaridad natural, entonces?

(Incógnita), p.273.

Es primavera.
¿Adónde irá a invernar
la niebla?

No falta como lo hemos resaltado varias veces una mirada más allá, más honda. El canto pregunta, en "(Incógnita)": En primavera, "¿adónde irá a invernar/la niebla?" ¿La niebla también sueña? La poesía late aquí nuevamente. En "(Lección)", p.277, se oye una íntima voz pasiva que nos habla. "La gota matutina/del rocío/no le teme a la espina." Pero la espina, como naturaleza, puede reaccionar por su cuenta con violencia. En "(Flechazo)", p.282, el canto parece sugerirlo: "Se separa de la rosa/y va la espina/tras la mariposa." Este último poema citado, me recuerda este otro de la p.285 llamado "(Parte militar)": "Llega en torrentes el agua/y es inútil detenerla/desenvainando la espada." Y esta otra mirada a la aurora: en "(Despiste)", p.292: "¡Despierto! ¿Es el ocaso/o la turgente aurora/que despunta, acaso?" Nos acaba de visitar la poesía dos veces más en lo citado. Y qué decir de "(Égloga)", p.293: "Solo las glicinias/oyen el repique/de las campanillas." Y de la oruga, en "(Vuelo)", p.294: "Desespera la oruga/contando los días/de su fuga." La oruga es un ejemplo que para que la mariposa vuele, antes tiene que haber algo lleno de oruga. La mariposa no viene de la nada. La oruga en este poema busca su fuga, sueña en hacerse mariposa y tomar vuelo al fin. Lo que no puede hacer el hermano de Carlos Germán Belli, en "(El paseo)", p.300: "Sonriente y pálido,/en silla de ruedas/el hermano inválido." El

canto no cesa de mirar al hombre, en este caso a un amigo enfermo, de por vida.

La soledad es terrible, y el canto lo refleja de pasada. En “(Desolación)”, p. 285: “Solo, en el invierno,/quiero oír aunque sea/el graznido de un cuervo.” En “(Rescate)”, p.301, recuerda: “El sol recupera/mi rostro noctámbulo/perdido en la niebla.” El sol no ilumina por gusto. Los antiguos peruanos lo sabían. Si uno ha aprendido a mirarle, él colabora con nosotros. En “(Vindicta)”, p.285, nos confiesa algo privado: “Con mozas ajenas/el dolor remoja/sus más viejas penas.” En “(Fabulación)”, nos descubre a un “Mitómano increíble:/conoció al viento/antes de hacerse invisible.” En “(Paraíso)”, p.286, nos explica: “La anatomía cristiana/jura que el pecado toma/forma de manzana.” ¿Es ironía pura? ¿Es verdad, es mentira? ¿Cuál es nuestra postura?

Tengo que añadir que he intentado aportar una idea amplia de lo que es, para mí, “Racimo de uvas bajo la parra”. Es un poema totalizador. Trabajando en él con detenimiento y paciencia, da la sensación que no acaba nunca. El poema lo he revisado bastantes veces; tanto pensándolo como intuyéndolo, he ido recogiendo los poemas y los he ido analizando por apartados. (8)

Estudiando el micropoema, aparte de reflejar la amplia temática con que trata el autor, quiero resaltar una cosa esencial hablando de poesía. Como al inicio de este estudio afirmé, Corcuera nos propone una nueva tradición, su propio mester, una nueva forma poética para con lo minúsculo –el micropoema- hablar de lo ínfimo y lo grande. “Las formas poéticas -nos recuerda nuestro aliado Paz- son esenciales en poesía porque son nuestro recurso contra la muerte y el desgaste de los años. La forma está hecha para durar. A veces es un desafío, otras una fortaleza y otras un monumento pero siempre es voluntad de perdurar. (...) Todas las formas y todos los metros son arcas para atravesar el mar de los años y los siglos: la memoria de los hombres. El arte es voluntad de forma porque es voluntad de duración(...)”

Los micropoemas son pequeñas cimas que, ensambladas, hacen una gran llanura, donde reposa una limpia mirada sobre el hombre y la mujer, sobre el devenir de la naturaleza y la cultura, sobre la propia poesía. Paz, mi compañero de viaje, lo explica de esta manera en la misma página 103, que acabo de citar: Las formas poéticas son “tiempo reconcentrado y trasmutado que opone al tiempo real no una fijeza sino una arquitectura viviente(...)”.(3)

“(La separación)”, “(Última cena)”, “(Acto de magia)”, “(Destino)”, “(Tercera orilla)”, “(Murmurio)” e “(Infinitos)”, son unos pocos ejemplos de subtítulos concentrados, que son de una enorme efectividad en este conjunto de poemas. Un subtítulo concentrado o contundente es aquel que al leerse al inicio del poema hace que éste se llene de concomitancias, enriqueciéndolo de significados y sugerencias, de arpegios, giros y sueños. Incluso el título entre paréntesis, concentra, sobre todo en una palabra o dos, lo que se quiere decir o sugerir. Unas veces el título del poema centra el tema: “Cielo y río” o “Variaciones sobre el tema del gallo(Poética)”. Pero otras, lo abre, lo diversifica, como en “Juego de espejos” o “Racimos de uvas bajo la parra”.

Finalmente, otra característica que resalta en este tipo de poemas, es que, en el poema extenso, como este “Racimo de uvas...”, el poema no está construido con párrafos, sino con micropoemas. Es una nueva concepción del poema extenso. Sucede lo mismo en “El juego del pájaro y la jaula”, en “Juego de espejos”, en “Variaciones sobre el tema del gallo (Poética)” y en “Los amantes”.

CORCUERA: POETA DE LO BREVE

Corcuera es el gran poeta de lo breve: en el micropoema como acabamos de analizar ampliamente, tan rico y tan sugerente, tan volátil y tan complejo, tan terráqueo y tan poético. Pero también es el gran poeta de lo extenso, tanto en su nueva versión del poema largo como acabamos de ver, como en los poemas en prosa que se analizan en “Lectura de **Noé delirante**”. La influencia del micropoema es palpable. Léase, como ejemplo, sin desfallecer de un tirón “Rotaciones del mapamundi celeste sobre mi mesa”, seleccionado en este estudio, contruidos con párrafos breves directos e indirectos, continuamente muy precisos, que saltan en cada quiebro de lo descriptivo a lo esencial, de lo superficial a lo grandioso, hasta el punto que hay momentos en que cada párrafo es un concentrado de una o dos líneas, para expresar lo que es, por ejemplo, en esencia una ciudad como Ávila o Florencia: “Ávila de Santa Teresa con su cinturón de castidad esculpido en piedra.” O “Vi morir la tarde en Florencia, esculpida luz que no muere, flor en perpetuo renacimiento.” Quien conozca esta ciudad, podrá intuir cómo el poeta ha conseguido abreviar lo que es Florencia en una sola frase. Ambas muestras poseen un vuelo poético que todavía nos alcanza. (9)

Todo el tiempo, a través de la intensidad de **Noé delirante**, el juglar está recreando el mundo. ¿Habría que puntualizar: su mundo? Es en general un canto a la vida, como lo fue la existencia de su creador hasta en su último suspiro. La naturaleza piensa, siente, actúa. Las cosas, no son objetos muertos. Se levantan de su atril en descanso, y se presentan en el escenario, desinhibidos. Son valientes como el cuervo, capaces de saltar y morderte. Las imágenes, innumerables, son potentes y finas, soñadoras y realistas. Desveladoras.

Villaviciosa de Odón, Madrid; Oña, Burgos, Junio 2017–Septiembre 2018.

Notas al apéndice:

- (1) No incluidos: Serranillas, p. 140; Sueños de una noche de verano, p. 141; Hablando en plata, p.143; Juego de luces, p.144; Imágenes, p.150; Entretenimiento visual de la jaula y el pájaro, p.158; Mito del ojo de la luna, pp.176-177; Balada del juglar, p. 236 y Sonata de soledad, p. 254.
- (2) “El mundo de Noé”, Ana María Gazzolo, prólogo a **Noé delirante**, de Arturo Corcuera, Universidad Alas Peruanas y Fondo de Cultura Económica, México y Lima, 2005.
- (3) **La otra voz. Poesía y fin de siglo**, Octavio Paz, Seix Barral, Barcelona 1990.
- (4) Los micropoemas que voy a estudiar en este apartado son: De árboles y trenes, De sabores y colores, Condición humana, De astros, ríos y sapos, Caballeros de la triste figura, Cielo y río(Variaciones), Cine mudo, Juega a hacer poesía, que pertenecen a “De los duendes y la villa de Santa Inés”; y Escrito a tuestas, Paisaje lunar y Lago de los cisnes, de “Inauguración del otoño”.
- (5) Los micropoemas que voy a estudiar en este apartado son: El juego del pájaro y la jaula, Juego de espejos, Variaciones sobre el tema del gallo(Poética), que pertenecen a “De los duendes y la villa de Santa Inés”; y Los amantes y Racimo de uvas bajo la parra, de “Inauguración del otoño”.
- (6) **El arco y la lira**, Octavio Paz, Fondo de Cultura Económica, México 1956.
- (7) Anteriormente, en De los duendes y la villa de Santa Inés, libro segundo de **Noé delirante**, p. 170, Corcuera escribió “Monólogo de la parra en invierno”, dedicado a Andrés López Dominovich, en donde se da una identificación de la mujer con la parra. Narra una mujer en primera persona del singular: “Estoy flaca/y deshilachada,/tengo los pezones secos,/una hoja (de parra)/cubre mis desnudeces.//En el verano soy una joven/con los cabellos/y los senos verdes.” Tiene dos estancias. En la inicial, la mujer describe que le cubre una hoja de parra, pero tiene los pezones secos. En la segunda, mujer y parra se han fundido en un bello árbol. ¿Fue esta la semilla que luego brotó en “Racimo de uvas bajo la parra”? La semilla, sin exagerar, cuando menos lo esperaba, brotó en el alma del poeta en esta otra voz.
- (8) Todavía hay más micropoemas por analizar. Aquí reúno muchos más. En “(Bálsamo)”, p.256, el juglar comprende: “Gracias hierba,/naces para mitigar/las durezas del camino.” La hierba le sirve a los animales para comer. Al hombre también le sirve para otros menesteres. En “(Dama de compañía)”, p.257, añade: “Ah, flor de la malahierba: en la soledad del páramo/eres flor de hierba buena.” Es decir, la flor de la malahierba acompaña al caminante. Algunas malas hierbas como la ortiga, la colleja o la oruga silvestre, se pueden cocinar. En realidad, todo en el bosque acompaña al caminante. Lo único que falta es que él se de cuenta.

En “(Brevedad)”, p.260, nos advierte: “Desprendida se inflama/y en la paja ¡qué poco!/sobrevive la llama.” El título, redondo, nos recuerda que al medio ambiente también le invade la caducidad. Y no se soporta cuando aparece la desintegración, en “(Frustración)”, p.261: “El higo agusanado/no da miel,/da lástima.” Para el juglar, la bella durmiente sigue viva , en “(Tálamo)”, p. 264: “A soñar lo que siente,/me introduzco en el lecho/de la bella durmiente.” En “(El avaro)”, p.267, la voz confirma: el avaro “Todo lo ve caudales:/codicia el oro/de los

trigales." Además, a la vez se escucha otra voz, en "(El visitante)", p. 271: "Ruido en la verja,/pasos desconocidos: /alguien se acerca."

Una descripción poética, con ritmo y música: "(Infancia)", p. 272: "De mi ventana/vi saltar una flor/de rama en rama." Cielo y tierra, luna y laguna, están unidos. Por eso, "(Diluvio lunar)", p.276, se hace interesante: "Se desbordó la laguna./De tanto llorar, los ojos/se borraron de la Luna." El malo es malo, aunque disimule. Nos lo recalca "(Gólgota)", p. 275: "Al espantajo lo han visto/mirar si sus manos sangran:/se cree Cristo." Irónico: el objeto no se puede comparar al entorno, si éste se humaniza, en "(Joyas)", p.283: "Diamante de emperador/brilla menos que lágrima/de una flor." La lágrima de una flor es una creación; el diamante no se sabe si es robo o regalo. Nunca olvidaremos esta 'lágrima de una flor'. El poeta-pintor nos hace ver cómo una lágrima está deslizándose de una flor.

El siguiente poema, "Vida sencilla", p.283, lo podría decir un preso al mirar por su ventanita de hierro: "Antes que los carruajes/del amo, ansío/ver pasar los celajes." ¿Acaso es Verlaine mirando por la reja de su celda?

¿Cómo imaginar a este personaje del día a día?, en "(Atardecer)", p.284: "Cerré ventanas, puertas.../¿por dónde habrán entrado/las tristezas?"

Se funde viento y vela, y nos encontramos con una muy sugerente declaración de amor, en p.285, producido por la "(Boda)" del viento y la vela: "Lleva el viento a la vela/y la desposa en el mar/y deja un rubí de estela." El viento también se enamora.

Suponemos que esta imagen, la encuentra el poeta en un libro que está hojeando: en "(Libro)", p.288, leemos: "Fue en vano./Invernó la violeta/aguuardando el verano." Quiere decir que la violeta, autónoma, no brotó en invierno. Por otra parte, no hay señal en el poema que el juglar haya querido darle ningún significado o simbolismo a la violeta en cuestión. Ésta, como se sabe, simboliza ambigüedad o ambivalencia.

En "(Travesía)", p.289, leemos: "Buen navegante,/la sábana es velero/de buen amante." La sábana siempre acompaña a los amantes. Para que jueguen debajo de ella, o la tiren, hartos, fuera de la cama. La sábana incluso puede transformarse en navegante y velero. Quien como ella: su vida es ir de testigo en la travesía de las emociones de los amantes.

En "(Sobreviviente)", p. 290, "Cae del techo/de la mansión en ruinas/el tapiz de un helecho." Incluso en la descripción de una mansión en ruinas nos sorprende el tapiz de unos versos.

El poema, para terminar, también puede captar la noticia tremenda de un incendio en el campo, tan común hoy en día, en "(Depredación)", p. 296: "¿Qué fue?, me pregunto,/¿un hombre o un árbol?,/al mirar el humo."

Finalmente los poemas que siguen no habían sido incluidos por las siguientes razones: "(Borde peligroso)", p. 260, es otro ejemplo del tema de la muerte. "(Meta)", p. 267, como "(Intriga)", p. 274, "(Mueble)", p.279, son reiteraciones del tema objeto con vida, ya citado en el estudio que precede. "(Intriga)", además, entra en el apartado de naturaleza que piensa, como "(Taberna)", p. 280. "(Sobresalto)", p. 276: "Solo una vez oyeron/los picapedreros/un lamento.", lo consideramos dentro del apartado: la naturaleza que siente; "(Sur)", p. 284, "Los vientos de la tarde/anuncian la llegada/de los patos

salvajes”, es otro bello ejemplo de naturaleza viva. Y “(Las fragancias)”, p.303, por ser una variante del poema “(Fecundidad)”, p.297 (véase p.40).

“(Insinuación)”, p. 280, aunque trata de dos objetos con vida, es muy intrincado en su sencillez. Aquí una de sus posibles interpretaciones: “Con sonrojo/guiña la cerradura/al cerrojo.” Cerradura y cerrojo se complementan, son como dos ojos que se miran, dos objetos con vida. La cerradura guiña al cerrojo, con sonrojo, con vergüenza, porque la puerta es la afirmación de una reiteración. Cerradura y cerrojo sirve para lo mismo. El título nos lo insinúa.

“(Medialuna)”, p.295: “El marco de la puerta/con una sola hoja/es una entrada tuerta.” La puerta como medialuna, la puerta de dos ojos, le falta el otro miembro para realizarse. No se contenta con ser tuerta. No hay tuerta que se contente con un solo ojo. La medialuna siempre quiere llegar a ser luna llena. El juglar otra vez nos hace soñar, nos hace pensar, nos hace penetrar en este caso en la hondura de la naturaleza. “Erizo”, p.299: “Por aguas y arenas/carga sus agujas/como duras penas.” Es un erizo consciente. Sabe que está condenado a agujerear a todo el que se le acerque. A través del erizo, la naturaleza ha encontrado una manera minúscula de defenderse.

“(Concordia)”, p.297: “De su velo blanco/y su atuendo negro/hablan el carbón y el nardo.” Como vestimenta, el velo blanco, que recuerda al nardo, gran tónico medicinal para los nervios, y el atuendo negro –quien vive al lado de una fábrica de carbón, puede morir de cáncer-, “hablan el carbón y el nardo”. Tanto carbón y nardo se armonizan en la vestimenta de mujer que los viste. ¿El juglar ha querido sugerirnos lo que interpretamos?

“(Joyería)”, p. 265: “Se hizo para collares/de las sirenas/la perla de los mares.” Es decir, todo lo que existe tiene un sentido y la imaginación de juglar nos lo hace vislumbrar. Nada es inservible. Tampoco esta “(Réplica)”, p.269, “Ni el más procaz/de tus insultos/probaría que existes.”, ¿qué nos sugiere este poema? ¿A quién se dirige el juglar? ¿Ha tenido acaso una aparición? No lo sabemos. “(Joyería)” es un tema nuevo en el poema, ¿lo es también “(Réplica)”? Creo que puede ser un desafío para cualquier lector que intente interpretarlo. “(El mercader)”, p.264, “Con el mejor estilo/vendía brazaletes/de la Venus del Milo”, ¿con qué intenciones lo crea el escritor? ¿Es una simple descripción, una exaltación del vendedor de ilusiones? ¿Acaso el juglar no se esconden detrás del mercader? ¿Acaso el juglar no difunde “con el mejor estilo”, sus infinitos micropoemas, colgados del puesto-parra del jardín de los sueños, al lado de los montes secos de Los Andes, próximos a la Avda. de Santa Inés?

- (9) Esta influencia del micropoema también se extiende a **Baladas de la piedra, del amor y de la muerte**, Ediciones El Nosedal, Lima 2016. Léase este breve comentario del poema “Baladas del guardián del zoo”, p.26, como ejemplo.

1: “Lanzó su chorro de agua al Sol/y la ballena quedó vacía.” Está clarísimo. Quien lanza el chorro de agua al sol es la ballena. Por eso se quedó vacía. La ballena desde luego representa al creador, al juglar, que cuando crea algo inusual se queda como vaciado por dentro.

2: “El elefante boca arriba/sueña que es un manantial.” Humor. El elefante así mismo representa al creador-juglar, que “sueña que es

un manantial". La creación trae consigo este principio. "Venimos de fuente, somos fuente. Volvemos a la fuente."

3: "Ni para aparearse/la cebra levanta la persiana." Sugerente humor. Más ¿ironía? Sabe que no puede perder tiempo, cuando emocionado se vive y a punto de gozar todavía más la vida. Aquí la cebra representa a la mujer apasionada.

4: "Carece de vuelo/mas el canguro dando saltos/toca el cielo." Primero, canguro y agua, han debido ascender del suelo. El canguro es tierno, amoroso, y salta como pisando el aire. El agua se suelta del mar y asciende en volandas y muestra su nuevo rostro de nube. ¿Acaso el juglar indirectamente en algunos de sus sueños no es un increíble canguro, y él, como el agua, dando saltos de imaginación toca el cielo? La naturaleza nos abarca y cae del cielo. (Véase el micropoema "Cielo y río(Variaciones)", p. 159.)

5: "Sorprendí al pájaro/forzando los barrotes/para que huyera la jaula." La imaginación, y la poesía, es capaz de darle la vuelta a las cosas, a lo que se mueve. La imaginación, otra vez, crea sus propias leyes. (¿Tengo que recordar que el pájaro sigue siendo uno de los álter egos del juglar?)

En "El juego del pájaro y la jaula", p. 153, en (Magia), asistimos a la siguiente escena; "Abrió sus barrotes el pájaro/y huyó volando la jaula." Lo curioso: no sale huyendo el pájaro, sino la jaula. Aquí, el pájaro es sorprendido por la jaula que huye. En el poema 5 que analizamos, el pájaro ha despertado a la conciencia, porque está "forzando los barrotes", para que huya la jaula. Nace aquí una concepción nueva: las cosas están también atrapadas y, el pájaro, soñador y por tanto despierto, lo nota.

Como podemos observar estos poemas de la "Baladas del guardián del zoo", están desarrollando aún más los micropoemas de **Noé**. Lo mismo puede suceder a los poemas 6, 7, 9 y 10, y el lector podrá divertirse hallando las concomitancias de estas baladas con los poemas de "Racimos de uvas bajo la parra" u otros de **Noé**.

6:"La jirafa reflejada en el lago/cree que se ha vuelto cisne." La jirafa también piensa. La jirafa, como el hombre, asimismo se marea o se equivoca.

7: "Habitaba el paraíso,/disparó al cielo sus flechas/y volvieron al erizo." Ni el erizo puede librarse de sus propias púas o flechas. Nacemos con algo consuetudinario.

8: "El león se reconoce/en la melena del Sol/enfurecida en el crepúsculo." ¿Sugiere que el león como el sol también tiene que agachar la cabeza?

9: "En el zoo la cebra/perdió la llave/de su celda." Las rayas de la cebra son su celda. Deducimos que el juglar se ha metido dentro de la cebra para captar lo que ella podría sentir. Para remate ha perdido la llave que la podría liberar de su propia celda. El hombre, como la cebra, siempre anda perdiendo sus llaves, que le podrían liberar de tantas ataduras que sufre. ¿Realmente lo quieren conseguir, u hombre y cebra se engañan para seguir encerrados en sí mismos?

10: "El trino es el vuelo del pájaro." Esta conclusión es rotunda y a la vez sugerente. El trino, el canto, es el vuelo del pájaro-juglar.

Reitero que no puedo dejar de pensar que en esta balada sigue haciendo de las suyas el micropoema, sigue creciendo y dándole al autor nuevos brillos, como en todo el libro **Baladas de la piedra, del**

amor y de la muerte. Nótese que el título del poema que comentamos habla de un guardián del zoo. El poema tiene diez baladas o párrafos, que están numerados y no llevan un subtítulo ni van entre paréntesis, como nos ha acostumbrado el micropoema. En ellos existen 8 animales-personajes y dos de ellos se reiteran: la cebra y el pájaro. En la balada 9, la cebra pierde la llave de su celda. Quiere decir que cada animal posee la suya. Quiere decir que cada hombre posee su propia llave para salvarse. Buda ¿se cuela aquí, diciendo: “Sed tu propio guía”? El guardián es numeroso. Todos los hombres deberían saber esta verdad. Todos los animales se preocupan de la seguridad del zoo, que no es otra cosa que cada uno vive a su aire, libremente. Otra enseñanza de la naturaleza y de Noé poeta.

10) Arturo Corcuera falleció el 21 de agosto de 2017. Yo había empezado esta indagación antes, en junio, pero estaba en ciernes. Tenía mis dudas de continuarla. Sin embargo, el tema me fue cautivando cada vez más.