

De reescrituras y obsesiones: *La cicatriz y La voz de Mallick* (1981), de Pedro Casariego Córdoba

RAÚL DÍAZ ROSALES
Università degli Studi di Milano
raul.diaz@unimi.it

A MODO DE FALSA INTRODUCCIÓN (BREVES APUNTES DE RECEPCIÓN)

«Arrojé un piano al mar para que se convirtiese en pianola. Creía que el lenguaje de los hombres coincidía con el del universo»¹. Sin abusar del sentimentalismo de una crítica romántica², quizás esta composición, incluida en unos cuadernos tan familiares y vitales, de fresca y sincera desinhibición, nos puede servir de guía para

¹ Pedro Casariego Córdoba, *Cuadernos amarillo, rojo, verde y azul*, Madrid, Árdora, 1998, p. 189.

² Las circunstancias vitales (su suicidio a los 37 años) han influido indudablemente en la recepción de la obra, cuyos primeros compases han sido la reivindicación del autor. El propio Pe Cas Cor elaboró, en 1990, un *curriculum vitae* publicado por la revista *El Europeo*. Esta versión, ampliada y concluida con la noticia de su muerte (1993), elaborada por Pe Cas Cor Sociedad Imaginada, aparece publicada en el catálogo de la exposición realizada con su obra pictórica: Pedro Casariego Córdoba, *homes i monstres. hombres y monstruos*, Valencia, Universitat de València, 1997, p. 36, ed. trilingüe en valenciano, español e inglés. Aunque, como afirmó el propio poeta en una entrevista: «De su biografía dijo que siempre había sido incorregiblemente mentirosa», algo considerado como una exageración por la propia Pe Cas Cor S. I. Concisa, vertebrada en el humor ante la desesperación, da cuenta de la pulcra disección tierna e irónica a la que sometió la realidad; una visión que derriba antiguas estructuras cognitivas que no son más que parapetos que esconden la verdad.

posicionar a un poeta que sin duda ha mantenido un perfil de secundario de culto, lejos del papel que probablemente le podía corresponder —dada la magnitud de su obra—, en una suerte de ambivalente contradicción entre el poeta de culto, alabado en ambientes selectos, y su inclusión en programas editoriales de reivindicación que, sin embargo, no han logrado darle un espacio en una mapa poético que sin duda potencia otras latitudes estéticas³.

Hablar de Pedro Casariego Córdoba supone establecer un equilibrio entre puntos equidistantes: cierto es que no quiso formar parte activa del mundo literario, pero la suya no fue una aparición que podamos calificar de marginal. Tras la publicación de diversas traducciones⁴, vio la luz su primer libro de poemas, *El hidroavión de K.*⁵, y, posteriormente, *Maquillaje (letanía de pómulos y pánicos)*⁶. El hecho de que se editase en un sello como Editora Nacional con un prólogo firmado por Pedro Laín Entralgo, nos obliga a pensar que fue decidida la apuesta por la difusión de su obra⁷. Algo que corrobora la aparición del diálogo *Shann* en una revista tan poco sospechosa de pertenecer a la periferia cultural española como *Revista de Occidente* muestra que no era la suya una apuesta que renegase de la difusión. Más adelante, los rescates de su obra se han producido en dos volúmenes editados en prestigiosas (y conocidas) casas editoriales: una recopilación de sus textos en prosa se recogió en

³ Describe Juan Carlos Suñén aquella época: «Corrían por entonces los vientos de una normalización estética más impositiva que necesaria, que se topaban una y otra vez con los muros de una pluralidad tan vigilante como vigilada. Y Pedro Casariego Córdoba se subió las solapas y caminó entre la tormenta sin mirar demasiado a los lados» («Rigurosa desobediencia» —reseña a Pedro Casariego Córdoba, *Verdades a medias*—, *ABC Cultural*, 3 de julio de 1999, p. 6).

⁴ Anónimos islandeses del siglo XIII, *Saga de los groenlandeses / Saga de Eirik el Rojo*, ed. y trad. de Antón y Pedro Casariego Córdoba, Madrid, Siruela, 2010. Publicó también traducciones en la revista *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, en los números 15 (julio de 1982), 25 (diciembre de 1985) y 26 (julio de 1986).

⁵ Pedro Casariego Córdoba, *El hidroavión de K.*, Madrid, Ave del Paraíso, 1994, recogido posteriormente en *Poemas encadenados (1977-1987)*, prólogo de Ángel González, introducción de Esther Ramón y epílogo de Pedro Casariego H.-Vaquero, pp. 179-247. El orden de publicación de sus libros no se atiene al proceso de escritura: el primer poema *encadenado* sería *La canción de Van Horne*, inédito hasta la aparición de los *Poemas encadenados*. Antes, una serie de 300 poemas independientes, con el título *Poemas Apasiados del Caballero Inmaduro*, serían las primeras producciones poéticas.

⁶ *Maquillaje (letanía de pómulos y pánicos)*, con un prólogo de Pedro Laín Entralgo Madrid, Editora Nacional, 1983.

⁷ En la crítica realizada por la aparición de los *Poemas encadenados*, José Luis García Martín subraya esa aparente contradicción que supone la consideración de radical y marginal que algunos sectores han querido dar a un poeta que, a nivel editorial, sí dispuso, *a priori*, de los medios necesarios para la inclusión en el *establishment*. La consideración de este crítico de los poemas, «dilatadas colecciones de fragmentos que rara vez tienen valor por sí mismos», así como su convencimiento de que sólo con el marco de ruptura de los *novísimos*, especialmente de Leopoldo María Panero, y de otro poeta marginal (o marginado) como Eduardo Haro Ibars, podría ser posible su poesía, acaban por concluir en la bondad que la mitificación del personaje ha supuesto para su poesía (*El cultural*, suplemento cultural de *El Mundo* (13/03/2003), p. 11).

*Verdades a medias*⁸, en 1999, y, posteriormente, varios poemarios (algunos de ellos inéditos) se recogieron en *Poemas encadenados (1977-1987)*. Y en torno a esas dos apariciones, la labor esmerada y preciosista de difusión, a través de cuidadísimas ediciones de sellos editoriales de menos peso pero mayor exquisitez⁹, gracias a la labor de Pe Cas Cor Sociedad Imaginada¹⁰, que ha hecho posible, además, la aparición de poemas en distintas revistas (*El Europeo*, *Hora de Poesía*, *La Balsa de la Medusa*, *Por Ejemplo*, *Catálogos de Valverde 32...*).

La singularidad de su creación le hace difícil de encuadrar en corrientes actuales tan fagocitadoras y monolíticas como son la *poesía de la experiencia* o la *poesía de la diferencia*. Su presencia en las antologías generales es nula, y hay que acudir a aquellas compilaciones que presentan panoramas ajenos a tendencias dominantes, donde se explicita la cualidad más importante, en un primer acercamiento, de la obra de Casariego Córdoba: su rareza. Así, Julia Barella lo recogió en *Después de la modernidad. Poesía española en sus lenguas literarias*¹¹ y, con radical transparencia, de manera ya definitiva la compilación preparada por José María Parreño y José Luis Gallero con el inequívoco título de *8 poetas raros. Conversaciones y poemas*¹². Años después, recogiendo ese mismo espíritu de revelación de espacios y líneas poéticas silenciosas y/o silenciadas, aparecía la *Antilogía. Contrapoesía de poetas reversados*, coordinada por Marcus Versus e Isabel García Mellado¹³.

⁸ Pedro Casariego Córdoba, *Verdades a medias*, selec. y ed. de Antón Casariego, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

⁹ Así, la labor de Árdora al realizar la preciosa edición de *Cuadernos amarillo, rojo, azul y verde*, así como el libro-homenaje *La vida puede ser una lata. Falsearé la leyenda*, donde, a la reedición de su libro de dibujos glosados por poemas (o poemas ilustrados) se añade una selección de textos de homenaje. Recientemente, la editorial Tansonville ha rescatado sus poemarios *Maquillaje*, *La canción de Van Horne* y, en edición trilingüe español, inglés y francés, *La risa de Dios*.

¹⁰ «Pe Cas Cor Sociedad Imaginada tiene como objetivo promocionar la obra de Pedro Casariego Córdoba, en un principio preferentemente su pintura, y luego tanto ésta como su obra literaria. Fue creada en el año 1991 por un grupo de personas cercanas a él y actualmente mantiene su misma estructura, poco formal y con participación colegiada en la toma de decisiones» (tomado de la página web <http://www.pedrocasariego.com>, abundante en materiales e indicaciones. Fecha de consulta: 25/05/2011). Exposiciones de su labor pictórica, el cuidado de sus ediciones póstumas, y la elaboración y mantenimiento de su página web, son las actividades que realizan. Es precisamente esa página la fuente más completa de información bio-bibliográfica sobre el autor.

¹¹ Julia Barella, *Después de la modernidad. Poesía española en sus lenguas literarias*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1987. Completan la nómina Luis Alberto de Cuenca, Francesc Parcerisas, Valentí Pugi, Jaume Valcorba Plana, Bernardo Atxaga, Felipe Benítez, Aberlardo Linares, Lorenzo Martín del Burgo, Julio Martínez Mesanza y Lois S. Pereiro.

¹² José María Parreño y José Luis Gallero (eds.), *8 poetas raros. Conversaciones y poemas*, Madrid, Árdora Ediciones, 1992. Heredando el proyecto que no se llevó a cabo de Tomás Seral de realizar una *Antología de Omitidos*, los poetas que se recogen en esta antología son, como explican los editores, *raros* «por únicos y desconocidos [...] por la singularidad de su obra, y también por la dificultad misma de llegar a conocerla». Los otros autores fuera del *escalafón* son Miguel Ángel Bernat, Blai Bonet, Teresa Gracia, Juan Hidalgo, Carlos Oroza, Joseba Sarrionandía y Eduardo Scala.

¹³ Marcus Versus e Isabel García Mellado (eds.), *Antilogía. Contrapoesía de poetas reversados*, Ma-

Antes, en 2007, apareció otro panorama general de la poesía española donde tenía cabida la obra de Pe Cas Cor, pero, de nuevo, un título anuncia la segmentación del discurso antológico: *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española (1966-2000). 50 poetas hacia el nuevo siglo*¹⁴. En medio del clima general de no inclusión en panoramas generales, cabe mencionar una rareza: la *Poesía española de ahora / Poesía española de ahora*, editada por Joaquim Manuel Magalhães, donde sí aparecía la obra de este autor entre la amplia muestra que ofrecer. Más adelante, el propio Luis Alberto de Cuenca, amigo del autor (escribió el prólogo de *Qué más da*), lo recoge en su *Diez poetas de los 80*, como una de las «realidades indiscutibles de la poesía actual escrita en castellano»¹⁵. Esa rareza viene confirmada por otros poetas. Así, Ángel González afirma:

Pedro Casariego Córdoba es un artista intrigante y misterioso, yo diría que sin par en la literatura española de su tiempo. Ha escrito poemas, narraciones, diálogos dramáticos, ensayos y otros textos que son todo eso en una sola pieza, y en ningún momento se atuvo a los modos y las modas que caracterizaron el trabajo de sus contemporáneos. ¿Afán de originalidad? No lo creo. Más bien me inclino a pensar que su incuestionable originalidad no es algo buscado, sino un hecho que se deriva espontáneamente de una actitud ante la escritura que, en el panorama de la literatura española de finales del siglo xx, no comparte con nadie. Es la suya una posición “rara”, y no sólo por única, sino también por paradójica¹⁶.

Porque la obra de Casariego Córdoba es única en el panorama literario español, lo que supuso, en los primeros acercamientos a sus libros, una incompreensión que empañó su estudio¹⁷.

drid, Ya lo dijo Casimiro Parker, 2010. Entre los eludidos, repiten Eduardo Scala y el propio Casariego junto a Gonzalo Escarpa y A. Martínez.

¹⁴ Marta Sanz Pastor (ed.), *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española (1966-2000). 50 poetas hacia el nuevo siglo*, Madrid, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007. Afirma la editora: «En *Metalingüísticos y sentimentales* ha resultado inevitable cruzar el criterio de representatividad con el resbaladizo criterio de calidad», abarcando la poesía española desde la publicación de *Arde el mar* (1966), de Pere Gimferrer, hasta 2007 («Desde los metalingüísticos y sentimentales hacia la poesía del siglo XXI», p. 11). Extensa e interesante la nómina de estas páginas.

¹⁵ Luis Alberto de Cuenca, «Prólogo», en Luis Alberto de Cuenca (ed.), *Diez poetas de los ochenta*, Mercamadrid, Madrid, 2007. Completan la nómina Miguel D'Ors, Eloy Sánchez Rosillo, Ana Rossetti, Javier Salvago, Jon Juaristi, Chantal Maillard, Abelardo Linares, Andrés Trapiello y Julio Martínez Mesanza.

¹⁶ Ángel González, «Prólogo. Palabras insuficientes para Pedro Casariego Córdoba», en Pedro Casariego Córdoba, *Poemas encadenados*, Barcelona, Seix Barral, 2001, p. 7.

¹⁷ «Alejado de generaciones mecánicas y engranajes poéticos, Pedro Casariego Córdoba (o Pe Cas Cor, como le gustaba firmar) no pasó desapercibido. Los libros que publicó obtuvieron elogiosas críticas e incluso uno de ellos, *La voz de Mallick*, fue accésit del premio Juan Ramón Jiménez, en 1989. Sin embargo, la singularidad de su propuesta no fue siempre bien entendida y, sobre todo, casi nadie supo dónde situarla» (Esther Ramón, «Geografía del frío», en Pedro Casariego Córdoba, *Poemas*

Los tiempos actuales han logrado otorgar un mayor relieve que no se aparta, por otro lado, de esa senda de reconocimiento-homenaje, más cercano a la admiración de autores coetáneos, o a la proliferación de admiradores en nuevas generaciones, que a la verdadera inclusión en programas académicos, como se percibe en el volumen de homenaje realizado por la revista *Pliegos de la insula Barataria* (número 2, primavera de 1995), donde se recoge una selección de textos propios así como homenajes al poeta de otros autores.

LOS LÍMITES DE LA CREACIÓN. LA POÉTICA DE PE CAS COR

Nuestras palabras
nos impiden hablar.
Parecía imposible.
Nuestras propias palabras.

Con estos cuatro versos lapidarios comienza uno de los libros de Casariego: *La risa de Dios*. En una entrevista concedida a la revista *El Paseante*, interpretaría él mismo esta angustiosa percepción del lenguaje: «Para mí esto explica el problema de la incomunicación. No son nuestras palabras lo que nos permite expresarnos en esta habitación sino aquellas pequeñas manchas mecánicas que tenemos en nuestro interior»¹⁸.

Quizás por eso el suyo fue un movimiento de progresiva alianza, desde la escritura, con el dibujo: primero los poemas encadenados, donde la tipografía tenía un significado evidente, y, más tarde, los dibujos y poemas de *La vida puede ser una lata*¹⁹, composiciones como la de *El juego*, u obras como los *Cuadernos*, imbricación natural y necesaria de ambas facetas artísticas, hasta llegar a sus lienzos, en cuya elaboración depositó el poeta toda su creatividad²⁰. 1985 sería el año de asunción

encadenados (1977-1987), p. 14). Páginas de indudable interés que conforman la primera tentativa de análisis de conjunto de su obra. La autora ha preparado una tesis doctoral sobre Pe Cas Cor.

¹⁸ «Fragmento de la entrevista de *El Paseante*», en Pedro Casariego Córdoba, *homes i monstres. homes y monstruos*, p. 36.

¹⁹ De la imbricación de poema y dibujo da cuenta la extraña sensación de pérdida al leer varios de los textos de *La vida puede ser una lata* sin los dibujos respectivos en la antología *8 poetas raros. Conversaciones y poemas*, pp. 22-27.

²⁰ Véase Juan Antonio Millón, «La obra de Pedro Casariego Córdoba: (di)visibilidad infinita o el pasaje de lo uno a lo otro», en *homes i monstres. homes y monstruos*, pp. 7-17, donde se recoge un desarrollo más amplio de estas tres etapas señaladas en el cultivo de escritura y pintura. Pe Cas Cor Sociedad Imaginada realizó tres exposiciones de su obra pictórica. En la primera de ellas, en vida del autor, se podían adquirir los cuadros en exposición. Las dos siguientes, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en 1994, y en la Universidad de Valencia, en 1997, fueron un homenaje al poeta ya fallecido. Se editaron sendos catálogos: *Pedro Casariego Córdoba, pintura y dibujos*, Madrid, Círculo

de esa *derrota* de la escritura como medio expresivo, que en 1990 se hace definitiva, constada por un movimiento de mayor peso de la pintura.

Como indica Millón, *La risa de Dios* supone un punto de inflexión en la trayectoria, donde esos cuatro primeros versos nos hablarán de un poeta que, como Mallarmé, había asumido los límites del lenguaje y, además, había tomado la firme decisión de negar la práctica de ese imposible. Todo ello fruto de la crisis espiritual sufrida por el poeta, además, siempre condicionado a nivel creativo por

su temprana creencia en la imposibilidad de la expresión perfecta de los sentimientos, en la absoluta superioridad de cualquier hábito vital frente a su reflejo codificado a través del lenguaje, en la desaparición del verdadero arte durante el proceso de convertir lo interior en exterior²¹.

De nuevo, la propuesta de Casariego se muestra valiente en su dubitación, legándonos el mapa estético en el que encuadrar su obra. Piedra roseta es el *Manifiesto*, que forma un conjunto con los textos que le anteceden y preceden, titulados *Verdades a medias*, todos ellos de 1983²². En otro juego de ficción donde se delega de nuevo la autoría²³, dice el poeta: «Mando imprimir aquí, para corroborar mi dolorida sumisión a tal tratado [el de Manfred Kaltz]», y para que sirva de prólogo y quizá de epílogo, el texto, siempre mutilado, de mi único manifiesto»²⁴.

Desde la relatividad que impone a cualquier sabiduría (es el individuo mismo el que ha de aprender y encontrar su propio camino para ver), el *Manifiesto* supone una revelación de su ideario. Escritura metafórica, sí resulta llamativa la ausencia del elemento humorístico que podemos encontrar con mayor abundancia en el resto de su obra.

Tal vez por ser, más que literatura, revelación, más que escrito, guía de escritura, o más que aceptación de una verdad, la protesta ante la misma: «el *Manifiesto* es un grito de silencio, una protesta más que una propuesta. Un cabezazo contra la pared,

de Bellas Artes, 1994, y el anteriormente citado *homes i monstres. homes y monstruos*, que recogía distintos textos sobre la creación de Pe Cas Cor.

²¹ Antón Casariego, «La lata es la vida», en Pedro Casariego Córdoba, *La vida puede ser una lata / Falsearé la leyenda*, Madrid, Árdora, 1994, p. 5.

²² Véase Antón Casariego, «Notas» a «Verdades a medias» – «Manifiesto», en Pedro Casariego Córdoba, *Verdades a medias*, pp. 213-216. Estos textos vieron la luz por primera vez en *Pliegos de la ínsula Barataria. Revista de creación literaria y de filología*, 2 (1995), número especial dedicado a Pedro Casariego Córdoba. Posteriormente se recogieron en Pedro Casariego Córdoba, *Verdades a medias*, selec. y ed. de Antón Casariego, pp. 25-51. En esta segunda edición sí aparece marcada la distinción, mediante la adición del epígrafe, entre el «Manifiesto» y la segunda parte de «Verdades a medias» (justo antes de «Escribí este rosario de letras...», que no aparece en la versión de *Pliegos...*, quizás por imposiciones tipográficas de diseño de página.

²³ Escribe el poeta: «suscribo todas las conclusiones que pueden y deben extraerse de la concienzuda lectura del ensayo de Manfred Kaltz titulado *El artista en cuanto ser inferior*, manuscrito en época tan sospechosa como la que incluye el año de desgracias de 1939» («Verdades a medias» [1], en Pedro Casariego Córdoba, *Verdades a medias*, p. 14).

²⁴ *Ibíd.*

la búsqueda de un resquicio para los benditos, para los inocentes, para la huida de las almas rebeldes»²⁵.

En estos textos parecen agruparse todos los motivos recurrentes de Pedro Casariego Córdoba. Es la suya una obra *encadenada*: no solo en sus libros de poemas encontramos un *continuum*, sino que debemos entender su creación como un mapa (con la excepción del desarrollo cronológico, lineal, que va de la escritura a la pintura), donde los elementos van dispersándose, encontrando su lugar en cada creación, adaptándose al mensaje que *obliga* al poeta a escribir sin perder, en absoluto, el valor distintivo e identificador de la obra: su unidad como recorrido de búsqueda, confesión y lucha. Evitando caer, ya se comentó al principio, en la tentación del peligroso enfoque romántico, sí es obvio que la creación de Casariego Córdoba tiene muy poco de elaboración matemática y artificial, y mucho de gesto inspirado (sin desechar, claro, el proceso de revisión del texto, como se comprueba al analizar las variantes de *La cicatriz* recogidas como apéndice de este artículo):

Me acuerdo que una vez Pedro me dijo que no le interesaba nada la poesía de la madurez. Lo decía sin furia, con absoluto convencimiento. La poesía que a él le interesaba había de nacer del poder y no de la destreza, de la inspiración y no de la habilidad, de la entrega y no de la caza²⁶.

Más allá de la figura del poeta, Casariego aborda, en este texto programático de denuncia, una genealogía de los artistas: «cojera de los corazones, ascendieron a los altares empujados por un aliento de sensibilidad vacía! ¡Desconocíamos tantas verdades!». Y así se propagó «la enfermedad de la cultura visible». Frente a todo ello, el análisis es devastador:

Estúpidamente negábamos, ciegos negábamos lo evidente: sólo existe el artista interior, sólo se puede ser artista secreto, la comunión todo lo mancha. ¡Estábamos canonizando a los más débiles, nombrábamos doctores a los incapaces! ¡El artista debe crear dentro de sí mismo!²⁷.

Habrá un poeta «de segunda», «poeta que escribe», una especie de poeta de lo externo: «este poeta condenado que a nada sobrevive ha de revelar la naturaleza de la gran tragedia, del precio de la piedra, del precio de cada pan, de cada lágrima, de cada rugido, de cada hombre»²⁸. Pero el poeta nos pide, aunque inmediatamen-

²⁵ Antón Casariego, *op. cit.*, p. 214.

²⁶ Luisa Castro, «Pedro Casariego Córdoba», *ABC*, «Tribuna abierta», 10/02/1993.

²⁷ Pedro Casariego Córdoba, «Verdades a medias» – «Manifiesto», en *Verdades a medias*, p. 15. [Señalo entre corchetes si ese fragmento de «Verdades a medias» corresponde al que antecede al «Manifiesto» (en ese caso [1]), o si es el que lo sigue (en ese caso [2])].

²⁸ Pedro Casariego Córdoba, «Verdades a medias» [2], p. 17.

te rebaja la exigencia de colaboración, un posicionamiento radicalmente distinto: «Desangraos en la construcción de un caballero interior afín a la gloria y al vacío... No me hagáis caso, sólo os requiero para que asumáis la defensa del bruto, del verdadero poeta, del leñador, del iletrado»²⁹. Una poesía que reniega del burocrático acto de la escritura, de la visibilidad y presunción del libro escrito, de la pertenencia a una sociedad donde la cultura es el compartimento estanco de los museos, frente a la vitalidad del arte y su compromiso, doloroso, con la revelación desde el interior. Y así, el acto social de la escritura, lejos de convertirse en placentero estatus de privilegiado intelectual creativo, deviene en impulso casi³⁰.

En la entrevista recogida en *Sur Exprés* incide en esta misma idea, la de la imposibilidad de condescender con la escritura: «Un hombre inteligente no se dedica a escribir. Un hombre inteligente se hace príncipe del silencio. [...] Si soy un artista medio decente, es porque soy bastante bruto y poco brutal»³¹. Por tanto, de nuevo es esa naturalidad creativa (necesidad discursiva no filtrada por convenciones) la que alimenta la verdadera autenticidad. Si en una anterior entrevista había afirmado: «Me gusta el artista que no hace lo que denominamos obra de arte», al ser interrogado nuevamente sobre esta declaración, no duda en reafirmarse: «me parece indudable que el verdadero artista no condesciende jamás a engendrar un libro, una música, un cuadro»³².

Una poética del silencio, de la inacción proyectada hacia fuera, y que busca la revolución interior, el incendio y la fiebre de la verdadera sabiduría, sin desdeñar, por otro lado, la comunicación del torrente impulsivo de la palabra: «el canto sonoro y compulsivo de las palabras manchadas»³³. Así Casariego Córdoba planteó, como última medida, la *nada* como argumento, tema y enfoque. Un vacío tangible, responsable, que esconde una ética y moral artística que no se rebajan al superficial refinamiento de lo escrito.

DIARIO DE OBSESIONES, 1981: LA CICATRIZ Y LA VOZ DE MALLICK

Se lamentaba el poeta: «Lo terrible es la obsesión, ser un simple esclavo de un alma estropeada»³⁴. En Casariego Córdoba, el gesto artístico era una respuesta inconsciente e incontrolable ante la realidad. Una vía de escape para una mente asediada que solo buscaba paz:

²⁹ *Ibid.*

³⁰ «No se escribe una obra literaria: se incurre en una obra literaria. Manufacturarla significa, si no se trata de un fraude aún más grave, desnudarse, y yo “desprecio a los que se desnudan” (entiéndase metafóricamente)» (Pedro Casariego Córdoba, «Verdades a medias» [2], p. 16).

³¹ «Entrevista para *Sur Exprés*», en Pedro Casariego Córdoba, *Verdades a medias*, p. 210.

³² *Ibid.*

³³ Pedro Casariego Córdoba, «Verdades a medias» [2], p. 16.

³⁴ «Entrevista para *Sur Exprés*», p. 208.

Me paso la vida intentando concederme descansos a mí mismo; soy uno de esos haraganes que no dan golpe y no cesan de obsesionarse, uno de esos vagos que trabajan celularmente... Quiero decir que todas mis células, huesos y cartílagos trabajan violentamente, como obreros azules, y no me dejan en paz ni un solo instante —imagínense ustedes, ¡ni un solo instante!—³⁵.

Necesidad, por tanto, de la escritura, de ceder al impulso³⁶: «No se escribe una obra literaria: se incurre en una obra literaria»³⁷. Casi un delito que vertebra su que-hacer artístico, y que encuentra en la figura del *torrente* su más clara plasmación:

Mi forma de escribir es la imitación del torrente. Consiste simplemente en abrir un grifo y dejar que manen de ese grifo todos los líquidos y todos los cantos químicos posibles, tratando de hacer acopio de imágenes, robando palabras a los periódicos, expresiones a las gentes, términos a los diccionarios³⁸.

Se ha mencionado en estas páginas el adjetivo *encadenado*. Sus libros de poemas suponen una secuenciación, una historia que exigía el molde estrófico pero que no podía renunciar a la narración. *La canción de Van Horne* (1977), *El hidroavión de K.* (1978), *La risa de Dios* (1978), *Maquillaje* (1979), *La voz de Mallick* (1981) y *DRA* (1986): ocho años de escritura configurando «mundos a partir de cero», desde «el gusto por lo cinematográfico y por el relato policíaco», en obras donde «personajes muy diversos se entrecruzan en constante actividad, como pequeñas figurillas de colores vivos agitándose en una misma caja cerrada, y la niebla corre el peligro de espesarse si quien lee no mantiene un mínimo afán de averiguación»³⁹.

Pero más allá del encadenamiento de poemas para formar un único poema *encadenado*, es necesario entender esta organicidad en un nivel superior: la obra de Casariego Córdoba plasma un único universo parcelado en obras y artes concretos (así sus libros y sus pinturas).

Fruto esto de su concepción *quasi* autobiográfica de la escritura (hablar de un *yo* que estará, enmascarado y expuesto a la vez, en sus obras) y de la concepción obsesiva de ciertas realidades, no cabe duda que será fácil encontrar concomitancias y reelaboraciones de un mismo tema.

³⁵ *Ibíd.*, p. 206.

³⁶ «Para Pe Cas Cor, la escritura es fruto de una incontinenia, ya que mostrar los pensamientos más íntimos es signo de debilidad, y convencer al otro con palabrería es aún peor, pues nos despoja de lo más valioso que tenemos, lo que nos individualiza: nuestros errores» (Antón Casariego, «Notas», en *Verdades a medias*, p. 214).

³⁷ Pedro Casariego Córdoba, «Verdades a medias» [2], p. 16.

³⁸ Juan Antonio Millón, *op. cit.*, p. 13.

³⁹ Esther Ramón, «Geografía del frío», p. 15.

En este sentido, dentro de la bibliografía del autor, destacan dos obras: *La voz de Mallick*⁴⁰ y *La cicatriz*⁴¹, que parecen retomar el mismo tema desde dos posiciones distintas: el largo poema encadenado, el primero, y la breve obra de teatro, la segunda. Sin arriesgar la sobreinterpretación de la crítica biográfica —y más allá de la probable productividad de tal enfoque⁴²—, sí ha de asumirse cierta confesionalidad en la obra del autor: con poética precisión abordó y definió este posicionamiento Francisco Umbral: «hay timidez y sabiduría en su manera de no hablar de él sin hablar de otra cosa»⁴³. Sus escritos canalizarían sus obsesiones, como bien observó Ángel González (sus «preocupaciones», como las denomina Juan Carlos Suñén): «tengo la impresión de que la obra que dejó es un conjunto acabado y coherente, organizado en torno a un constante núcleo de obsesiones derivadas en parte del “ansia de infinito” que él reconoce sentir, pese a saber que se trata de una aspiración irrealizable»⁴⁴. Lo que en alemán se denomina *Sehnsucht*.

Ello no implica que su escritura quede reducida al exhibicionismo visceral: en el matiz de la impostura poética que ya articuló Pessoa⁴⁵ encontramos la herramienta

⁴⁰ Mercedora del accésit del Premio de Poesía Juan Ramón Jiménez, publicada en 1989, se recoge en *Poemas encadenados*. Cito por esta última edición, a partir de ahora, identificada como *Mallick*, añadiendo más tarde m. y el número de estrofa, tal y como articuló sus poemas encadenados el autor, añadiendo el número de página.

⁴¹ «Editada por primera vez en *Pliegos de la ínsula barataria*, se recogió posteriormente en *Verdades a medias*, con pequeños retoques. En esta edición se incluyen algunas correcciones del autor no advertidas al ser publicado el manuscrito, póstumamente, en *Barataria*», señala Antón Casariego, («Notas», en *Verdades a medias*, p. 217). Es por esta última edición por la que cito el texto, identificado como *Cicatriz*. Recojo, en apéndice, las diferencias, relativamente numerosas. Aunque algunas de ellas de escaso interés (corrección de una errata, adición de comas), sí resultan otras, en cambio, muy interesantes para observar el proceso de corrección que se llevó al eliminar, en las acotaciones, aquellas indicaciones que trascendían la función indicativa para establecerse como un lenguaje poético propio incapaz de materializarse en escena. Las menciones al público son numerosas, y algunas de ellas, con humor, implican el diálogo con los posibles espectadores, imposible de realizarse si no es mediante la lectura. Un ejemplo de ello es: «El pelo del hombre condenado a muerte ha crecido imperceptiblemente, y el público no lo percibe» (*Cicatriz*, p. 42). Con un bello texto recibió la publicación de este poemario Clara Janés: «Ookunohari», *ABC*, «Panorama», 22/12/1989.

⁴² «Dejando de lado el análisis de su poesía, si es que esto fuera posible en una vida como la de Pedro Casariego, tan inquebrantablemente soldada a su obra» (Gonzalo García Pino, «Nadie sabe, ni siquiera yo, cuánto tiempo he vivido», *Caballo verde. Suplemento de libros y arte de La Razón*, 21/02/2003, p. 26).

⁴³ Francisco Umbral, *Diccionario de literatura*, Barcelona, Planeta, 1997, p. 51. De nuevo, Ángel González: «La literatura de Pedro Casariego es decididamente confesional; no cuenta el argumento de su vida —algo que oculta con mucho cuidado—, pero sí expone con transparente sinceridad su atormentada intimidad y las carencias que lo aquejan: la soledad, la incomunicación, la incertidumbre, la búsqueda difícil del amor. Pero no deja de ser otra vez paradójico que quien así se comporta sea también el autor de los siguientes versos: “me desprecio a mí mismo / cuando hablo tanto de mí, / porque yo desprecio a los que se desnudan”» (Ángel González, *op. cit.*, pp. 9-10).

⁴⁴ Ángel González, *op. cit.*, pág. 9

⁴⁵ «O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente» (de su poema *Autopsicografía*).

constructiva de Pe Cas Cor, que esconde y maquilla su verdad para hacerla idéntica a sí misma en una traducción metafórica y estilísticamente abigarrada. De ahí el interés de establecer el estudio comparativo de estos dos escritos como primer paso para establecer su obra como reelaboración de una idea obsesiva del poeta.

La relación entre *La cicatriz* y *La voz de Mallick*, a nivel temático, ya es advertida por el propio Antón Casariego: «Algo parecido a lo que se narra en *La voz de Mallick*, la otra cara de la misma moneda, ocurre en *La cicatriz*, breve obra de teatro del mismo año que el poemario, 1981»⁴⁶. *La cicatriz* es una obra de teatro en dos actos, el primero de ellos con dos escenas, donde cada acto se sitúa en un día (consecutivos ambos)⁴⁷.

El propio Antón Casariego proporciona un pequeño resumen de la obra:

Un prisionero condenado a muerte que desconoce la causa de su castigo, pues http://marca física, es tanto un estigma que le señala como alguien que es diferente, que *sabe* a pesar de estar confuso, y que, por tanto, sufre, como la prueba de que ese amor liberador es real⁴⁸.

Señala, además, cómo repite la estructura dialógica protagonista/antagonista que encontramos, asimismo, en *Shann* y *Qué más da*⁴⁹. Porque *La cicatriz* es el juego del diálogo entre el protagonista (Él), el guardián y su hija (Ella). Todo desde el minimalismo más abstracto. Obra de teatro, se sobrepasan, en ocasiones, las indicaciones formales para dar cuenta de un lirismo que impregna toda la obra⁵⁰.

Frente a esta simplicidad (no hay más que un escenario, el de la prisión), en *La voz de Mallick* el mismo tema se desarrolla con una prodigalidad de detalles: un universo externo que se expande con Mallick como narrador:

Este es el libro en el que el protagonista tiene más de “alter ego” de Pedro, aunque él no se reconozca como su autor verdadero (juego que

⁴⁶ Antón Casariego, «Notas» a *La cicatriz*, en Pedro Casariego Córdoba, *Verdades a medias*, p. 217.

⁴⁷ Para un análisis dramatólogo de la obra, a través de la Teoría de las Mentalidades, véase Manuel Pérez, «*La cicatriz*, de Pedro Casariego, un lenguaje dramático de la contemporaneidad», *Pliegos de la ínsula Barataria*, 2 (1985) pp. 169-181. No se establecen, como el propio autor afirma, «conexiones entre su obra teatral y el resto de las facetas artísticas de Casariego, aun a sabiendas de que únicamente el conjunto total de las mismas puede revelar el auténtico perfil de este creador singular» (p. 181).

⁴⁸ Antón Casariego, *op. cit.*, p. 217.

⁴⁹ *Ibid.* *Shann* fue publicada en *Revista de Occidente*, 56 (1986), y recogida posteriormente en *Verdades a medias*. Por su parte, *Qué más da* apareció por primera vez en *Verdades a medias* y fue reeditada, con prólogo de Luis Alberto de Cuenca e ilustraciones de Javier Roz (Almería, El Gaviero, 2004).

⁵⁰ Así, en una de las acotaciones: «hundiéndose poco a poco, como un gran barco» (*La cicatriz*, p. 33), y, más adelante, «Ha aparecido un reloj enorme. Ocupa un círculo de pared, junto a la ventana; el público lo ve y cree que funciona perfectamente. [...] El alcaide es un hombre viejo de aspecto extraordinariamente bondadoso; fue piloto en la guerra, pero usa gafas. ¿Quién le habrá peinado tan magníficamente?» (*La cicatriz*, p. 42).

comparten la mayoría de sus libros). Solo en su celda, Mallick, el basurero que quemó su fe, al que todos creían mudo, habla de su vida anterior en Ookunohari, ciudad dominada por una casta de sacerdotes blancos que sojuzgan a los cristianos negros. Dirige sus palabras a una lejana mujer japonesa, Wataksi, por cuyo amor, más puro que el del Señor, ha roto su silencio, y que al final parece materializarse gracias a la pasión que mueve la voz del preso. Su beso transforma al rebelde Mallick en un hombre normal, en un esclavo negro quizá feliz⁵¹.

Efectivamente, en una nota preliminar se explicita cómo el autor del libro, intentando captar «la respiración de la ciudad» de Ookunohari, encontró una voz, procedente de una selva, «un hombre que hablaba solo» (Mallick): «Este libro no es sino el resultado de escribir la voz de Mallick, aquella parte de la voz de Mallick que grabó el autor. Resulta triste decirlo, sobre todo para el autor, pero el autor de este libro no es su verdadero autor» (*Mallick*, 355)⁵². Así, el título, no podría ser más descriptivo, pues todo el lirismo brota de esa voz, protagonista absoluta.

Esta voz del autor está dirigida a Wataksi, su enamorada. Y, volviendo a «Verdades a medias» [1], es la suya una palabra llena de verdad:

Entono, por tanto, al mismo tiempo que el canto sonoro y compulsivo de las palabras manchadas, un mea culpa tan sincero como el eco, tan sincero como Mallick, tan lejano como Wataksi, tan ajeno a nosotros como todos nuestros destinos, tan fugaz como la prostituta mulata que visita mi celda cada mes⁵³.

Mallick asume las coordenadas de sabiduría que exigía Pedro Casariego:

Mallick el basurero⁵⁴ es mudo
se equivocan los
desmemoriados y
los nuevos
La voz de Mallick ayuna
aciertan los más sabios⁵⁵.

⁵¹ Pe Cas Cor Sociedad Imaginada, <http://www.pedrocasariego.com/libros/mallick.htm> (fecha de consulta: 25/05/2011).

⁵² En *La canción de Van Horne* también se hará uso del juego de la autoría, negando la esperada sinceridad y veracidad de la obra: «La canción de Van Horne / dice tan poco acerca de Van Horne», p. 177.

⁵³ Pedro Casariego Córdoba, «Verdades a medias» [1], en Pedro Casariego Córdoba, *Verdades a medias*, p. 16.

⁵⁴ No quiero dejar de recoger ideas que estructuran la obra de Pe Cas Cor, como la del oficio de basurero. Así, había afirmado en una entrevista: «El mundo me parece algo espléndido y algo repugnante. Hay mucha basura y pocos basureros» (entrevista en *Verdades a medias*, cit., p. 209).

⁵⁵ *Mallick*, m. 3, p. 358. El aspecto visual no sólo cobra especial importancia en los cuadernos, o en sus lienzos. El valor de la disposición tipográfica es tangible en las disposiciones de cualquiera de sus

Un silencio que rompe por su amada: «por ti hago traición a mi silencio» (*Mallick*, m. 5, p. 359), ya que, como explica al final del libro, «juré / no volver a hablar / hasta encontrar / un amor más joven / que el del Señor» (*Mallick*, m. 76, p. 395). Wataksi, sabia y fiel: «Wataksi / ráfaga japonesa / te quiero / porque llevas / la toalla / al toallero / y el cuchillo / al corazón del enemigo» (*Mallick*, m. 4, p. 358).

EL ESPACIO

Ambos protagonistas comparten un espacio: la prisión. Si bien en el caso de *La cicatriz* se trate de un condenado a muerte, las notas de humor no dejan de sorprender al lector en la descripción de la celda: «Desde el punto de vista del espectador, estamos en una prisión cualquiera, no demasiado lujosa, pero visitable. Desde el punto de vista del condenado a muerte, la prisión es la única prisión del mundo y, por lo tanto, la más terrible de todas» (*Cicatriz*, p. 27).

Aunque se reviste, esta celda, de imágenes positivas: «La celda del condenado es la mejor de la prisión: hay una estantería con libros, un televisor diminuto y un florero comprado en unos grandes almacenes. Un gran cartel, fácilmente legible para el espectador, dice: SE PERMITEN REGALOS NAVIDEÑOS» (*Cicatriz*, p. 27). Símbolos de generosidad son los visillos que mandó colocar el alcaide para tapar los barrotes de la única ventana. Y encontramos, en este espacio, un elemento común a ambas obras, al aludir a otra de las órdenes del alcaide: «También ha mandado atrapar un pájaro silencioso. El pájaro sigue vivo y vive en una pequeña jaula, que puede ser azul»⁵⁶; pájaro que recuerda al que pide Mallick: «Wataksi / dame tu pájaro tranquilo / porque un pájaro tranquilo / es siempre / el nido / más cómodo» (*Mallick*, m. 73, p. 393). Un ave que en ningún caso es símbolo de vitalidad, sino de silenciosa presencia, reconfortante, quizás al asumir la opresión del canto.

Una cama estrecha, flores de plástico y una linterna completan el escenario. En el segundo acto se introducen pequeños pero importantes cambios: un reloj enorme y una fotografía gigantesca del alcaide. El significado del reloj como agobiante paso del tiempo para un condenado a muerte es obvio, pero, además, el tiempo es aún más cruel para los presos, ya que «el alcaide ha estado jugando con él y ahora adelanta muchísimo» (*Cicatriz*, p. 43), mientras que la fotografía sirve como objetivo

poemarios. A este respecto, afirmó Francisco Umbral: «La libertad tipográfica, tan vieja, es en él una cosa nueva, fresca, sincera», (*op. cit.*, p. 51) y Millón afirma, sobre la primera fase con la «disposición plástica del poema»: «Siguiendo una tradición vanguardista, aunque posea una protohistoria remota, Pedro Casariego Córdoba utiliza, en su búsqueda de la expresión poética, una ruptura de los límites tipográficos convenciones o usuales, en una apuesta rediviva de transgresión, conforma el poema en un objeto» (*op. cit.*, p. 12).

⁵⁶ Sobre el color azul, afirmó en «Verdades a medias» [1]: «El color azul fue y es mi única excusa, mi primera y única coartada» (*Verdades a medias*, p. 14). Amarillo y azul son colores de especial repercusión en su obra.

para los dardos. Frente a la celda, lugar de interlocución del condenado a muerte con el guardián, en el segundo acto la conversación con la hija del guardián tiene lugar en la sala de visitas de la prisión, de escenografía simple: «Una reja formada de barras de hierro pintadas de amarillo divide en dos partes la sala de visitas; la reja va de izquierda a derecha del escenario, desde el punto de vista del espectador» (*Cicatriz*, p. 44), donde Él se encuentra más cerca de los espectadores pero les da la espalda. Encontramos, además, dos sillas, idénticas, y una mesa donde vemos un paquete luminoso, un bote de pintura y un pincel.

En *La voz de Mallick*, la celda es «azul y soltera» (*Mallick*, m. 6, p. 359) y hasta ella llegan las voces de los esclavos negros. Al igual que la celda de Él, tan solo hay una ventana, que en este caso adquiere una gran carga metafórica:

mi celda es un cíclope terrible
y yo miro por su único ojo
miro por el ventanillo de mi celda
pequeño
c
o
m
o
ala de ángel
o de mosca⁵⁷.

Una celda desde la que le cantan los negros. Y a diferencia de Él, Mallick sí observa lo que ocurre a su alrededor, para narrárselo a Wataksi. Aunque hay más contactos con el exterior, como la prostituta mulata que cada mes acude a su celda para proporcionarle placer por un dólar ookunohariano⁵⁸. Y es entonces donde empieza el despliegue del universo de Pe Cas Cor, y donde estriba la mayor diferencia entre ambas obras: si en *La cicatriz* no hay otro espacio que no sea la prisión, en *La voz de Mallick*, justamente esa prisión es el lugar desde donde el protagonista relata lo que sucede en el exterior, en la ciudad de Ookunohari. Los esclavos negros que cantan, aquellos mendigos a los que asesina, los campos, el cometa asesino, la colina... Es este espacio de la celda en el que se sitúa Mallick, pero que abandonará.

ÉL / MALLICK

Él tiene, como rasgo distintivo, una cicatriz que no siempre puede ser observada, pues solo Él y Ella pueden verla. Este signo, la cicatriz, concebida como marca, es signo distintivo de la creación de Pe Cas Cor:

⁵⁷ *Mallick*, m. 31, p. 372.

⁵⁸ La misma idea se recoge en «Verdades a medias» [1], p. 9.

El estigma que distingue, que señala al que lo porta. [...] En Pe Cas Cor la cicatriz adquiere especial relevancia, sirviendo incluso como título a su única pieza teatral (contenida en *Verdades a medias*) y se refleja acaso también como distintivo de lucidez, en muchos de sus dibujos, al igual que el tatuaje⁵⁹.

Un referente de fe: «Yo sé que está, existe. No sé si creo en Dios, pero creo en mi cicatriz» (*Cicatriz*, p. 33). Aunque mienta a los niños sobre el origen de la cicatriz (afirma que se la hicieron con una navaja), sí le pudo contar uno de los conejos encarcelados amarillos (condenados a morir rápidamente) que «había en la prisión una mujer maravillosa que besaba a los presidiarios y dejaba cicatrices en sus caras para no ser olvidada jamás. Esa mujer me besó anoche» (*Cicatriz*, p. 34). Lo que sitúa el desarrollo de la obra en apenas tres días (el día del beso, el día siguiente, en el que transcurre el primer acto con la conversación del guardián, y el día de la visita de la hija del guardián, con la resolución del conflicto).

La primera descripción física que se nos da recalca su condición de condenado a muerte, aunque parece que no se aviene bien a su imagen: «El condenado a muerte es un hombre joven que no tiene aspecto de condenado a muerte, aunque no está bien afeitado. Está solo y parece muy nervioso. Lleva el pelo corto. Es rubio o moreno» (*Cicatriz*, p. 28).

En el segundo acto, aparece con restos de espuma de afeitar, con el pelo «imperceptiblemente» más largo y con ropa de presidiario: «Él lleva puesto un pijama a rayas, un viejo pijama de presidiario; los pijamas de presidiario suelen ser alegres, rayas rojas y rayas blancas, como el pijama de Él, pero no están hechos a medida» (*Cicatriz*, p. 43).

Por lo que respecta su definición sentimental, se trata, sobre todo, de un hombre confuso: no sabe por qué fue condenado a muerte aunque lo intuye —«Quizá me haya condenado a mí mismo, negándome a vivir» (*Cicatriz*, p. 28)—, ni logra estar seguro de quién es la mujer maravillosa, la única que trasciende lo puramente terrible. Un hombre que intenta afirmarse ante un guardián bondadoso, pero incapaz de comprenderle, y que solo con la mujer maravillosa puede sentir resuelta su situación de incomunicación con el mundo, pues como afirma Manuel Pérez:

Él ofrece un complejo, polisémico y dotado de las contradicciones del hombre contemporáneo [...] transido de un dolor existencial ciertamente profundo, manifiesta abiertamente (aludiendo, incluso, a la locura) su incompreensión del universo exterior cuya relación se le torna problemática⁶⁰.

Un ser que aspira a volver a empezar, reformarse y comenzar una vida «con otra cara, con otros ojos, en otra ciudad» (*Cicatriz*, p. 28).

⁵⁹ Esther Ramón, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁰ Manuel Pérez, *op. cit.*, p. 177.

Mallick, por el contrario, carece de vestimenta: «estoy completamente desnudo aunque un uniforme de dril cubre todo mi cuerpo / estoy completamente desnudo»⁶¹ (*Mallick*, m. 30, p. 371). Una desnudez que acentúa su discurso de desesperación —la llamada a Wataksi—, que mezcla la narración llena de impetuosa liricidad con la necesidad de paz y reposo: «no quiero enloquecer mientras te hablo / voy a hablarte con otra voz / con una voz mucho más fría» (*Mallick*, m. 19, p. 366), escribe en una estrofa enmarcada en ambos márgenes por la palabra «CALMA».

Respecto a su actitud, la identidad de asesinos figura como eje central de su construcción como personajes. Así Mallick:

hombres inocentes y hombres asesinos
todos somos el mismo hombre
y todos confesamos crímenes atroces⁶².

Mientras que Él aún debe mostrar su valía asegurando su condición de asesino, aquel que no tiene «una cara lisa, vulgar, de empleadillo que viaja en metro»: «¡Mi cara es la de un asesino a sueldo [...] Voy a matar a un jeque árabe» (*Cicatriz*, p. 39).

Y, además, desesperanzados: «y yo confieso / que quemé la fe / y luego vendí sus cenizas» (*Mallick*, m. 35, p. 374); aunque no lo suficiente como para no emprender el viaje en busca de una «SEÑAL» (*Mallick*, m. 36, p. 374). En el caso de Él, el refugio será también el ensueño donde aparece la amada.

ELLA / WATAKSI (O LA SALVACIÓN DEL AMOR)

Ella (no necesita más especificación) es, en *La cicatriz*, la que salvará al condenado a muerte: «Ella tiene el pelo largo; Ella ha tenido que ponerse un traje de presidiario, pero todos sabemos que es una mujer muy guapa vestida de presidiario, aunque la reja nos impide verla bien» (*Cicatriz*, p. 45). Hija del guardián, a través de las fotografías que éste le hizo al condenado a muerte queda enamorada de él. Aunque en el primer acto se plantea la duda de si es realmente «la mujer maravillosa»

⁶¹ Ángel González señaló cómo «por un prurito de pudor, para exhibir su intimidad, Pedro Casariego Córdoba toma todo tipo de precauciones, y transfiere sus tribulaciones particulares a personajes ficticios que son los encargados de exponerlas y representarlas, de “escenificarlas”: Mallick encerrado en su celda de eremita, el condenado a muerte recluido en su prisión (*Cicatriz*), los seres nonatos confinados en el claustro materno (*Shann*)..., todos son exponentes de su atormentado “yo”» («Prólogo. Unas palabras insuficientes para Pedro Casariego Córdoba, en Pedro Casariego Córdoba, *Poemas encadenados*, p. 10). Señala, además, estos versos como indicativos de esta lucha y tensión de contrarios armonizados: «Para desnudarse, Pedro Casariego se cubre con mucho cuidado, paradoja que Mallick formula con estas palabras: “Estoy completamente desnudo / aunque un uniforme de dril cubre todo mi cuerpo”» (*ibíd.*). Al fin y al cabo, la obra literaria era para Pe Cas Cor una desnudez despreciable (véase nota 30 de este artículo).

⁶² *Mallick*, m. 35, p. 374.

con la que soñó Él, en la conversación mantenida en el segundo acto el protagonista sí la reconoce como tal: «Tú eres Ella, la mujer maravillosa, la hija del guardián» (*Cicatriz*, p. 45). Personaje protector («he tenido una buena idea mientras fumaba, te fotografiaré desnuda y me vestiré con tus fotos, las balas rebotarán en mi pecho cuando los tiradores me fusilen», *Cicatriz*, p. 45); es su amor el que posibilita la identificación y revelación del *otro*, al encontrar en Él la cicatriz que el guardián niega que exista, asumiendo su *maldad* como elemento constitutivo: «Tú no eres un buen presidiario: odias al guardián, doblas cucharas y tenedores en el comedor de la prisión, eres peligroso con una navaja en la mano, matas jeques árabes. Y una cicatriz cruza tu cara» (*Cicatriz*, p. 48). Pero la cicatriz trasciende su significado como marca física para alcanzar su entidad como signo de salvación: la mujer es la cicatriz, es la marca que libera al condenado a muerte, pues su delito será no haber sido, hasta entonces, objeto del amor de ninguna mujer. Pese a todo, no se resuelve el problema de la comunicación, o, con una interpretación benevolente y optimista, el amor no necesita de ese entendimiento para alcanzar una comprensión amorosa: «No entiendo lo que dices, pero me gusta no entenderte» (*Cicatriz*, p. 45), le dirá ella.

Wataksi viene definida en términos de poderosa belleza: es «cerezo / luz / luna / agua / mujer» (*Mallick*, m. 14, p. 363), «la flor del cerezo / cuya visión / provocó mi deshielo» (*Mallick*, m. 28, p. 370), incluso «diosa» (*Mallick*, m. 18, p. 365), es la «primavera que derritió mi nieve» (*Mallick*, m. 50, p. 381), y es el recuerdo de ese primer beso el que produce la sensación de sacudida: «como el puño / de un terremoto», «sombra del beso» que «resucitó mi viaje» (*Mallick*, m. 50, p. 381). Y la rememoración de este acto amoroso provoca la carrera alucinante, dueño de una «energía imposible», que poco a poco va perdiendo velocidad, al ir desvaneciendo la fuerza de ese recuerdo. Y entonces, finalmente, se descubre la «SEÑAL que ya no esperaba» y que le indicaría «la meta / de mi salvaje peregrinación por la nada más vacía» (*Mallick*, m. 58, p. 385). Un amor que destruye la irreconciliable alianza de estrellas y abismo. Y que plantea la redención del preso a través de la liberación: «Wataksi / darte la mano y caminar / es salir del laberinto» (*Mallick*, m. 65, p. 389). Ha sido el beso el que ha revelado la puerta a la alegría: con el abedul de su alegría construye Mallick una canoa «y al fin tú eres / un río navegable / para mi canoa» (*Mallick*, m. 80, p. 397). Y así el beso descubre al esclavo negro que habita a Mallick. Y el amor se convierte en revelación:

la
salvación
de
tu
boca
desenmascárandome⁶³
me duele tanto
tanto
me abre⁶⁴.

La interpretación del final de este poemario ha sido unívoca en su desesperanza, en distintos estudios. Así opina Marta Sanz Pastor en el comentario que hace al fragmento de *La voz de Mallick* que recoge en su antología: «El amor pone al descubierto la vulnerabilidad; el amor nos impide tomar distancia y es el catalizador de nuestra domesticación y de nuestra condición pacífica de bueyes»⁶⁵, o Esther Ramón:

El amor muestra sin embargo una grita en su propio asidero: «*temo / me quieres / (...) temo que estés besando / al esclavo negro / que hay en mí*». Como si Mallick intuyese que, aunque unos labios borren «*la crónica del amor imposible / entre estrella y abismo*», sólo puede permanecer fuera del uniforme de los esclavos negros si persevera en la soledad de su celda, en el hundimiento en la angustia, en el frío⁶⁶.

Pero pese a la *normalización*, a la apertura a la que obliga el beso y su rememoración (la liberación y la fuerza que conlleva), un personaje como Mallick no deja de construirse, razonablemente, en la contradicción:

Wataksi
si me amas
es que amas la basura
y si amas la basura
es que no me amas a mí⁶⁷.

El intento de reconciliación entre la paz que otorga Wataksi y la condición de esclavo negro a la que puede verse sometido el personaje no puede juzgarse como una tragedia únicamente, ya que la revelación de la verdad, la exposición del propio *yo* de Mallick supone una vía de conocimiento a través del amor. Por tanto, en Wataksi encontraremos el deshielo que conduce al verdadero *yo*, y que, por tanto, no

⁶³ Sic. Errata en el texto.

⁶⁴ *Mallick*, m. 83, p. 398.

⁶⁵ Marta Sanz Pastor, *op. cit.*, p. 518, n. 7.

⁶⁶ Esther Ramón, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁷ *Mallick*, m. 79, p. 396.

crea, sino descubre al verdadero Mallick, que antes desnudo, quizás *manufacturado*, suponía un fraude.

Dios

La figura de Dios, presencia constante en la obra de Pe Cas Cor, obligaría a un tratamiento mucho más extenso del que corresponde a estas páginas. Del poemario *La risa de Dios*, solo mencionaremos sus tres últimos versos:

 Mi angustia
 es el eco
 de la risa de Dios⁶⁸.

La supeditación y la dependencia de este ser superior inspiran un discurso ambivalente de asunción de un dios en el que no se cree como ser inequívocamente benévolo. De ahí que en *La cicatriz* la ruptura sea clara:

 Mi cara es la de un asesino espiritual, la de un fanático que se consume pensando en el amor y la muerte. Mi cara ya no es mía; se hace más débil y más fuerte que yo. Mi cara es superior a mí, pero gime y llora. Mi cara es la de un poeta que odia la poesía. Mi cara es la de un vagabundo que odia los caminos y el polvo. Mi cara es la de un sacerdote que odia a Dios⁶⁹.

Dios será, al fin y al cabo, la figura omnipresente ante la cual Pe Cas Cor establezca una difícil relación de desprecio, miedo, incompreensión... Religiosidad cruel, en la mayoría de las ocasiones, pero que no deja de encontrar su expresión tintada de elementos humorísticos: «la misericordia / del Señor / es infinita / infinitamente / grande / por ello / no cupo / en la horca del kickapoo / quizá el indio kickapoo / hubiera preferido / una misericordia / de bolsillo / una edición / barata / del Señor» (*Mallick*, m. 73, p. 393). El tono religioso, casi de sermón, que se alcanza en «Verdades a medias» [1] y [2] y en su «Manifiesto» (donde afirmará: «Mis gafas se me antojan tan crueles e indispensables como la risa de Dios»⁷⁰) nos muestran una visión de un dios entronizado y derribado, un ídolo al que sustituye la adoración del hombre al hombre:

 Santificamos a Dios, hicimos de Él un Santo; caminábamos campos en pos del cielo, cerrábamos campos con Iglesias. Luego, misteriosamente, bajó la cotización de las acciones de Dios en la Bolsa inmaterial de las

⁶⁸ *La risa de Dios*, escrita en 1978, fue publicada por primera vez en la revista *El Paseante* (1985) y recuperada para *Poemas encadenados*, pp. 249-301.

⁶⁹ *Cicatriz*, p. 38.

⁷⁰ «Verdades a medias» [1], p. 13. Como dato biográfico, la miopía le eximió de tener que realizar el servicio militar; considerando vergonzante tal hecho, intentó alistarse como voluntario.

almas: adiós a la religión de Dios, un adiós dubitativo porque el pañuelo aún se agita⁷¹.

Con meridiana claridad articuló su concepción de Dios al explicar su obra *La risa de Dios*:

En el fondo, lo que dice este libro es que si hay un ser superior, en el que yo creo, ese ser debe contener a la vez, puesto que ha creado todo, el bien y el mal; debe ser a la vez bueno y malo. No es una visión dualista, sino que hay un dios que no es ni bueno ni malo sino que juega con nosotros⁷².

Así, el lúdico actuar de Dios se traduce en nuestra impotencia y desgracia, en ocasiones.

EL AFEITADO

Aunque pueda parecer aparentemente banal, el afeitado, presente en ambas obras, es recurrente como símbolo de revelación y cuidado. Así, en *La voz de Mallick*, se dirige el protagonista a Wataksi: «sólo tú puedes llevar el compás de mi delirio / cálmame / necesito que afeites / mis mejillas descuidadas / con la más tierna navaja de caricias» (*Mallick*, m. 68, p. 390). Y también en *La cicatriz*, donde el condenado a muerte presenta restos de espuma: «Hay una cantidad razonable de espuma de afeitar muy blanca en las mejillas y la barbilla de Él; la espuma de afeitar debe permanecer donde está durante todo el tiempo posible» (*Cicatriz*, p. 42), lo que indica una revelación de la cicatriz.

Además, aparece asimismo en «Verdades a medias» [1]: «Afeitarse todos los días puede ser un pecado terrible. Afeitarse todos los días es alejarse definitivamente del arrayán y del aire. Admiro a las secretarias que se afeitan cada mañana antes de ir en helicóptero a las oficinas del centro y de cristal»⁷³. En este texto parece aludir a la domesticación que supone acatar ciertas reglas de conducta social y, sobre todo, de artificialización. Aunque no deja de mostrar, en ambivalente recepción, su admiración ante aquellas que logran cumplir con los requisitos de la efímera y exigente vida moderna.

⁷¹ Pedro Casariego Córdoba, «Verdades a medias» – «Manifiesto», en *Verdades a medias*, p. 14.

⁷² Pedro Casariego Córdoba, «Fragmento de la entrevista de *El Paseante*», en Pedro Casariego Córdoba, *hombres i monstres. hombres y monstruos*, p. 36.

⁷³ «Verdades a medias» [1], p. 13.

Algo hay en el mundo y en el hombre más allá del maquillaje. Hay, por lo pronto, ese corazón del mundo y del hombre⁸⁰.

La obra de Casariego Córdoba presenta ese reconocimiento del maquillaje del mundo, derribado de distintos modos: si en *La cicatriz* lo encontramos reducido a su mínima expresión: apenas Él, Ella, el guardián y una prisión, el simbolismo adquiere una profusión salvaje en *La voz de Mallick*, donde en cualquier caso todo el universo se concentra en la tensión sentimental y ética entre un hombre (Mallick) y una mujer (Wataksi). Al fin y al cabo, el suyo fue un ejercicio de ruptura, de observación de la realidad interior para crear una propia y singular, como se ha señalado⁸¹.

Con humor, sin duda, afirmó Pe Cas Cor: «sólo soy un verdadero artista mientras vació el lavaplatos»⁸². Pero más allá de lo ingenioso, hay una decidida apuesta por la poesía como forma de vida, acto creativo para impregnar cualquier actividad cotidiana de belleza y revelación, desautomatizándola de su burocracia, con la rebelión como estímulo y mandato: «Aquellos de entre vosotros que desoigan y desobedezcan serán premiados, a ellos, por regar, basta una sola gota, su propio misticismo con sangre sabia, les otorgará la vida premios y mercedes inenabizables. Bendito el que no haga caso»⁸³.

De ahí la obra que crea: una visión profunda de lo superficial, desesperanzadora, en ocasiones, irónica, tierna, y, sobre todo, necesaria, que reinventa el conflicto desde distintas perspectivas para que sea el mismo hombre en diferentes hombres —o el *mismo* hombre que en realidad somos todos—, el que nos muestre el camino del desaliento pero también el de la sincera búsqueda de la verdad sin concesiones. Maneras de romper barajas marcadas para poder realmente alcanzar la virtud del juego.

⁸⁰ Pedro Laín Entralgo, «Prólogo a un joven poeta», en Pedro Casariego Córdoba, *Maquillaje (letanía de pómulos y pánicos)*, Zaragoza, Tansonville, 2006, p. 10.

⁸¹ «Crea su propio sistema poético: simbólico y visionario, nada conservador ni retórico, melancólico y trágico, épico y humorístico al tiempo, capaz de romper los límites de la imagen, las pautas de representación de las palabras y de la identidad de un sujeto fragmentado, dividido y hasta negado. Su lenguaje es una especie privada, un preciso estado interior que construye su escenografía detallada en lo exterior y cotidiano» (Antonio Ortega, «Un hielo celeste» —reseña a *Poemas encadenados (1977-1987)*—, *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, 12/04/2003, p. 11).

⁸² Pedro Casariego Córdoba, «Verdades a medias» [1], p. 13.

⁸³ *Ibid.*, p. 16.

ANEXO:
TABLA DE VARIANTES

<i>PLIEGOS DE LA ÍNSULA BARATARIA</i>	<i>VERDADES A MEDIAS</i>
Ø	[dibujo del rostro de un varón con una cicatriz, escribiéndose precisamente esa palabra como marca]
(obra de teatro)	Ø
1984	1981
no demasiado lujosa pero visitable (p. 75)	no demasiado lujosa, pero visitable (p. 27)
y por lo tanto la más terrible (p. 75)	y, por lo tanto, la más terrible (p. 27)
una televisión diminuta (p. 75)	un televisor diminuto (p. 27)
Ø (p. 75)	ÉL (p. 28)
Pero no había jurado (p. 75)	Imposible, no había jurado (p. 28)
El se sienta (p. 76) [errata]	Él se sienta (p. 28)
El público se dará cuenta inmediatamente de que el guardián no sabe hablar francés (p. 76)	Ø (p. 28)
ÉL (disculpándose).—Creí que no fumaba usted estando de servicio, pero le daré el mío. (Se lo da.) (p. 77)	ÉL (conciliador).—Le daré el mío. (Se lo da.) Creí que no fumaba usted estando de servicio. (p. 30)
Sabría de memoria sus oraciones si usted hubiera rezado (p. 78)	Sabría de memoria sus oraciones, si usted hubiera rezado (p. 33)
Es fea a primera vista, pero los niños me preguntan cómo me la hice. (p. 79)	Es fea a primera vista, y los niños me preguntan cómo me la hice. (p. 33)
a veces pienso que me estoy volviendo loco. Pero no estoy loco (p. 79)	a veces pienso que me estoy volviendo loco... pero no estoy loco (p. 34)
Había en ella tanta pasión. Pero podía ser también fría como el hielo. (p. 79)	Había en ella tanta pasión... (Pausa.) También podía ser tan fría como el hielo del Polo Norte (p. 34)
Aunque el alcaide le haya comprado a usted una televisión diminuta. (Señala la televisión diminuta.) (p. 80)	Aunque el alcaide le haya comprado a usted un televisor diminuto. (Señala el televisor diminuto.) (p. 36)
(Arroja el tubo de aspirinas contra el público, preferiblemente apuntando a una butaca vacía). (p. 81)	(Arroja el tubo de aspirinas contra una butaca vacía). (p. 37)
Cuando pienso en ella la cabeza no me duele. (p. 81)	Cuando pienso en ella, la cabeza no me duele (p. 37)
ella tenía las riendas pero no las usaba (p. 82)	ella tenía las riendas y no las usaba (p. 38)
Llevo un rifle carísimo escondido dentro de la caja de un instrumento musical. Voy a matar a un jeque árabe, pero nunca me he sentido tan tranquilo (p. 83)	Llevo un rifle carísimo escondido dentro de un instrumento musical. Voy a matar a un jeque árabe. Pero nunca me he sentido tan tranquilo (p. 39)
para desayunar en sus casas decoradas con medallas olímpicas. Pero las fotografías serán escudos (p. 83)	para desayunar en sus casas decoradas con medallas olímpicas, pero las fotografías serán escudos (p. 40)
El público verá, sorprendido, cómo el guardián agita los brazos (p. 84)	El guardián agita los brazos (p. 41)

Él, como el público, no entiende del todo lo que está pasando (p. 84)	Él no entiende del todo lo que está pasando (p. 41)
El guardián se tapa la cabeza con la almohada. Considero fundamental que una mujer haya bordado un tigre en la funda de la almohada (p. 84)	El guardián se tapa la cabeza con la almohada, en cuya funda hay un tigre bordado (p. 41)
la televisión diminuta (p. 85)	el televisor diminuto (p. 42)
la estación del ferrocarril (p. 85)	la estación de ferrocarril (p. 42)
las estaciones del ferrocarril (p. 85)	las estaciones de ferrocarril (p. 42)
transcurren 10 segundos (p. 85)	transcurren diez segundos (p. 43)
la estación del ferrocarril (p. 86)	la estación de ferrocarril (p. 43)
El público se sorprende cada vez más, porque no es demasiado inteligente (p. 86)	∅ (p. 44)
Pero no me conoces (p. 87)	y no me conoces (p. 45)
Se levanta y muestra la corbata al público; el público, cada vez más sorprendido, advierte que la corbata es una linterna encendida (p. 89)	Se levanta y muestra la corbata al público: la corbata es una linterna encendida (p. 47)
No sé por qué, pero espero que no haya demasiados espectadores sensibles en el teatro (p. 91)	∅ (p. 51)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Casariego, Antón, «La lata es la vida» en Pedro Casariego Córdoba, *La vida puede ser una lata / Falsearé la leyenda*, Madrid, Árdora, 1994, pp. 5-8.
- Casariego Córdoba, Pedro, *Maquillaje (letanía de pómulos y pánicos)*, con un prólogo de Pedro Laín Entralgo, Madrid, Editora Nacional, 1983, reeditado en Zaragoza, Tansonville, añadiendo un texto de su hermano Antón («Frau Schneider, por usted no pasan los años», pp. 7-8).
- , «Entrevista para *Sur Exprés*» [entrevista realizada en febrero de 1998 por José María Parreño y José Luis Gallero], en Pedro Casariego Córdoba, *Verdades a medias*, pp. 205-210; publicada anteriormente, con el título «Los manicomios están llenos de ropa interior», *Sur Exprés*, 8 (marzo de 1988), pp. 102 y sigs., con el título «Nací apache», publicada posteriormente en *Pliegos de la insula Barataria. Revista de creación literaria y de filología* (número especial dedicado a Pedro Casariego Córdoba), 2 (1995), pp. 127-131, y en José María Parreño y José Luis Gallero, *8 poetas raros*, Madrid, Árdora, 1992, pp. 15-19, recogida con el título «Entrevista para *Sur Exprés*».
- , *La voz de Mallick*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1989, recogido posteriormente en *Poemas encadenados*, prólogo de Ángel González, introducción de Esther Ramón, epílogo de Pedro Casariego H.-Vaquero, 2ª ed, Seix Barral, Barcelona, 2009, pp. 353-398.
- , *La cicatriz*, en *Pliegos de la insula Barataria. Revista de creación literaria y de filología* (número especial dedicado a Pedro Casariego Córdoba), 2 (1995), pp. 73-91, recogido posteriormente en Pedro Casariego Córdoba, *Verdades a medias*, pp. 25-51.
- , *homes i monstres. hombres y monstruos*, Valencia, Universitat de València, 1997, ed. trilingüe en valenciano, español e inglés.
- , *Cuadernos amarillo, rojo, verde y azul*, Madrid, Árdora, 1998.
- , *Verdades a medias*, selec. y ed. de Antón Casariego, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- , *Poemas encadenados (1977-1987)*, prólogo de Ángel González, introducción de Esther Ramón, epílogo de Pedro Casariego H.-Vaquero, Barcelona, Seix Barral, 2003.
- Castro, Luisa, «Pedro Casariego Córdoba», *ABC*, «Tribuna abierta», 10/02/1993, recogido en <http://www.pedrocasariego.com/falseare.htm#pedro2> (fecha de consulta: 20/06/2011).
- Cuenca, Luis Alberto de (ed.), *Diez poetas de los ochenta*, Madrid, Mercamadrid, 2007.
- García Pino, Gonzalo, «Nadie sabe, ni siquiera yo, cuánto tiempo he vivido», *Caballo verde. Suplementos de libros y arte*, en *La Razón*, 21/02/2003, p. 26.
- González, Ángel, «Prólogo. Unas palabras insuficientes para Pedro Casariego Córdoba», *Poemas encadenados (1977-1987)*, 1ª ed, Barcelona, Seix Barral, 2003, pp. 7-11. Publicado también en *Caballo verde. Suplemento de libros y arte* en *La razón*, 21/02/2003, pp. 25-26.
- Janés, Clara, «Ookunohari», *ABC*, «Panorama», 22/12/1989, recogido en <http://www.pedrocasariego.com/falseare.htm#ook> (fecha de consulta: 20/06/2011).
- Magalhães, Joaquim Manuel, *Poesia espanhola de agora. Poesía española de ahora*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997, 2 vols.
- Millón, Juan Antonio, «La obra de Pedro Casariego Córdoba: (di)visibilidad infinita o el pasaje de lo uno a lo otro», en Pedro Casariego Córdoba, *homes i mostros. hombres y monstruos*, pp. 7-16.
- Ortega, Antonio, «Un hielo celeste» [reseña a *Poemas encadenados (1977-1987)*], *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, 12/04/2003, pp. 11.
- Parreño, José María, y Gallero, José Luis, *8 poetas raros. Conversaciones y poemas*, Madrid, Árdora, 1992.
- Pérez, Manuel, «*La cicatriz*, de Pedro Casariego, un lenguaje dramático de la contemporanei-

dad», *Pliegos de la ínsula Barataria. Revista de creación literaria y de filología* (número especial dedicado a Pedro Casariego Córdoba), 2 (1995), pp. 169-181.

Sanz Pastor, Marta (ed.), *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española (1966-2000). 50 poetas hacia el nuevo siglo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

Suñén, Juan Carlos, «Rigurosa desobediencia» [reseña a Pedro Casariego Córdoba, *Verdades a medias*], *ABC Cultural*, suplemento cultural de *ABC* (03/07/1999), p. 6.

Umbral, Francisco, *Diccionario de literatura*, Barcelona, Planeta, 1997.