ÁGORA

PAPELES DE ARTE GRAMÁTICO

Núm. 11. DIGITAL. NUEVA COLECCIÓN. Primavera 2022

CORREO PARA MARIÚPOL

EL BALANDRITO. JOAQUÍN SOROLLA (1909)

Miércoles, 16 de marzo 2022. El dictador Putin ordenó atacar el teatro de Mariúpol, a sabiendas de que allí se refugiaban niños. La palabra "niños", en ruso, дети, había sido escrita en lugar visible desde el aire para tratar de evitar el ataque.

Toda nuestra magia para que la primavera llegue de nuevo a Mariúpol.

ÁGORA

PAPELES DE ARTE GRAMÁTICO
N.11 NUEVA COLECCIÓN
PRIMAVERA-VERANO 2022

Miércoles, 16 de marzo 2022. El dictador Putin ordenó atacar el teatro de Mariúpol, a sabiendas de que allí se refugiaban niños. La palabra "niños", en ruso, дети, había sido escrita en lugar visible desde el aire para tratar de evitar el ataque. Toda nuestra magia para que la primavera llegue de nuevo a Mariúpol.

ÁGORA ES UNA REVISTA
DE CRÍTICA Y CREACIÓN LITERARIA

Editor y Director:
Fulgencio Martínez

TALLER DE
A
GRAMÁTICO

Los textos publicados en *Ágora* son inéditos (salvo indicación expresa) y su *copyright*, así como el de las ilustraciones, es propiedad de sus autores. *Ágora* no se responsabiliza de las opiniones expresadas por ellos. EL TITULO, DISEÑO Y CONTENIDOS DE ESTA REVISTA ESTÁN PROTEGIDOS LEGALMENTE: LOS TEXTOS E ILUSTRACIONES NO PUEDEN SER REPRODUCIDOS EN OTRO MEDIO SIN LA AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES DE LOS MISMOS.

Depósito Legal: MU-0191-1998 ISSN: 1575-3239 Contacto: agoradeartegramatico@gmail.com

Blog de la revista ÁGORA DIGITAL www.diariopoliticoyliterario.blogspot.com

CAESAR NON EST SUPRA GRAMMATICOS

ÍNDICE

PÓRTICO 8
DOS POEMAS DE ÁNGELA MALLÉN: "GROZNI" Y "LA ÉPOCA EN QUE LOS MENDIGOS DICEN LA VERDAD" 8
Ángela Mallén 10

TRISTES. CON UCRANIA 12
José Luis Martínez Valero 12

Dossier **OTRAS LITERATURAS/ EN PORTUGUÉS**

HOMENAJE A LA POETA SOPHIA DE MELLO 14

SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN, LA POESÍA COMO PUNTO DE PARTIDA 14
POR **PACO CARREÑO** 14
POEMAS DE SOPHIA DE MELLO BREYNER 34

Dossier EL TIEMPO DEL 98. CRISIS Y CAMBIO DE SIGLO EN EL CONTEXTO EUROPEO 41

KARL KRAUS: LOS ÚLTIMOS DÍAS DE LA HUMANIDAD
Por Francisco Jarauta 42

EROS Y TÁNATOS: ANTONIO MACHADO EN SU NARRATIVA LÍRICA
Por Francisco Javier Díez de Revenga 51

LO NUEVO Y LO VIEJO 68
Por Fulgencio Martínez

EN TORNO AL REGENERACIONISMO 71
Por Ángel L. Abós 71

PASEOS CON ANTONIO MACHADO 80
(REPORTAJE ILUSTRADO)
Texto de José Luis Martínez Valero
e ilustraciones de J.M.E 80

CIEN AÑOS DEL *ULISES* DE JOYCE 93

EL NAUFRAGIO DE ULISES 93
Por *Francisco Jarauta* 93

NOTAS DE UN LECTOR PARA OTRO 102
Por Fulgencio Martínez 102

TEXTOS MAGISTRALES **111**

DOS POEMAS DE JOSÉ ÁNGEL CILLERUELO 111
ESCRITURAS | 1 111
ESCRITURAS | 2 112

FRAGMENTOS PARA UNA POÉTICA **113**

SOBRE POESÍA 113
POR CONCHA GARCÍA 113

CO-LECCIÓN ÁGORA **114**

POEMAS DE CONCHA GARCÍA 114

DESDE PERÚ CO-LECCIÓN ÁGORA **131**

POEMAS DE CARLOS ZÚÑIGA SEGURA 131

DIARIO DE LA CREACIÓN **147**

PANORAMA DE LA POESÍA ACTUAL
CORINA OPROAE 148
ENRIQUE VILLAGRASA 156
MARIA ÁNGELES LONARDI 161
MAXIMILIANO HERNANDEZ MARCOS 165

PER-VERSIONES **171**

NUEVE POEMAS DE ANNA ROSSELL 171
EN ORIGINAL EN CATALÁN Y TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL POR LA MISMA AUTORA 171

RELATOS **189**

CATASTERISMO
(GARCÍA LORCA NO MURIÓ EN GRANADA) 189
José Luis Martínez Valero 190
CUÁNTO LO QUIERO 191
Por Jesús Cánovas 191

BIBLIOTHECA GRAMMATICA 199

CIEN POEMAS ILUMINADORES Y RECONFORTANTES (*DESPUÉS DEL PARAÍSO*, DE LUIS ALBERTO DE CUENCA) 199
Por Francisco Javier Díez de Revenga 199

LA LUZ DE DIONISIA GARCÍA 203
Por Jesús Cánovas Martínez 203

LA SEGUNDA PERSONA. COMENTARIO DE JOSÉ LUIS MARTÍNEZ VALERO 207

ACERCA DE UN POEMARIO INTUITIVO Y PENSATIVO 212
Por Ángela Mallén 212

LA CRÍTICA DE ANNA ROSSELL 216
LA REALIDAD OCULTA DE LA GUERRA 216
EL PODER CREATIVO DE LA SOMBRA 220

LA ESPAÑA DE PAPEL 222
Por José Luis Martínez Valero 222

PRESENTACIÓN DE *UNAS PALABRAS PARA TI* DE SUSANA AGUIRRIZÁBAL 227
Por Beatriz Montero del Amo 227

OTRAS LITERATURAS/ LITERATURA RUMANA 231

POEMAS DE *PRIMAVERA LA PRAGA* / *PRIMAVERA EN PRAGA*, DE DINU FLAMAND 232
Traducción del rumano al español: Catalina Iliescu Gheorghiu 232

UN CANTO DE INFIERNO Y PARAÍSO 238
Comentarios de Fulgencio Martínez sobre el libro de Dinu Flamand *Primavera en Praga* 238

ACTUALIDAD DE LA NARRATIVA DE MAX BLECHER 245

LA VIDA ES SUEÑO 245
Por Alicia Rodríguez Sánchez 245

INSTRUCCIONES PARA DESMONTAR A UN SURREALISTA EXPUESTO POR MAX BLECHER EN SU LIBRO *ACONTECIMIENTOS EN LA IRREALIDAD INMEDIATA* 253
Por José Luis Martínez Valero 253

DOSSIER HOMENAJE A ION MINULESCU 259

BAJO EL SELLO DEL RÉGIMEN NOCTURNO DE LO IMAGINARIO 259
Por Gheorghe Glodeanu 259

LOS RAROS 271
Por José Luis Martínez Valero 271

SIMBOLISMO EN LOS RELATOS DE ION MINULESCU 276
Por Encarnación García de León 276

NOTICIAS GRAMÁTICAS 292

ESTUDIOS DE POESÍA ESPAÑOLA 293

DOS ESTUDIOS EN HOMENAJE A ÁNGEL GONZÁLEZ 293
Por Fulgencio Martínez 293

ANTOLOGÍA DE POEMAS DE ÁNGEL GONZÁLEZ (POEMAS CITADOS EN EL ESTUDIO) 304

LA SONRISA DE CERVANTES / REVISTA CERVANTINA 324

FALLO DEL PREMIO CERVANTES DE ÁGORA 324

PROPILEOS 326

VENANCIO IGLESIAS MARTÍN: 326
EL OCASO 326
MUERTE DE UN PIANISTA 328
EDUCACIÓN COMO REPRESIÓN Y AMANSAMIENTO 329

AUTORES 331

Escribir para las Ucranias del futuro

La pena que nos recuerda el soneto de amor de Miguel Hernández, cuya evocación trae Venancio Iglesias Martín en la última página de la revista, conlleva, en el trato con la vida, una radical experiencia: el cuidado o *Sorge*, en alemán; el cuidado de uno mismo y del otro y con los otros. Aunque hayas fracasado en dar al mundo a la larga alguna impronta de armonía con tus obras, con tus acciones -como pide Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética de la Humanidad*-, no renuncies a ser capaz de ser tú mismo, capaz del riesgo de ser libre y del deseo de seguir siendo humano y de que otros, ahora y en el futuro, lo sean también, tanto como tú, o mejor que tú.

Ucrania ha sido atacada. Nosotros, simplemente, escribimos… una revista…. Casualmente, hace un par de días, mientras daba un paseo, antes de comer, por la huerta y pensaba en estas cosas como tú, me encontré a un antiguo compañero de colegio cuya cara no había visto en muchísimo tiempo. Me reconoció él primero y me dijo que me había leído en el periódico, algo de mí o sobre mí, como una media hoja o así… Sabía que yo estaba jubilado desde el curso pasado (esto lo sabía por alguien de mi familia a quien preguntó por mí) y en fin, casi al despedirnos, me preguntó si aparte de escribir hacía algo más. ¡Si aparte de escribir hacía algo más! Me irritó esa frase y me entraron ganas de contestarle con una inconveniencia. Seguramente es un buen hombre que se extraña de que un jubilado no tenga alguna otra ocupación más o menos práctica (él, que es funcionario, venía de trabajar en su huerta), incluso algún empleo que allegue algún dinerillo. En otra época de mi vida la frase irritante me hubiera impulsado a cierto remordimiento moral. Los escritores tenemos vocación de cambiar el mundo, además de escribir y de, lo primero de todo, martirizarnos. Escribir y apuntarse al Ejército de Salvación los fines de semana, escribir y dar clases a niños, a bachilleres, escribir y hacerse una vida, escribir y hacerse rico y famoso, o por lo menos, esto último, pasar de académico a político, guerrillero, cupletista, editor, actor o actriz, sin solución de continuidad, casi sin esfuerzo. Tarde, me di cuenta que solo sé que no sé nada, que solo se puede hacer una cosa bien. Desde ahora seré consecuente con esto. Escribir sobre todo. Escribir ya lo ocupa todo. Escribir para que la primavera vuelva a Mariúpol. Escribir para las Ucranias del futuro. Escribir hasta el fin. A ciegas. Sin luz, si fuera necesario. Sin gas. Sin ventanas. Resistir escribiendo.

PÓRTICO

DOS POEMAS DE ÁNGELA MALLÉN: "GROZNI" Y "LA ÉPOCA EN QUE LOS MENDIGOS DICEN LA VERDAD"

GROZNI

¿Hacia dónde se dirige la anciana
abrigada con todo cuanto tiene:
botas, calcetines, medias, abrigo
a cuadros raído, gorro juvenil,
y una bolsa del súper con algunos recuerdos?

Mirad hacia el suelo. Más
de lo mismo: un rail
de tren medio enterrado bajo muchos cascotes.
El asfalto, si hubo, ya desapareció.
Se confunden los árboles desnudos
con farolas sin ojos y postes sin cabeza.
Aunque siguen aún en pie las fachadas
que antes fueran barrocas, balcones desfondados,
cantones que han perdido el pavimento.
El cielo se contagia de gris desolación.

Por la ciudad de Grozni más y más de lo mismo:
cielo ahumado de la guerra, las ratas,
el llanto de algún niño bajo tierra,
el olor a quemado y a difunto.
Y nada queda entero.
Nadie, nadie quedó. Más de lo mismo:
el cielo encapotado de noviembre,
el cielo hostil y espeso del combate,
una anciana más dura que una piedra,
balcones desfondados y una bolsa
del súper con algunos recuerdos.

(De “Palabra de Elefante”, *ArteActivo Edic.*)

LA ÉPOCA EN QUE LOS MENDIGOS DICEN LA VERDAD

Hay un pueblo que flota.

Hay un pueblo que flota en nuestra conciencia.

Hay un pueblo que flota en el mundo, en este planeta, en las autopistas, en las estaciones intermodales, en las esquinas de las ciudades, junto a los anuncios de telefonía móvil, muy cerca de las nuevas catedrales en forma de banco y multinacional.

Hay un pueblo que flota en nuestra época.

La época en que los mendigos dicen la verdad, aunque nadie en este mundo los vea, y los presidentes compiten por engañar a millones y millones de ciudadanos en los picos de *share* o cuota de audiencia.

Hay un pueblo que flota porque no encuentra tierra bajo sus pies.

Flota porque todos fueron ahuyentados como ratas. Fumigados. Descabezados.

Flotan porque todos tienen miedo. Porque tienen hijos. Porque tienen hambre. Porque tienen fe. Porque tienen vergüenza. Porque tienen lágrimas. Porque tienen años. Porque tienen derecho. Porque tienen dignidad.

Flotan porque no son ladrones. Porque no son carroñeros. Porque no son asesinos. Porque no son iluminados. Porque no son dioses de barro. Porque no son muñecos de trapo.

Hay un pueblo que flota en el corazón de quienes son como ellos. Y no saben mentir como los presidentes megalómanos. Y no necesitan Olimpo como los dioses. Y no quieren matarse como depredadores. Hay un pueblo que encalla en las fronteras. Que no siempre encuentra alojamiento en las ciudades o en los campos. Cogidos de la mano, con

los hijos en brazos y los viejos a rastras. Con sus pañuelos, sus chándales, sus bolsas de deporte o de bebé, sus mochilas mugrientas. Buscando un parque en Varsovia, un familiar en Chisináu o Budapest, un tren en Bratislava o en Salzburgo, un papel en Madrid o en Malmö.

Ángela Mallén (Alcolea del Río, Sevilla). Poeta y narradora. Licenciada en Psicología Clínica por la Universidad de Valencia, con estudios de Pedagogía, Psicología Social y Filología Alemana en la Universidad de Linz y en la Universidad del País Vasco. Durante diez años residió en Austria, donde trabajó como profesora en la Universidad Johannes Kepler de Linz, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. Actualmente reside en Vitoria, donde trabaja como profesora de alemán, intérprete y traductora.

Obtuvo el Premio Internacional de Poesía "Leonor de Córdoba 2003" con el poemario *Courier -Los trenes del Sur-* (Andrómina, Córdoba, 2003).

Entre sus libros de poesía destacan *Palabra de elefante* (AAE, Vitoria), *La noche en una flor de baobab* (Andrómina, Córdoba 2009) y *Cielo Lento* (AAE, Vitoria, 2011). En 2005 publicó la novela *Los caminos a Karyukai* (Arte Activo Ediciones, Vitoria); y en 2014, el libro de narrativa breve *Bolas de Papel de Plata* (AAE, Vitoria 2014). En 2019 es incluida en la antología poética *La escritura plural* (Ars Poetica), y en 2020, publica el libro de relatos *Entretanto, en algún lugar* /Desvelo ediciones). Miembro de la Asociación de Creadores de Álava KRELIA.a y de la Asociación de Escritores de Euskadi.

TRISTES. CON UCRANIA

Por **José Luis Martínez Valero**

Tristes guerras
Si no es amor la empresa.
Tristes. Tristes.

Tristes armas
Si no son las palabras.
Tristes. Tristes.

Tristes hombres
Si no mueren de amores.
Tristes. Tristes.

Miguel Hernández

En la explanada del Puente de Hierro o Puente Nuevo, comienzan a agruparse, vienen de todos los barrios de la ciudad, de habitaciones solitarias, con los corazones tristes, con todas sus derrotas.

Ayer, cuando habían extendido la bandera, las manos que las sujetaban, junto a los dos coches de policía que les acompañaban, vistos desde arriba, parecían una ilustración salida de *La Metamorfosis* de Kafka, aquel profético "escarabajo".

Llevaban la bandera como si se tratase de un trozo de Ucrania, un poco de cielo y un campo de trigo.

Los niños con globos azules o amarillos en la mano era como si sujetasen el hilo de una cometa que vuela lejos. Allá, a tres mil kilómetros de este puente.

Caminan en silencio, impresionan tanto que todos callamos. Desde la acera los seguimos y por respeto los dejamos en su soledad.

A veces como una convulsión suena algún grito: ¡Ucrania unida, jamás será vencida! ¡Putin un paso atrás, Ucrania quiere la paz! El último es desgarrador: ¡¡¡Ayuda!!!

Suena el himno que todos acompañan. Suenan canciones hermosas. Recuerdo los últimos versos de la Canción triste, de Vicente Medina:

Mocicos y viejos
Sienten la canción
Del tonico triste,
Como nunca de triste se oyó,
Y es verdá que nenguno la entiende,
¡Pero lloran tós!

José Luis Martínez Valero vive en Murcia, es catedrático de Literatura, poeta y autor de libros de ensayo y narrativa, como *Sintaxis* (ed. La fea burguesía).

OTRAS LITERATURAS. EN PORTUGUÉS

Dossier Homenaje a la poeta Sophia de Mello

SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN, LA POESÍA COMO PUNTO DE PARTIDA

Por **Paco Carreño**

Pártase de cualquier punto. Todos son iguales. Todos llevan a un punto de partida.

Antonio Porchia

Solo escribo para exaltaros
Oh sentidos, oh sentidos amados
Enemigos del recuerdo
Enemigos del deseo.

Guillaume Apollinaire

El poeta como eterno aprendiz

Percibir poéticamente es percibir por primera vez, perseguir focos de deslumbramiento camuflados entre los pliegues cotidianos, fundar en los sentidos la posibilidad de una revolución permanente, saltar sobre lo establecido. Michaux lleva ese sentido incoativo a la definición de la propia poesía, hasta llegar a ver en el acto poético una victoria sobre la inercia. El poeta, al que relaciona con Prometeo sin nombrarlo, sería para él un exorcista de los males de la civilización, sensible a las atmósferas irrespirables, dedicado a encontrar ventanas que nos pongan de nuevo en contacto con el horizonte, con lo ilimitado, con el reto de seguir buscando, envueltos en el misterio de un infinito que tira de nosotros y nos entrega en manos de un destino superior a nuestra limitada subjetividad. No se trataría tan solo de una victoria sobre la inercia de la época. Su alcance ha de afectar también a las amenazas de indolencia y apatía que se ciernen sobre el propio sujeto que escribe.

Así hablaba el poeta belga en una temprana conferencia dada en Buenos Aires, «*L'avenir de la poésie*»:

> El poeta aporta un nuevo impulso vital, una nueva conciencia. A los poetas hay que compararlos, no con predicadores, sino con el primer hombre que inventó el fuego. […] Para los poetas se trata siempre del nacimiento del mundo. La emoción vuelve el mundo tan «sin estrenar», o tan extrañamente eterno. El poeta ama siempre por primera vez, reencuentra el milagro de ver el árbol por primera vez. Él confunde maravillado su vida de hombre con la vida de árbol, y se pierde en el espacio. Nada es más claro y traslúcido y hay que conocer todo enseguida[1].

[1] MICHAUX, Henri, «L'avenir de la poésie», en Oeuvres complètes, vol I, París, Gallimard, 2001, pp. 969, 980, 981

Quien se entrega en alguna medida a ese modo de percibir se las tiene que ver con lo que todavía no tiene forma, con lo indeterminado, gracias al pensamiento de algo que nunca había sido pensado antes. En ese sentido el poeta es un eterno aprendiz.

En la música pop

El tema no lo encontramos únicamente en la poesía. Hay multitud de letras de canciones que se hacen eco de ese descubrimiento. En «*Wild is the wind*» de David Bowie escuchamos una renovación de la vida del enamorado a través de la práctica amatoria «*With your kiss / My life begins / You're spring to me*». También en alguna canción de Cat Stevens: «*Morning has broken like the first morning / Blackbird has spoken like the first bird / Praise for the singing, praise for the morning / Praise for them springing fresh from the world*». Esta vez con cierto carácter religioso de agradecimiento.

En la novela

En otros géneros literarios también aparecen esos indicios de renovación, como en la novela, donde encontramos testimonios que demuestran una forma de percibir que recrea el mundo y hace que todo recomience cada estación, como en este fragmento de *El ayudante* de Walser:

> ¡Cómo cada estación tiene su olor y su música particulares!
> Cuando vemos la primavera, tenemos la sensación de no haberla visto jamás así, nunca con esa intensidad. En el verano, la exuberancia estival nos parece cada año nueva y fabulosa. El otoño jamás lo habíamos observado antes como es debido, solo este año, y el invierno también es novísimo, totalmente distinto del de hace uno o tres años. Sí, hasta los años tienen su perfume y tesitura propios. Pasar un año en tal o cual sitio supone verlo y vivirlo de distintos modos.

Esa manera de verlo todo como si nunca hubiese aparecido, en clave de deslumbramiento, tiene que ver con la técnica y la poética práctica de algunos autores. El crítico Viktor Sklovski encuentra en la obra de Tolstoi un procedimiento de singularización por el cual todo objeto puede ser descrito como si fuese visto por primera vez y todo incidente tratado como si se produjese en el preciso instante en que lo leemos. Rehúsa así y esquiva el reconocimiento de los objetos por parte del lector, situándolos, mediante su transformación verbal, en un espacio de maravilla realista[2].

La metamorfosis perceptible

La propia realidad se corresponde con ese modo de percibir. Desde una observación más objetiva podríamos decir que a pesar de la constancia apariencial con la que percibimos hay una incansable transformación que mantiene en un permanente cambio nuestro entorno. El flujo de la materia consiste en un movimiento perpetuo. El mundo está estructurado como una gran metamorfosis. En él los cuerpos se encuentran regidos por sistemas de aparición y desaparición. En ese sentido, la poesía es un modo de ver a simple vista, directamente, eso que en otro orden de conocimiento confirma la observación científica:

> […] la metamorfosis es la evidencia para todo viviente de la imposibilidad de alejarse de la fase de gestación. Si estamos destinados a la metamorfosis por nacimiento, todo viviente, por eso mismo, está condenado a permanecer en parte como infante: la infancia jamás podrá abandonarnos y nosotros jamás podremos separarnos de ella. Cambiar de forma —metamorfosearse— siempre significa tener la capacidad de convertir el cuerpo en un huevo capaz de crear y de vehiculizar una nueva identidad. Todo

[2] SKLOVSKI, Viktor, «La construcción de la *nouvelle* y la novela», en TODOROV, Tzvetan, (comp.) *Teoría de los formalistas rusos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, p. 189

> yo es un huevo, y solo somos un huevo porque conservamos en nosotros esta potencia metamórfica cuya expresión es el huevo[3].

Aquí, los poetas, más atentos a lo circunstancial que a la búsqueda de una esencial atemporalidad, se harían cargo de una condición propia de las apariencias para la que no siempre hay una abierta receptividad. La percepción habituada al mundo —no poética— se engaña o, al menos, observa de modo mecánico, incompleto, un entorno con una inmensa capacidad para provocar nuestra sorpresa. Y quizá ese mecanismo que nos ofrece un mundo familiar sea un recurso necesario para no hundirnos completamente en una extrañeza difícilmente mantenida en el tiempo. Nos rodeamos de valores de permanencia con los que poder percibir más fácilmente, por contraste, la incansable metamorfosis en la que se funda la realidad conocida, como podemos apreciar en el siguiente fragmento de Jean Cocteau:

> En el espacio de un relámpago vemos un perro, un coche de caballos, una casa, por primera vez. Todo lo que ofrecen de especial, de loco, de ridículo, de bello, nos abruma. Inmediatamente después el hábito borra esta poderosa imagen. Acariciamos al perro, detenemos el coche, habitamos la casa. Ya no los vemos. He aquí el papel de la poesía. Desvela en toda la fuerza del término. Nos muestra desnudas, bajo una luz que sacude la torpeza, las cosas sorprendentes que nos rodean y que nuestros sentidos registran mecánicamente[4].

Tierra y mundo heideggerianos

Heidegger comparte con Cocteau ese mismo sentido de la poesía como un modo de levantar un velo para ofrecernos lo que una cómoda familiaridad con la existencia nos oculta. El filósofo encuentra al investigar el modo de verdad que revela

[3] COCCIA, Emanuele (2020), *Metamorfosis. La fascinante continuidad de la vida*, Madrid, Siruela, 2021, p. 79

[4] COCTEAU, Jean, «El secreto profesional», en *Poésie critique*, Paris, Ed. des Quatre Vents, 1945, p. 61

el arte una forma de desocultar el ente y, por tanto, de dar a conocer y experimentar el ser. Para él no solo la poesía, sino la propia facultad de hablar hace manifiesto un «mundo» manteniendo en estado latente la «tierra», es decir, todo aquello que no ha sido revelado y permanece en el ámbito de lo desconocido: «lo esencialmente auto-ocultante». Dado que el habla es el acontecimiento por el cual el ente como ente se abre para el hombre por primera vez, se identifica el lenguaje mismo —«el que lleva primero al ente como ente a lo manifiesto»— con la poesía en sentido esencial. Y esta se diferencia, por ello, del resto de las artes, pues estas, cuando realizan sus creaciones, lo hacen siempre dentro de un «mundo» en el que la «tierra» ha sido revelada por la palabra, es decir, «siempre acontecen ya y solo en lo patente del decir y el nombrar»[5], dentro de un universo conformado por el lenguaje. De ahí que este mantenga una relación privilegiada con las tinieblas primordiales, con lo que Heidegger denomina «tierra», fuente de toda renovación, y eso quizá por su relación arbitraria con los objetos que nombra, por esa capacidad de designar la realidad mediante signos que se mantienen desde la profundidad del tiempo casi únicamente por tradicionales convenciones y escapan a la mímesis, a la lógica natural. En ese sentido, el habla es esencialmente la actividad menos figurativa del hombre. Las artes no verbales beben siempre de esa abstracción en la palabra.

La irrupción de la verdad

Heidegger coincide con Pessoa cuando este nos recuerda que «decir es renovar». El lenguaje, para él, no nos instala en ningún lugar seguro y definitivo: debemos estar continuamente alumbrando la «tierra» como si no existiese ya un «mundo» desde el que hablamos. Por eso la poesía es la instauración de

[5] HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, México, FCE, 1988, p. 114

la verdad, nos arranca de lo habitual para insertarnos en lo abierto por la obra, que es, al fin y al cabo, el medio por el que la «tierra» se manifiesta en un «mundo», manteniendo un pie hincado en ese territorio de lo desconocido y ofreciendo una forma de surgir a «la plenitud no abierta de lo prodigioso», una posibilidad al retorno de lo inmensamente nuevo. De alguna manera, un poema, una obra de arte implican la irrupción de lo insólito como una experiencia de conocimiento.

> La ofrenda y la fundamentación tienen lo repentino de lo que se llama un comienzo. Sin embargo, esto repentino del comienzo, lo propio del salto desde lo inmediato, no excluye sino precisamente incluye que el comienzo se preparaba disimuladamente mucho tiempo antes. El comienzo auténtico es ya en cuanto salto un haber saltado, que salta libre por encima de lo venidero, si bien como encubierto. El comienzo contiene ya oculto el final. El auténtico comienzo no es jamás lo que de comienzo tiene lo primitivo. Lo primitivo carece de futuro, porque no tiene el salto y el vuelo que ofrenda y funda. No es capaz de dar de sí más, porque no contiene otra cosa que lo que aprisiona. El comienzo, al contrario, contiene siempre la plenitud no abierta de lo prodigioso, es decir, la lucha con lo seguro. El arte como Poesía es instauración en el tercer sentido de provocación de la lucha de la verdad y es, por esto, instauración como comienzo[6].

Hablamos aquí de la ofrenda del ser que concita la poesía. Y Heidegger insiste en que la obra nos saca de lo habitual y nos sitúa ante lo extraordinario. Llega a decir que en lo existente y habitual nunca se puede leer la verdad[7]. Esta es puesta en marcha por la obra de arte, no está dada para siempre, permanentemente ha de estar manifestándose. El arte evidencia un ente que siempre es distinto al anterior, y quizá por eso se pueda reconocer como arte y nos permita definirlo como lo indecible que, de repente, aparece en lo dicho.

---

[6] HEIDEGGER, Martin, Arte y poesía, México D. F., FCE, 1988, pp. 116, 117
[7] Ibidem, p. 110

Ver contra pensar

Sophia de Mello, para dar cabida en sus palabras a eso que se desvela, tiene muy en cuenta que se trata principalmente de un fenómeno de la percepción. En ese sentido, más que en otros, es discípula de Alberto Caeiro. Bernardo Soares, una de las voces del polifónico Fernando Pessoa, al comentar la obra de Caeiro nos dice que el poeta se da cuenta de todo por primera vez, no apocalípticamente, como revelación de un misterio, sino como afloramiento de la realidad. Y esa percepción de lo que ya estaba allí, en un constante y permanente cambio, solo puede darse a través de una especie de desconocimiento. Quizá el concepto filosófico de «epojé» (suspensión del juicio, en palabras de Ferrater Mora, quien recuerda también que Sexto Empírico lo consideraba un estado de reposo mental en el que no afirmamos ni negamos) pueda servirnos para entender mejor ese paréntesis del hábito que concede a la percepción una experiencia virginal con la que se suspenden las rutinas de la sensibilidad y se aparca la utilidad de los sentidos, que ya no actúan con una función determinada, con un fin extrínseco, sino que sienten por el simple placer de sentir, en una deriva sensorial que nos permitiría encuentros dominados por la sorpresa y la admiración. Pessoa, quien dice no tener filosofía, sino sentidos, insiste en separar el pensamiento de la visión. Esta última es la que nos permite entender el mundo, pues solo se puede ver de una determinada manera, única para cada ser, para cada instante. En términos heideggerianos la visión sería lo que atañe a la tierra y el pensamiento sería de la incumbencia del mundo.

> Más vale ver una cosa siempre por primera vez que conocerla,
> pues conocer es como si nunca viéramos por primera vez,

y nunca haber visto por primera vez es solo oír cómo lo cuentan[8].

Creo en el mundo como en una margarita
porque lo veo. Mas no lo pienso,
porque pensar es no entender.

Lo extraordinario en lo ordinario

Y esos objetos (una cosa, una margarita) que ya estaban ahí no nos hablan de algo anterior, sino de una inminencia. Estamos entre lo que está a punto de aparecer y lo que acaba de hundirse en la ausencia, en un territorio donde todo es posible, y esa potencia aparece encarnada en los objetos concretos que observamos, cuyo único significado es abrir el tiempo para que todo vuelva a suceder de nuevo. Estos poemas consideran la realidad como un acontecimiento original. No es, como nos recuerda Heidegger, un comienzo absoluto, primitivo, sino un recomenzar que suspende lo establecido, incluida nuestra propia forma de mirar, ofreciéndonos una experiencia inusitada al alcance de todo el mundo. Por eso es probable que el ambiente ideal donde percibir ese carácter rompedor de una realidad inminente sea la propia costumbre, los hábitos, las tradiciones, la memoria, los valores de seguridad y permanencia, como encontramos en este poema de Gil de Biedma.

Canción para ese día

He aquí que viene el tiempo de soltar palomas
en mitad de las plazas con estatua.
Van a dar nuestra hora. De un momento
a otro sonarán campanas.

Mirad los tiernos nudos de los árboles

[8] «Poemas inconjuntos», en PESSOA, Fernando, *Poemas de Alberto Caeiro*, Lisboa, Atica, 1993, p. 77

exhalarse visibles en la luz
recién inaugurada. Cintas leves
de nube en nube cuelgan. Y guirnaldas

sobre el pecho del cielo, palpitando,
son como el aire de la voz. Palabras
van a decirse ya. Oíd. Se escucha
rumor de pasos y batir de alas.

(Gil de Biedma: *Compañeros de viaje*)

El poeta intuye una forma inminente de porvenir en un contexto convencional, dominado por un tiempo pasado. Las plazas con estatua hablan de acontecimientos y personajes anteriores: conmemoran. Se anuncia algo que va a suceder en un ambiente donde todo parece familiar y previsible: plazas con árboles, estatuas, palomas, campanarios y relojes. Hay una serie de elementos que conforman lo establecido, como partes de una realidad reconocible en la que se va a producir la pequeña fractura de la percepción introducida por la expresión arcaizante «he aquí», que remite a un estilo de resonancias bíblicas utilizado normalmente para las ofrendas. El poema va poco a poco invitando a abrir los ojos en esa atmósfera dominada por el pasado mediante una serie de recursos lingüísticos. La perífrasis incoativa (que habla del comienzo) «van a dar» nos introduce en un tiempo que nos pertenece: «nuestra hora». Ese tiempo tiene un origen desconocido por ser el verbo semánticamente impersonal, con sujeto indeterminado. La locución «de un momento a otro» junto los sintagmas «recién inaugurada» y «tiernos nudos» y a la perífrasis de la última estrofa «van a decir» contribuyen a crear la expectativa de algo que está a punto de suceder. Las llamadas al resto de poseedores del tiempo, («nuestra hora») son imperativos de verbos que se refieren a sentidos («mirad»,

«oíd») e invitan a percibir de nuevo la realidad en ese ambiente dominado por lo conocido.

Es importante señalar la potencia simbólica de las campanas, con todas sus connotaciones temporales y festivas, cuyo sonido se sitúa en un futuro muy próximo: «de un momento a otro sonarán». Ese ambiente de celebración propio de fechas señaladas parece surgir de todo lo inconsciente que compone la escena: nudos de los árboles, guirnaldas, cintas, nubes, luz, cielo, alas, palomas. Y es precisamente esa parte inhumana la que anuncia esas palabras que «van a decirse» a través de un emisor oculto, personificado, sin embargo, en un cielo que nos remite a una realidad sobrehumana. ¿No tenemos así, en palabras de Heidegger, la «tierra» que habla sin hablar en el «mundo» de los hombres? Escuchamos aquí palabras que no se han dicho, esperamos acontecimientos que mantienen su carácter inminente. Volar y caminar en una sola imagen («rumor de pasos y batir de alas»).

Milagro cotidiano

Hay en el poema de Gil de Biedma claras resonancias de una llegada desde lo desconocido, una invitación a escuchar eso que no está dicho y solo a través de la percepción que desafía los sentidos establecidos podemos intuir. En el poema de Biedma se habla de palabras y acontecimientos cuya causa es desconocida, algo que está a punto de ser revelado y no se dice realmente, despertando la atención ante esa especie de milagro inminente. Milagro es para Spinoza el hecho cuyas causas son desconocidas. Y cuando hablamos de milagros no podemos dejar de pensar que dentro de nuestra cultura el tema de la resurrección es quizá la maravilla fundacional, el hecho fabuloso que más claramente desacata lo que nuestros sentidos nos proponen, pues difícilmente alguno de nosotros ha encontrado una causa para un revivir que ronda con frecuencia la imaginación de mil maneras. Con el símbolo de la

resurrección Sophia de Mello figura sus ansias de renovación a través de enunciados que nos atreveríamos clasificar como performativos, pues realizan en realidad lo que dicen, permitiéndonos mirar con ojos renovados lo que ya estaba allí e insinuando al mismo tiempo que si resucitamos es porque de alguna manera estábamos muertos. Al hacer efectiva la renovación del mundo el que lo observa queda igualmente renovado en el acto de nombrar.

Necesario final para que suceda el principio

La luz es en algunos poemas de Sophia de Mello el símbolo permanente de esa resurrección, la posibilidad del milagro, realizada diariamente, como en la canción de Cat Stevens «*Morning has broken*». En «*Ingrina*» tras el grito de la cigarra se habla de una pérdida de la memoria de la muerte. A partir de ahí se reconoce la omnipotencia del sol que rige la vida, una vida que recomienza en cada cosa. Todo puede ser un punto de partida. El sol simboliza aquí la percepción ofrecida en su máximo grado, simultánea de la máxima vulnerabilidad y delicadeza («*Por isso trouxe comigo o lírio da pequena praia*»). Tenemos una cosa pequeña en un lugar pequeño, que da inmediato paso a la máxima fortaleza, intocada («*Ali se erguia intacta a coluna do primeiro dia*»). Y no es una experiencia solitaria, tiene que ver con la alegría del encuentro, del que la poeta deja testimonio: «*E sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo: nesta manhã eu recomeço o mundo*».

Dejarse hablar

Y curiosamente ese inicio es un tiempo de regreso: «*É esse o tempo a que regresso no perfume do orégão, no grito da cigarra, na omnipotência do sol*». Sí, «*a omnipotência do sol rege a minha vida enquanto me recomeço em cada coisa*», pero en el caso de este poema el renacimiento, la mañana, se sitúan en la cima de la tarde como un retorno. Es el recuerdo, la evocación de un lugar

ligado a otro por determinados aromas o sonidos, el que desencadena ese momento inaugural. En el poema se repite el determinativo que alude a la inauguración: «*primeiro dia*», «*primeiro espelho*» con el fin de acentuar el carácter virginal de la mirada, de lo que se ofrece a su alrededor como un don absolutamente gratuito, inesperado. En todo el poema se esquiva lo que pudiera sonar a abstracto. Fiel a los postulados de Pessoa, Sophia de Mello habla continuamente de sensaciones (sonidos de cigarra, perfumes de orégano, lirios) y esquiva las formas de conocimiento establecido. Y aquí tenemos, como veíamos en el poema de Gil de Biedma, la atención a lo inminente, la tierra que habla en el mundo de los hombres. «*Os meus passos escutam o chão enquanto a alegria do encontro me desaltera e sacia*». Pasos que pronuncian las palabras del suelo, palabras que son escuchadas al ser emitidas, poniendo en suspenso cualquier forma de comunicación que pudiese requerir la separación entre emisor y receptor. Esa es de alguna manera la clave de cualquier relación verbal con lo inanimado. Somos a un tiempo los que hablamos y los que escuchamos. Dar la palabra a las cosas exige escuchar con atención el silencio, ser ellas, en ese encuentro con lo desconocido que nos habla siempre por primera vez.

Nada nuevo sin el nombre

La relación con el nombre, con la lengua, es fundamental en el tema de la inauguración del mundo, del mismo modo que en «Ingrina» era importante pasar por la memoria para reencontrar esa mañana en la cima de la tarde a través de todo un laberinto de señales que van trazando un camino hacia el alba, instalada en todas las cosas y en todos momentos. El poema «Mundo nombrado o descubrimiento de las islas» nos recuerda la relación del nombre con el principio de todo. Cuando le damos nombre a algo intentamos proyectar sobre esa realidad un sentido de inauguración. El bautismo es una

forma de recomenzar, reiniciar una vida en una nueva dimensión, en el territorio de lo invisible y de un tiempo que es todos los tiempos. Este poema recuerda más o menos directamente las gestas de los exploradores que iban enfrentándose con lo desconocido: bahías, promontorios, ensenadas. Lo primero que hacían era ponerles nombre y con frecuencia el siguiente paso era naufragar. Por supuesto, hay un sentido de apropiación, como lo hay cuando uno le pone nombre a un hijo; pero recordemos que el reino del que habla es suyo solo como lo es un vestido que le sirve. La clave del poema no es tanto histórica como metafísica y epistemológica. Si en «Ingrina» había un encuentro alegre con lo desconocido que calmaba y saciaba, aquí tenemos el descubrimiento de lugares que ya antes de ser nombrados parecen responder y acudir a la presencia de los hombres que los veían por primera vez. Y para que se dé ese encuentro hay que pasar, en el caso de lo inanimado, por la personificación. Las cosas sin nombre se mantienen en la ausencia. Es la palabra la que las hace presentes, capaces de responder simplemente dejándose nombrar. Y a partir de ese momento son creadas, entran en esa conversación del hombre que no se conforma con hablar solo a lo semejante.

La eterna juventud del tiempo

Sophia de Mello encuentra allá por donde va esa especie de alegría inicial, casi siempre relacionada con el agua, con el transcurso, con la voz incansable de las cosas que hablan y son correspondidas por los poetas. En el palacio de Sintra escucha el canto de un alborozo de inicio, el brillo de la juventud del tiempo «*Mas o pequeno palácio é nítido –sem nenhum fantasma– / Sua sombra é clara como a sombra de um palmar / No seu pátio canta um alvoroço de início / Em suas águas brilha a juventude do tempo*». El recomenzar tiene relación siempre con una percepción nítida de los perfiles de las cosas, de las que ha sido desalojada

cualquier inexactitud, relacionada con lo irreal. Y esa plenitud de una realidad entregada a nuestros sentidos impetuosamente por la mirada de un dios que tiene su sede precisamente en nuestra forma de estar ausentes, en nuestra capacidad para identificarnos con lo que vemos, se relaciona con la eterna juventud del tiempo. Decir del tiempo que es joven es en cierto modo un oxímoron. Es verdad que hay tiempos pasados, pero en su permanente actualidad se mantiene siempre joven, siempre está ahí surgiendo incansablemente, como el primer día. Recordemos aquel verso de Góngora en su «Medida del tiempo por diferentes relojes»: «Eres tú, tiempo, el que te quedas».

El mar siempre renovado

En los poemas de Mello el mar tiene una importancia simbólica de primer orden. El océano se asocia con lo imprevisto, con el caos, con lo que no tiene forma y siempre puede sorprender. Suele ir asociado con la noche, con la oscuridad, donde nada se puede reconocer. De ese espacio completamente indeterminado surgen las nuevas formas, igual que de la noche surge la luz renovada. Recordemos el famoso verso de Valery: «*la mer, la mer toujours recommencée*». En casi todos los poemas sobre el recomienzo hay un contexto marino y nocturno. En el titulado «*Descobrimento*» tenemos «*Um oceano de músculos verdes / Un ídolo de muitos braços como un polvo / Caos incorruptível que irrompe*». Es decir, una absoluta otredad sin ninguna concesión, bestia inmensa a la que es preciso conceder su lugar de transición. Y en ese contexto, de un elemento muy nuevo y muy antiguo, es donde surge también la extrema novedad: «*um povo / De homens recém-criados ainda cor de barro / Ainda nus ainda deslumbrados*». Antes de llegar a esa renovación hay un necesario paso por el caos, por lo incognoscible, por las tinieblas, como vemos en el poema «*Ítaca*»: «*Estarás perdida no interior da noite no respirar do mar / Porque esta é a vigília de um*

segundo nascimento». Vigilia aquí tiene el sentido de víspera de día de fiesta y estado en el que uno se mantiene despierto y espera, despierto frente a la noche, hasta que llegue el amanecer, en el que habrá un segundo despertar: «*O sol rente ao mar te acordará no intenso azul*». Es, en realidad, una forma de emerger, de surgir de las oscuras aguas. Ese segundo nacimiento se relaciona con la resurrección («*Subirás devagar como os ressuscitados / Terás recuperado o teu selo a tua sabedoria inicial / Emergirás confirmada e reunida*»), surgida de un mar risueño donde las formas son tan proteicas que podríamos hablar de ausencia de forma. Se trata de una sabiduría inicial en la que el conocimiento todavía está recién llegado, apareciendo desde «*os negrumes da noite*» y el silencio. El mar es símbolo aquí de una materia que cambia permanentemente de forma, que se renueva.

Heterogeneización

No olvidemos que para que se produzca esa renovación la poeta debe estar inmensamente volcada hacia fuera, en una percepción abierta hasta la médula: «*O meu interior é uma atenção voltada para fora*». Eso implica que la identidad no viene de dentro a fuera sino de fuera a dentro. «*Não trago Deus em mim mas no mundo o procuro*». Es en ese sentido más pessoana que nunca Sophia de Mello, defensora también de un paganismo panteísta, de una percepción atenta a un mundo en que los dioses pueden manifestarse en cualquier momento, en cualquier lugar. Por eso nos recuerda, ante una escena matutina de renovación, el carácter marcadamente visual de la obra de su maestro y la ambigüedad de su identidad: «*Porque a tua alma foi visual até aos ossos / Impessoal até aos ossos / Segundo a lei de máscara do teu nome*».

En otro poema establece una diferencia entre visión y pensamiento y opta indirectamente por la primera, como hiciera Alberto Caeiro: «*Não tenho explicações / Olho e confronto /*

E por método é nu meu pensamento». De ahí la facilidad para acoger como propio aquello que permanece en el exterior: «*A terra o sol o vento o mar / São minha biografia e são meu rosto*». Su identidad está instalada en la otredad, sobre la que funda su persona. Son importantes estos versos porque en ellos afirma que no es ella quien permite que el mundo sea reconocido, sino el mundo, con el que se identifica, quien le otorga a ella esa capacidad de reconocimiento: «*Por isso não me peçam cartão de identidade / Pois nenhum outro senão o mundo tenho*».

La santidad de las cosas

Se trata, en su caso, de un vivir que escucha y da la palabra a las cosas, ante las que mantiene una atención sustancial. Son ellas las que otorgan todo su sentido a la poeta, las que le conceden su identidad, siempre cambiante, ofrecida, mimética. En el exterior encuentra sus más íntimos secretos, la clave de su personalidad, de sus vivencias. Y su interior no puede ser menos que la sede del universo, humilde lugar de acogida para la inmensidad, una inmensidad inmediata, no esquemática o abstracta. Esta relación recíproca del interior y del exterior hacen de ella un modelo para esa tradición poética, no solo oriental, en la que lo esencial es lo circunstancial, para la que todos los factores que rodean a las acciones pierden su condición de comparsas y pasan a conformar el ser. En ella se da mejor que en otros esa mutación que anunciaba Ortega de nuestra sensibilidad para las circunstancias. Podríamos decir que es una de las que mejor ha sabido escuchar el grito orteguiano: «¡santificadas sean las cosas!»[9]. Ella basa su salvación más íntima en el exterior y ha convertido la circunstancia en su destino concreto, buscando el sentido de lo que le rodea para encontrarse a sí misma y salvar así las apariencias.

[9] Todas estas reflexiones de Ortega sobre las circunstancias se encuentran en su libro *Meditaciones del Quijote.*

Dentro fuera y fuera dentro

Sophia de Mello escribe para devolver la expresión poética «a esta experiencia original del lenguaje y del pensamiento donde lo más íntimo del pensamiento se comprueba idéntico a su afuera. […] El yo se convierte en el fuera de mí»[10]. La acción de identificarse con lo que uno no es la aproxima a la locura. Si alguien consigue que lo más íntimo sea lo más extraño y lo más extraño forme parte de su intimidad, que su corazón pertenezca al exterior y que las estrellas formen parte de su pecho, tendrá necesariamente que sufrir un proceso de extrañamiento y pasar por la temible incertidumbre de no saber muy bien quién es. La permanente novedad surge precisamente de la indeterminación, de la incursión en el no ser, de esa realidad informe por la que pasan una y otra vez los versos de Sophia de Mello. No es extraño que el espanto y el pánico dionisiaco hagan su aparición justo en el momento de una renovación que es la recuperación de sí misma al tiempo que la revelación del exterior, en una mutua entrega en la que el sujeto se entiende en el objeto y el objeto es a su vez comprendido en una conciencia virginal del sujeto: «*O arfado espaço / Onde o que está lavado se relava / Para o rito do espanto e do começo / Onde sou a mim mesma devolvida*».

Terrible fuente de renovación

El caos se relaciona con el temor ante lo que no tiene forma. Su cualidad más repetida es la incorruptibilidad. Se trata de un caos que nunca termina de tomar forma determinada. Aparece normalmente asociado a imágenes relacionadas con el mar, como vemos en «*Fechei à chave*»: «*Fechei à chave todos os meus cavalos / A chave perdi-a no correr de um rio / Que me levou*

[10] RANCIERE, Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, París, Hachettes Littérature, 1998, p. 146

para o mar de longas crinas / Onde o caos recomeça – incorruptível». Es incorruptible al orden, al logos. Lo dionisiaco se mantiene, como en aquel texto de Juan Larrea en *Oscuro dominio*: «Porque cuando el caos logró su primer esbozo de postura, hundido hasta los hombros en la levadura cenicienta y al sol se puso sin esfuerzo buscando una postura protectora, todas las otras posibilidades incumplidas meditaron la venganza que se cumple día tras día». Y esa venganza es también la que sufre cualquier percepción como la de Sophia de Mello, abierta al ser y al no ser, donde lo universal absoluto se da la mano con lo único particular.

En el caos bullen todas esas «posibilidades incumplidas». Es seguramente eso a lo que llamaba Heidegger «tierra», una tierra informe frente al «mundo» de las formas, fuente inagotable de verdad. Gracias a ese caos que siempre está ahí el mundo, también el mundo de las formas terminadas, aparentemente terminadas, se renueva constantemente, y con él aquellos que perciben y renuevan con sus palabras la realidad.

Mirar cuando no estamos

Y es cuando el sujeto desaparece, identificado con lo que no es él, cuando aparece esa mirada segura y exacta que la poeta relaciona con la divinidad, propiciada por la ausencia del hombre, convertido en recipiente del acontecer del mundo. De esos dioses nos queda la nitidez de nuestra percepción: «*a nitidez que penetra aquilo que é olhado por um deus / Aquilo que o olhar de um deus tornou impetuosamente presente*».

Al invocar la presencia compañera de Pessoa cuando llega a una isla griega Sophia de Mello relaciona impersonalidad con divinidad, tras asomarse directamente al rostro de lo real: «*O teu destino deveria ter passado neste porto / Onde tudo se torna impessoal e libre / Onde tudo é divino como convém ao real*». De ahí que contraponga lo imaginado a lo real,

las presencias a los fantasmas, insinuando que la maravilla es más propia de la realidad, dominada por la nitidez, donde todo es más preciso y más nuevo, que de la imaginación. En esta última los objetos se encuentran delimitados únicamente por la confusa mirada del hombre, no han sido ofrecidos con el ímpetu de una percepción sobrehumana que nos ofrece incansablemente el don de un mundo recién llegado.

PACO CARREÑO ESPINOSA (Madrid, 1965). Profesor de Lengua y Literatura. De origen murciano y manchego. Ha publicado poemas en las revistas *Quimera* (Barcelona) *Calicanto* (Manzanares, Ciudad Real), *Salamandra* (Madrid), *Ágora* (Murcia) y *Antaria* (Murcia). Es autor de libros de poesía, como *Calblanque* (con fotografías de Luis González Adalid, Zambucho, Madrid, 2006), *Gabinete de sombras* (con fotografías de Paula Noya, La Factoría de Papel, Madrid, 2015) y, su más reciente, *Todos los días* (Ed, Casus-Belli, Madrid, 2021). Ha publicado también narración y ensayos y ejerce la crítica literaria y artística. www.pacocarreño.com

POEMAS DE SOPHIA DE MELLO BREYNER

(Antología de textos comentados por Paco Carreño)

SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN nació en Oporto, 6 de noviembre de 1919 y murió en Lisboa, 2 de julio de 2004. Fue distinguida con el "Prémio Camões" en 1999, como una de las poetas más importantes en lengua portuguesa del siglo XX. Fue la primera mujer portuguesa en recibir ese premio que supone el reconocimiento literario mayor de la literatura en lengua lusa. En 2003, poco antes de su muerte, obtuvo también, en España, el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. Autora de libros de poesía y de cuentos, teatro, ensayo y narrativa infantil. Su poesía se recoge en los tres volúmenes de su *Obra Poética* editada en Lisboa (Ed. Caminho, Lisboa, 1990-2003). Mencionamos sus libros traducidos al español:

Poemas Sophia de Mello Breyner Andresen. Angria Ediciones. Caracas 1998. Traducción de Nidia Hernández.

Antología griega (Ediciones Miguel Gómez, 1999).

Antología poética (Huerga y Fierro, 2000).

En la desnudez de la luz (Antología, Ed. Universidad de Salamanca, 2003)

Nocturno mediodía (Antología, traducción de Ángel Campos Pámpano, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2005).

Tiempo terrestre (Antología, selección y traducción de Paula Abramo, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2018).

INGRINA

O grito da cigarra ergue a tarde a seu cimo e o perfume do orégão invade a felicidade. Perdi a minha memória da morte da lacuna da perca do desastre. A omnipotência do sol rege a minha vida enquanto me recomeço em cada coisa. Por isso trouxe comigo o lírio da pequena praia. Ali se erguia intacta a coluna do primeiro dia - e vi o mar reflectido no seu primeiro espelho. Ingrina.

É esse o tempo a que regresso no perfume do orégão, no grito da cigarra, na omnipotência do sol. Os meus passos escutam o chão enquanto a alegria do encontro me desaltera e sacia. O meu reino é meu como um vestido que me serve. E sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo: nesta manhã eu recomeço o mundo

MUNDO NOMEADO OU DESCOBERTA DAS ILHAS

Iam de cabo em cabo nomeando
Baías promontorios enseadas;
Encostas y praias surgiam
Como sendo chamadas

E as coisas mergulhadas no sem-nome
Da sua própia ausência regresadas
Uma por uma ao seu nome respondiam
Como sendo criadas

ÍTACA

Quando as luzes da noite se reflectirem imóveis nas águas verdes
de Brindisi
Deixarás o cais confuso onde se agitam palavras passos remos
e guindastes
A alegria estará em ti acesa como um fruto
Irás à proa entre os negrumes da noite
Sem nenhum vento sem nenhuma brisa só um sussurrar de búzio
no silêncio

Mas pelo súbito balanço pressentirás os cabos
Quando o barco rolar na escuridão fechada
Estarás perdida no interior da noite no respirar do mar
Porque esta é a vigília de um segundo nascimento

O sol rente ao mar te acordará no intenso azul
Subirás devagar como os ressuscitados
Terás recuperado o teu selo a tua sabedoria inicial
Emergirás confirmada e reunida
Espantada e jovem como as estátuas arcaicas
Com os gestos enrolados ainda nas dobras do teu manto

DESCOBRIMENTO

Um oceano de músculos verdes
Un ídolo de muitos braços como un polvo
Caos incorruptível que irrompe
E tumulto ordenado
Bailarino contorcido
Em redor dos navios esticados

Atravesamos fileiras de cavalos
Que sacudiam suas crinas nos alísios

O mar tornou-se de repente muito novo e muito antigo
Para mostrar as praias
E um povo
De homens recém-criados ainda cor de barro
Ainda nus ainda deslumbrados

POEMA

A minha vida é o mar o Abril a rua
O meu interior é uma atenção voltada para fora
O meu viver escuta
A frase que de coisa em coisa silabada
Grava no espaço e no tempo a sua escrita

Não trago Deus em mim mas no mundo o procuro
Sabendo que o real o mostrará

Não tenho explicações
Olho e confronto
E por método é nu meu pensamento

A terra o sol o vento o mar
São minha biografia e são meu rosto

Por isso não me peçam cartão de identidade
Pois nenhum outro senão o mundo tenho
Não me peçam opiniões nem entrevistas
Não me perguntem datas nem moradas
De tudo quanto vejo me acrescento

E a hora da minha morte aflora lentamente
Cada dia preparada

MANHA DE OUTONO NUM PALÁCIO DE SINTRA

Um brilho de azulejo e de folhagem
Povoa o palácio que um jovem rei trocou
Pela morte frontal no descampado

Ele não quis ouvir o alaúde dos dias
Seu ombro sacudiu a frescura das salas
Sua mão rejeitou o sussurro das águas

Mas o pequeno palácio é nítido - sem nenhum fantasma -
Sua sombra é clara como a sombra de um palmar
No seu pátio canta um alvoroço de início
Em suas águas brilha a juventude do tempo

INÍCIAL

O mar azul e branco e as luzidias
Pedras: O arfado espaço
Onde o que está lavado se relava
Para o rito do espanto e do começo
Onde sou a mim mesma devolvida
Em sal espuma e concha regressada
À praia inicial da minha vida.

Sophia de Mello. *Fuente: Revista Esfinge.*

DOSSIER. EL TIEMPO DEL 98. CRISIS Y CAMBIO DE SIGLO EN EL CONTEXTO EUROPEO

Abordamos, a lo largo de cuatro artículos, lo que supuso en la cultura la crisis y la caída del mundo europeo anterior a la Primera Guerra Mundial, convulsiones que se anticiparon en el caso de España en la fecha de 1898. Centramos el estudio de este período en dos autores, el vienés Karl Kraus y el poeta español de la Generación del 98 Antonio Machado. El escepticismo, el acendramiento de la conciencia crítica y de la ironía, el descrédito de la metafísica y, por reacción, la defensa de la validez de la crónica situada, en Karl Kraus (*Francisco Jarauta*); el fracaso del regeneracionismo de Joaquín Costa y el intento de revalorar su impulso, la búsqueda de lo esencial y de la expresión verdadera del alma y de la nación, y la entrega a un amor concreto y pronto arrebatado por la muerte, en Machado. (*Ángel Abós*, *Francisco Javier Díez de Revenga*, *Fulgencio Martínez*). Como coda, un quinto autor presenta un reportaje sobre la Baeza machadiana, recordando un viaje realizado por él mismo a esa localidad andaluza a mediados de los años 60 del siglo XX. Artículo de *José Luis Martínez Valero* en homenaje a Antonio Machado, que confirma la transmisión y la continuidad significativa del poeta.

Karl Kraus, pintado por Oskar Kokoschka

KARL KRAUS: LOS ÚLTIMOS DÍAS DE LA HUMANIDAD

Por **Francisco Jarauta**

Ha sido Walter Benjamin el primero en relacionar con Karl Kraus el motivo, frecuente en antiguos grabados, de un mensajero que, gritando, los cabellos desgreñados y llevando una hoja en la mano, irrumpe en la escena para anunciar guerras y pestilencias, asesinatos y sufrimientos, incendios e inundaciones. Son las páginas de *Die Fackel*, que, como Benjamin recuerda, habría que entender con el significado que esta palabra, *Antorcha*, tiene en Shakespeare, las que llenas de traiciones, terremotos, veneno y fuego para el *mundus*

intelligibilis, recorren esa Austria finisecular que el barón Viktor Andrian-Werburg había definido como un nombre imaginario y que Diótima, la heroína musiliana del *Hombre sin atributos*, reconocería ser de alguna forma el mundo entero. Son "los últimos días de la humanidad", que dirá Kraus, mirando de frente, sin alusión ni nostalgia, ese dramático cambio con el que se inaugura el siglo. Él, que se reconocerá "apenas uno de los epígonos que habitan la vieja casa del lenguaje", tal como escribe en uno de sus más bellos poemas, no hace más que invocar el nuevo apocalipsis que llega bajo la forma de un mar exterminado y que se constituye en el tiempo en el que se invierten los grandes discursos de la época moderna, dando lugar al experimento que configura el arte y la cultura de nuestro siglo y que no es otro que el del nihilismo. Nihilismo que, como Nietzsche había dicho, es el verdadero horizonte de la cultura occidental y su destino.

En efecto, si la *Chandosbrief* de Hofmannsthal, aparecida en el berlinés *Der Tag* el 18 y 19 de octubre de 1902, había sido interpretada como el verdadero manifiesto de la crisis del *fin-de-siècle*, al enunciar "aquella extrañeza, irregularidad o enfermedad del espíritu", incapaz de pensar o hablar coherentemente sobre cualquier cosa, imposibilidad derivada del hundimiento de aquel orden dominado por el poder de la forma, la "profunda, verdadera, íntima forma", capaz de representar la verdad del mundo y expresar su medida, son ahora las páginas de *Die Fackel* el verdadero registro de una época que, como Kraus indicará, hay que entender como un *Gedankenexperiment*, una especie de laboratorio teórico, en el que se disuelven los viejos discursos, al tiempo que crecen los nuevos, ajenos ya a la ilusión fundamental que había regido la estrategia de la cultura del clasicismo y que no era otra que la de la simetría o correspondencia del orden del lenguaje y el orden del mundo.

Toda la literatura austríaca de fin de siglo es un desenmascaramiento de esta crisis: de Hofmannsthal a Musil, de Andrian a Rilke, de Peter Altenberg a Broch o Canetti, los escritores austríacos denuncian la insuficiencia de la palabra, incapaz ya de expresar el fluir indistinto de la vida, y el naufragio de un sujeto, impotente para poner entre sí y el caos vital la red del lenguaje, disolviéndose así en una especie de río de sensaciones y representaciones. Y si "la vida ya no habita más en el todo", como escribirá Musil en sus *Diarios*, citando a Nietzsche, otro tanto vale para la dificultad de un saber acerca del mundo. La gran influencia de Mach en la literatura austríaca, el trabajo de divulgación y crítica llevado a cabo por Hermann Bahr, Boltzmann y otros no sólo problematizará la concepción tradicional del mundo, sino que afectará igualmente a las ciencias, en especial las matemáticas y la filosofía, destruyendo la posibilidad de fundarlas objetivamente, reduciendo el fundamento a mera convención operativa. La imagen y el modelo hallan su validez no en el pretendido acercamiento a un valor hipotético, sino en la funcionalidad de su mecanismo. Este saber hipotético que, para Musil, define el nuevo orden del saber, irrumpe de manera violenta en el viejo sistema de representaciones, cuya validez es ahora objeto de la más radical de las sospechas. Y si, por una parte, el nuevo saber deja en suspenso todos aquellos sistemas de representación heredados, por otra, inaugura un orden de lo posible hacia el que se orientará el trabajo todo de la cultura mitteleuropea. La construcción de nuevos lenguajes, de nuevas gramáticas filosóficas, científicas o artísticas, en una estrecha relación de instancias y necesidades éticas, se constituirán en estrategias orientativas de lo nuevo. Y junto a ello, la aparición de un arte nervioso –un *Nervenkunst*- que responde a una fiebre estimulante, una especie de pensamiento febril, con el que oponerse a la vieja metafísica, al intelectualismo filosófico y al viejo lenguaje de las artes, *die alte Sprache*, como diría Hermann

Bahr en *Die Ueberwindung des Naturalismus* (1891), aquel viejo lenguaje que reducía y sometía la vida a una conexión de "secuencias lógicas o a lo más sentimentales". Nacerá así una nueva concepción del mundo y de la vida en la que ética y estética se hallan íntimamente compenetrados. Wittgenstein lo anotará en el *Tractatus lógico-philosophicus*: "Ética y estética son una sola cosa", y Musil más tarde, en *El hombre sin atributos*, dirá que el hombre nuevo, que posee el sentido de la posibilidad, trata la realidad como una tarea y una invención. Y es esta misma intención ética la que llevará a Schönberg a revisar la matriz de la composición musical. En sus análisis de *Die glückliche Hand* (La mano feliz) confesará que buscaba "leyes más profundas que las que rigen el material musical mismo", como si se tratara de explorar en una esfera interior desde la que explorar aquella forma o construcción de lo posible que, en este caso, diera vida a la invención musical.

El rechazo de una moral imperativa a favor de un compromiso ético constituye para la cultura austríaca la lucha contra el "terrible poder de la repetición". Todo acto simbólico se configura para filósofos como Wittgenstein o para músicos como Schönberg en términos de instauración o de decisión de un nuevo significado o de un nuevo objeto, no existente con anterioridad a su construcción. Hasta los mismos objetos matemáticos serían para Wittgenstein el resultado de una decisión o construcción. Lo mismo que para Schönberg la construcción musical proyecta al sujeto hacia lugares inesperados e impensables, representables tan sólo a través de la composición misma.

Esta posición ética de la cultura vienesa de primeros de siglo adquiere su dimensión real si la contrastamos con un mundo de formas, ajeno totalmente a las intenciones anteriormente señaladas y sometido a una legalidad vacía,

capaz de pervertirse, dirá Kraus, en crueldad ilimitada. Es la Cacania de Musil la mejor representación de este mundo que termina. Su *ethos*, una "fuga hacia la ley", que es tanto como decir un abandono de las viejas formas y un esfuerzo, que caracterizará a toda la literatura mitteleuropea, por construir una nueva cultura. Bien es cierto que desde el punto de vista sociológico la "fuga hacia la ley" puede entenderse como la reacción socio-cultural a las sensaciones de precariedad que se derivaban de la extrema fragmentación del Imperio, que terminaba reflejándose en una extraña impotencia que atravesaba todos los aspectos de la vida, hasta el extremo, dirá Musil, que "la propia existencia no tiene ya razones suficientes". Es este *vacuum* sobre el que está construido el Imperio el que genera no sólo una pérdida de legitimidad, explícita en todas las formas de la vida civil, sino el malestar que recorre e impregna la existencia, ese mundo de fantasmas que Kraus y Musil parodiarán hasta el límite, dejando en evidencia el sinsentido de una cultura incapaz ya de pensar la vida y darle un espacio.

Esta perspectiva de fondo es la que encontramos en una amplia tradición mitteleuropea que recorre por igual filosofía y literatura, política y arte: la reconocemos en la dicotomía *Lebenswelt/objetivismo* de Husserl, en lo "místico que se encuentra en el mundo" de Wittgenstein, en la "masa que arrastra" de Canetti, en el *kitsch* que Broch advierte como nuevo sistema del gusto, en la sexualidad de Freud (Jung recuerda que para Freud la sexualidad era un baluarte contra la marea negra de la hipocresía), en la legalidad ajena a la vida de Kafka, en la grotesca tentativa del buen soldado Svejk por servir al Estado con todas sus fuerzas, lo que se traduce en verdaderos desastres (Hašek). A la parodia de lo cotidiano se suman ahora estas líneas de fuga por las que discurre la ironía y la crítica, la denuncia y el sarcasmo de un mundo cuya legitimidad perdida ha dado lugar al más dramático de los momentos de la época moderna.

Pero nadie como Karl Kraus ha sabido recorrer el laberinto intrincado de la vida de la Viena finisecular. Desde el primer número de *Die Fackel*, aparecido el 1 de abril de 1899, hasta el último, editado en 1935, un año antes de su muerte, más de novecientos números llenos de veneno e ironía, denuncia y crítica de lo cotidiano, idealizado por la prensa, protegido por los rituales de una sociedad bien pensante, condenada a la estupidez. Basta asomarse a *Moralidad y criminalidad*, que recoge los ensayos de 1902 a 1907, para ver en ellos uno de los esfuerzos más rigurosos para desvelar la inmoralidad de una cultura, incapaz de comprender lo nuevo, sometida a la lógica de su propia impotencia e interés, responsables últimos de un destino que coincidirá con el fin del Imperio y la Gran Guerra. La composición de *Los últimos días de la humanidad* corresponde a las fechas de 1915-17, período al que pertenecen los esbozos de la mayor parte de las escenas, y 1919, fecha de aparición de la "Akt-Ausgabe"; el prólogo es de julio de 1915, el epílogo de julio de 1917; siendo revisada la obra en su totalidad entre 1920 y 1921. Su génesis acompaña el desarrollo de la tragedia, de la que quiere ser un espejo fiel. Lo dirá más tarde, en el número de febrero de 1929 de *Die Fackel*: "un trabajo de escritura tan subordinado a una intención ética, que acentuar sus cualidades literarias sería en su detrimento". Todo se somete a esta intención ética, hasta

el punto de violar las reglas más elementales de la representación teatral. La duración del drama se prolongaría a lo largo de diez sesiones; el espacio más adecuado sería el de un teatro en Marte, ningún espacio convencional lo puede acoger. Es la representación de un horror y de un imposible, de un destino y un apocalipsis. A él sólo podemos asistir en tanto que póstumos. Discurrirán por la escena las formas de la vida y la muerte, la guerra y la violencia, el engaño y la usurpación. Lo más inverosímil, allí representado, ha acontecido; las invenciones más estridentes son sólo citas. Y aquellas frases cuyo delirio nos amenaza, crecen hasta convertirse en música. El documento es figura, las noticias, presencia. Los personajes, que recorren la línea de la supervivencia, apenas saben de sí, son gesto; se ven transportados a un tiempo irreal como sombras o marionetas.

En esto ha terminado la "aventura técnico-romántica" ("Das technoromantische Aberteuer", artículo en *Die Fackel* de mayo de 1918). Es el final de esa inmortal ideología apoyada en conceptos heroicos; un final cuyas causas no hay que buscarlas fuera de nosotros. "Esto no se lo ha inventado ningún Brueghel del infierno". Kraus, al igual que otros intelectuales de la cultura alemana, Max Weber entre ellos, insistirá en una lectura de los hechos que los inscriba en una lógica de la cultura misma. Las raíces del conflicto hay que buscarlas en la propia economía del proceso moderno, de lo que ha quedado de la modernidad, esa "aventura técnico-romántica" que orienta y decide los fines de la experiencia moderna. Es como si la gran teoría hubiera enmudecido, para dar la palabra a los hechos. Son ellos los que se imponen en lugar del lenguaje. Todo lo que Kraus escribió tiene que ver con esto, comenta Benjamin: "es un silencio comprometido, un silencio que atraviesa la tormenta de los acontecimientos en su negra circunstancia, que levanta los cortinados y da la vuelta al forro chillón". Es un silencio que se

identifica en la dignidad originaria del lenguaje, en la fuerza de la palabra y de su escucha. Hay un radicalismo en Kraus que coincide con su defensa del lenguaje. Más allá de los hechos, contra los hechos, contra la historia, queda el reducto del lenguaje, esa natural condición del hombre, desde la que puede desafiarse la fatalidad.

Quizá sea éste el aspecto esencial de la posición de Kraus frente a su época: se trata del fundamento ético-discursivo que pretende dar no sólo a la crítica del hecho artístico, sino también al análisis mismo del lenguaje. La unidad de ética y estética se funda en un orden todavía más fundamental, como es el de naturaleza y lenguaje. Es el nudo desde el que pensar la relación de lo real y lo posible. En él se inscriben los tiempos del lenguaje, esa pertenencia que Benjamin descubre por igual en Kraus y Adolf Loos, una pertenencia que tiene que ver con la tradición, con los lenguajes de los que emerge el nuestro, sin los que sería rigurosamente imposible. A partir de ahí vuelve a hacerse posible el proyecto, la cultura. Es el lenguaje el que inventa, discurre, construye, compone, nombra. En él se decide la cultura, el espacio de la vida. La gran denuncia, esa "danza de guerra delante de la cripta de la lengua alemana" que para Benjamin es la obra de Kraus, no es otra que la de la incapacidad, la abdicación de la lengua alemana para seguir dando luz a la cultura. Lo que se presentaba antes como unión de ética y estética, se transforma ahora en utopía de palabra y proyecto, de lengua y acción. Es el eje de la resistencia y de la gran batalla, de la promesa y de la necesidad, es el arma contra el apocalipsis.

Más allá de los gestos –todavía podemos imaginarnos a Kraus disfrazado de Harum al Raschid recorriendo por la noche las construcciones sintácticas de los periódicos y espiando, por detrás de las rígidas fachadas de as frases, en la intimidad, y descubriendo la vergüenza, el martirio de las palabras- queda esa obstinada voluntad krausiana por defender el lenguaje, la

palabra, como última instancia contra la barbarie y sus formas modernas. Es la invocación del derecho del lenguaje, de su dignidad, de su disponibilidad inventiva y constructiva, lo que apasiona a Kraus. La masacre premeditada de la fantasía cercena aquella disponibilidad y opaca el horizonte. Ética y estética, filosofía y literatura vuelven a encontrarse en una especie de desafío del destino. En los mismos años –tres después de la muerte de Kraus-, un 4 de julio de 1939, Georges Bataille, en la que debía de ser sesión de clausura del *Collège de Sociologie*, confesaba ante un público ausente que "… poner frente al destino sigue siendo a mis ojos lo esencial del conocimiento". Y era precisamente entonces, dirá Bataille, "cuando la mirada de la esfinge ha aumentado singularmente la precisión y la brutalidad de la interrogación metafísica", cuando resultaba más necesario y urgente que nunca abrir esa interrogación sobre la época y sus lenguajes. Corrían los años y los que Kraus había sentido como "los últimos días de la humanidad" volverían a presentarse como dragón de mil cabezas, esta vez, si cabe, todavía más violento y terrible. Él, que se consideraba uno de los últimos habitantes de la casa del lenguaje, todavía podía adivinar los fantasmas de una época que de nuevo se volvían amenazadores. La luz de su *Fackel*, de su *Antorcha*, seguía iluminando la zona de espectros y forzaba el despertar de la defensa ética de una humanidad que se mantiene en la destrucción.

FRANCISCO JARAUTA es catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia. Profesor invitado en universidades europeas y americanas. Ha orientado su reflexión a la historia de las ideas estéticas, a las crisis de cultura y a la filosofía contemporánea. Entre sus publicaciones destacan sus ensayos sobre Sören Kierkegaard, Walter Benjamin, Stéphane Mallarmé y Paul Celan.

Antonio Machado, en sus años de Soria

EROS Y TÁNATOS: ANTONIO MACHADO EN SU NARRATIVA LÍRICA

Por Francisco Javier Díez de Revenga
Universidad de Murcia

En 1906, Antonio Machado, ante la necesidad de asegurar una estabilidad profesional, valiéndose de sus conocimientos de francés, prepara las oposiciones a Cátedras de Instituto de esa asignatura, para la que no era preciso ser Licenciado. Y, el 4 de abril de 1907, tras una dura y dilatada serie de ejercicios

obtendría la plaza del Instituto de Soria, al que se trasladaría en octubre al comienzo del curso académico.

Tras la aparición la Real Orden de su nombramiento el 16 de abril, en *La Gaceta de Madrid*, Machado viaja por primera vez a Soria para tomar posesión de su cátedra. Se hospeda en la pensión de Isidoro Martínez Ruiz y Regina Cuevas Acebes, muy cerca del Instituto, número 54 de la calle de Collado, en el mismo centro de la ciudad. Regresará, parece ser, otra vez en verano, ya que algunos de sus poemas aparecen fechados en tierras de Soria en julio y en agosto.

Y definitivamente, vuelve al comenzar el curso, a principios de octubre de 1907. Vive en la misma pensión de Isidoro Martínez Ruiz y Regina Cuevas hasta que la cierran en diciembre de 1907. Es entonces cuando se traslada a otra pensión, la que regentan una hermana de Regina, Isabel, y su marido, un sargento de la Guardia Civil jubilado Ceferino Izquierdo Caballero, en la Plaza de los Teatinos (hoy calle de los Estudios). El matrimonio tiene tres hijas, Leonor, de trece años, Sinforiano, de 10, y una recién nacida, Antonia, que muchos años después haría teatro en el Instituto, en 1922, bajo la dirección del catedrático de Literatura y joven poeta Gerardo Diego. En este mismo 1907 aparece la segunda versión de su primer libro, ahora con un título algo más complejo: *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Incorporado a la vida cultural soriana, colabora en algunos de sus periódicos: *Tierra Soriana*, *El Porvenir Castellano*, *El Avisador Numantino*.

Leonor Izquierdo 1909 (el día de su boda con Antonio Machado)

Machado entra en relaciones amorosas con Leonor, pero habrá que esperar a que Leonor alcance la edad legal para casarse, los quince años, que cumple el 12 de julio de 1909 El catedrático cumple el 25 de julio los treinta y cuatro. La boda se celebra el día 30 de ese mismo mes en la iglesia de Santa María la Mayor, de Soria.

Dos poemas aluden a su enamoramiento de Leonor, «En tren» (CX):

Yo, paro todo viaje
−siempre sobre la madera
de mi vagón de tercera−,
voy ligero de equipaje.
Si es de noche, porque no
acostumbro a dormir yo,
y de día, por mirar
los arbolitos pasar,

yo nunca duermo en el tren,
y, sin embargo, voy bien.
¡Este placer de alejarse!
Londres, Madrid, Ponferrada,
tan lindos... para marcharse.
Lo molesto es la llegada.
Luego, el tren, al caminar,
siempre nos hace soñar;
y casi, casi olvidamos
el jamelgo que montamos.
¡Oh, el pollino
que sabe bien el camino!
¿Dónde estamos?
¿Dónde todos nos bajamos?
¡Frente a mi va una monjita
tan bonita!
Tiene esa expresión serena
que a la pena
da una esperanza infinita.
Y yo pienso: Tú eres buena;
porque diste tus amores
a Jesús; porque no quieres
ser madre de pecadores.
Mas tú eres
maternal,
bendita entre las mujeres,
madrecita virginal.
Algo en tu rostro es divino
bajo tus cofias de lino.
Tus mejillas
−esas rosas amarillas−
fueron rosadas, y, luego,
ardió en tus entrañas fuego;
y hoy, esposa de la Cruz,
ya eres luz, y sólo luz...
¡Todas las mujeres bellas
fueran, como tú, doncellas
en un convento a encerrarse!...
¡Y la niña que yo quiero,
ay, preferirá casarse
con un mocito barbero!
El tren camina y camina,
y la máquina resuella
y tose con tos ferina.
¡Vamos en una centella!

Parece ser que el pretendiente barbero de Leonor era cierto, pero ella, gran aficionada a la poesía, prefirió al poeta. En «Pascua de Resurrección» (CXII), publicado en mayo de 1909, en *La Lectura*, el poeta transmite el entusiasmo total ante la primavera soriana y ante su felicidad amorosa:

Mirad: el arco de la vida traza
el iris sobre el campo que verdea.
Buscad vuestros amores, doncellitas,
donde brota la fuente de la piedra.
En donde el agua ríe y sueña y pasa,
allí el romance del amor se cuenta.
¿No han de mirar un día, en vuestros brazos,
atónitos, el sol de primavera,
ojos que vienen a la luz cerrados,
y que al partirse de la vida ciegan?
¿No beberán un día en vuestros senos
los que mañana labrarán la tierra?
¡Oh, celebrad este domingo claro,
madrecitas en flor, vuestras entrañas nuevas!.
Gozad esta sonrisa de vuestra ruda madre.
Ya sus hermosos nidos habitan las cigüeñas,
y escriben en las torres sus blancos garabatos.
Como esmeraldas lucen los musgos de las peñas.
Entre los robles muerden
los negros toros la menuda hierba,
y el pastor que apacienta los merinos
su pardo sayo en la montaña deja.

Antonio Machado y Leonor Izquierdo el día de su boda

En 1910, Machado, deseando salir de la vida provinciana de Soria, tal como manifiesta en la instancia de petición, consigue una Beca de la Junta de Ampliación de Estudios para perfeccionar sus conocimientos de la lengua francesa. El matrimonio se traslada a París, y en la Universidad de La Sorbona asiste Antonio a clases de filólogos muy prestigiosos como Bédier, Meillet, Le Franc, mientras que escucha las conferencias que en el Colegio de Francia imparte Henri Bergson. Coincide con Rubén Darío y su familia española, con quienes los esposos Machado comparten la vida parisina. Pero una repentina enfermedad de la joven esposa, una gravísima hemoptisis, por la que Leonor tiene que ser hospitalizada en París, le hace renunciar a la beca y regresar a Soria, en septiembre de 1911.

Allí Leonor se iría lentamente agravando, aunque a veces existieran esperanzadores procesos de recuperación muy débiles.

A mediados de abril de 1912, Machado publicaría su segundo libro, *Campos de Castilla*, que sería acogido muy favorablemente por la crítica. Pero tales satisfacciones se vieron pronto ensombrecidas de forma definitiva por la muerte de Leonor, el 1 de agosto. Machado dejaría a su esposa enterrada en el cementerio del Espino y solicitaría al Ministerio de Instrucción Pública su inmediato traslado a la primera vacante que se publique, con lo que su etapa soriana quedaría físicamente cerrada para siempre, aunque el recuerdo de estas tierras y de su joven amor permanecerían en la memoria del poeta. Consiguió entonces la cátedra de Baeza, a la que se incorpora al comienzo del curso. Su madre iría a vivir con él a la pequeña población gienense, en la que Machado escribiría la ampliación o segunda parte de *Campos de Castilla*.

En el conjunto de *Campos de Castilla*, en su edición definitiva, se destaca, en su estructura, un núcleo de poemas de carácter excepcional por su tono autobiográfico y personal, el grupo de textos formado por los que podríamos denominar poemas del «ciclo» de la enfermedad y muerte de Leonor. Conjunto no especificado, pero situado por el poeta con todo cuidado, respetando la cronología y el lugar de escritura, desde Soria a Baeza. También se advierte una evolución en el sentimiento del poeta, plenamente implicado en esta serie de composiciones de carácter autobiográfico.

Uno de los espacios más bellos, por auténticos y emotivos, de todo *Campos de Castilla* lo constituye, en efecto, el conjunto de poemas que tratan de la enfermedad y muerte de Leonor, que Antonio Machado situó, en la edición definitiva, entre los poemas CXV, «(A un olmo seco)», y CXXVI «(A José María Palacio)». Todo el conjunto constituye un ciclo en el que

el poeta gradúa sus sentimientos en torno a la tragedia, a través de la esperanza, desesperanza, serenidad y recuerdo. Establece en cada uno de los poemas una estructura reveladora de la aceptación de la desgracia, que se expresa en versos finales presididos por la esperanza, gesto que Machado muestra en muchos de los poemas dedicados al paisaje y a las gentes de Castilla. En el caso de estos versos más personales, los finales logran una emotividad serena verdaderamente destacable.

Pero lo cierto es que donde más se manifiesta esa esperanza es en el poema que abre la serie, «(A un olmo seco)» (CXV), escrito en mayo de 1912, cuando Leonor aún estaba viva y, ante una ligera mejoría, aparece una remota esperanza de curación. Machado establece un inteligente y expresivo paralelismo simbólico con la ya por él querida naturaleza de Soria, representada en ese viejo olmo que deja ver, con la primavera, algunas hojas verdes. El mismo olmo que reaparecerá con sus primeras hojas, en el poema definitivo y último de la serie, «(A José María Palacio)» (CXXVI). Se ha destacado que Machado utiliza la palabra *milagro* pero en un tono secular y nada religioso, ya que basa su esperanza en el evolucionismo biológico al atribuirla a la luz y a la vida en ese final patético:

> Mi corazón espera
> también, hacia la luz y hacia la vida,
> otro milagro de la primavera.

Los restantes poemas están escritos *in morte* de Leonor. Todos ellos se crean en la lejanía, a muchos kilómetros de la ahora amada tierra castellana, en Andalucía, y ya trascurridos algunos meses desde la muerte de la esposa. Y todos y cada uno de ellos están presididos por algunos de los símbolos predilectos de Antonio Machado.

La primavera, que habíamos advertido con su lección de esperanza, en el poema «(A un olmo seco)» vuelve a representar el mismo papel, y es, en efecto, la protagonista de los poemas siguientes: «(Recuerdos)» (CXVI), donde se concluye el poema, escrito «en tren, en abril de 1913» honestos versos:

> En la desesperanza y en la melancolía
> de tu recuerdo. Soria, mi corazón se abreva.
> Tierra del alma, toda, hacia la tierra mía,
> por los floridos valles, mi corazón te lleva.

«Al borrarse la nieve, se alejaron» (CXXIV),

> Al borrarse la nieve, se alejaron
> los montes de la sierra.
> la vega ha verdecido
> al sol de abril, la vega
> tiene la verde llama,
> la vida, que no pesa;
> y piensa el alma en una mariposa,
> atlas del mundo, y sueña.
>
> Con el ciruelo en flor y el campo verde,
> con el glauco vapor de la ribera,
> en torno de las ramas,
> con las primeras zarzas que blanquean,
> con este dulce soplo
> que triunfa de la muerte y de la piedra,
> esta amargura que me ahoga fluye
> en esperanza de Ella...

y «(A José María Palacio)» (CXXVl).

El sueño, superador de la muerte, con un papel aún más rico que el atribuido en *Soledades*, preside, con su protagonismo, otras composiciones: «Allá, en las tierras altas» (CXXI):

> Allá, en las tierras altas,
> por donde traza el Duero
> su curva de ballesta

en torno a Soria, entre plomizos cerros
y manchas de raídos encinares,
mi corazón está vagando, en sueños...
¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco; dame
tu mano y paseemos.
Por estos campos de la tierra mía,
bordados de olivares polvorientos,
voy caminando solo,
triste, cansado, pensativo y viejo.

«Soñé que tú me llevabas» (CXXII):

Soñé que tú me llevabas
por una blanca vereda,
en medio del campo verde,
hacia el azul de las sierras,
hacia los montes azules,
una mañana serena.

Sentí tu mano en la mía,
tu mano de compañera,
tu voz de niña en mi oído
como una campana nueva,
como una campana virgen
de un alba de primavera.

¡Eran tu voz y tu mano,
en sueños, tan verdaderas!...

Vive, esperanza, ¡quién sabe
lo que se traga la tierra!.

y el ya citado «Al borrarse la nieve, se aleja» (CXXIV):

El camino, símbolo del devenir vital, no está ausente, y más que un elemento del paisaje de gran belleza, vuelve a adquirir su fuerte poder simbólico, aunque ahora se evidencia más que se configura como un camino de soledad. Así en el ya recordado y transcrito «Allá en las tierras altas,» (CXXI) y en el poema «Caminos» (CXVIII), fechado en Baeza, en noviembre de 1913:

De la ciudad moruna
tras las murallas viejas,
yo contemplo la tarde silenciosa,
a solas con mi sombra y con mi pena.
El río va corriendo,
entre sombrías huertas
y grises olivares,
por los alegres campos de Baeza
Tienen las vides pámpanos dorados
sobre las rojas cepas.
Guadalquivir, como un alfanje roto
y disperso, reluce y espejea.
Lejos, los montes duermen
envueltos en la niebla,
niebla de otoño, maternal; descansan
las rudas moles de su ser de piedra
en esta tibia tarde de noviembre,
tarde piadosa, cárdena y violeta.
El viento ha sacudido
los mustios olmos de la carretera,
levantando en rosados torbellinos
el polvo de la tierra.
La luna está subiendo
amoratada, jadeante y llena.
Los caminitos blancos
se cruzan y se alejan,
buscando los dispersos caseríos
del valle y de la sierra.
Caminos de los campos...
¡Ay, ya, no puedo caminar con ella!

Y, finalmente, los recuerdos serán el medio de evocación del pasado en casi todos los poemas, pero consoladores lo serán especialmente en «(Recuerdos)» (CXVI), ya trascrito, y, sobre todo, en «(A José María Palacio»)» (CXXVI). «En estos campos de la tierra mía» (CXXV) amplía el campo de la memoria, recuperando a los recuerdos de la infancia y del «patio de Sevilla», fechado en Lora del Río, el 4 de abril de 1913:

En estos campos de la tierra mía,
y extranjero en los campos de mi tierra
—yo tuve patria donde corre el Duero
por entre grises peñas,

y fantasmas de viejos encinares,
allá en Castilla, mística y guerrera,
Castilla la gentil, humilde y brava,
Castilla del desdén y de la fuerza—,
en estos campos de mi Andalucía,
¡oh tierra en que nací!, cantar quisiera.

Tengo recuerdos de mi infancia, tengo
imágenes de luz y de palmeras,
y en una gloria de oro,
de lueñes campanarios con cigüeñas,
de ciudades con calles sin mujeres
bajo un cielo de añil, plazas desiertas
donde crecen naranjos encendidos
con sus frutas redondas y bermejas;
y en un huerto sombrío, el limonero
de ramas polvorientas
y pálidos limones amarillos,
que el agua clara de la fuente espeja,
un aroma de nardos y claveles
y un fuerte olor de albahaca y hierbabuena,
imágenes de grises olivares
bajo un tórrido sol que aturde y ciega,
y azules y dispersas serranías
con arreboles de una tarde inmensa;
mas falta el hilo que el recuerdo anuda
al corazón, el ancla en su ribera,
o estas memorias no son alma. Tienen,
en sus abigarradas vestimentas,
señal de ser despojos del recuerdo,
la carga bruta que el recuerdo lleva.

Un día tornarán, con luz del fondo ungidos,
los cuerpos virginales a la orilla vieja.

Muy interesante es la actitud de Antonio Machado a la hora de mostrar la identidad de la amada. Sus referencias a Leonor, que, indudablemente es la protagonista de todos los poemas, son de una delicadeza y discreción absolutamente asombrosas, ya que en toda la serie, tan sólo una vez la nombra directamente, y lo hace porque se dirige a ella. Se trata de uno de los poemas más emotivos, CXXI:

¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?

En el resto de las composiciones, la presencia de Leonor se reducirá al pronombre «Ella», en la línea del romanticismo y de su maestro Bécquer. Así, en «Caminos» (CXVIII), en «Al borrarse la nieve se alejaron» (CXXIV) o en CXX:

> Dice la esperanza: Un día
> la verás, si bien esperas.
> Dice la desesperanza:
> Sólo tu amargura es ella.
> Late, corazón... No todo
> se lo ha tragado la tierra.

O a algún apelativo cariñoso («niña» la llama en «Soñé que tú me llevabas» (CXXII) y «Mi niña» en «Una noche de verano» (CXXIII). También utiliza para nombrarla la perífrasis expresiva («lo que más quería», en CXIX):

> Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
> Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
> Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
> Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

O incluso a la simple mención por medio del adjetivo posesivo, «donde está su tierra», en «A José María Palacio» (CXXVI).

Integrado en el conjunto de la enfermedad y muerte de Leonor se encuentra el poema «(Al maestro Azorín por su libro Castilla)» (CXVII), en el que, sorprendentemente, no se lleva a cabo tan sólo un elogio del admirado escritor levantino, al que en efecto evoca de una manera sutil, al imitar la peculiar prosa lacónica y el gusto por lo vulgar y las cosas pequeñas que distinguió a José Martínez Ruiz. Hay además una presencia personal del propio Machado, que no es otro que el enlutado que, encerrado en su dolor de reciente viudo, espera la diligencia para abandonar las tierras castellanas, «la mano en la mejilla» como el caballero de uno de los relatos del libro azoriniano glosado, mientras el tiempo avanza, desde la tarde triste y sombría hasta la noche cerrada, con la llegada de la diligencia esperada.

Por último, en el conjunto de poemas, comparece también la peculiar «religiosidad» machadiana, convertida en oración imprecatoria (como la que el campesino dirige al «Dios ibero»), aunque cerrada con un resignado y espectacular verso último, en el que reaparece el más genuino símbolo de la muerte para Machado, el mar (CXIX):

> Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.

En pleno centro del ciclo de Leonor, la muerte llegará a estar presente en un poema (CXXIII), personificada, de acuerdo con la tradición legendaria más castellana, siguiendo el sereno ejemplo de Jorge Manrique en las «Coplas a la muerte de su padre», entrando en la casa (aunque sin «llamar a la puerta» ya que por ser verano ésta y el balcón estaban abiertos) y rompiendo el hilo, heredado de las Parcas clásicas, aunque sin perder en ningún momento el tono de intimidad y autenticidad que, sin duda, preside todo el conjunto. Separándose del resto, se halla este poema presidido por un tono narrativo muy evidente, al que contribuye el romance utilizado:

> Una noche de verano
> estaba abierto el balcón
> y la puerta de mi casa—
> la muerte en mi casa entró.
> Se fue acercando a su lecho
> ni siquiera me miró—
> con unos dedos muy finos,
> algo muy tenue rompió.
> Silenciosa y sin mirarme,
> la muerte otra vez pasó
> delante de mí. ¿Qué has hecho?
> La muerte no respondió.
> Mi niña quedó tranquila,
> dolido mi corazón.
> ¡Ay, lo que la muerte ha roto
> era un hilo entre los dos!

Obra excepcional dentro de este conjunto es el poema «A José María Palacio» (CXXVI):

Palacio, buen amigo,
¿está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos? En la estepa
del alto Duero, Primavera tarda,
¡pero es tan bella y dulce cuando llega!...
¿Tienen los viejos olmos
algunas hojas nuevas?
Aún las acacias estarán desnudas
y nevados los montes de las sierras.

¡Oh, mole del Moncayo blanca y rosa,
allá, en el cielo de Aragón, tan bella!
¿Hay zarzas florecidas
entre las grises peñas,
y blancas margaritas
entre la fina hierba?
Por esos campanarios
ya habrán ido llegando las cigüeñas.
Habrá trigales verdes,
y mulas pardas en las sementeras,
y labriegos que siembran los tardíos
con las lluvias de abril. Ya las abejas
libarán del tomillo y el romero.
¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?
Furtivos cazadores, los reclamos
de la perdiz bajo las capas luengas,
no faltarán. Palacio, buen amigo,
¿tienen ya ruiseñores las riberas?
Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra...

Baeza, 29 de abril 1913.

Se trata de uno de los más bellos poemas de Antonio Machado, incorporado a la segunda edición de *Campos de Castilla*. El poema está escrito en Baeza, según la versión definitiva, en la edición de 1933 de *Poesías completas*, el día 29 de abril de 1913. En sus dos primeras versiones (en *Poesías*

completas −de 1917 y de 1928− llevaba la fecha de 29 de marzo). En todo caso es un poema escrito en la primavera del año siguiente a la muerte de Leonor Izquierdo, la joven esposa de Antonio Machado, desde la ciudad andaluza a la que Machado ha trasladado su cátedra de Instituto: Baeza. Es un poema que tiene la configuración de una carta, dirigida a José María Palacio, empleado de Hacienda de la Delegación Provincial de Soria, amigo y contertulio de Antonio Machado, casado con una prima de Leonor. Palacio era además periodista y dirigió el periódico de Soria *El Porvenir Castellano*, donde este poema vería la luz por primera vez el día 8 de mayo de 1916, tres años después de ser escrito.

El amor está presente en el recuerdo y en la memoria de la mujer amada, muerta, a cuyo recuerdo está este poema indudablemente dedicado. La presencia sobre todo el poema de la amada es pura sugerencia y sólo un adjetivo posesivo, *su*, en *su tierra* se refiera directamente a ella. Sin duda, el poema se desarrolla en el marco del recuerdo familiar e íntimo (Palacio, como Machado, también estaba casado con una mujer de la misma familia), y basta una sola y muy leve alusión, ya al final del poema, para que se comprenda el sentido total de esta composición que nace como algo familiar, pero cuya trascendencia hace que el sentimiento del amor en el recuerdo se universalice. Tres años permanece la composición en el seno de la intimidad familiar, porque nace como un poema confidencial, como un poema que recupera símbolos muy vinculados a la historia de Leonor y a la historia del amor de Machado por su joven mujer. El viejo olmo reverdeciendo, que había sido signo de esperanza en los últimos momentos de la vida de Leonor, comparece, con toda su fuerza en este paisaje que el poeta, por otro lado, había glosado, en ausencia, en algunos poemas de esta época, como el citado «(Recuerdos)», en el que se produce una similar recuperación en la memoria de la primavera de Soria, ya lejana en el espacio y en el tiempo.

Pero ahora, en el poema «(A José María Palacio)» esa meditación tiene una vinculación muy personal a su amor, y a la muerte de su amor.

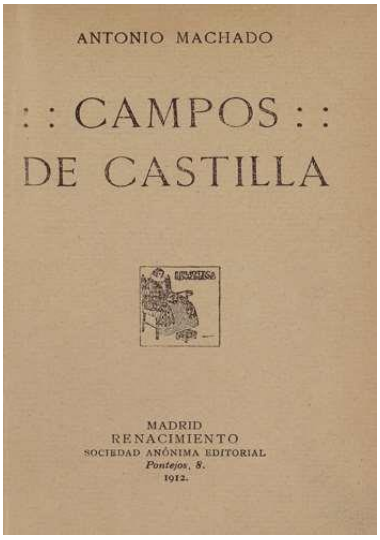
Lirios y rosas para la amada muerta nos introducen también en el tema de la muerte, implícito en la dedicación a Leonor que este poema contiene y presentido en todas las referencias al tiempo que antes hemos glosado. La muerte es el fin de la temporalidad de nuestro transcurrir vital y el tiempo, con su paso, avisa constantemente de ello, aunque, frente a la decadencia del hombre, la naturaleza se renueva, como ocurre en este poema, cada año con la llegada de la primavera, tópico que adquiere en Machado una intensidad emotiva diferente del tratamiento anterior de este tema literario.

Un poema, en definitiva, construido con materiales muy ricos que Machado ya había utilizado, pero que adquieren, al introducir la meditación del tiempo y la naturaleza en la propia emoción personal e íntima, la lección de lo auténtico que caracterizó siempre a su poesía, y que, en estos años, vinculada al recuerdo de Soria y, sobre todo, de Leonor, refleja vivencias que logran una validez universal, que ha permitido que el poema mantenga toda su inicial emotividad. El tono conversacional, casi confidencial e íntimo, el sereno sentimiento de nostalgia y el recuerdo de emociones ante la naturaleza, fuera ya de su entorno vital para siempre, pero perfectamente memorizadas, completan la riqueza de un poema que ha sido destacado como uno de los más hermosos de toda la poesía española del siglo XX.

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA es catedrático emérito de Literatura Española en la Universidad de Murcia. Editó y publicó una "Introducción" a la novela de Galdós *Miau,* en ed. Cátedra, 2000, y más recientemente, *Azorín, entre los clásicos y con los modernos* (Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 2021) y *Carmen Conde desde su edén* (2020, Murcia). Correspondiente en prestigiosas instituciones, como la Real Academia de la Historia, la de las Buenas Letras de Sevilla, o la Alfonso X de Murcia.

LO NUEVO Y LO VIEJO

Por Fulgencio Martínez



Lo esencial en la naturaleza, en el hombre y en el paisaje español es un tema que recorre *Soledades*, *Campos de Castilla*, y la Andalucía de *Nuevas canciones*. Joven y viejo son términos idénticos, distintos y complementarios, en una lógica heraclítea. Frente a lo viejo como caduco -"España negra"-, y ante la decadencia se afirma lo joven, pero lo joven no se confunde con lo actual, que puede ser mera repetición vacía de lo pasado, aun mostrándose distinto a lo pasado en moda efímera. Lo joven, de verdad, es lo esencial, que acopia energía del fondo del pasado que no ha muerto, y se propone nuevas metas. Lo joven es, en una palabra, la confianza en la transmisión, que históricamente une las generaciones en una continuidad de alma e implica, fenomenológicamente, un anticipar y un "mirar por", así como una tarea de continuar la tarea para la generación actual. Machado critica, en sus poemas de Baeza (1913) tanto "el pasado efímero" "del hombre del

casino provinciano", de "esa España que pasó y no ha sido" (CXXXI), como "el mañana efímero" (CXXXV), huero; y confía en una "España que alborea" hacia la conjunción de lo viejo-joven, lo viejo que se rejuvenece en la transmisión.

En estos poemas de tema cívico, donde se plantea, en el fondo, no tanto el carácter o el pasado de España, como el porvenir de la nación; igual que en otros poemas de *Soledades* y de *Campos de Castilla* en lo que Machado se vuelve hacia el intimismo, sorprende observar la conexión del pleito entre lo nuevo y lo viejo con el esquema de las fases diarias del sol (amanecer-tarde-anochecer). Así, en el poema "A orillas del Duero" (XCVIII), que inicia en *Campos de Castilla* la reflexión sobre España. Esta mitología solar naturalista induce a pensar que el tiempo de lo joven y lo viejo no se sitúa en un esquema temporal lineal: no sería lo anterior lo viejo, y lo más último, lo joven y nuevo. Lo esencial radica en el amanecer, y joven es todo lo que apunte en dicha dirección o provenga de ese renacimiento solar.

Que lo joven a la última sea viejo, huero, fracasado, y lo viejo, joven, cuando lo viejo no se ensimisma y se cierra, es cuestión de dejar o no entrar lo esencial, renovador y transmisor. "La patria", viene a decir Machado, en un artículo de sus años de Soria ("Nuestro patriotismo y la marcha de Cádiz") es la tierra que se labra, la tierra y la cultura que se cuida. Donde no hay cultura ni trabajo no hay patria. De acuerdo con su mitología solar, el sol ha de labrar lo femenino de la tierra, para que esta no se convierta en maldita y estéril.

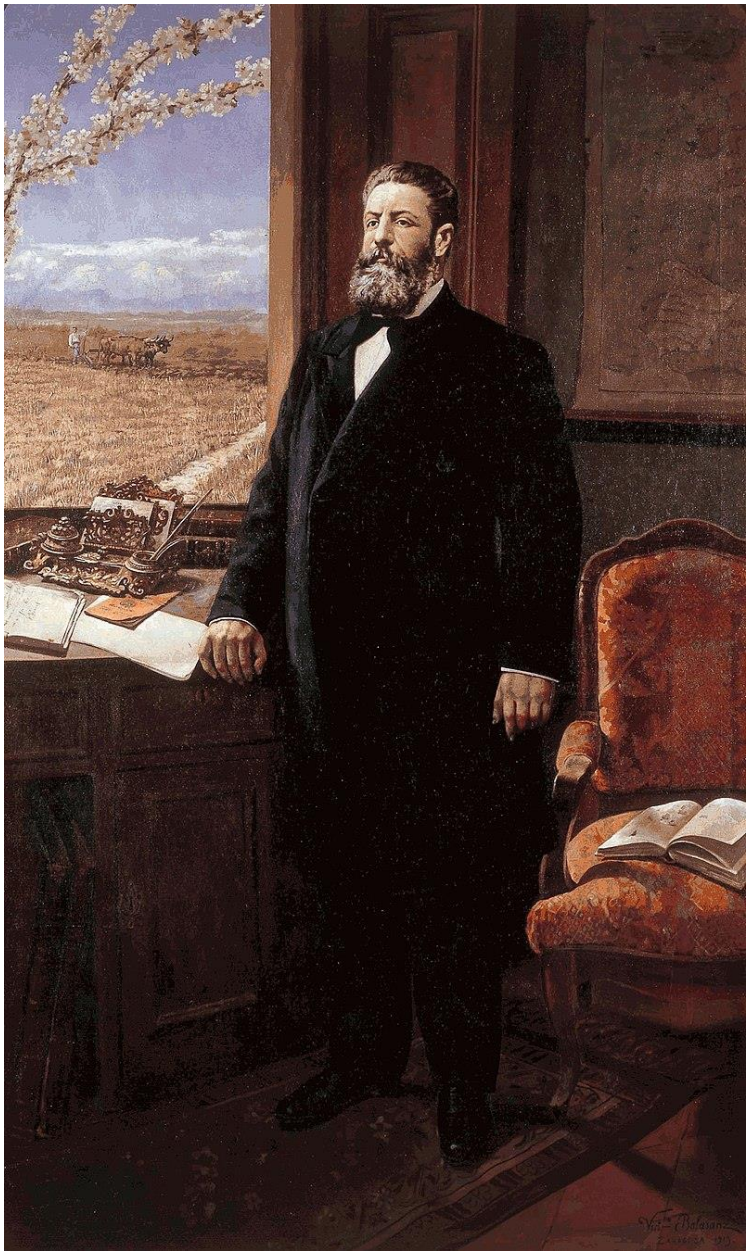
Lo de hoy, nuevo, puede ser inactual y pretérito; y lo viejo, actual. (Mairena decía que sus reflexiones de ayer se tornarían actuales). Es una posibilidad que depende de la conciencia vigilante. En gran medida, la poesía no es otra cosa que la voz de esa conciencia vigilante (no los ecos), diálogo en el que participan, con su voz propia, el autor y el lector.

En consecuencia, la misión solar de la poesía, para Machado, es cuidar la apertura de las cosas ("*Hacia el camino blanco está el mesón abierto / al campo ensombrecido y al pedregal desierto*", últimos versos del poema "A orillas del Duero"). La poesía señala un claro, una esperanza en plena negación, y se dispone a sembrar, en y con nosotros, lectores, la confianza de que el mañana no está escrito. Es cierto –como señalan Blanco Aguinaga y otros estudiosos– que Machado no basa su poesía cívica en análisis sociológicos, ni mucho menos, en una idea marxista de la Historia; pero eso no la invalida; sino, quizá, la vuelve actual.

FULGENCIO MARTÍNEZ (Murcia, 1960) ha ejercido la docencia. Máster en Filosofía y en Filología Hispánica. Ha publicado, entre otros libros de poesía, *Línea de cumbres* (2020, Adarve, Madrid), *y La segunda persona* (2021 Sapere Aude, Oviedo*).* Y, en 2019, *La escritura plural, 33 poetas entre la continuidad y la dispersión de una cultura*, una antología actual de poesía española, con prólogo de Luis Alberto de Cuenca (Ars Poetica, Oviedo). Edita *Ágora-Papeles de arte gramático.*

EN TORNO AL REGENERACIONISMO

Por Ángel L. Abós



El impulsor del regenacionismo, Joaquín Costa, pintado por Victoriano Balasanz, 1913.

El error Cánovas

En 1882, las presiones de los industriales y comerciantes habían conseguido del gobierno de Cánovas del Castillo la aprobación de la Ley de Relaciones comerciales con Las Antillas que obligaba a las islas a comprar manufacturas de la metrópoli. Tal norma perjudicaba las exportaciones de Cuba y Puerto Rico que tropezaban con las aduanas del resto de países americanos. Los hacendados isleños pidieron la derogación de la ley así como la autonomía administrativa y económica, pero se toparon con la oposición de los industriales catalanes.

Al acceder al ejecutivo el partido Liberal de Sagasta en1890, su ministro de Ultramar, Antonio Maura, presentó un proyecto de reforma administrativa para Las Antillas en el que proponía una Diputación única para Cuba con autonomía en administración, educación y sanidad y en la que participarían representantes de los municipios cuyos alcaldes ya no serían elegidos por el gobernador general. El proyecto provocó el filibusterismo de los diputados conservadores que lo tacharon de "separatista", apoyados por quienes se beneficiaban del monopolio comercial antillano, y terminó por naufragar en las Cortes ante la timorata inhibición del partido Liberal.

Al regresar al poder en 1891, Cánovas aprobaba un nuevo arancel para Cuba que elevaba las tasas a la importación de cereales, textiles y productos siderometalúrgicos al 44% de su valor en aduanas. En 1895, al ser derogado el tratado comercial que permitía a los azucareros cubanos comerciar directamente con Estados Unidos, el convenio de Zanjón que había puesto fin a diez años de guerra en Cuba, salta por los aires y estalla la rebelión acaudillada por José Martí. Cánovas pone en la isla un ejército de 200.000 mozos con un coste anual de unos 500 millones de pesetas oro y una sangría de 50.000 jóvenes: "hasta el último hombre y hasta la última peseta".

Ese mismo año comenzaba la insurrección de los tagalos filipinos y en 1897 el capitán general de Filipinas, García Polavieja, dimitía ante la negativa de Cánovas a enviarle más tropas. Tras tres años de guerra colonial en ambos

archipiélagos, el 13 de febrero de 1898 la voladura del acorazado Maine en el puerto de La Habana fue la excusa del presidente Mac-Kinley para declarar la guerra a España el 25 de abril. Una semana después, la escuadra del contralmirante Montojo era hundida en Cavite, bahía de Manila, y, a los dos meses, la escuadra de Cervera era echada a pique en la bahía de Santiago de Cuba y el almirante recogido del agua por el enemigo. En agosto comenzaba la repatriación de unos soldados en lamentable estado: tullidos, heridos, enfermos... Al patrioterismo de la prensa siguió el sentimiento flagelante de la derrota, a pesar de que la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas no fue una catástrofe económica para España ya que la repatriación de capitales por las empresas de la metrópoli, en especial vascas y catalanas, fueron invertidos en sectores industriales muy rentables como las azucareras que sirvieron de amortiguadores.

En septiembre de 1898, cuando ni siquiera se había firmado la Paz de París que concedía a Estados Unidos Cuba, Puerto Rico, Filipinas y la isla de Guam, el popular general Polavieja lanzó su proyectó de moralización regeneracionista de la vida pública muy sensible con las demandas del catalanismo. En él, junto a medidas razonables como promover la lengua catalana y unir las cuatro diputaciones provinciales en una sola, ofrecía conceder a Cataluña un concierto económico similar al de vascos y navarros. Ante tal disparate fiscal, la Regente prefirió nombrar jefe de Gobierno a Francisco Silvela, quedando Polavieja como ministro de la Guerra que era para lo que podía tener cierta competencia.

La obra regeneradora de los partidos dinásticos

El primer gobierno de Antonio Maura (diciembre de 1903 a diciembre de 1904) desplegó un ambicioso programa de reformas al que denominó "revolución desde arriba": ley de descaso dominical, no contemplaba las fiestas religiosas, responsabilidad civil de los funcionarios y disminución del impopular impuesto sobre consumo. Al año su gabinete al completó dimitió por la injerencia de Alfonso XIII al designar

al jefe del Estado Mayor sin consultar al Gobierno. Maura, refiriéndose al monarca, manifestó con dignidad: "Ni el poder ejecutivo ni el Parlamento deben ceder un ápice frente al poder moderador". Su "Gobierno largo" (enero de 1907 a 0ctubre de 1909) comenzó traicionando su mensaje de limpieza electoral al encargar, para conseguir una más que holgada mayoría parlamentaria, a su ministro de Gobernación, al muñidor La Cierva las elecciones más sucias que se conocen. La reforma de la ley electoral contenía la siguiente trampa: los candidatos de un distrito debían ser avalados bien por dos exparlamentarios del mismo o bien contar con el respaldo del 5% de sus electores. Tales condiciones obstaculizaban las candidaturas ajenas a los partidos dinásticos. El ardid del ministro, su apelación al clero y la destitución de las autoridades municipales del partido Liberal le permitieron barrer en los comicios (70 diputados liberales frente a 253 conservadores). Pero en el pecado iba la penitencia: la revolución desde arriba se estrelló contra sus contradicciones y su programa de "descuaje del caciquismo" no solo quedó en agua de borrajas sino que se consolidó hasta que las urnas lo destierren en 1931. No obstante, durante el bienio maurista, se aprobaron un buen número de leyes sociales: ley de emigración, contra la usura, eliminación de pago en especie, protección de la infancia, derecho de huelga, y la creación del Instituto Nacional de Previsión. Además de instituciones preventivas frente a la tuberculosis y otras enfermedades infecciosas, fue reorganizada la Guardia Civil y se creó un cuerpo de Policía moderno.

Al partido Liberal correspondió el programa para sacar a los españoles del atraso y acercarles a los países desarrollados. Inspirado por la Institución Libre de Enseñanza dio un fuerte impulso al regeneracionismo a través de la educación y la ciencia. Tras ser creado en abril de 1900 el Ministerio de Educación Pública y Bellas Artes, el 26 de octubre de 1901, el ministro liberal conde de Romanones conseguía la aprobación del decreto por el que los haberes de los maestros eran asumidos por los presupuestos del Estado sustituyendo a los ayuntamientos que les pagaban tarde, mal o nunca. Además, amplió la enseñanza obligatoria cinco años más (de 4 a 12 años y tres grados: párvulos, elemental y superior). Se crearon

nuevos Institutos Generales y Técnicos, Escuelas Superiores de Industrias y Artes Industriales, la Escuela Central de Ingenieros…En enero de 1907, a propuesta del ministro liberal de Instrucción Pública, Amalio Gimeno, fue creada la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas presidida durante un cuarto de siglo por el premio Nobel y padre de la histología Santiago Ramón y Cajal. En 1910, el gobierno Canalejas creó la Residencia de Estudiantes, el Centro de Estudios Históricos, el Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales y la Asociación de Laboratorios para la investigación y la experimentación.

La labor de los intelectuales

Veinte años antes del Desastre, el 24 de mayo de 1869, Joaquín Costa mostraba ya en su *Diario* la preocupación por el bienestar de sus compatriotas teniendo en cuenta la crítica situación que se cernía sobre el país. Su crudo diagnóstico no tardaría hacerse realidad:

"En el Gobierno hay impotencia; en las Cortes ambición y falta de patriotismo; en las clases altas mucho miedo; en las bajas mucha hambre; el comercio y la industria están postergados, y sólo sube de modo pasmoso el presupuesto general de gastos que alcanza ya una cifra de 300 millones. Si al fin hubiera pan, si al fin la Hacienda estuviera próspera y la Agricultura pujante, los duelos con pan son menos; pero el pauperismo crece, aumentan los vicios en el pueblo, quédanse desiertos los campos y póblanse de pretendientes los ministerios. ¡Cuánta miseria! ¡Cuánta ignorancia! ¡Cuánto egoísmo! ¡Pobre Patria! No te faltaba a este cuadro otra cosa que ser solicitada por dos franceses, que se llaman Montpensier y Carlos VII. Ya se halla votada la Monarquía por las Cortes, hace tres o cuatro días: R.I.P.".

En 1883, previendo la ruina colonial, el Congreso Geográfico, Colonial y Mercantil, convencido por los argumentos de Costa, pidió: "La autonomía para Cuba y Puerto Rico; la representación parlamentaria para Filipinas, la alianza con Portugal para la salvaguardar las colonias comunes y la

reforma de nuestras fuerzas militares de mar y tierra". Cuatro años después, en carta dirigida al ministro de Ultramar, insistía en la necesidad de formar una franja ibérica en el litoral africano capaz de defenderse de las apetencias inglesas, francesas y alemanas y de fomentar el comercio. El proyecto quedó en saco roto.

Por su parte, el ingeniero de minas, geólogo y padre de la Paleontología española, Lucas Mallada, en su obra de 1890 *Los males de la Patria,* desvelaba la cruda realidad sobre la feracidad del territorio hispano: el suelo y el clima no eran los idóneos. La irregular distribución pluviométrica a lo largo del año producía pertinaces sequías seguidas de lluvias torrenciales que desbordaban los ríos arrastrando el suelo vegetal en el país más montañoso de Europa.

A partir de 1898 surgirán una serie de obras de un acusado pesimismo la llamada "literatura del desastre". De 1899 son *El problema nacional. Hechos, Causas, Remedios,* de Ricardo Macías Picavea; *Los desastres y la regeneración de España. Relatos e impresiones,* de Rodríguez Martínez y *el pesimismo de última hora* de Rafael María de Labra. De 1900 son *La moral en la derrota* de Luis Morote, y *Del desastre nacional y sus causas,* de Damián Isern. Todos ellos buscando soluciones para regenerar España, la raza, la nación, el suelo por el agua y la forestación. Para Joaquín Costa era necesaria una política nueva para resucitar a España: "Hacer libre al pueblo que no lo es a pesar de sus leyes con apariencias democráticas, elevar la cultura del pueblo modificando el presupuesto a favor de la educación y crear una disciplina social que obligue a todos a levantar el país".

Una muestra de hasta donde llegaba el nepotismo en la administración del Estado nos la da el sistema por el que eran ocupadas las cátedras universitarias: era el ministro de Fomento quien elegía libremente al titular, de entre una terna de los opositores considerados más brillantes por el tribunal. En 1875, con el integrista Orovio en el gobierno Cánovas, Costa comunicó su renuncia a ir en la terna en un rasgo de dignidad y denuncia del sistema, sabedor de que no sería elegido un afecto al krausismo. Su honradez no solamente le hizo negarse a cualquier recomendación para ocupar cargo alguno a lo largo

de su vida, sino que siempre manifestó su pensamiento sin doblez. Así, en el Congreso de Africanistas celebrado en Madrid en 1909, aconsejó abandonar los escasos 21.000 kilómetros cuadrados otorgados en la Conferencia de Algeciras a España que el tiempo convertirá en profético:

> "Hace veinte años aún era tiempo de pensar en Marruecos; pero me dejaron solo…Lo mejor que ahora podríamos hacer es abandonar esa estrecha zona, abrupta y estéril, que jamás compensará a España de la sangre y los tesoros que va a costarle".

Sus palabras caerán en terreno estéril. La prensa alardeaba de un patriotismo embaucador. El 3 de agosto de ese mismo año, el periodista "Azorín", con un desconocimiento total de la realidad marroquí, alentaba el ardor guerrero de los españoles al inicio de la campaña africana desde las páginas del periódico *ABC*:

> "Estamos en tiempos de guerra. Nada hay más alto, más supremo que la fuerza. Seamos fuertes. Brillen las espadas y retumbe largamente el cañón".

Siete llaves al sepulcro del Cid

Con solo veinte años, Marcelino Menéndez Pelayo se convierte en defensor de la interpretación esencialista de la historia. En sus obras *La Ciencia española* (1876) e *Historia de los heterodoxos españoles* (1882) expone la idea de que cada nación tiene su "genio racial", su "espíritu de pueblo". Para el eminente polígrafo, el carácter español, forjado durante la "Reconquista", se habría consolidado en el siglo XVI, cuando "España era o se creía el pueblo de Dios". La decadencia no era sino el resultado de que "nos habíamos desangrado por la religión, por la cultura, por la patria. No deberíamos arrepentirnos por lo hecho".

Con el desastre del 98, una pléyade de escritores busca claves interpretativas profundas, mediante la contemplación del país, del paisaje y de sus gentes al margen de sostén alguno de investigación histórica que permita siquiera vislumbrar las

causas de la decadencia que se convierte en un tópico. La búsqueda de la manera de ser española que explicase su historia provocará un torrente de páginas que no aportan sino generalidades etéreas sin fundamento alguno. Frente a estas teorías, Joaquín Costa lanza el mensaje de "cerrar con siete llaves al sepulcro del Cid" para iniciar un verdadero regeneracionismo que supere el ensimismamiento en las glorias pasadas.

José Ortega y Gasset participó de la corriente esencialista en su *España invertebrada*, 1921. Ensayo de opinión en el que, según el historiador Ángel Ladero, "el apriorismo un tanto arbitrario de sus tesis sobre historia es evidente". La respuesta a Ortega no vino de la pluma de Costa, ya fallecido, sino de un Manuel Azaña que rechaza:

> "La doctrina que inventa unos valores y una figura de lo español y los declara arquetipos. Exige la obligación moral de mantenerlos. Provee de motivos patéticos a la innúmera caterva de sentimentales y vanidosos, semilocos averiados por una educación falaz y un nacionalismo tramposo".

En los años treinta, los gobiernos republicanos asumirán la verdadera regeneración de España a través de su programa de reformas basadas en la "despensa y escuela" del aragonés que se truncará en julio de 1936. Tendrán que pasar veinte años para que la dictadura de Franco reinicie la construcción de pantanos, canales de riego y el asentamiento de campesinos. El plan Badajoz iniciado en 1956 y el plan Jaén tardarán diez años en completarse.

Todavía en los años cincuenta la polémica esencialista continuaba. Américo Castro y Claudio Sánchez Albornoz serán los encargados de realizan la síntesis final de todas las opiniones elaboradas sobre la psicología colectiva sedimentada del pueblo español y su influencia en su historia. En los sesenta, la historia profesional apagará el rebrote esencialista situando el pasado hispano en el contexto europeo donde resultaba más comprensible. La nueva perspectiva la describe Vicens Vives con rotundidad:

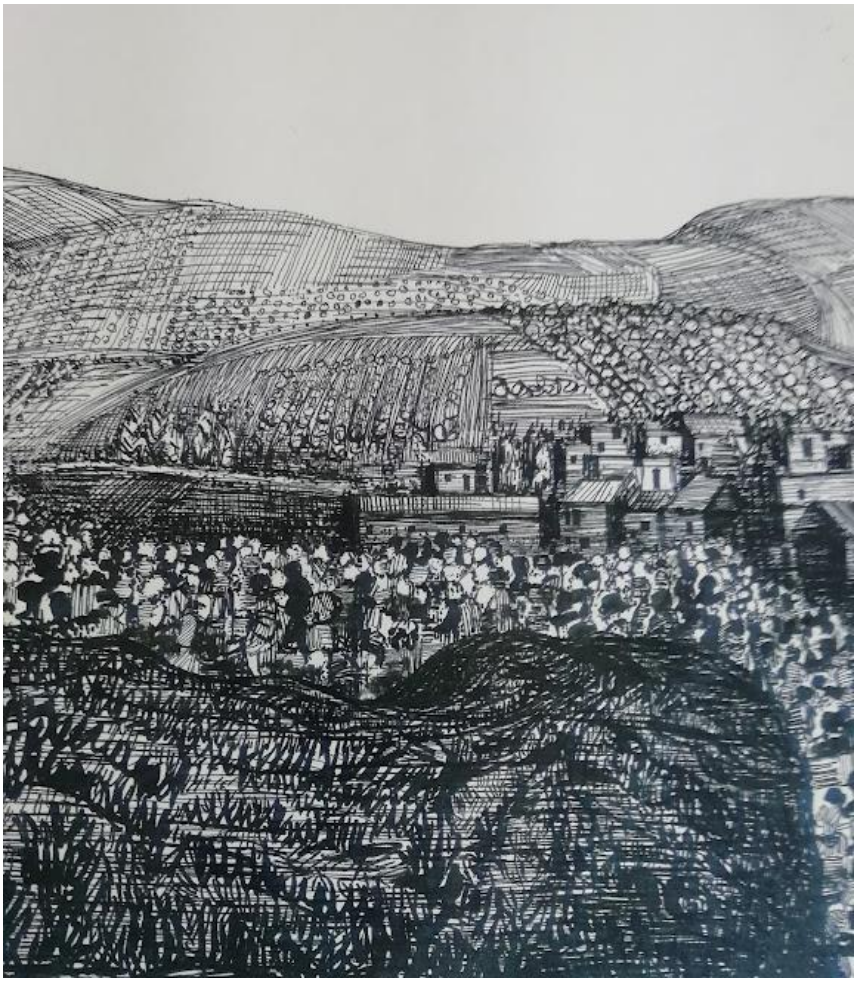
> "No rehuiremos comprender el pasado evadiéndonos a zonas de especulación histórico-metafísica. Es muy dudoso que España sea un enigma histórico, como opina Sánchez Albornoz, o un vivir desviviéndose, como afirma su antagonista. Demasiada angustia unamuniana para una comunidad mediterránea, con problemas muy concretos: los de procurar un digno pasar a sus treinta millones de habitantes".

Cuando en 1911 fallece el gran regeneracionista Joaquín Costa y con él su solidario proyecto de Unión Nacional, los partidos dinásticos habían llevado a cabo las reformas referidas. Sin embargo, no afrontaron los retos para convertir a España en un país moderno. El Estado seguía uncido a la Iglesia, el caciquismo campaba por sus respetos, la escolarización del pueblo avanzaba lentamente, el sempiterno fraude fiscal menguaba las inversiones en regadíos que hubieran aumentado la producción, la reforma agraria para que aquel ejército de campesinos dejara de pasar hambre estaba ausente. A tales insuficiencias se añadieron otros problemas: el Ejército sufría de macrocefalia (con más generales que Francia y cuatro soldados por cada oficial), provocando su intromisión en la política en busca de un fuero especial corporativo (Juntas y ley de Jurisdicciones). Finalmente, la entrada en el avispero del Rif que generó las matanzas de españoles en el Barranco del Lobo y el desastre en Annual, como profetizó Costa.

ÁNGEL L. ABÓS SANTABÁRBARA, doctor en Historia, catedrático de Enseñanza Media y profesor asociado de la Universidad de Alcalá. Entre sus obras destacan: *Diccionario de Términos Básicos para la Historia* (Alhambra), *La Historia que nos enseñaron, 1937-1975* (Foca-Akal), *La desamortización, de Mendizábal a Madoz* (DELSAN). Guadalajara 5 de julio de 2021.

PASEOS CON ANTONIO MACHADO
(Reportaje ilustrado)

Texto de **José Luis Martínez Valero**
e ilustraciones de **J.M.E**



Probablemente muy pocos sepan que en 1966, veinte de febrero, aniversario de su muerte (22-2-1939, Colliure), se organizó un homenaje a **Machado** en Baeza, a cuyo instituto, tras la muerte de **Leonor**, 1912, se trasladó el poeta. Tierra andaluza desde donde completaría sus *Campos de Castilla.*

El dolor que la ausencia de la amada le produce, la monotonía de la vida en esta pequeña ciudad, el descubrimiento de su paisaje y paisanaje, las clases, los amigos, sus estudios de filosofía, lo tendrán ocupado durante aquellos tristes años, cuando el mundo se convulsionó hasta el extremo terrible de la Primera Guerra Mundial.

La convocatoria estaba encabezada por **Dámaso Alonso**. Sin embargo, aquel acto se suspendió. Los visitantes, venidos de Madrid, Barcelona, Valencia, Salamanca, Sevilla, Córdoba y otros puntos de España comprobaron que ciertas cosas aún no eran posibles. La policía armada, la guardia civil, la policía secreta, se encargó de hacer visible aquella prohibición. Baeza, tranquila, soñolienta, sintió por un instante que en su interior despertaba aquella agitación espiritual heterodoxa de los iluminados.

A menudo recordamos lo que no ha tenido lugar, su vacío: *se canta lo que se pierde*. Conmemoramos la derrota y no la victoria, quizá porque el triunfo indica lo consumado y como consecuencia, al situarse en el tiempo, forma parte de lo efímero, mientras que, aquello que se pierde, corresponde a la emoción, en donde se anula el tiempo y parece que nunca concluye.

Las calles, las plazas, los caminos se poblaron de jóvenes que, ajenos al rigor de aquellas órdenes, recorrían la ciudad. Hubo gritos, conatos de manifestación con persecuciones, identificaciones, palos, alguna detención y multas.

Uno de aquellos jóvenes, **J.M.E.**, pintor escondido, hizo estos dibujos, algunos se realizaron in situ, la mayor parte, sobre el recuerdo inmediato de lo vivido. Hoy constituyen un testimonio de esa celebración que nunca llegó a realizarse.

La censura de la época apenas si permitió alguna noticia, se había dado cuenta de la convocatoria, también de su suspensión, sin que se informara sobre la causa. España andaba distraída. Era un tiempo en que millones de españoles trabajaban en el entonces lejanísimo extranjero. La distancia se mide por la emoción y por la ignorancia. Francia, Alemania, Bélgica, Suiza…, acogían a miles y miles de aquellos hombres y mujeres que mantenían a sus familias. Claro que también veían otras cosas, descubrían otra libertad.

Aquel homenaje constituiría el primer Paseo con Machado, en el que los asistentes recorrerían los puntos fundamentales de su estancia, el hotel donde vivió las primeras

semanas, en ese punto hoy se ha colocado un banco con Machado leyendo, sombrero y bastón, obra de **Antonio Pérez Almahán**. La casa frente al ayuntamiento, el Instituto, la puerta de la Luna, el paseo por el camino de la muralla árabe desde el que se contempla el río a lo lejos y la colocación de la cabeza en bronce de Antonio Machado, obra de **Pablo Serrano**, enfrentada a la Sierra de Mágina.

Pasaron algunos años, llegó la Transición y no fue hasta 1987 cuando dos amigos, en recuerdo de aquel homenaje fallido, volvieron a recorrer ese camino. Aún habrían de pasar más años para que este Paseo fuese incluido en el calendario de actividades culturales de Baeza y hoy, cada curso, se repite lo que, en este primero, no fue posible.

La Universidad Internacional, Antonio Machado, ubicada en el antiguo Seminario y Jabalquinto, constituye el mejor testimonio de su presencia. De algún modo el comportamiento ético y estético del poeta, modelo para muchos, perdura en su obra.

Este libro, que aún permanece inédito, está concebido como un reportaje con dibujos, casi todos en blanco y negro, más negro que enfatiza el no al ostracismo, que condena a aquellos cuyas ideas disienten del régimen. La tinta incrementa su fuerza expresionista, y tiende al aguafuerte.

Con diversa caligrafía han sido trazados estos textos, su conjunto presenta el relato personal de un testigo. La narración es sencilla y clásica, exposición, nudo y desenlace, o lo que es lo mismo: viaje, llegada, prohibición, sucesos y vuelta al punto de partida.

Se conservan fotografías de la época, en algunas vemos niños, lo que supone una grata y pacífica excursión familiar, que se verá truncada por las fuerzas del orden. Quizá exista alguna filmación, pero no hay dibujos. Este es el primer testimonio artístico de aquella conmemoración.

¿En qué se diferencian dibujo y fotografía? La cámara es fiel al instante, atrapa el rostro, la sonrisa, el grito, el dolor, mientras que el dibujo es la sombra de las cosas, se compone de memoria. La sombra es más real que el objeto, porque nos lo muestra en esa quietud, esa serenidad donde permanecen estáticos el tiempo y la Historia.

Comienza con el sobrio cartel anunciador de Paseos con Antonio Machado, 20 de febrero de 1966. A ciclostil se adjunta el programa del acto, donde se da cuenta del comité organizador, encabezado por Dámaso Alonso; del propósito así como de la necesidad de este acto; y se agregan indicaciones precisas sobre alojamientos recomendados.

Tras estas primeras páginas, documentos efímeros de aquellos días, pasamos al viaje y llegada a Baeza. Se abre con un cartel, a modo de grafitos sobre un muro, destaca una escritura propia de analfabeto o infantil, supuesto cultural, que aporta una dimensión naíf.

El primer dibujo, a plumilla, muestra el perfil de una ciudad lejana que se parece a Baeza, punto de peregrinación, final del viaje y comienzo del acto. Sigue lo que podría ser una carretera entre montes, propia del país subdesarrollado que fuimos, cerros desprovistos de toda vegetación, aguatinta.

Este relato recoge los distintos paisajes que se van atravesando, el punto de partida es Madrid, ahora aparecen campos de cereales y árboles solitarios en la lejanía. Un apunte en el que destaca en primer plano el esqueleto de un árbol sin hojas. Linares, minas, chimeneas, diversas construcciones fabriles, ausencia de vegetación, un río, atmósfera contaminada. A continuación, el mismo paisaje, ahora más oscuro, contemplado desde otro ángulo.

Por fin encontramos olivos en primer plano, para seguir con una panorámica de las tierras de la aceituna. Olivos que contemplados desde arriba parecen cabezas, rebaños, árboles en movimiento.

Estas minas, campos de olivos y alguna otra alusión al mundo del trabajo, por encontrarse al comienzo es fácil pensar que podrían tener un alcance simbólico, la tierra, el árbol y el hombre, elementos emblemáticos en la iconografía machadiana.

Estamos ya en las afueras de Baeza, que se anuncia con el Stop, prohibido el paso, y esos hieráticos tricornios, que impiden la entrada de los autobuses en la ciudad. En la tierra de la luz, aparece la obscuridad.

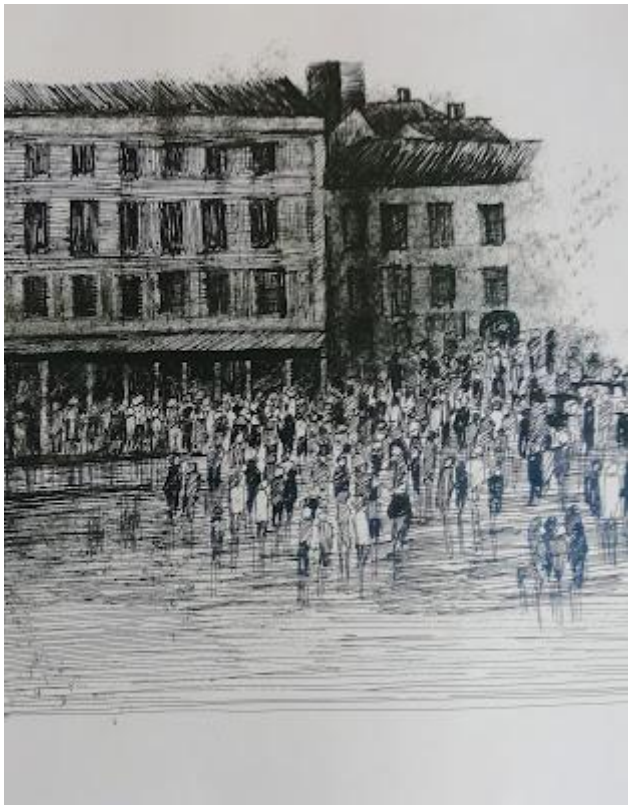
Los recién llegados, tras andar cientos de metros, se encuentran en la ciudad, vemos a dos parejas que toman un tentempié, hay un cartel que anuncia toros en Baeza, estos personajes iluminan la oscuridad del lugar, que tiene algo de caverna. Los siguientes, enmarcados en el reconocimiento del terreno, cumplimentan la visita turística, tipo de viviendas, balcones y ventanas, el paisaje urbano inmediato, en el que destaca la torre de una iglesia, dos versiones, una realista, otra emocional. El encuentro con Jabalquinto, basta un fragmento para descubrir su identidad, también su dimensión histórica, testimonio del plateresco. Ahora una panorámica de la ciudad, en sepia, más precisa que la primera, destaca la torre de Santa María, que en la siguiente se perfila con más detalle.

Inmediatamente, descubrimos la curva de una calle, que podría ser el camino de ronda, de nuevo ventanas y balcones.

Vagamos por una ciudad deshabitada, ¿es el miedo? No, es esa tensión que precede al primer momento, sin palabras, la calma que anticipa la tormenta. Paisaje urbano, es invierno, ventanas y balcones permanecen cerrados.

La plaza de España rebosa de gente, como en una de sus fiestas, son los jóvenes, pequeños grupos bajo los soportales, hace frío, se charla y se fuma. Nos acercamos, vemos los rostros pensativos, alerta, preocupados. Frente al bar, figuras femeninas y un barbudo. Estos apuntes los presenta en pequeños corros, cambio de impresiones. Ninguno de ellos conocía la ciudad, sólo los versos de Machado, ahora están inmersos en la historia.

Los jóvenes, gabardinas, abrigos, trencas, agrupados en la plaza de España, donde figura un monolito del XIX, cuya fecha augura otro 68. Poco a poco vamos tomando conciencia de que, este paseo, no es una visita turística, ya lo advertía la guardia civil al impedir el paso a los autobuses.



Agrupados en la plaza de España, los jóvenes irán al ayuntamiento y a la casa donde vivió Machado, desde 1912 a 1919. Han pasado cincuenta años, casi todo sigue igual. En estas pequeñas ciudades los cambios son lentos, casi geológicos. Los viajeros contemplan una Baeza conocida como la Salamanca andaluza, que evoca su pasado universitario, sus imprentas, inquietud intelectual, agitación espiritual, **San Juan de Ávila**, **San Juan de la Cruz**, descalzos y calzados. La naturaleza y la historia, que aún permanece, dotando a las piedras de una atmósfera calma donde el tiempo parece que no existe.

Recorren calles que son caminos, la ciudad clásica, Plaza de Santa María, el renacimiento, la portada de la antigua universidad, después Instituto de la Santísima Trinidad, en el

que impartió clase Machado, fragmento de Jabalquinto, la plaza del Pópulo.

Estos jóvenes descubren que la memoria es de todos, por eso reconocen en el poeta la huella esencial de la ética. Pero la memoria nunca es inocente, a veces el orden establecido no permite recordar ciertas cosas. Los versos de don Antonio parece que están hechos para ser vividos en esta ciudad, los campos de olivos, las sierras, el río y la ausencia de Leonor, todo se conjuga entre estas piedras. Ahora Campos de Andalucía frente a Campos de Castilla.

La masa de jóvenes parece que comienza a moverse, los primeros pasos son en color. Inmediatamente hay un arco, la escalera y los jóvenes que ahora forman un grupo compacto,

quizá se oyen algunos gritos, que resuenan en estas calles estrechas.

Luego, tras atravesar el arco del Barbudo o de Las Escuelas, el Instituto, y en el claustro renacentista, el aula donde impartió clase de francés D. Antonio Machado. Alguien recuerda su lección humilde, su voz cansada, la lluvia fina, la tertulia. Prosigue el paseo, Plaza de Santa María, Puerta de la Luna.

Ahora, el autor nos traslada al campo, camino de tierra, escasos árboles desnudos, la manifestación silenciosa avanza, no sabemos dónde. Este vagabundeo quizá se deba a la prohibición. El siguiente, extramuros, muestra campos de olivos, casas, y muchos, muchos jóvenes, descubrimos un cierto murmullo, algún grito aislado, contemplamos el final de la manifestación. En sepia, los jóvenes.

Nadie destaca en la cabeza de la manifestación, no hay pancarta, todos son el mismo, todos son iguales. Diversos planos de los jóvenes. Hay un dibujo en el que distinguimos el lugar de procedencia: Madrid, Valencia, Sevilla, Salamanca, Málaga y otras que adivinamos diluidas entre la multitud. El tratamiento es diverso, encontramos un dibujo geométrico, en donde los personajes semejan larvas, como si se tratase de un anuncio de la metamorfosis que vendría después, estamos a punto del 68, otros son de tipo expresionista, ahora alguien dirige la palabra a los asistentes, ojos atentos, bocas cerradas.

Estamos en el camino, extramuros, desde el que el Guadalquivir parece un alfanje roto:

La luna está subiendo
amoratada, jadeante y llena.
Los caminitos blancos
se cruzan y se alejan,

buscando los dispersos caseríos
del valle y de la sierra.
Caminos de los campos…
¡Ay, ya no puedo caminar con ella!

La multitud no tiene rostro, el primer plano es el resultado de fusionar distintos rasgos, alguien con gorra, alguien maduro, alguien con barba, la barba, triunfo de la imagen, era un signo de identidad ideológica opositora.

Alguien que fuma, alguien con gafas. Estos dibujos documentan aquel encuentro entre las dos Españas. Rostros que serán tratados con diferentes técnicas, destaca uno con trazos fuertes. Entre los geométricos, paralelo al anterior donde han aparecido los rostros característicos de una multitud, estos mismos rostros distorsionados gritan.

De nuevo en sepia han alcanzado la plaza del Pópulo, la puerta de entrada a la ciudad, que da paso a un cartel paralelo al primero, como si la multitud tuviese más claro cuál ha sido el motivo del viaje, aparece una grafía de trazo grueso, comparable al grito, donde podemos leer: Libertad, viva Machado, Machado con el pueblo, el pueblo con Machado. Tras esa peregrinación por los distintos paisajes machadianos, ciudad y campo, se muestra el grito en una figura con puño en alto. El siguiente es un primer plano de una mujer, toda la plaza se ha llenado de gritos por la libertad, por Machado, por los hombres y mujeres del mundo. Las figuras pierden su estatismo, la multitud se agita, corre, huye, protesta, es golpeada, perseguida, algunos serán apresados.

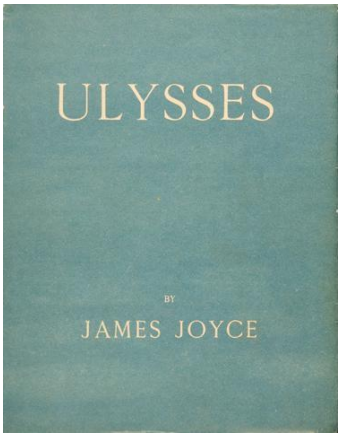
Entre tanto el desfile de los jóvenes se ha desviado. En esta tierra de María Santísima, al cabo de los años, se está celebrando la única procesión civil. El canto no es la saeta, sino

la libertad. **Goya** por un momento parece que dibuja sobre el cobre aquella España.

Finalmente, cansados, vuelta al autobús. La memoria es una carga pesada. El relato ha concluido. Y de nuevo, los campos monótonos, la aceituna que produce el aceite. El olivo, Minerva y su sabiduría.

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ VALERO es Catedrático de literatura. En poesía, ha publicado entre otros libros, *La puerta falsa, La espalda del fotógrafo, Plaza de Belluga y Libro abierto (2010).* Y en ensayo*, El escritor y su paisaje (2009), Merced, 22 (2013), La isla (2013), Daniel en Auderghem (2015).*

CIEN AÑOS DEL *ULISES* DE JOYCE



EL NAUFRAGIO DE ULISES

Francisco Jarauta

Entre las notas que acompañaron las largas conversaciones de Horkheimer y Adorno en el exilio de Santa Monica, notas tomadas por Gretel Adorno y que servirían más tarde para la redacción de *Dialektik der Aufklärung*, podemos leer una en la que Adorno se pregunta : "Was ist passiert mit Odysseus ?" ("Qué pasó con Ulises ?"). Con énfasis extremado, queriendo condensar en una imposible pregunta todas las dificultades, todos los horrores y violencias, necesitado más que nunca de obtener una primera respuesta a los acontecimientos que acompañaron a la Segunda Guerra, Adorno, más que buscar una explicación de los hechos, interroga la época conduciéndola al límite en el que las posibles garantías han desaparecido, los dioses protectores naufragados y aquellos sujetos que, como Ulises, habían sido identificados como los fundadores de Occidente, ausentes de la historia. Una historia que cada vez más tenía visos de catástrofe y frente a la

que todas las mediaciones fracasaban, imponiéndose como una fatalidad a la conciencia moderna y a la historia misma de Occidente.

Ya sabemos como Adorno y Horkheimer orientan el análisis que de alguna forma pueda servir de respuesta a la pregunta por el extravío o desaparición de Ulises. La lectura del Excursus I : *Ulises o mito e Ilustración* dará cuenta del largo proceso de metamorfosis que el héroe antiguo sufrirá en sus sucesivas adaptaciones a las formas de la experiencia moderna. Un Ulises que, desde su origen, había hecho de su propia deriva el método de conocimiento y de configuración de la experiencia moral, desaparece ahora de la escena dejando huérfanos a quienes soportan la impotencia de no poder reconstruir el sistema de las mediaciones y tutelar así un horizonte moral, tal como desde el Ulises clásico Occidente había ido definiendo e interpretando.

Esta sugerida centralidad de la figura de Ulises es compartida no sólo por Adorno, sino también por los compañeros de generación. Para unos y otros la historia de Occidente podría ahora representarse por la elipse de un tiempo que discurre del Ulises clásico a otro moderno, el *Ulysses* de Joyce, el Leopold Bloom errante y extraviado que en el breve e inabarcable tiempo de dieciséis horas es capaz de representar la disolución de todos los códigos establecidos, una vez que su aparente naturalidad se convierte en pura ficción, esa manera de la apariencia con la que vienen a justificarse los asuntos de la vida y de la sociedad. Ese largo viaje que va del Ulises homérico al de Joyce representa para Broch el tiempo de la disolución. El viaje clásico se transforma ahora en errancia infinita : un ir y venir, recorrer mil veces los mismos lugares de un supuesto laberinto, fuera del cual paradójicamente sólo existe lo innombrable. Los monólogos de Molly o la ironía de Stephen Dedalus ya no protegen del abismo ni aseguran nuevas

evidencias. Son sólo modos retóricos que sostienen como si de una levísima espera se tratara el juego arriesgado del sentido. Saben bien Molly y Stephen que el último límite es el de las palabras y quizá el de los gestos.

Este largo viaje que va del primer Ulises al antihéroe joyciano muestra mejor que ningún otro las serias transformaciones de un referente cultural que adquirió siempre una dimensión simbólica a la hora de articular el sentido y horizonte moral de la experiencia humana. Se trata de un viaje que de tantas formas señala los pasos de un destino cultural y posiblemente también de una historia que aun permaneciendo abierta en los años en los que se dan las conversaciones precedentes a *Dialektik der Aufklärung* anunciaba un futuro dramático. Recorre aunque sólo sea de forma indicativa estas transformaciones es la intención de estas notas, a la espera de otro desarrollo más amplio y problemático.

En una primera lectura contrastada de los textos Ulises es "aquel que parte". El viaje, la distancia, la lejanía respecto al lugar natal, a la propiedad, al supuesto familiar, marcan el punto de partida. Y este partir está marcado por dos grandes impulsos : una "insaciable sed" y una "inagotable curiosidad". Sed y curiosidad se corresponden. Hablan de un impulso, un *Trieb*, una necesidad que recorre el interior de Ulises. "Aquel que parte" es aquel "que se hace preguntas", que es pregunta. Esta le dispone a buscar una respuesta que está más allá de las evidencias consagradas y protectoras.

No se indica siempre el lugar o la dirección del viaje del que parte. Sí se afirma que se parte, como gesto absoluto, como decisión regida por la insaciable sed y por la inagotable curiosidad. Pero quien parte, quien abandona la transparencia de lo conocido, se encuentra en primer lugar con la no transparencia, lo oscuro, aquello que desde el no conocimiento se resiste y protege con la sombra. El primer viaje es siempre hacia la sombra, el lugar sin-nombre, que se nos oculta, enigma.

Es esta proximidad al enigma, al mar de enigmas que despierta a Ulises a una nueva curiosidad, otra sed. Una extrañeza por primera vez probada se apodera del viajero que ve como su percepción y su mundo se separan. Es el largo y amplio mundo de lo desconocido que comienza a constituir la geografía extrañada del viajero.

Posiblemente sólo el mar - *Thálassa* o *Pélagos* - puede ser y acoger el mundo de los enigmas. Ulises es ante todo un héroe del mar. Hay otros que prefieren la tierra y recorren sus vericuetos ensombrecidos. Gilgamesh es uno de ellos, aunque a veces descienda a los ríos. Pero Ulises pertenece por destino al mar, el mar inmenso que lo abraza y frente al que apenas hay la posibilidad de un hablar claro. O el silencio o los ojos ex-orbitados o aquel "balbo parlare" que decía Montale. El mar se impone con su fuerza, su destino. Es la verdadera medida del afuera, de lo otro. Y viajar por él, atravesarlo es tanto como penetrar en el mundo secreto que sólo el viajero podrá descubrir y quizá más tarde conocer.

Esta travesía no sólo está protegida por lo oscuro y la no transparencia - esa forma particular de mostrarse lo desconocido - sino que al mismo tiempo está poblada de peligros. No se puede imaginar el viaje como un viaje libre de riesgos y peligros. De ahí que la idea de naufragio pertenece intrínsecamente a la idea del viaje. No se puede viajar sin naufragar. Sólo en el *oikós*, en el lugar natural, en la casa se puede evitar el naufragio. Pero en el mar naufragar pertenece a la idea misma del viaje. Es el naufragio como el peligro el que muestra la verdadera dimensión del mar y de su mundo. Ulises recorre de peligro en peligro, de naufragio en naufragio, ese difícil descubrimiento del otro. Y son éstos los que comienzan a marcar la edad de Ulises. Dante como Virgilio buscarán superarlos. El Ulises homérico los reconocerá como algo que

está ahí inexorablemente. De ahí la poderosa y salvadora extrañeza al reconocer el límite que el mar le impone.

Posiblemente ésta sea la primera forma de la utopía, un lugar sin nombre o enmascarado por las sombras, del que todavía no sabemos ni podemos nombrar. Si antes era la extrañeza el resultado del encuentro con el mar de enigmas, es ahora una poderosa atracción la que arrastra y acerca al viajero al mar de sombras. Cada aparición, cada acontecimiento multiplicará la sed y la curiosidad. "Insaciables son los héroes del mar", anotaba Milosz hablando de Don Giovanni o de Miguel de Mañara. Es la pulsión que rige la sed y que se transforma en necesidad, la que orienta los ojos, la mirada del viajero Ulises. Esa mirada extraviada que tantas veces viene representada en los viajeros antiguos, dominados por el pánico del descubrimiento. Insistir en el carácter dramático del viaje es recuperar una perspectiva necesaria para entender la ética de la experiencia del héroe, esa dimensión que lo abre al desafío de lo natural o de lo inexorable y funda el carácter de su excepción, esa irrepetible decisión que lo sitúa en el horizonte de lo posible y utópico.

Pero es el viaje el verdadero laboratorio del conocimiento. Es él quien sitúa a Ulises en la tarea y el deber del ver y el conocer. Son estas las disposiciones que deciden la nueva relación con los acontecimientos, con las cosas. En ese esfuerzo por escrutar las sombras, por dar nombres - Borges recuerda que los primeros dibujos nacieron en China para atrapar los sueños - por re-conocer, la mirada juega un papel decisivo. Sólo ella aproxima y pacífica, detiene y entrega, ilumina y visiona. Y sobre todo ayuda a establecer una nueva relación. Es la mirada que se hace conocimiento la que traza la frontera que demarca los límites de la identidad, entendida como "cette limite à quoi ne correspond en realité aucune expérience" que dirá Lévi-

Strauss. El viajero Ulises se convierte así en *hombre-frontera*. Es desde su propia experiencia que puede distinguir lo propio y lo otro. Aquello de lo que no tenemos experiencia pero que ya se anuncia en el mar de las sombras. Quizá debiéramos aplicar la voz *extranjero* al territorio de todo aquello de lo que no tenemos ninguna experiencia. Es ese mundo sombrío el que poco a poco se iluminará e irrumpirá ante la mirada de Ulises como un mundo real que problematizará la protegida identidad y sus privilegios culturales. Hay un antes y un después del viaje : es el descubrimiento del otro que se nos da desde las sombras tutelares e inquietantes de la lejanía. Sólo lo que está cerca, cae bajo el ámbito de los sentidos, puede darnos aquella certeza y seguridad necesarias. La lejanía incuba no sólo las sombras sino también el peligro. Este *hombre-frontera*, el Ulises de la primera metamorfosis, inaugura un saber ético que reorienta la relación humana, transformándola en un espacio intersubjetivo y de comunicación. Existe el otro, es ya el principio de una tesis que todavía no ha podido definir su alcance moral.

Como todos sabemos Ulises regresa a Itaka. No estoy de acuerdo con la lectura sugerida por Levinas que describe "son aventure dans le monde n'a été qu'un retour á son île natale, une complaisance dans le Même, une méconnaisance de l'Autre". Una lectura así olvida el proceso, la metamorfosis que acompaña al viajero, al desconocer el carácter central del viaje. Le bastaría identificar los gestos, las palabras, la extrañeza que acompaña al viajero que regresa. No, no es así. Ulises "regresa lleno de espacio y tiempo", afirma Ossip Mandelstam intuyendo el color de la mirada de Ulises. Su regreso no es la narración de peligros infinitos, de naufragios varios, de inenarrables encuentros. Si el Ulises que ahora regresa partió en su día marcado por aquella "insaciable sed" y aquella "inagotable curiosidad", a su regreso - Dante se preocupará de afirmar como la sed de conocimiento se desborda con la

experiencia - aquel impulso ha pasado a ser ahora necesidad interior. Ya no se puede existir por fuera de aquella tensión y extrañeza, extrañeza que en su día delimitó la frontera entre lo idéntico y lo otro y ahora arrastra como fuegos del mar todos aquellos rostros que constituyen la primera forma de la memoria.

El Ulises que regresa - la diosa le recordará una y otra vez "sólo el mar es tu casa" - sufre una segunda metamorfosis que transforma su ser humano. A la primera metamorfosis - hombre-frontera -, le sucede ahora, tras el regreso una segunda: Ulises se transforma en *Hombre-memoria*. Su regreso arrastra el mar de nombres y sombras que inquietan y desestabilizan el mundo ordenado de la vieja casa. Todo se detiene y se abre ante la mirada extraña del que llega de lejos. Nada se corresponde con lo dado y por primera vez las apariencias de la identidad se resquebrajan. Si Virgilio pone todo su intento en garantizar un regreso a todo precio, es decir, hacer posible que la errancia se transforme en feliz regreso, el Ulises antiguo regresa cargado de una herida más profunda que la que Euridea descubriera en su pierna. Una herida que recorría por igual la mirada y el alma, remitiéndolo al mar sin fondo del otro. En su caso - antes y después de Virgilio - no basta con regresar para que todo recomience de nuevo; nadie puede borrar ni amainar el oleaje que la memoria no siempre protectora trae consigo. Es este *hombre-memoria* el que interroga las evidencias y las somete a la prueba de sus contrastes. Son las preguntas que, como el caso de la Esfinge, suspende la evidencia para adentrarnos en la penumbra de las cosas. "Habrá que partir de nuevo", rezaba la predicción que Tiresias hiciera a Ulises. Sí, habrá que partir de nuevo. Pero este segundo viaje ya no será como el primero. Median tantas nuevas circunstancias, nuevos saberes, el antes insospechado descubrimiento del mar poblado de nombres, de islas, de habitantes varios. Y el regreso ha hecho todavía más

fuerte su presencia, su inquietante compañía. Ulises pertenece a unos y a otros, y recorre el antes y el ahora sabedor de una transformación radical de su mirada. Y es precisamente este cambio el que no sólo decide el nuevo viaje, sino que lo convierte en una nueva experiencia. Ulises ya no es el viajero de antes, ya regresa al mar transformado en un *hombre-ético*, capaz de recorrer la frontera de la identidad y la diferencia, sabedor de la pertenencia que reúne y relaciona los extremos, los límites, las fronteras. Esta metamorfosis de la mirada se dibuja como el inicio de una nueva experiencia en la medida que inaugura una nueva forma de relación, de entendimiento del otro. Sin prejuzgar la fortuna de esta intención, lo que aquí cuenta es anotar la importancia que acompaña al viaje a la hora de definir no sólo los nuevos espacios de la experiencia, sino la nuevas formas de percepción que, como E.W. Said muestra, inducen las grandes innovaciones en los registros valorativos de una cultura. La mirada no sólo se adecúa a los intereses del reconocimiento sino también a las exigencias de determinadas políticas de la identidad. Los sistemas de exclusión - se articulan tácitamente a las necesidades de defensa o protección de identidades que imaginan o representan uno u otro riesgo de pérdida de las mismas. Esta exclusión, en sus diferentes episodios y aconteceres históricos, podrían ser entendidos como resultado de una defensa a ultranza de la identidad, ajena al reconocimiento ético del otro. Bastaría asomarse a las grandes narraciones del siglo XIX - de Flaubert a Balzac, de Melville a Conrad, etc. - para poder situar en su justo efecto la difícil decisión a favor de una mirada compleja frente a ese mar emergente de las diferencias sociales, étnicas, lingüísticas, religiosas, que siguen atravesando la cultura contemporánea.

Posiblemente hubiera que recorrer otros momentos si quisiéramos responder de manera directa a la pregunta que Adorno anotara en los márgenes del cuaderno de su esposa :

"Was ist passiert mit Odysseus ?". Y posiblemente también tendríamos que recurrir al análisis de nuevas metamorfosis que a la larga han terminado por definir la mirada del hombre moderno. Un largo viaje de abstracciones reiteradas que - como Bataille, por cierto, tan frankfurtiano también él - han ayudado a secuestrar la experiencia y reorientado la mirada del viejo viajero a un sistema reificado de intereses, cuya defensa resulta cada vez más dramática e ilegítima. El viejo Ulises abrió no sólo un nuevo territorio para la experiencia humana, sino también una nueva actitud desde la que mirarla e interpretarla; así como el *Ulysses* de Joyce convierte esa perspectiva en un circular laberíntico del hombre moderno.

* "El naufragio de Ulises", artículo de F. Jarauta, ha sido publicado en el número de marzo 2022 de *Le Monde diplomatique* (en español).
https://mondiplo.com/el-naufragio-de-ulises
Reproducimos el artículo con el permiso de su autor, al que agradecemos su generosidad.

NOTAS DE UN LECTOR PARA OTRO

Por Fulgencio Martínez

A Francisco Jarauta, incitador de espíritus

I

La novela *Ulises* de Joyce está en el fuego todavía como obra inmortal, cuando se cumple el primer centenario de su publicación (1922). Digo en el fuego, en ese fuego en que Démeter introducía a sus hijos y elegidos para inmortalizarlos, y no en tela de juicio, pues precisamente es la falta de juicio y criterio un rasgo característico de la época actual, así que mal podría la obra estar en escrutinio o en tela de juicio cuando no hay tal tela ni tal criterio. Añádase que en nuestra circunstancia carecemos de una "crítica" seria de la "lectura" (a pesar del éxito, curiosamente, de un libro titulado *Contra la lectura*, de cierta autora; libro que no he leído por supuesto, en coherencia; pero del cual sí he *hojeado* resúmenes, informaciones, retazos blogueros, etc.).

Cualquiera de los que escribimos hoy, por afición y gusto, y con cierta voluntad de "autor", bien de publicista (que expone a un público abierto sus ideas) o bien de "poeta" o creador (que da a la lectura pública sus creaciones en verso o prosa) sabe que en vano se esforzará en darle a su escrito aquello que Platón, en *Fedro*, llamó organicidad, es decir, la fisonomía de un organismo vivo, de un cuerpo con cabeza, tronco y extremidades. No quiero emplear el término estructura porque esa secta de los estructuralistas hizo ya bastante daño (a la ciencia y al arte) al arrogarse una pedante cientificidad excluyente de cualquier otra lógica u organización más viva y espontánea.

Pues bien, esfuerzo inútil la de organizar un pensamiento o elaborar de forma viva una obra que se mantenga por sí misma, cuando el lector o receptor solo la percibe como un puñado de hierba y cuando el esfuerzo del lector por atrapar la lógica interna del texto ha sido sustituido por el comentario tangencial. Digo, tangencial, ni siquiera marginal, como serían la glosa o el escolio, que tienen una larga y meritoria tradición.

El lector que se permite vomitar inmediatamente un comentario tangencial frente a cualquier trozo de escrito que le amenace (nos ponemos en su piel) con exigirle un esfuerzo de relaboración mental del texto, se cebará en no estar de acuerdo o (lo que raramente sucede) en estar de acuerdo en cualquier dato o afirmación aislada. "Me ha parecido correcto el color de la corbata del conferenciante".

Sería una lectura cínica, si se tratara de anticultura, pero tampoco es eso. No es tampoco barbarie y no cabe citar el poema de Cavafis aquí.

Es simplemente que la lectura y el lector están, hoy (en esta onda de hoy) de retirada. Leer un texto más de diez minutos y con el esfuerzo necesario de atención casi es una renuncia – a otras miles de cosas, de estímulos, de posibles lecturas, de interactivación con imágenes, etc. Solo resiste el lector de novelas con trama interesante e intriga. La lectura de libros de ensayo queda para los profesionales de cada campo, y la poesía, el teatro, el mismo relato o cuento exigen un esfuerzo que no está casi nunca al alcance del lector medio.

Dirán que han aumentado, a lo largo del siglo XX y en lo que va de este, los índices de lectura. Quizá tiene razón la autora del libro *Contra la lectura* al decir que el lector actual puede angustiarse si se enfrenta a la idea de leer todos los libros disponibles (clásicos, modernos, más los impresos en este mismo año).

Desde estos presupuestos no tengo, reconozco, criterio para terciar en la cuestión sobre la inmortalidad del *Ulises*: Vamos a

nuestros corderos. ¿Es la novela de Joyce recomendable? Pero, ¿qué entendemos por recomendable? ¿Recomendaríamos hoy leer el *Quijote*, la *Iliada, Os Lusíadas*, Los *Hermanos Karamazov*, ¡¡las *Soledades* de Góngora!!?

Es este tipo de lectura, precisamente, la de Góngora la que nos pone en la pista: su dificultad, su oscuridad, que ya denunció el Licenciado Cascales, en su época (tildando a su autor, Góngora, de príncipe de las tinieblas) o bien es un reto o un non plus ultra.

Lo que ocurre es que, como suele siempre pasar, los "conceptos generales" están vacíos, la supuesta dificultad u oscuridad son solo relativas, en algunos pasajes (o en muchos, si se quiere) hay tiniebla pero a la vuelta de algo se puede encontrar un diamante u otra piedra preciosa, mientras que en otros muchos textos más claros encontramos, pro medio, llana cantería.

La oscuridad no es *in toto*, y sin embargo solo el anuncio de la oscuridad nos sirve para desanimarnos. Hete aquí la condición contradictoria del lector actual (aparte la pereza): leer tangencialmente, y captar frases aisladas en un texto "llano", "claro", y renunciar a la lectura de aquellos grandes textos cuya totalidad de sentido juzga inaccesible.

Así que no desisto de recomendarme y recomendarte leer la novela de Joyce, quizá deba haber por nuestra parte más de un intento. Y quizá, recordando a Heidegger (perdona que nombre a otro autor "tenebroso"), en su lectura del poeta Hölderlin, tengamos que disponernos el ánimo a lo abierto cuando abrimos las páginas de una obra tan única como "Ulises".

II

> *No entrar con sobrada expectación*. Ordinario desaire de todo lo mui celebrado antes, no llegar después al excesso de lo concebido. Nunca lo verdadero pudo alcançar a lo imaginado (…) Unos principios de crédito sirven de despertar la curiosidad, no de empeñar el objecto. Mejor sale quando la realidad excede al concepto y es más de lo que se creyó.
>
> Baltasar Gracián. *Oráculo manual y arte de prudencia, 19.*

Leí *Ulises* el año pasado, en Huesca, la ciudad donde Gracián publicó en 1647 el *Oráculo manual y arte de prudencia.* Entré a leer la novela con determinación y olvidando la sentencia de incomprensibilidad con que ha sido motejada, y con el mismo ánimo que, hace décadas, lector más inocente, emprendí una primera lectura que abandoné no debido a la dificultad del texto sino a distracciones circunstanciales. Mis expectativas se dirigían, con realismo, a aquel disfrute estético y al acicate intelectual que pudiera, como píldoras, obtener de algunos momentos de la novela, aquellos en que mi capacidad pudiera calar.

Me encontré maravillado dentro del primer capítulo-apertura, en la hora temprana del desayuno en la ciudad de Dublín, admirando una panorámica del mar y la bahía que me transportaban de pronto, levitando, a Jonia. Dos personajes, un estudiante de medicina, espíritu burlón y dionisíaco, pero de alma vieja, irlandesa; y un joven espíritu crítico, Stephen Dedalus, un jesuita, pero al revés: un jesuita contra sí mismo; un descreído de todo e inseguro de sí mismo. Esa especie de doble personaje, que podría representar el espíritu irlandés modernista en que se formó el autor Joyce, se perfilan ante un tercer personaje que, aun marginal en la escena, observa y comenta: *un pesado de sajón*, un inglés. También este espíritu

pesado (imbuido a su pesar del nietzscheanismo fin de siglo) ríe, por lo bajo, la leve chanza anticristiana de Buck Mulligan, y acto seguido, encadena con Dedalus una conversación sobre la fe:

> —No deberíamos reírnos, me parece. Este hombre es bastante blasfemo. Yo mismo no soy creyente, es la verdad. Con todo, su alegría le quita la malicia a esto, no sé por qué. ¿Cómo dijo que se llamaba? ¿José el Ebanista?
>
> —La balada del Jovial Jesús —contestó Stephen.
>
> —Ah —dijo Haines—, ¿ya la habías oído antes?
>
> —Tres veces al día, después de las comidas —dijo Stephen con sequedad.
>
> —Tú no eres creyente, ¿verdad? —preguntó Haines—. Quiero decir, creyente en el sentido estricto de la palabra. La creación desde la nada, los milagros y un Dios personal.
>
> —No hay más que un sentido en esa palabra, me parece —dijo Stephen
>
> (…)
>
> Sí, claro —dijo, mientras seguía otra vez—. O se cree o no se cree, ¿no es verdad? Personalmente, yo no podría tragar esa idea de un Dios personal. Tú no lo aceptas, supongo.
>
> —Observas en mí —dijo Stephen con sombrío disgusto— un horrible ejemplo de librepensamiento.

Mucho me temo que, a un lector presunto de hoy, resulten inactuales esos debates teológicos, que afloran como pecios de inquietudes profundas, horas de autoanálisis y búsquedas, por ardientes zonas de zozobra, de la identidad personal. El lector medio de hoy ¿se identificará más con el hombre medio de la novela?

Ese hombre medio no es el jesuista "librepensador" ni el burlón nietzscheano: estos son hombres contemplativos. Es el otro personaje central: Leopold Bloom.

Este héroe desdoblado en su mujer, Molly, este Ulises de quien toma el nombre la novela, es un hombre de acción. Ulises-Bloom se echa a sus espaldas la terrible carga del drama, en el cual se irá episodio tras episodio deshilvanando hasta desaparecer, en el último, bajo la túrmix del monólogo de Molly.

Leopold Bloom es, sin embargo, el hombre medio al que, "sobre todo, le gustaban los riñones de cordero a la parrilla, que daban a su paladar un sutil sabor de orina levemente olorosa".

Pero, más allá de estos temas de interés para psicólogos, teólogos o gastrónomos, están las imágenes de la poesía y el mito. Ya en este primer capítulo. Pero a lo largo de toda la novela, están esas imágenes que se presentan solas, de improviso; que tienen la fuerza para impresionar el subconsciente, de modo que las llevamos con nosotros después de su lectura.

El mar y la leche. El mar como una madre dulce. La leche como el ganado solar, el rocío, el mar, el maná donado cada día.

El mar, galopando luminoso y bello, con sus crines grises, el mar que es y no es ya uno sino otro y otro mar, miles de mares, uno y otro caballo, miles de caballos. ¡El mar!

> —Dios mío —dijo a media voz—. ¿No es verdad que el mar es como lo llama Algy: una dulce madre gris? El mar verdemoco. El mar tensaescrotos. *Epi oinopa pontos*. ¡Ah, Dedalus, los griegos! Tengo que instruirte. Tienes que leerlos en el original. *Thalatta*! *Thalatta*! La mar es nuestra gran madre dulce. Ven a mirar.
>
> Stephen se irguió y se acercó al parapeto. Asomándose sobre él miró, allá abajo, el agua y el barco correo que salía por la boca del puerto de Kingstown.
>
> —Nuestra poderosa madre —dijo Buck Mulligan.
> Bruscamente, volvió sus grandes ojos inquisitivos desde el mar a la cara de Stephen.
>
> —La tía cree que mataste a tu madre —dijo—. Por eso no quiere que tenga nada que ver contigo.
> —Alguien la mató —dijo Stephen, sombrío.
> —Podías haberte arrodillado, maldita sea, Kinch, cuando te lo pidió tu madre agonizante —dijo Buck Mulligan—. Yo soy tan hiperbóreo como tú. Pero pensar que tu madre te pidió con su último aliento que te arrodillaras y rezaras por ella. Y te negaste. Tienes algo siniestro…

La negación a los ritos de Stephen se extiende a su negativa a ser héroe. Más adelante, dirá que no ve esperanza en nadie, y quizá sea esa ausencia de esperanza la causa de su

radical antiheroísmo. Sin embargo, es consentidor con la etiqueta y tiene como un resto supersticioso que le prohíbe la jovialidad descreída. Todavía una huella posmetafísica le hace reaccionar cuando Buck banaliza la muerte -la muerte de un ser humano, como el de una bestia más.

> —¿Sí? —dijo Buck Mulligan—. ¿Y qué dije? Se me ha olvidado.
>
> —Dijiste —contestó Stephen—: "Ah, no es más que Dedalus, que se le ha muerto su madre como una bestia".
>
> Un rubor que le hizo más joven y atractivo invadió las mejillas de Buck Mulligan.
>
> —¿Eso dije? —preguntó—. Bueno, ¿y qué tiene de malo eso? Se sacudió de encima el cohibimiento con nerviosismo. —¿Y qué es la muerte —preguntó—, la de tu madre o la tuya o la mía? Tú sólo has visto morir a tu madre. Yo los veo reventar todos los días en el Mater y Richmond, y cómo les sacan las tripas en la sala de autopsia. Es algo bestia, y nada más. Sencillamente, no importa. Tú no quisiste arrodillarte a rezar por tu madre en la agonía cuando ella te lo pidió. ¿Por qué? Porque llevas dentro esa maldita vena jesuítica, sólo que inyectada al revés. Para mí todo es ridículo y bestia. A ella no le funcionan ya los lóbulos cerebrales. Llama al doctor Sir Peter Teazle y coge flores de la colcha. Pues síguele la corriente hasta que se acabe. Le llevaste la contraria en su último deseo al morir, y sin embargo andas de malas conmigo porque no gimoteo como una llorona alquilada de Lalouette. ¡Qué absurdo! Supongo que sí lo dije. No quería ofender la memoria de tu madre (…)
>
> —Mira al mar. ¿Qué le importan las ofensas? Quítate de encima a Loyola, Kinch, y ven para abajo. El sajón quiere sus tajadas matinales de tocino. (…)
>
> —No te pases el día rumiándolo —dijo—. Yo soy un inconsecuente. Déjate de cavilaciones malhumoradas.
>
> ¡Vampiro! ¡Masticador de cadáveres! No, madre. Déjame ser y déjame vivir.
>
> —¡Kinch, a bordo! La voz de Buck Mulligan cantaba desde dentro de la torre. Se acercaba, escalera arriba, llamando una y otra vez. Stephen, todavía temblando del clamor de su alma, oyó el cálido correr de la luz del sol y, en el aire de detrás de él, palabras amigas. —Dedalus, sé buen chico y baja. El desayuno está listo. (…) [11]

[11] La traducción de los párrafos de *Ulises* citados, es de José María Valverde.

… La leche

El hueco de la puerta se ensombreció con una figura que entraba.
—La leche, señor.
—Pase, señora —dijo Mulligan—.
Kinch, toma la lechera. Una vieja se adelantó y se puso al lado de Stephen.
—Hace una mañana estupenda, señor —dijo—. Bendito sea Dios.
—¿Quién? —dijo Mulligan, lanzándole una ojeada—. Ah, claro. Stephen se echó atrás y acercó del aparador el jarro de la leche.
—Los isleños —dijo Mulligan a Haines, como de paso—, hablan frecuentemente del recaudador de prepucios.
—¿Cuánta, señor? —preguntó la vieja.
—Dos pintas —dijo Stephen. La observó echar en la medida, y luego en la jarra, blanca leche espesa, no suya. Viejas tetas encogidas. Volvió a echar una medida y una propina. Anciana y secreta, había entrado desde un mundo mañanero, quizá mensajera. Alababa la excelencia de la leche, mientras la vertía. Acurrucada junto a una paciente vaca, al romper el día, en el fértil campo, bruja sentada en su seta venenosa, con sus arrugados dedos rápidos en las ubres chorreantes. Mugían en torno a ella, y la conocían; ganado sedoso de rocío. Seda de las vacas y pobre vieja: nombres que se le dieron en tiempos antiguos. Una anciana errante, bajo forma de un ser inmortal, sirviendo al que la conquistó y alegremente la traicionó; la concubina común de ellos, mensajera de la secreta mañana. Si para servir o para reprender, no sabía él decirlo: pero desdeñaba solicitarle sus favores.
—Está muy bien, señora —dijo Buck Mulligan, sirviendo leche en las tazas.
—Pruébela, señor —dijo ella. Él bebió, tal como le rogaba.
—Sólo con que pudiéramos vivir de buenos alimentos como éste —le dijo a ella, en voz algo alta— no tendríamos el país lleno de dentaduras podridas y tripas podridas. Viviendo en una ciénaga infecta, comiendo alimentos baratos y con las calles cubiertas de polvo, boñigas de caballo y escupitajos de tuberculosos.
—¿Es usted estudiante de medicina, señor? —preguntó la vieja.
—Sí, señora —contestó Buck Mulligan.

Stephen escuchaba en desdeñoso silencio. Ella inclina su vieja cabeza hacia una voz que le habla ruidosamente, su arreglahuesos, su curandero: a mí, ella me desprecia. A la voz que confesará y ungirá para la tumba todo lo que haya de ella, excepto sus impuros lomos de mujer, de carne de hombre no hecha a semejanza de Dios, la presa de la serpiente. Y a la ruidosa voz que ahora la manda callar, con asombrados ojos inquietos. (…)

—Paga y pon buena cara —le dijo Haines, sonriendo.

> Stephen se llenó la taza por tercera vez, con una cucharada de té coloreando levemente la espesa leche sustanciosa. Buck Mulligan sacó un florín, le dio vueltas en los dedos y gritó: —¡Milagro! Lo pasó a lo largo de la mesa hacia la vieja, diciendo: —No pidas nada más de mí, cariño. Todo lo que puedo darte, te lo doy.
> Stephen le puso la moneda en su mano nada ávida. —Le deberemos dos peniques —dijo.
> —Hay tiempo de sobra, señor —dijo ella, tomando la moneda—. Hay tiempo de sobra. Buenos días, señor. Hizo una reverencia y se marchó, seguida por la tierna salmodia de Buck Mulligan: *Corazón mío, si más hubiera ante tus pies se te pusiera*.

…Otra es la historia del señor Bloom…

> El señor Leopold Bloom comía con deleite los órganos interiores de bestias y aves. Le gustaba la sopa espesa de menudillos, las mollejas, de sabor a nuez, el corazón relleno asado, las tajadas de hígado rebozadas con migas de corteza, las huevas de bacalao fritas. Sobre todo, le gustaban los riñones de cordero a la parrilla, que daban a su paladar un sutil sabor de orina levemente olorosa.
>
> En riñones pensaba mientras andaba por la cocina suavemente, preparándole a ella las cosas del desayuno en la bandeja abollada. La luz y el aire en la cocina eran gélidos, pero fuera, por todas partes, hacía una suave mañana de verano.

Toda esta parte de Bloom, con esos párrafos que son como la apertura de una segunda melodía de la novela: con esa magna etopeya o retrato irónico del protagonista -retrato rebajado de lo moral a las cosas del estómago y el vientre y donde se da fe cuasi notarial de la afición gastronómica de Bloom a las exquisiteces de la casquería, todas las aventuras episódicas de Bloom a lo largo de su, a veces -sí-, intensa jornada, podrían ser prosaicas, y no lo son. La máxima apuesta de la novela *Ulises*, en mi opinión, consiste en presentar la sustancia poética y mítica de un héroe derrotado. Como una continuación imposible de un don Quijote vuelto a su lugar, tras su derrota en la playa de Barcelona; vuelto a una existencia antigua y hermosa, anónima y nada heroica.

TEXTOS MAGISTRALES

DOS POEMAS DE JOSÉ ÁNGEL CILLERUELO

ESCRITURAS | 1

Diezmo. En una servilleta, a lápiz.
Con una rama por la arena
que oscurecen las olas. A bolígrafo
en el margen del libro que consulto.
Con colores en folios verjurados.
Sobre una entrada de teatro. Piedras
en un talud de carretera. Escribo,

es lo que sé. También donde lo escrito
se diluye y lo leo mientras flota
en las aguas apresuradas
de un arroyo. O donde vuela,

junto a las alas quietas
de una rapaz que observa desde el aire,
cuando me arranca este silencio.

ESCRITURAS | 2

Yo. Escribo sobre mí en la arena. Cartas
que con voz ronca las gaviotas leen
en la cornisa alta de un hangar.

Entre las dunas cavo con las manos
zanjas para que brote la humedad
y sea la humedad la tinta
del escrito que seca el sol despacio.

También escribo con los pies.
Una caligrafía de quien anda
sin rumbo, con certeros pasos
alrededor de mí.

Luego me doy la vuelta y de regreso
dejo que el viento borre todo
mientras esculpe múltiples cenefas.

José Ángel Cilleruelo (Barcelona, 1960) es escritor, traductor y crítico literario. Ha publicado obras en diversos géneros: poesía, relato, novela y ensayo. Entre sus últimos títulos se encuentran: en poesía: *Tapia con mirlo* (2014, Prensas de la Universidad de Zaragoza), *Becqueriana* (2015, La Isla de Siltolá), *Cruzar la puerta que quedó entornada* (2017, Polibea); en prosa, los diarios *El pabellón dorado*. *Dietario de lugares, 2*. (2018, Polibea), *Almacén. Dietario de lugares*, 1 (2014, Polibea) y la prosa aforística *Lunáticos* (2017, La isla de Siltolá). Incluido en antologías como *La mirada (Antología esencial*), Edición de V. L. Mora (2017, FCE), y *La escritura plural* (Ars poetica, Oviedo, 2019).

FRAGMENTOS PARA UNA POÉTICA

SOBRE POESÍA

POR CONCHA GARCÍA

Mi experiencia como poeta es la misma de siempre. Llevo toda la vida escribiendo, leyendo, cambiando mis yoes; intento no escribir nunca el mismo libro. Llevo toda la vida contemplando las mismas miserias en el reparto del poder literario. No me interesa la poesía que solo manifiesta un punto de mirada, que no trabaja la expectación, que suple la vida privada con un yo poético demasiado narcisista o doliente. Ya no más. Esa poesía no me interesa. No me parece poesía lo que veo en las redes, ni la manera de trasmitirla. Si no hay vida interior, vida del espíritu, si no hay recovecos donde poderme apoyar, no me interesa.

La lentitud ya no es un valor, la espera se nutre de inmediatez, se tiene prisa. Ignoro qué resultado dará este batiburrillo de inquietudes que ganan espacio no solo en las redes. Pienso en la necesidad que tienen algunos/algunas de ser mirados/das, quizás el agujero cada vez es más grande, nos lleva al vacío. Pienso en la simplificación de mucha escritura para que se entienda, pienso que sería mejor dar herramientas para detener este retroceso, para que, lo que no se entienda, al menos sea comprendido. Porque nada es sencillo y los seres humanos, incluso los poetas, somos complejos e irrepetibles.

CO-LECCIÓN ÁGORA

POEMAS DE CONCHA GARCÍA

Los poemas seleccionados por la propia autora, pertenecen a sus libros *Acontecimiento* (Tusquets 2008), *Las proximidades* (Calambur 2016) y *Cuota de mal* (El rayo azul, Huerga y Fierro, 2022)

LA SENSACIÓN DE ESTAR VIVA

Mientras permanecía en la habitación
alguien pidió la cuenta. Yo conté
una desgracia absurda a la visita
y se hizo de noche. Parece verdad
verlo ahora.
Tienes sed y un candelabro
la inspiración de un año de vida
en el contorno de un cuerpo
no da entendimiento. Ven.
Juraría que había un mar
y que las velas eran una trampa
para derrotar el aire. Qué bello
fragmento inspirado en una pena.
Debo regresar a las sábanas
pagaremos mañana. Ven.

ANTE LAS ADELFAS

No sé si el juicio de nuestros contemporáneos
es lo que importa. Quizás sea mejor
situarse ante las adelfas,
un poco más adentro de la foto,
donde cuando niña
aprendió a ser relativa.
Es hermosa la visión desde ese ángulo.
Alguien la mira desde atrás, se adivina
una sombra. Días venideros no constan.

RELATO

He oteado el porvenir y la sala,
también el solar donde me ubico.
No hay montañas, ni las deseo.
Qué insólito lugar para existir,
cuando alguien comienza a idealizar
es que ha perdido un broche.
Le llamo broche
a la inscripción en oro de una cumbre.

EN LA DUCHA

Hoy he hecho un adelanto.
No confundí la espesura
con cierta manera de mirar,
tampoco me equivoqué de calle.
Eso no es terrible,
si se vive en la ciudad.
¿Sabes? Te adoro. Voy a definir
exactamente en qué consiste
tamaño esplendor. Es un brillo
que acompaña. Es un brillo
¿que acompaña?

ENTREABRIENDO LA PUERTA

Cruje el tiempo.
Lo cercano se resquebraja.
Parte de un lugar el dedo
que no tiene mapa.
Se aspereza la causa
que lo movía todo.
La raya del vestido
se hunde en la plancha.
Levanta el vuelo
la piel que lo habitaba.

(de *Acontecimiento*)

YA NO QUEDA NADA DE TODO AQUELLO

Cuando la casa estaba cerrada
y en el almanaque no se tachaban
los días, las horas, a veces,
eran largas en el sofá,
una vida burguesa, solo pensando
en las galletas, en el contorno
del cuerpo, en la habitación
un poco más azulada, en los
territorios conquistados, tantos
amores, una subida de sueldo,
complacida de esperar
la llamada de alguien
para la cena, una charla
que no puedes recordar
la vida no regresa.
Tú estás dentro. ¿Dentro?

LAS PROXIMIDADES

Requiere
zambullirse
en la ciénaga
de lo que todavía
no está lejos.
Mira, ¿los ves?
son del tiempo
de las ciudades
sin nostalgia,
resisten
como una pared
cargas pesadas
de días repetidos,
los distingo
de quienes pasean
con el destino
aquí abajo, en otra parte.

DONDE

Frecuente es
hay recuerdos
que se desapegan
de ti, estiran del
tiempo su modelo
y dan claroscuros
en la noche pensante,
entonces todo lo que fue
deja una estela vacía
que te desubica.
Ya no es asunto tuyo
el tejado que se aleja
del sótano, dejando las
puertas sin dinteles
golpeadas, acaban
cayendo donde estuvo
el sofá. Desposeída
giras el rostro
y te aferras
a lo que
espejea.

EL COMIENZO DE LA SABIDURÍA

Mientras la traba
sea que no acabas
de comprender
lo que has imaginado.
Mientras detenerse
sea una espera a tiempos muertos
o una espera de otros tiempos
que llegaron
y no fueron percibidos,
mientras no llueve
y las casas se vuelcan
y en la pantalla
tantos accidentes
comienzan a afectarte.
Mientras haces cola en el tren
hacia la ciudad donde naciste
y te detienen con una pregunta
acerca del destino.

HÁBILES RESCATES

En los retratos
de hace tiempo
expuestos
como mercancía
en negocios
de la avenida
más transitada,
una mujer de mil novecientos
veintiocho me mira
junto a su esposo
hierático. Ella
perturba el salón
tras el decorado.
La prueba es
que nos atravesamos
y la velocidad no resiste
un detenerse
tan cercano.

SENTIR EL ESCALOFRÍO

Más abajo está la llave,
cuando llegues al apartamento
ves al contador de la luz y busca
la factura del mes de abril
allí está el poema.
Tuve la sospecha de que
lo ibas a hacer desaparecer
pero los encuentros no se producen
varias veces (fue que) yo no (quise) quería.
La alfombra se desenrolla
y entras.

(de *Las proximidades*)

PARTENOGÉNESIS

Pasan sin detenerse
en los palmerales.
Las vimos alzar el vuelo
antes de que llegara
el tiempo de las lluvias.
Hoy recordamos
que tenían alas
y que nosotras
parimos a los cazadores,
que nuestro cuerpo
es útil para ellos,
que nuestras criaturas
corretean sin sentir
todo lo que hemos perdido.

GRIS

Recorriendo la franja de mar
que tras la balconera puede divisarse
desde la cama, y qué noche,
sosteniendo la que eras
como si aquello fuese esto
aunque el sol se puso ayer
a la misma hora que hace tres años
un dieciocho de junio
de cualquier día.

RUN-RUN

Como un chorro de aceite
empapa la superficie
del pan, del pescado,
de la mano que unta el cuerpo
no entero, a pedazos, el brazo
la garganta y ojalá las cuerdas vocales
parte del pie, las orejas.
Oyó tantas músicas, pero
cuántas quedan.

(de *Cuota de mal*)

Webgrafía reciente sobre la obra de Concha García:

. **Nigro, Mariella**: *Poética de una travesía o el canto de las sirenas*. REVISTA LAOTRA, Agosto 2019.
https://www.laotrarevista.com/2019/08/poetica-de-una-travesia/
Se trata de "Una lectura de *La lejanía. Cuaderno de Montevideo*" de Concha García (Ediciones Carena, Barcelona, 2013). Valora el libro *La lejanía* como un ejercicio de "trashumancia espiritual": "El conjunto de breves prosas, glosas, epigramas y citas de poetas y filósofos proyecta sobre la ciudad vivida una visión romántica, como a trasluz de un vidrio sepia que apenas devolviera la imagen de una Montevideo antigua perpetuada en sus calles y edificios, mostrando un arraigo que es a la vez desarraigo de un locus tanto real como imaginado: «Yo, que busco un arraigo sin precisar los lugares». Esa trashumancia espiritual registrada en este *Cuaderno* conduce finalmente a una ciudad suspendida entre el siglo XIX y el XX, porque la ruta está marcada por las lecturas de Lautréamont, Delmira Agustini y Herrera y Reissig".

. **Ortega, Antonio**: *Una cercana lejanía*. Babelia, El Pais (23-2-2017)
https://elpais.com/cultura/2017/02/15/babelia/1487156228_016811.html
"La trilogía que Concha García inició con *Acontecimiento* (2008) y continuó con *El día anterior al momento de quererle* (2013) alcanza su cierre en la "sabia luminiscencia" de *Las proximidades". Antonio Ortega considera Las proximidades (Calumbur, octubre 2016) como obra de madurez de la autora.*

. **Hames Castillo, Rafaela**: "*Las proximidades, Concha García"*, ACE-ANDALUCÍA; 19-12-2021
https://www.aceandalucia.es/las-proximidades-concha-garcia/
"*Las Proximidades* es todo un proceso filosófico, cuántico en clave de poesía que funde conciencia y sensación". Sintetizando esta lectura: Hames Castillo valora que la poesía de Concha García nos invite a experimentar "cuanto de inquietante resulta el pliegue y el despliegue del tiempo y el espacio; de realidad e irrealidad. Cuando existimos: ¿asistimos a una ilusión, o a una realidad trascendida? Accede, pues, Concha García con su libro *Las Proximidades*, a los espejos que dispone el cosmos para narrarnos hechos en las páginas del tiempo"

FONOTECA. La voz de la poeta:

- 19 de enero 2022. ***Las proximidades*, en voz de Concha García**. La fonoteca de la poesía.

https://fonotecapoesia.com/2022/01/19/las-proximidades-concha-garcia/

Concha García nació en La Rambla (Córdoba) en 1956. Ha residido casi toda su vida en Barcelona, recientemente ha vuelto a Córdoba. Se licenció en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona, y es miembro fundador del Aula de Poesía de Barcelona y de la Asociación Mujeres y Letras. Ha ejercido la crítica literaria en el suplemento cultural del diario *Avui,* en *ABC Cultural* y en el suplemento cultural *Aladar* del *Correo de Andalucía*. Sus artículos sobre poesía se han publicado en revistas como *Ínsula, Revista de la Universidad de México, Taifa, Zurgai y Cuadernos Hispanoamericanos. También ha codirigido la revista de literatura Ficciones*. Es autora de libros de poemas, ensayos y diarios de viajes, así como de ensayos sobre poesía, especialmente la escrita por mujeres (Muy recomendable su lúcido libro ***Mirada en los entresijos***). Ha recibido el Premio Jaime Gil de Biedma (Segovia, España) en 1995, por su obra *Ayer y calles*. Su obra ha aparecido en numerosas antologías dentro y fuera de España, incluida en *La escritura plural* (Ars poética, Oviedo, selección de Fulgencio Martínez, 2019). Su obra ha sido traducida a diferentes idiomas.

Mantiene un especial vínculo con la poesía y las autoras de la Argentina y el Uruguay. Desde 2001, ha dado talleres de poesía y conferencias en la Patagonia argentina y colaborado en la edición de poetas patagónicos en España. Ha traducido y editado a Ingeborg Bachmann. Es autora del documental poético "Entre dos orillas", junto a Barbara Mayer. El documental fue fruto de un viaje por Uruguay y Argentina que ambas autoras emprendieron, en abril de 2011, para entrevistar a seis poetas de ambos países.

Entre sus libros de poesía, destacan: ***Ya nada es rito y otros poemas, 1987-2003.*** Prólogo de R. M. Belda (Ocnos, Madrid, 2007. Segunda edición, en 2008). Esta obra reúne su obra escrita hasta 2003. De este primer periodo, también los libros *Otra Ley (1986), Ya nada es rito* (1988, Ayto. de Albacete), que recibió el Premio Barcarola; *Desdén* (Ediciones Libertarias, 1990), *Ayer y calles (Premio Jaime Gil de Biedma, ed. Visor, Madrid,1995), Cuántas llaves* (Icaria, Barcelona, 1988), *Árboles que ya florecerán (*Igitur, Montblanc, 2001), *Lo de ella* (Barcelona: Icaria, Barcelona, 2003).

El segundo periodo de la obra de Concha García comprende los libros publicados entre 2008 y 2016: la trilogía iniciada con *Acontecimiento* (Tusquets, Barcelona, 2008), y continuada con ***El día anterior al momento de quererle***. (Calambur, Madrid, 2013) y ***Las proximidades*** (Calambur, Madrid, 2016).

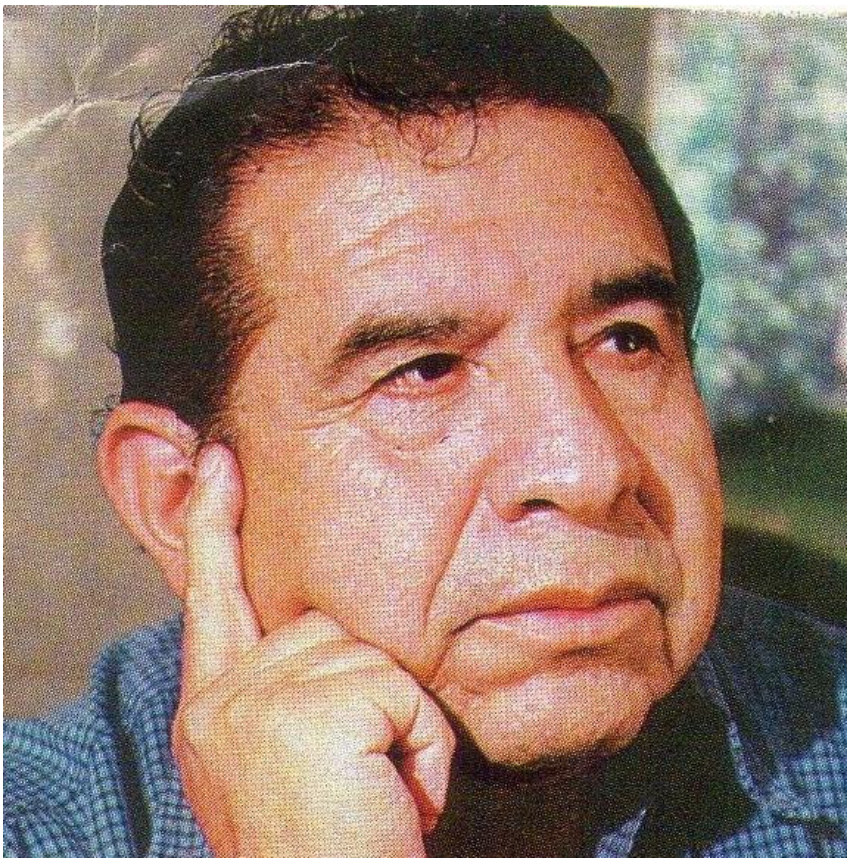
Un tercer periodo se apunta con su libro Vasta sed. (Cántico, Córdoba, 2020)

Entre sus libros de prosa narrativa: *Mi amor.doc*. (Plaza & Janés, Barcelona, 2001; Egales, Barcelona, 2009), *La Lejanía. Cuaderno de Montevideo*. Carena, Barcelona, 2013), *Los antiguos domicilios. Diario*. La Isla de Siltolá, Sevilla, 2015; *Ciudades escritas.* Carena, Barcelona, 2019) y *Desvío a Buenos Aires. (Diario de una poeta en la Patagonia Argentina).* Chamán, Albacete, 2019.
Ha publicado, por último, los libros de ensayo: *Asomos de luz*. *Ensayos sobre poesía de mujeres*. (Amargord, Madrid, 2013), y *Miradas en los entresijos*. *Percepciones alrededor de la poesía escrita por mujeres* (Libros de la Resistencia, Madrid, 2020).

Miradas en los entresijos
Percepciones alrededor de poemas escritos por mujeres
Concha García Libros de la Resistencia
Colección Paralajes 25 1ª edición: Febrero de 2020

DESDE PERÚ CO-LECCIÓN ÁGORA

POEMAS DE CARLOS ZÚÑIGA SEGURA



Carlos Zúñiga Segura nació en Pampas, Tayacaja (Perú). Ha publicado los libros de poesía *Inauguración de la ausencia, Imperio del azar, Aeroestrella, Señor de Marbella, Hijos del arcoíris, Estambres de plenilunio, Ángeles en sandalias azules, Cabalística lluvia, rebrota el canto de primicias, Pakarina.* Y los volúmenes de relatos *Flor de Purhuay* y *Virgen Purísima.*

Ha ofrecido conferencias y recitales de poesía en las principales salas culturales del Perú y en las repúblicas de Ecuador, Colombia, Alemania y Cuba. Sus poemas han sido traducidos a los idiomas francés, italiano, inglés, árabe y quechua. Ostenta numerosas distinciones nacionales e internacionales.

Es director de la revista de poesía *La Manzana Mordida* y *Ediciones Capulí*, fundadas el 23 de setiembre de 1975; director del programa Poetas en su café desde el año 2004, codirector con Santiago Risso Bendezú, de *Bambú*, primer pliego peruano de poesía haiku.

ANTOLOGÍA DE POEMAS PUBLICADOS Y TRES INÉDITOS DE CARLOS ZÚÑIGA SEGURA

PRESENTACIÓN

El propio poeta presenta así sus poemas: "Los poemas elegidos pertenecen a libros ya publicados y en el orden que aparecen son: Noctívago (*Inauguración de la ausencia*, 1979), Tributo (*Hijos del arcoiris*, 2004), Signos y Bueyes (*Señor de Marbella*, 2009), Danza y Augurios (*Cabalística lluvia...*, 2001), Invocación (*Señor de Marbella*, 2009), Memorias de Santiago (el mismo título, 2000) y Ritual (*Señor de Marbella*, 2009). Finalmente incorporo tres poemas totalmente inéditos: Tapices imaginarios, Paisaje de la ciudad, y Espejismos, que pertenecen al libro *El fulgor del silencio* (inédito)". CARLOS ZÚÑIGA (18 de noviembre de 2021)

La selección realizada por el mismo autor se inspira en un proyecto de antología de hermoso título: *Caudal de la memoria*.

"Fue una iniciativa de un poeta amigo publicar una antología de poemas de mi autoría, deseo que se truncó y todo quedó ahí. Le sugerí el nombre de CAUDAL DE LA MEMORIA".

Para conocer más sobre Carlos Zúñiga:

https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Z%C3%BA%C3%B1iga_Segura

NOCTÍVAGO

A la memoria de mi madre

A veces miro la calle Esther Festini solitaria.
Recuerdo a mi madre y su flor azul.
Pienso que sería maravilloso estar juntos otra vez,
amortajar la eternidad
al cabo de los hilos de la rueca.

Cuando ella se fue llovida de azucenas
la alta tierra quedó a oscuras.
No más amaneció el día llevando su antigua luz
a nuestros recodos desolados.

El tiempo de la soledad había llegado
con su ritmo febril de espadas invisibles,
incertidumbre y ausencia poseyeron
recónditos resquicios
de tiernas primaveras.

A veces miro la calle Esther Festini solitaria.
Me refugio en el aliento amoroso
que me aguarda.
Y con infinita ternura me duermo confiado
que la noche no es eterna.

De *Inauguración de la ausencia*, 1979

TRIBUTO DEL ORIGEN

Aquí están sepultados los guerreros
que bebieron abundancias
antes que los huaqueros
arrancaran sus pestañas
en memoria de los centinelas.
como todas las noches
una anciana escudriña
antiguas hornacinas
entre oraciones cabalísticas
cicatriza las heridas
los poseídos
abrazan imágenes engañosas
y la huaca
insomne
muge como un toro salvaje
en el silencio de antiguas piedras labradas
borbotea
la sangre de los Apus
que no dicen nada
y los amados difuntos escuchan tonadas
al frescor de
LUNA CIELO TIERRA
liturgia en florecimiento
apaciguando
el laberinto de la vida.

De *Hijos del arcoiris*, 2004

SIGNOS DEL AZAR

(Inmutable
la soledad
del paisaje)
Ninguno
encuentra el encanto
ayer floreciente
aunque los ojos brillen
junto al leño crepitante.

(Del paisaje
la soledad
inmutable)

La impaciencia
hormiguea el corazón
cargado de presentimientos,
sólo la plegaria imprecisa
posee algún poder
contra laberintos de la memoria.

(La soledad
inmutable
del paisaje)

BUEYES DE CENIZA

El mar arroja espumas desteñidas
mientras danzan los sueños
con redes de flores al viento.

En ebrias galerías buscamos un astro.
lo advertimos cuando las luciérnagas
encienden lámparas tridimensionales
o la música invade de recuerdos la sangre.

Día a día forjamos el presente
en el mar afirmación de la vida
al iluminar turbias nervaduras
en calendarios enloquecidos.

Es inútil negarlo
bueyes de ceniza somos
o acaso huéspedes
en busca de la lluvia
donde espíritus oficiantes predestinan
la figuración sugestiva
de los dioses desterrados.

De *Señor de Marbella*, 2009

DANZA EN LA MEMORIA DEL COLIBRÍ MOJADO

En el paisaje de la sombra la noche se estremece
un ángel en perpetuo vuelo interrumpe el sueño
el río de la memoria se lastima apagando sus candiles

en las bancas del parque nuestra tristeza toma posición
las efímeras alegrías invaden súbitamente
el albergue abandonado de los jilgueros

en una caja de cristal se esconde la ilusión conmovida
abraza el vacío y se derrumba en el silbo herido de la nada
su voz de lluvia se enreda en el zarcillo ondulante
donde se desluce toda sonrisa en rumor de intemperie

hemos estado llamándonos pero estuvimos lejos y solos
en nuestros balcones forasteros tiritando de frío

la innombrable distancia no reconoce silbidos
enloquecido sobre los escombros el viento danza
al ritmo de pasos evaporados de la vida que forjamos.

AUGURIOS EN LA NOCHE

La noche cierra sus párpados
guareciéndose en sutil confidencia
que fluye en la lumbre.
entonces pongo mis lágrimas, mis palpitaciones,
mis palabras;
los sitúo en sus muros cómplices.

En hondas desgarraduras la noche cae:
ella como sombra articula el engaño de la felicidad
revela la dilucidación existencial
que con rústica franqueza se enseñorea
en la conciencia humana inundada de nuevos presagios.

La noche se cierra: las alta horas
hoy se reconcilian consigo mismas
        en sus códigos,
busca sus envejecidas memorias
donde reconoce la elocuencia
de la luz incrustada en sus propios ojos,
luceros que celebran el nacimiento
del reino codiciado y su paisaje es un río de estrellas
revelando que todo termina en un comienzo.

De *Cabalística lluvia...*, 2001

INVOCACIÓN

Te saludo Señor de Marbella
a ti
que iluminas como un faro
llego a tu palacio de barro
cuando el viento en la costanera
canta magnánimo,
y
acompaña la oración
en la gruta
implorando piedad,
a ti
dulcificador de cuerpos
atrapados en miasmas
a ti
que amas toda piedra de caminos
e hilvanas sueños.
Te saludo
atormentado de vivir
entre tanques y carretas
que se desplazan agitando conjuros
blandiendo tentáculos,
impulsando desvaríos en las calles,
a ti
Señor de Marbella
imploro
protejas la verde hierba que aun brota
con agua y sol fluyentes
a través de tus manos
pétalos
y ojos rocíos
porque solo tú

detienes el salto
al acantilado
donde moran habitantes sin
rostro
acariciando sus huesos
para siempre.

De *Señor de Marbella*, 2009

MEMORIAS DE SANTIAGO AZAPARA GALA GRAN SEÑOR DE TAYACAJA

(Fragmento)

Siempre tuve suerte en el amor
conocí el paraíso / conocí el infierno
a nadie quise tanto como a Purun Huayta
ojos azules / sabor de blanquillos / dulzura de capulí
nunca la tuve entre mis brazos
su corazón pertenecía al valiente Kusiche
defendiendo ese amor murieron
él pisoteado por el caballo del capitán Lago
ella arrojándose a un monte de cáctus.
En las alturas de Purhuay quedaron
sus cuerpos / sus almas
allí viven / allí se aman
en cada trino que cristaliza el cerro florido.
Si quieres conocerme
aquí vivo
en la capital energética del Perú
atado con todas mis raíces
a las querencias de la tierra
aquí espero el local que no falta
en la gran capital
tal vez entonces deje esta tierra de aliento cálido
y me vaya llorando y me vaya cantando
Reloj de campana cadenita de oro
tócame las horas para retirarme.
Un 21 de junio
entre bombarda de aniversario / repique de campanas
me casé en la capilla de María Auxiliadora
cuya primera piedra bendijo
el franciscano Miguel Torre
el 1 de julio de 1926 a las 4 de la tarde.

Retrasa el estremecimiento que se siente
camino hacia el mundo de abajo
aviva la suprema iluminación que preciso,
ahora más que nunca
cuando al cabo de los años
se quebranta mi vida.
No me niegues tu compañía
cada mañana que canta
cada noche que llora
acaricia conmigo
la memoria del ancestro
que aún
es sangre viva.
Llámame amigo/compadre / o hermano
o implemente
abrázame
con el fogón encendido de tu cariño.

De *Memorias de Santiago*, 2000

RITUAL DIVINATORIO

En nervaduras vivenciales
absurdamente enfrentadas
a la vida
-donde la muerte es un sueño indeleble –
bordamos paisajes
de rituales divinatorios.

Calandrias purísimas
se entusiasman en esquivo cielo
y a la luz
que colora sembradíos
muchachas de trenzas y polleras
extendidas al arcoíris
abrazan sueños de jóvenes
mientras los abuelos arborecen
sus perfiles de piedra
zorro cóndor culebra
purificados
en prismas de arcilla.

De *Señor de Marbella*, 2009

POEMAS INÉDITOS

TAPICES IMAGINARIOS

El silencio reina
en la sala cubierta
de alucinantes lienzos.

La imaginación sensorial acrecienta su presencia
en favor de la retina espiritista
ligada a la muestra pictórica en continuo develamiento.

Los seres imaginarios diestros en celebrar rituales
aspiran el fragante aire de las azucenas
viendo que sus cuerpos lucen cruentas desgarraduras.

Lágrimas dolores miserias
se congregan en la noche inconclusa
y en el patético muestrario de la vida
colmada de caricias fugaces
los ángeles envuelven sus sueños derruidos.

PAISAJE DE LA CIUDAD

Frágiles rostros surgen a esta hora
cobijándose en el aire enrarecido.
Los dioses tutelares se rebelan
enmudecen y apagan sus lámparas.

El misterio se acrecienta
breve y fascinante
hurgan las cicatrices en su propia memoria.
La impensada revelación astral
extingue los recuerdos envejecidos.

La estación violenta zozobra retorcida
ante los racimos coloridos.
La palabra asciende en sus navíos
alentada por libélulas de rocío
persiguiendo el esplendor del fuego
rescatando nuestra voz de los dominios del silencio.

ESPEJISMOS

El Sol encendido ahora intenta incorporar su alegría
con sus rayos de flores germinadas
para el gozo de los pájaros fruteros

las aspiraciones se encienden este día
extraños y fulgurantes
mientras plácidamente se arraciman los ángeles
en memoria de las celebraciones

voces anhelantes crecen buscando su energía
en el trinar de las aves purificadas
quienes florecen rocíos y cánticos en las hierbas silvestres
donde el corazón envuelto en claras nubes
se librera de la huidiza y frágil incertidumbre

ahora los seres celestes gobiernan el mundo primordial
se les reconoce reposando en las apachetas antiguas
en la constelación de lo soñado
celebrando la conjunción de la Luna

los cuerpos imaginarios
enarbolan sus auras desnudan sus ramas
extinguen sus frustraciones y desvelos
que los acosan entre nubarrones peregrinos
desde el río invisible de las alucinaciones

el paisaje florece en el agua que nace en el arenal
el imperio del azar sugestiona la encrucijada
los arcángeles dadores de esperanzas
revuelan felices sobre la existencia inmemorial.

DIARIO DE LA CREACIÓN

Panorama de la poesía actual

/ Los poemas de esta sección son inéditos, salvo indicación expresa

TRES POEMAS DE CORINA OPROAE

Dos poemas de su último libro, *Desde dónde amar* (2021), y un inédito

Corina Oproae, autora de *Desde dónde amar* (2021, Ed. *Pre-textos*)

Hay ciervos en mi sueño
sus ojos
guardianes del miedo
rastrean los bosques extraviados
dentro de mis pupilas

hablan
todas las lenguas
que alguna vez he sabido
y yo los entiendo
y me regocijo
cuando el caos se me hace cosmos

desde dónde amar

desde un lugar de aire y luz
que sólo existe en la memoria
desde una infancia imaginada
que palpita dentro de este sueño
como el movimiento inalcanzable de una estrella

las palabras
duermen en mi garganta
un sueño superfluo

desde dónde escribir

desde aquel verso incierto
que al leer dejé de serme ajena
desde antes de cualquier comienzo
sin comienzo

porque jamás tuve un primer amor

porque jamás escribí un primer verso

EL JARDINERO QUE VUELVE DE LA MUERTE

Nuestra especie ha dejado el Jardín hace mucho tiempo:
queda el Jardinero que vuelve de la muerte.

PASCAL QUIGNARD

I

Caminas

y queda atrás el verde
aplastado en cada paso
la hierba preparada para soportar
el peso de otro cuerpo

eres el jardinero
que recoge las hojas
en el jardín de la muerte

II

En el jardín de la muerte
se hablan tu lengua

las víboras muerden
la mano abierta
de las palabras

III

De las palabras
brotan flores que se marchitan
en el vientre de la madre

IV

En el vientre de la madre
bailan lunas rotas
reminiscencias fugaces
de la primera danza

en la muerte
el deseo es una sombra que devora
la ausencia

V

La ausencia

aquel viento
que danza
intrépido
y ahuyenta
los recuerdos

VI

Los recuerdos
se clavan en tus ojos
por dentro

como vidrios finos
y alargados
penetran tus pupilas

a veces
la felicidad
es una herida
invisible

VII

Invisible
en tus ojos
el miedo que paraliza al ciervo
antes de la huida

efímero ancoraje
en una geografía
que siempre ansías

bajo tu piel pájaros
latidos imperceptibles
que arrancan los pétalos
de las flores

VIII

De las flores
aprendes la muerte
si cierras los párpados

y la vida
si los abres

el padre
es un cerezo
olvidado en el jardín
donde caminas

IX

Caminas

y el Amor

el Amor
está a salvo
dentro del corazón
del jardinero que vuelve de la muerte

Desde dónde amar (ed. Pre-textos, Valencia, 2021)

en el centro de tu pupila

algo que alguna vez has hecho
has dicho
o has pensado
está teniendo sus consecuencias ahora

aquella rama de cerezo rota
un girasol arrancado
la lluvia que un día llegaste a maldecir
aquel deseo de hacer desaparecer
en un instante
los mares y las montañas
y llegar antes de tiempo ahí donde creías
que todavía bailaba el amor

incluso lo que no haces
no dices
o no piensas
está teniendo sus consecuencias

la flor que nunca riegas
la belleza del jardín que encuentras
donde esperabas ver tierra yerma
esa belleza que callas
los maizales caminos abiertos
que ahora ya no recuerdas

en el bosque
los árboles se derrumban
bajo el peso de la tormenta
y los pájaros prenden fuego al nido
con sus alas incandescentes
porque ya no sabes detenerte
para imaginar lluvia

en el mar
las ballenas flotan a la deriva
y tú ignoras que sus vientres

podrían haber dado a luz
aquel mundo más justo
que ya no ansías

bajo tierra
los topos han perdido el apetito
y sus presas se pudren
como los sueños que ya no persigues

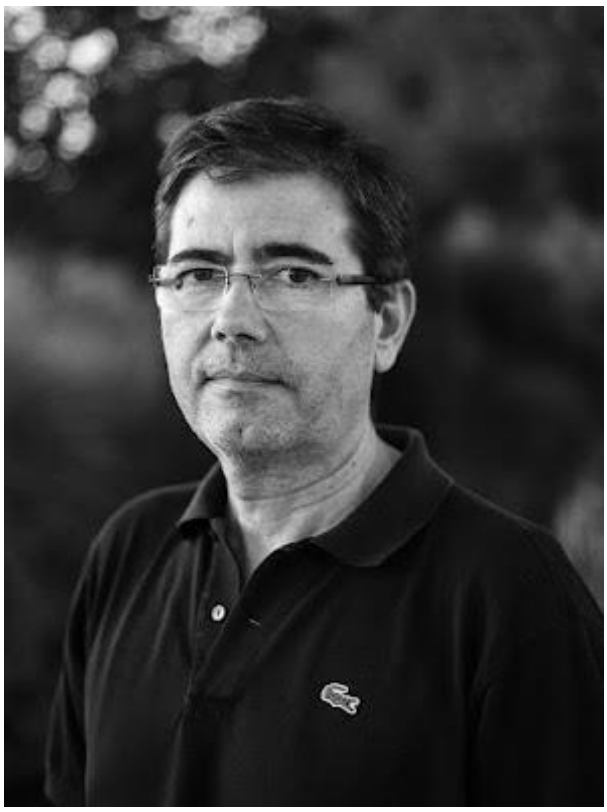
no se trata de culpas

lo que intento decir
es que es justo en el centro de tu pupila
donde se está quemando el Amazonas

(inédito)

CORINA OPROAE (Transilvania, Rumanía). Es poeta y traductora. Reside en Cataluña desde 1998. Escribe en español y en catalán. Sus libros de poemas en español son *Mil y una muertes* (La Garúa Poesía, 2016), *Intermitencias* (Sabina Editorial, 2018) y *Desde dónde amar* (Pre-Textos, 2021). *Temprana Eternidad* (Caza de Libros, 2019) es una antología personal publicada en Colombia. En catalán ha publicado *La mà que tremola (La mano que tiembla)* (Cafè Central & Llibres del Segle, 2020). Ha traducido del rumano y del inglés al catalán y al español autores como Lucian Blaga, Gellu Naum, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ioan Es. Pop o Mary Oliver.

TRES POEMAS DE ENRIQUE VILLAGRASA



Enrique Villagrasa. (Foto de Jaime García Ortega)

LA VIÑA DE MI PADRE

A Enrique Villagrasa Germes, *In Memoriam*

La viña tiene el firme color del otoño.
Su vino lo celebramos en este paisaje de dudas.
Sombras oscuras se ciernen en el horizonte
abierto al sol de la tarde. Hábito de parda luz
con ecos de cantos gregorianos. Suenan vísperas.

Desde la celda llegaste a Burbáguena.
Llegaste al amanecer del nuevo día.
La poesía pudo al fin contener la luz
del murmullo de las quietas aguas del Jiloca.

Girones de belleza sorprendida en el
vino de casa. Y te pones a escribir ahora.
Tal vez, el poema esperaba tu regreso.

Tal vez, el vino tenga algo de poso. Cristal
oscuro, vino del trujal del abuelo. Gestos

de una infancia no demasiado irónica. Beber
la historia de tu familia. De tu tierra. De la viña
de san Pedro Mártir. En busca de perspectiva.

LA PODA

Escribir. Es la esencia de la palabra
amanece el rito y su gesto. Enjundia.

No tiembla el pulso mientras la poda.
La mañana alegre festeja el sol,
el aroma de los futuros racimos y su color.
Engendran sabor en tu boca. Anhelas.

Los amigos de la niñez tienen nombres.
Madrugan los recuerdos en la viña.
El pan de pintera espera caliente,
aguarda ese tiento la bota de vino tinto.

Arden los recuerdos en la memoria
que coronan la noche. Como duendes
que esperan la luna fría y brillante.

El cierzo volcado en el barrio es tu vida.

(inédito)

AQUELLOS VUELOS DESDE EL PUENTE

Versos a los que la afinidad mantiene
en los límites infinitos de la página.
De una ribera a otra del río Jiloca,
donde navega tu emoción y su luz.
Metáfora de la inmensidad de Burbáguena,
que desde el puente levanta al durmiente:
espejo de una noche estival. Sin tecnología.

Río abierto a la literatura: esa poesía y vida
que construye o destruye al personaje poético.
Tú eres un poeta en la calle, sin máscara
que valga un buen soneto. Referente habitual.

Qué contradicciones no tendrás si solo
eres un fragmento más, hecho él mismo
de colores. El agua del río nos enseña
el metalenguaje. Las riberas son lo buscado.
¿Acaso tu pueblo no es en primer y último
lugar, gota de rocío? ¿Acentuado egotismo, tal vez?
Solo paisaje manifiesto. Necesidad de aire libre.

Sol y nieve sobre la mesa biblioteca
son metáfora de la inmensidad del mundo:
maitines del poema sido que se aroma.

Fuente nocturna de invernal presencia. Esos tus labios
entrecerrados que persiguen sorber la luz primaveral.

Enrique Villagrasa González (Burbáguena, Teruel, 1957). En la actualidad reside en Tarragona. Periodista y lector de poesía. Ha escrito diversos libros de poemas. Ha sido incluido en varias antologías y están traducidos algunos de sus poemas a otros idiomas: al árabe por Khalid Amraniy; al francés por Belén Juárez y por Geneviève Baudry; al italiano por Emilio Coco y Paola Laskaris; al húngaro, por Szijj Mária; al inglés por Rosa Lafuente; al ruso por Tatiana Mamaeva; al chino por Huaping Han; al rumano por Elena Liliana Popescu; al croata por Željka Lovrenčić; y al portugués por João Rasteiro y Carlos Castilho Pais. Colabora como crítico en Librújula, librujula.com, Turia y Alhucema. Sus últimas publicaciones son *Queda tu sombra* (Huerga & Fierro, 2019) y *La poesía sabe esperar* (Igitur, 2019). Está incluido en la *Antología de poesía aragonesa del siglo XXI* (Parnaso 2.0, Gobierno de Aragón, 2016) y en *Mar sin fronteras. Antologia liquida di poesía spagnola contemporanea* (Stilo Editrice, 2020). Es codirector de la colección de poesía *Rayo azul* (Huerga y Fierro).

Recientemente ha publicado la antología *Arpegios y mudanzas* (Instituto de Estudios Turolenses y Los libros del gato negro, 2021), en la que aparecen, en el apartado de inéditos, los poemas La viña de mi padre y Aquellos vuelos desde el puente.

Portada de unos de los últimos libros de poesía publicados por Enrique Villagrasa. *La poesía sabe esperar* (Igitur, 2019)

DOS POEMAS DE MARIA ÁNGELES LONARDI

EL VÉRTIGO AZUL DE TU MIRADA

Detenida, la vida permanece
en el vértigo azul de tu mirada.
Se me escapan las fuerzas,
las palabras me faltan.
Creo que no he conocido
más dolorosa y salvaje intemperie,
como aquella que suele visitarme
cuando cierras los ojos
en frugal parpadeo.
Los versos nuevos son como los pájaros
que vuelan libres, luego,
cruzan todos los puentes

derrotando misterios
y dibujan el mapa del derroche.
Lo sé, miedo me da
esta avaricia con que ahora mido
procaz cada rizada hora sin ti.
Puede mi cuerpo torpe, ensimismado,
marchito, ya de vuelta
de locas travesías,
subyugarse con tu esencia y caer
en este y a cada instante. Confieso,
me faltan las palabras
para decir qué siento piel adentro.
El silencio de la noche es testigo
de este fiero tormento.
Dentro, cada latido es demasía,
es algarabía este parpadeo,
es ternura la luz y es este beso
nuevo perfil del sueño
del que no quiero despertar jamás.
Un remolino desconsiderado
me absorbe, me desviste
y se hace el epicentro,
el ojo oscuro, insolente huracán
por donde raudas huyen,
acotadas mis pobres esperanzas.
Aun mermadas mis posibilidades
me atrevo, trato de encontrar la clave
que descubra el misterio
del que tus ojos supieron hablarme.
Luego, me domina la incertidumbre,
cuando torpemente voy a buscarte.
Entonces me descubro vulnerable.
A pesar de saber de tu existencia,
es apenas un parpadeo tuyo
el que me hace caer

por el precipicio definitivo
y me sobra el universo todo.

Del libro *En el vértigo azul de una mirada*,
Círculo Rojo, 2021.

CORAZONADA

In memoriam George Floyd asesinado el 25 de mayo de 2020 en Minneapolis EEUU y de todas las víctimas inocentes del racismo.

Ayer te dije madre que no me esperaras,
que tenía miedo, que quizás no volvía.
Ayer te dije madre que sentía su desprecio,
que había odio en su mirada
y que sus corazones están huecos...
Ayer te dije madre que te quiero mucho,
que me ahogo si no te lo digo.
Ayer te dije madre, como siempre,
que tengo miedo en la calle,
que los racistas se pasean
abiertamente por avenidas
y en esquinas cobardes.
Ayer te dije. Ahora ya no hablo.
Hoy no me esperes. Perdóname,
Madre, ya no vuelvo.
Nueve minutos bastaron.
Una rodilla en mi cuello...
¡No puedo respirar!
Nadie oye mi gemido.
Soy negro y tengo miedo.
Estoy tirado en el suelo.
Hoy, en la calle, me asesinaron.

(inédito)

MARIA ÁNGELES LONARDI, poeta y escritora hispano-argentina, nacida en Larroque, Provincia de Entre Ríos, Argentina. Desde 2002 radicada en Almería España. Tiene cinco libros de poesía publicados. Ha obtenido varios Premios literarios. Integra más de treinta Antologías a ambos lados del Atlántico y colabora en Revistas digitales. Es miembro del Instituto de Estudios Almerienses, y del Centro Andaluz de las Letras. Su blog: https://letras-sobre-papel.blogspot.com.es/

DOS POEMAS DE MAXIMILIANO HERNANDEZ MARCOS

CANCIÓN DE LA PENA

Asombra la vida
con canto y tristeza.
Cuanto da lo quita,
humo es lo que queda.

I

Amor y ceniza:
¡cuánta piel esclava!
¿Quién puede tocarte
sin sentir dolor?

Ojos de mis ojos:
los tuyos lo fueron.
Ahora no me miran;
aún los miro yo.

Por el río fluyen
flores y suspiros.

Son historias bellas
que quebró el adiós.

¿Por qué se quebraron
si fueron verdad?
Agua dulce y fría,
en el mar murió.

El amor que salva
pétalo es de un día;
que solo es ceniza
cuando no es ardor.

Amor y ceniza,
ceniza y amor.
La ceniza es viento
y viento, el amor.

II

Dolor y belleza:
¿dónde está la ciencia?
En la piel, la sombra,
y en la luz, la pena.

Entre arena el agua,
limpia y pasajera.
Como los trigales
que el viento cimbrea.

Tiempo de la dicha,
pájaros que vuelan.
Nadie los alcanza
más que cuando sueña.

Es bello soñar,
tocar las estrellas.
Pero es polvo y aire
lo que el sueño deja.

Belleza y dolor:
una misma venda.
Duele lo que es bello
y lo bello ciega.

EL JAZMÍN

Jazmín,
mitad del cielo
cuando junio florece
y enamora los cuerpos con tu aroma de dioses.
Si es la embriaguez un don,
si nos aplaca,
es por la plenitud de lo indomable,
ese perfume blanco, de luz vertiginosa,
que embarga y se disipa
mientras nos roba en vilo el alma.
No quiero más trofeo
que el aire victorioso de tus pétalos
tatuado en los sentidos;
no aspiro a mayor dicha que a tu dulzor cautivo,
bruñido por el sol
sobre la oscuridad de la materia.

¡Qué magia esplendorosa, oh, la tuya,
prodigioso jazmín,
jazmín volátil,
flor franca y fronteriza
de todos los engaños que distancian al hombre!
Vuelva a ti cuanto quiso ser grave y distinguirse,
a tu fragancia de latido absorto;
vuelva sin peso ni medida
y se estremezca al cabo, como sombra fugaz,
en el aliento único del mundo.
Pues en ti la pasión su misterio derrama
sin heridas de fuego, mansamente,
y se borran de un sorbo los mapas del deseo;
porque son uno y todos en un mismo elixir

los matices y flores de emociones distintas
-aligustres, magnolios o rosales-
que contigo reparten
el bálsamo gozoso de la fertilidad;
sensaciones y olores en mixtura
que proclaman el néctar de las cosas
y agitan en el viento efímero
el corazón liviano de la vida.
Mas es en ti, como en su centro,
donde esta intimidad alada alivia
y da cobijo;
tan solo en ti,
bebedizo o jazmín,
vergel en vuelo,
pregón del alba
en que la esencia encuentra su apariencia secreta;
en ti o bajo tu abismo lisonjero,
flor de tan gótica hermosura
que escalas por jardines y tapiales
para abrirnos, intrépida y solaz,
al efluvio amoroso de lo orgánico.

Quédate entre nosotros, flor ardiente,
no nos prives de tu licor ligero,
aunque tu piel se mude cada año,
como belleza frágil.
Vuelve otra vez más, fiel y seductora,
vuelve como agasajo indócil
que de un soplo hechicero
colma nuestra ansiedad mortal.
Vuelve y bendícenos
con tu maná caduco, que sabe a lujo y miel.
No se ahonde la pena por tu ausencia.
Que el viento lleve tu frescura a todos
los hogares, y tu estupor primero,

y el hogar sea esta calma verde
que destila el olor de lo prohibido.

Quédate, florece de nuevo,
arrástranos al vórtice claro de la inocencia,
donde naufraga el miedo
o al fin se va a pique el cansancio,
y danos la soltura de sentir
en limpio lo que arroba en serio,
jazmín excelso,
ataviado de hojas que son ojos ovales
para poner a flote el pecho hundido;
flor olímpica del estío,
mediodía o jazmín.

Maximiliano Hernández Marcos es poeta y profesor de Filosofía en la Universidad de Salamanca: En poesía, uno de sus más destacados libros es *La mirada mirífica* (2018, ed. Camelot); y en Filosofía: *La primera escuela de Salamanca* (VV, AA) (2012 Ediciones Universidad de Salamanca). Su primer libro de poemas, *Cadencia de lo urbano,* lo publicó en Madrid en 1993. Colaborador habitual de la revista *Ágora-Papeles de Arte Gramático*, fue ganador del II Premio internacional de poesía Andrés Salom, organizado por la revista *Ágora* y el Taller Ágora de Arte Gramático, con el libro *La sobriedad y el tiempo* (Murcia, 2008, ed. Nausícaa). En 2019 es incluido en *La escritura plural. Antología actual de poesía española* (Oviedo, Ed. Ars Poetica. Fulgencio Martínez/Luis Alberto de Cuenca).

PER-VERSIONES

NUEVE POEMAS DE ANNA ROSSELL

EN ORIGINAL EN CATALÁN Y TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL POR LA MISMA AUTORA, SALVO EL POEMA "DETENTE CAMINANTE Y DEJA", CUYA PRIMERA VERSIÓN ES EN ESPAÑOL. Inéditos, salvo "Berlín Cora-Berliner-Straße eins»

TEMPS ERA TEMPS
(In memoriam)

A la memòria dels estrangers que van lluitar per a nosaltres a ca nostra.
Als estrangers que cerquen refugi entre nosaltres.

Se'ns han podrit els ulls
amb la carn dels morts de les cunetes
—els morts eren els nostres—.
I ara les nostres mans no s'atansen
cap a la llunyania.
Temps era temps herois forans sembraren a ca nostra
un verger d'esperança nodrit amb els seus cossos
—seus i nostres—.
Temps era temps terres llunyanes
acolliren la nostra malaurança.

Ara nosaltres forgem filats i alcem muralles,
les nostres cunetes són líquids cementiris
i l'ombra allargada de les guerres
llença els seus morts a l'arena
de les nostres platges.
Cap boca per reclamar els seus ossos,
cap epitafi per a la nostra vergonya.

Temps era temps la mort condecorava les trinxeres,
avui encalça l'últim cau de la innocència.

Temps era temps herois forans vingueren a ca nostra.

SUCEDIÓ UNA VEZ

(In memoriam)

A la memoria de los extranjeros que lucharon por nosotros en nuestra tierra.
A los extranjeros que buscan refugio entre nosotros.

Se nos pudrieron los ojos
en las cunetas con la carne de los muertos
—los muertos eran nuestros—
y ahora nuestras manos no se extienden
hacia la lejanía.
Entonces héroes foráneos sembraron en nuestra tierra
semillas de esperanza, un vergel alimentado con sus cuerpos
—suyos, nuestros—.
Tierras lejanas acogieron entonces
nuestra angustia.

Ahora nosotros forjamos alambradas y levantamos muros,
nuestras cunetas son cementerios de agua
y la sombra alargada de las guerras
arroja a sus muertos a la arena
de nuestros litorales.
No hay boca para reclamar sus huesos,
no hay epitafio para la vergüenza.

Entonces la muerte condecoraba las trincheras,
hoy asedia el último bastión de la inocencia.

Entonces héroes foráneos vinieron a nuestra tierra.

Texto original en catalán y traducción al español de Anna Rossell

Àudio Mariona Sagarra: https://soundcloud.com/user-768802948/temps-era-temps-1

PREGÀRIA

Infant nadó, que veus la llum primera acaronat
per la teva marellengua, aquesta que t'alleta i et fa créixer
—bressol i gresol—,
digues-li al mar, que tot el món bressola, l'oració urgent
i desitjada: «Fes que l'humà servi a tot humà els mots
del seu origen, que guardi de la mort el fèrtil microcosmos,
les nodridores paraules». I que el mar, matriu d'aigua que infantà
en la nit dels temps la terra, escampi arreu el teu sagrat missatge.

Que el somni esdevingui un mar de llengüesmare,
i el món
un Babel de cabal inabastable on tan diversa riquesa
ens agermani.

Pregària (trad. a trece lenguas y cantado por Maria Camps en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=DX03Nhg6Ejw&ab_channel=ManuelAvilaUrbano)

PLEGARIA

Niño que naces y ves la luz primera con la caricia
de tu madrelengua, esta que te amamanta y te encamina
—cuna y crisol—,
rézale al mar, que mece todo el mundo, la oración urgente
y deseada: «Haz que el humano preserve a todo humano las palabras
de su origen, que guarde de la muerte el fértil microcosmos,
el nutritivo verbo». Y que el mar, matriz de agua que alumbró
la tierra en la noche de los tiempos, esparza por doquier tu sacro ruego.

Que se resuelva el sueño en un mar de lenguasmadre,
y el mundo
en un Babel de caudal inabarcable donde tan diversa riqueza
nos hermane.

***Pregària* cantada por la soprano Maria Camps en Youtube. Seguir este vinculo:**
Maria Camps, PREGÀRIA per la marellengua

ESCRIURE PER DESLLIURAR

(*Per a Heidrun*)

Escriure per conjurar l'ofec,
la pedra sagnant que abrusa l'escalf
de la llum. Escriure per néixer de nou,
si de cas, quan la mort t'ha vençut, quan el cos
sense pell és ferida exposada i cruent, l'ànima
daga punyent. Escriure per foragitar els voltors
que et ronden la finestra oberta i la mà,
desvalguda, no et respon. Escriure per a conjurar
el temps de malaurança, per assuavir l'aflicció
de la mirada verge. Escriure per espantar l'espant
quan l'horror ens deixa sens paraules,
per esventrar la vida despietada, per ressorgir
de la cendra, ardent encara.

Perviure per prosseguir escrivint, per deslliurar
l'ofec, per cedir una escletxa
a l'esperança.

(*Para Heidrun*)

Escribir por conjurar la angustia,
la piedra sangrante que somete el calor
de la luz. Escribir para nacer de nuevo,
quizás, cuando la muerte te ha ganado la partida,
cuando el cuerpo sin piel es herida cruenta y expuesta,
el alma una daga punzante. Escribir para ahuyentar los buitres
que te rondan la ventana abierta y la mano,
desvalida, no responde. Escribir para conjurar
los tiempos de infortunio, para aplacar la aflicción
de la mirada virgen. Escribir para espantar el espanto
cuando el horror nos deja sin palabras,
para desintegrar la vida despiadada, para resurgir
del rescoldo en la ceniza.

Subsistir para perseverar en la escritura, para expulsar
la angustia, para ceder un resquicio
a la esperanza.

Texto original en catalán y traducción al español de Anna Rossell

DETENTE, CAMINANTE…

Para Natalia

Detente, caminante, y deja
que el agua te susurre al oído
las palabras: aguadulce, aguamiel, aguamarina,
belagua, aguacero, aguasmil, aguacielo, aguacaliente,
aguaferrosa, agualabio, aguaestrellada, aguaporosa,
aguamusgo, aguaenelagua, aguagorjeo, agualengua,
aguacanela,
aguatierra,
aguafuego,
aguaaire.

Original en espanyol. Anna Rossell (*Poemas de La Lobera*)

*

Per a Natalia

Atura't, caminant, i deixa
que l'aigua et xiuxiuegi a cau d'orella
les paraules: aiguadolça, aiguamel, aiguamarina,
bellaigua, aiguada, milaigües, aiguablava, aiguatebiosa,
aiguallavi, aiguaferrosa, aiguaestrellada, aiguaporosa,
aiguamolsa, aiguadelaigua, refilodaigua, aiguallengua,
aiguacanyella,
aiguaterra,
aiguafoc,
aiguaaire.

Traducción al catalán: Anna Rossell (*Poemes de La Lobera*)

BERLÍN, CORA-BERLINER STRASSE EINS

Berlín Cora-Berliner-Straße eins
parlen milions de morts des del ciment des de
la pedra freda i uniforme de l'horror clama la
immensitat del silenci eixordador reclama la
presència dels absents és un ciment igual un
mateix negre igual infinita planura homogènia de
la mort de sofriment igualment infinit i
quotidià d'incertitud igual no té noms el ciment són
tants milions els noms criden al cel els noms i el
cel resta mut a tantes veus la raó emmudeix davant de
tantes morts la mort m'engoleix a poc a
poc em porta pels passadissos foscos del
ciment tenen un destí cert és intricat però
cert m'aïlla de l'exterior la mort m'atrapa en
el si del laberint és de ciment de cendra aquesta
mort em travessa la pell amb els dits fins em fa un
nus a la gola aquesta mort m'ofega amb
mà potent i decidida aquesta mort la mort té les
parets altes i fosques empetiteix redueix esvaeix del
tot aquesta mort el sòl sota els meus peus és
insegur no és llisa la por que em posseeix l'ofec és
ondulat no hi ha cel enllà de les parets tan petita em
sento dins la mort hi falta l'aire dins de la foscor el
ciment el ciment ho envaeix tot presència absoluta del
ciment presència absoluta de la mort és vertical la
mort i horitzontal horitzontals són les tombes de
tants morts no ocupen les tombes aquests
morts ocupen l'aire que no hi ha són cendra de
ciment són record de cendra del passat companyia de
cendra en el present cendra perquè no sigui en el
futur aquí els camins són tants i tants camins porten al

destí cert porten al mateix lloc aquests camins camins que
porten a més i més camins que condueixen de nou a
més camins replecs matisats del sofriment algú de
sobte travessa al lluny el meu algú altre més enllà em
veu des del seu un tercer home creua el meu camí tots
anem sols són solitaris i de molts aquests camins és
solitari i de milions aquest destí el camí de la mort és ben
igual diferentment igual prové de distints llocs aboca al
mateix lloc aboca al mateix
lloc aboca al mateix lloc aboca
al mateix
lloc

(Del poemari *Auschwitz-Birkenau. La prada dels bedolls/La pradera de los abedules*, 2015)

Berlín Cora-Berliner-Straße eins
son millones las voces de los muertos hablan desde
el cemento desde la piedra fría y uniforme del
horror clama ensordecedor un inmenso silencio reclama la
presencia de los muertos es un cemento igual un
mismo negro igual infinita llanura homogénea de
la muerte de sufrimiento igualmente infinito y
cotidiano de incertidumbre igual no tiene nombres el
cemento son tantos millones los nombres gritan al
cielo los nombres y el cielo no responde a tantas voces la
razón enmudece ante estas muertes la muerte me
engulle poco a poco me lleva por los oscuros pasillos del
cemento tienen un destino cierto es intricado pero cierto me
aísla del exterior la muerte me atrapa en el seno del
laberinto es de cemento de ceniza esta muerte me
atraviesa la piel con dedos finos esta muerte me
hace un nudo en la garganta me ahoga con mano
férrea y decidida esta muerte la muerte tiene las
paredes altas y oscuras empequeñece reduce evapora del
todo esta muerte el suelo bajo mis pies es inseguro no es

llano el miedo que me posee el ahogo es ondulado no hay
cielo más allá de las paredes tan pequeña me siento en el
seno de la muerte falta el aire en esta oscuridad el
cemento el cemento lo invade todo presencia absoluta del
cemento presencia absoluta de la muerte es vertical la
muerte y horizontal horizontales son las tumbas de los
muertos no ocupan las tumbas estos muertos ocupan el
aire que no hay son de ceniza de cemento son recuerdo de
ceniza del pasado compañía de ceniza en el
presente ceniza por que no sea en el futuro aquí los
caminos son tantos y tantos caminos llevan al
destino cierto conducen al mismo lugar estos caminos caminos
que llevan a más y más caminos que conducen de nuevo a
más caminos repliegues matizados del sufrimiento alguien de
repente atraviesa a lo lejos el mío alguien más allá me ve desde
el suyo un tercer hombre cruza mi camino vamos solos son
solitarios y de muchos los caminos es solitario y de millones el
destino el camino de la muerte es igual diversamente
igual proviene de distintos lugares aboca al
mismo lugar aboca al mismo
lugar aboca al mismo lugar aboca
al mismo
lugar

(Del poemario *Auschwitz-Birkenau. La prada dels bedolls/La pradera de los abedules*, 2015)

Texto original en catalán y traducción al español de Anna Rossell

AL DISTINGIT AUDITORI, BONA TARDA

Al distingit auditori, bona tarda.

Com anuncia el programa, avui us parlaré de l'hermenèutica i
de la fantasia, l'estètica de la recepció i l'epistemologia:
és l'estructura del coneixement piramidal? O bé hem de creure
la nova teoria del rizoma -tija subterrània prou cabdal-, que per bé
que botànica és semiòtica, i semiòtica malgrat sigui botànica,
i dislèxica? Kant ho planteja, seguint de prop Foucault, i no és gratuït:
l'imperatiu categòric és estructuralista i, més concretament,
postmodernista,
pura crítica històrica surrealista d'inspiració aristotèlica i platònica,
concèntrica i biònica, llumínica i bioquímica, senzilla proporció,
Derrida dixit.
D'aquí inferim que la deconstrucció i la fenomenologia
articulen ex aequo la filosofia que té per leitmotiv la pedanteria,
i que l'al·legoria freudiana del mirall –com sabeu deutora
de la lacaniana- inverteix la imatge cap per vall i amb tisora
retalla la badana, metàfora del somni del parany, dixit ara
Wittgenstein.
I fins aquí el repàs del fundacionalisme,
el platonisme, el terrorisme, el marxisme i l'organisme.
Com expliquem, si no –i és obvi-, el que sosté el model arbori
del coneixement, que és rizofori? –cito Pandori:
el que afirmem del nivell major dels elements, podem dir-ho
dels elements subordinats (presents), però no a la inversa; a la inversa
els elements subordinats (presents) -podem dir-ho-, afirmen del nivell
major dels elements l'organització del coneixement (absent).
Tanmateix l'arbre de Porfiri contravé la subordinació jeràrquica del
ciri, que,
com ara sabem, és prou anàrquica com bé demostra l'autoritat
d'Oniri.
Deleuze i Guattari, amb la senzillesa d'exposició que els és habitual,
ens diuen que és autàrquica –i és una afirmació cabal-,
que qualsevol predicat dit d'un element pot incidir en la concepció
d'un altre pensament d'aquell conjunt sens importar llur posició
en l'escalafó -subratllo el punt-, cosa la qual ve a ser el mateix que dir
que

s'invalida la reciprocitat de la ubicació dins la complexitat de l'edifici
del ja dit bastiment (valgui l'acotació).
Això no implica, però, que el rizoma sigui làbil ni inestable –és
axioma-, per bé que exigeix –veritat gens impugnable- que qualsevol
model d'ordre perdurable pugui ser modificat, hàbil i alienable.
El rizoma s'organitza en línies, fixades per grups de conceptes afins i
no apol·línies
–*mesetes*, segons la terminologia dels autors (terme encunyat a
Capitalisme i esquizofrènia, pàgina trenta-dos). Llegim al pròleg –cita-:
L'Anti-Œdipe
n'est pas un Hegel clinquant -remet al mite-. *La meilleure manière [...] de lire*
L'Anti-Œdipe, est de l'aborder comme un « art », au sens ou on parle d'art
érotique
-fi de la citació (prefaci, pàgina vuit, línia vint-i-vuit,
i mitja)-. Ecos d'Horaci.

La clau: l'estètica del lleig -Karl Rosenkranz-,
Adorno, Habermas,

la globalització de Walter Benjamin

i la postmoderna
in-ter-cul-tu-ra-li-tat.

Amb tot plegat queda demostrat, com heu ben vist,
que el grau d'admiració de l'auditori és inversament proporcional
a la transparència de l'exposició (i això és prou trist). I que la vàlua
intel·lectual
del pensament entre la comunitat científica creix exponencialment,
i no a l'atzar, en funció de la claredat de l'argumentació i l'aplicació
social
del producte mental final. Amén.

Gràcies per la vostra atenció.

(Anna Rossell, El Masnou, 19-02-2011)

Buenas tardes, distinguido auditorio.

Como anuncia el programa, hoy hablaré de la hermenéutica y
de la fantasía, la estética de la recepción y la epistemología:
¿es la estructura del conocimiento piramidal? ¿O debemos creer
la nueva teoría del rizoma -tallo subterráneo capital-, que aun siendo
botánica es semiótica, y semiótica a pesar de ser botánica,
y disléxica? Kant lo plantea, siguiendo los pasos de Foucault – forman un kit-:
el imperativo categórico es estructuralista, concretamente, es postmodernista,
pura crítica histórica surrealista, de inspiración aristotélica y platónica,
concéntrica y biónica, lumínica y bioquímica, sencilla proporción, Derrida dixit.
De ello inferimos que la deconstrucción y la fenomenología
articulan ex aequo la filosofía cuyo leitmotiv es la pedantería,
y que la alegoría freudiana del espejo –como saben deudora
de la lacaniana- invierte la imagen boca abajo y con tijera
recorta la badana, metáfora del sueño del plumier, dixit ahora
Alejo Carpentier.
Y hasta aquí el repaso del fundacionalismo,
el platonismo, el terrorismo, el organismo y el marxismo.
¿Cómo explicar, si no –y es obvio-, lo que sostiene el modelo arbóreo
del conocimiento rizofóreo? –cito a Pandóreo:
lo que afirmamos del nivel mayor de los elementos, podemos decirlo
de los elementos subordinados (sin acotamientos), pero no a la inversa;
a la inversa los elementos subordinados (sin acotamientos) – podemos decirlo-
afirman del nivel mayor de los elementos la organización del conocimiento
(sin apuntalamiento).
Sin embargo el árbol de Porfirio contraviene la subordinación
jerárquica del cirio, que, lo sabemos ahora, es muy anárquica,
como demuestra la autoridad de Onirio. .
Deleuze y Guattari, con su sencillez de exposición habitual,

nos dicen que es autárquica –y la suya es afirmación cabal-,
que cualquier predicado dicho de un elemento puede incidir en
la concepción
de otro pensamiento del conjunto sin importar su posición
en el escalafón –subrayo el punto-, lo cual equivale a decir que
se invalida la reciprocidad de la ubicación en la complejidad del
edificio de dicho bastimento (valga la aclaración).
Esto no implica empero que el rizoma sea lábil ni inestable –es
axioma-, si bien exige
–verdad nada impugnable- que cualquier modelo de orden
perdurable pueda ser modificado, hábil y alienable.
El rizoma se organiza en líneas, fijadas por grupos de conceptos
afines, no apolíneas,
–*mesetas*, según terminología del libro (término acuñado en
Capitalismo y esquizofrenia, página treinta y cinco). Leemos en el
prólogo –cito-: *L'Anti-Œdipe n'est pas un Hegel clinquant* –remite
al mito-*. La meilleure manière […] de lire*
*L'Anti-Œdipe est de l'aborder comme un «art», au sens ou on parle
d'art érotique,*
-fin de la cita (prefacio, página ocho, línea veintiocho,
y media)-. Ecos de Horacio.

La clave: la estética de lo feo -Karl Rosenkranz-,
Adorno, Habermas,
la globalización de Walter Benjamín,
y la postmoderna
in-ter-cul-tu-ra-li-dad.

Con esto queda demostrado, como han podido comprobar,
que el grado de admiración del auditorio es inversamente
proporcional
a la transparencia de la exposición (es de lamentar). Y que el
valor intelectual
del pensamiento entre los científicos crece exponencialmente,
y no al albur,
en función de la claridad de la argumentación y la aplicación
social
del producto mental final. Agur.

Gracias por su atención.

(Anna Rossell, El Masnou, 19-02-2011)

FUGIR DE L'ESPANT

(*Poesia per al nostre temps*)

Fugir de l'espant de la terra esbotzada
amb un fardell sobtat i a l'esquena l'esglai
de l'ull encalçador; travessar confins i més confins
amb la incertesa de tot i la certesa de la fam,
al caprici d'oratges i de sort, la vida com a fi;
emprens el llarg camí sense cabdill,
cap Moisès et guia pel desert, cap manà per a la boca
dels teus fills, un miracle del teu Déu per tot consol;
les nits de paor al ras confiant
que la fosca preservi els pocs matolls, vostre recer,
de la gossada hostil. Seguir fugint quan pensaves
haver arribat a port, després de tants morts i tanta set,
i l'arena de la platja que t'ha vist t'ha retornat
a la frisança de la mar. Seguir fugint
quan el camí s'alimenta dels teus fills i la urgència et nega
fins el plor del dol per salvar, potser, la vida del petit.
Seguir fugint quan present i futur s'han coalitzat per a ensems
exigir seguir fugint sense repòs. Seguir fugint quan
enrere i endavant són el mateix infern i el lloc on ets
no t'ofereix un lloc. Seguir fugint perquè tot t'empeny
cap endavant per assolir redós i et negues a pensar que no n'hi ha.
Seguir fugint per ancorar en el teu somni a Creta
a lloms de Zeus i trobar uns ulls que et regalin l'aixopluc
del seu somrís, sembrar al vell continent una sement, esperma del teu nom,
que permeti créixer l'esperança,
i dir-li vida.

(El Masnou, 07-09-2015)

(*Poesía para nuestro tiempo*)

Huir del espanto de la tierra rota
con un hato improvisado y a la espalda el horror
del ojo amenazante; atravesar confines y confines
con la inseguridad de todo y la seguridad del hambre,
al capricho de los vientos y la suerte, por todo fin, la vida;
emprendes travesía sin caudillo,
ningún Moisés te guía en el desierto, ningún maná para la boca
de tus hijos, sólo un milagro de tu Dios como consuelo;
las noches de terror al raso confiando
a la negrura el escaso matorral que os sirve de refugio
de la hostil jauría. Seguir huyendo cuando pensabas
haber llegado a puerto, después de tanta muerte y tanta sed,
y la arena de la playa al verte te ha retornado al mar
y a la zozobra. Seguir huyendo
cuando el camino se alimenta de tus hijos y la urgencia te niega
hasta el llanto de tu duelo para salvar, quizá, la vida del pequeño.
Seguir huyendo cuando presente y futuro se han confabulado
y te obligan a seguir huyendo sin reposo. Seguir huyendo
cuando atrás y adelante son el mismo infierno y el lugar donde estás
no es para ti lugar. Seguir huyendo porque todo te empuja
hacia adelante para alcanzar refugio y te niegas
a pensar que no hay refugio.
Seguir huyendo para fondear en Creta a lomos de Zeus, como en tu sueño,
y encontrar unos ojos que te den cobijo en su sonrisa,
sembrar en el viejo continente una semilla, esperma de tu nombre,
que deje germinar a la esperanza,
Y llamarla vida.

(El Masnou, 07-09-2015)

DEMANAR PERDÓ

Demanar perdó
per fugir de les bombes que tu pagues,
per petjar la sorra de la teva platja,
per respirar el teu aire lluny de casa,
per elevar a un déu per a tu ignot una pregària,
per espargir el meu hàlit en la teva albada,
per delejar un bocí de la teva herba,
per ser com sóc, perdó,
per existir, perdó.

I quan arribi la fi de ma existència,
llença el meu cos al mar,
on reposen tants i tants germans;
que les meves restes no malmetin
la teva sacrosanta, venturosa, afortunada terra.

(Anna Rossell. Inèdit, 2015)

Pedir perdón
por huir de las bombas que tú pagas,
por pisar la arena de tu playa,
por respirar tu aire lejos de mi casa,
por elevar a un dios para ti ignoto mi plegaria,
por esparcir mi aliento en tu alborada,
por anhelar una pizca de tu hierba,
por ser como yo soy, perdón,
por existir, perdón.

Y cuando llegue el fin de mi existencia,
tira mi cuerpo al mar,
donde hallaron reposo mis hermanos;
que mis despojos no arruinen
tu sacrosanta, venturosa, afortunada tierra.

(Anna Rossell. Inédito, El Masnou, 25-09-2015)

ET DESDIUS DEL QUE DIUS

Et desdius del que dius,
per tornar a dir el que has dit
i que no sembli que has dit
el que has dit.
I així et sento dir
que has dit que has dit,
però no ho has dit,
no has dit el què, però
que ho has dit, ho has dit.
I dit això, et diré que diuen
que és pecat això de dir
mentides i que
dir-ne una de freda i una altra
de calenta no és pas dir les coses
pel seu nom, és dir per dir,
o dir per estafar, però tu maldius
i dius que el que jo dic és fals i dius
que el que dius és ben dit i tot és ver, i comences
altre cop i dius que no et desdius,
que tu has dit el que has dit i que sempre
has dit que deies el que has dit. I jo t'he dit:
com dius? I tu tornes a dir-me
el que m'has dit que havies dit
que em deies. I així vas dient que havies dit
i no acabes mai de dir què has dit.

I això...

Niegas haber dicho lo que has dicho
para volver a decir lo que dijiste
y no parezca que dijiste
lo que has dicho.
Y así te oigo decir
que has dicho que dijiste,
pero no lo dijiste,
no has dicho qué, pero
que lo dijiste, lo dijiste.
Y dicho esto, te diré que dicen
que decir mentiras es pecado
y que dar una de cal y otra de arena
no es decir las cosas por su nombre
sino decir por decir, o decir
por engañar, pero tu maldices y dices
que lo que digo es falso y dices
que lo que dices es verdad y vuelves otra vez
a las andadas y dices que no te desdices
de lo dicho, que dijiste lo que has dicho. Y yo te digo:
¿cómo dices? Y tú me dices otra vez lo que dijiste
que me habías dicho que decías.
Y así vas diciendo que habías dicho, y al cabo
nunca dices qué dijiste.

Pues eso….

ANNA ROSSELL (Mataró, Barcelona, 1951), doctorada en Filología Alemana. Profesora de literatura alemana en el Departamento de Filología Inglesa y Germanística de la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha desarrollado una amplia labor de crítica literaria y desarrollado a la par una obra creativa en casi todos los géneros, en especial la poesía. Entre sus últimas obras, en poesía: *Auschwitz-Birkenau. La prada dels bedolls / La pradera de los abedules (2015, e-book, Amazon); en narrativa: Aquells anys grisos (Espanya, 1950-1975) (2014, e-book, Amazon).* En 2017, con *(Falsa) paradoj*a fue premio Amnistía internacional de microrrelatos. Colabora en la revista *Quimera*, dirige la sección de crítica literaria de *Las nueve Musas*. Mantiene el blog: http://www.annarossell.com/

RELATOS

CATASTERISMO
(GARCÍA LORCA NO MURIÓ EN GRANADA)

El otro día alguien me dijo que Federico García Lorca había sido visto paseando por la Séptima Avenida de Nueva York. Esas noticias corrían como la pólvora, incluso en aquellos años, siempre en voz baja, como un susurro.

Mi interlocutor se afirmó con esta pregunta: ¿Por qué no se ha encontrado el cadáver? Está claro, García Lorca no fue fusilado aquella madrugada en la sierra. La familia completa salió en barco camino de América.

Esta leyenda es propia de los clásicos, que convertían a sus héroes en estrellas. Así los hacían más reales y vivos, siempre presentes.

Contesté que me quedaba una duda para confirmar este paseo por la Séptima Avenida. Dije: si aceptamos que García Lorca embarcó con la familia, si llegó a la gran ciudad de Nueva York, donde ya había estado, ¿por qué interrumpió su obra?, ¿por qué nadie conoció años después esta odisea?

Me consta, confesó el revelador de este extraño suceso, repitió casi en mi oído, me consta que los verdugos, quizá sobornados, exigieron que no volviese a escribir, que callase para siempre, si quería seguir vivo, porque allí donde iba tenían cómplices, siempre dispuestos a poner fin a su vida, si se atrevía a romper el pacto. También que hablar supondría un peligro mortal para los familiares y amigos que habían quedado en Granada.

Cuando Federico García Lorca recibió el tiro de gracia, aquella madrugada llena de estrellas, quizá pensó que le hubiese gustado ser una más.

Sin proponérselo, los asesinos, se lo concedieron.

José Luis Martínez Valero

CUÁNTO LO QUIERO

Por **Jesús Cánovas**

A mi pequeña Lucy, ya en el cielo de los gatos.

Míralo, ahí está, dándole a las teclas del ordenador dale que dale. Yo no puedo entender qué placer puede sacar en aporrear esas teclas durante horas. Se sienta y se olvida del mundo, se abstrae. Mira a la pantalla y teclea. Teclea y teclea con los ojos fijos en las hileras negras que van surgiendo como por arte de magia. Le da a las teclas y surgen esas filas negras. A veces hace un gesto de satisfacción; otras, de incomodidad, de frustración, y borra varias hileras. No lo entiendo. Me costaría trabajo entrar en su cabeza y comprender qué extraños procesos se desencadenan ahí para que él actúe de esa forma tan extraña. Pero, la verdad, aunque no lo entiendo, no me importa; lo siento. Lo siento a él. Capto con facilidad sus emociones, su estar, lo que le recorre por dentro y sé que él, realizando tan extraño comportamiento, hasta cierto punto es feliz. Si él es feliz, yo soy feliz. Si no alcanzo sus pensamientos, alcanzo su corazón. Y me deleito en él, mirándolo fijamente durante las interminables horas que pasa sentado y teclea y teclea.

La verdad es que estoy enamorada de él. Lo conozco desde hace mucho tiempo: desde la primera vez que me cogió entre sus manos. Yo tenía los ojos cerrados y, aunque no lo vi, lo sentí; sentí su fuerza, su amor, su presencia. Desde entonces siempre ha sido cariñoso conmigo, siempre ha tenido palabras amables conmigo, siempre me ha prodigado caricias. Por eso lo quiero. Pero, preciso, no lo quiero solamente porque me dice palabras amables o bonitas o por las caricias que me hace, o porque me

da golosinas para comer; lo quiero porque yo lo he elegido. Yo lo he elegido a él. Lo elegí al nacer, desde bien chiquitita, desde antes de que yo abriera los ojos, cuando sentí el calor de sus manos arropándome. Si alguien me preguntara por qué lo elegí, si podría existir alguna otra razón aparte de aquel tacto de sus manos, no sabría responder. Mi elección por él fue intuitiva, irracional. Consistió en una empatía sincera y total, en un flechazo, en un amor de verdad que perdurará mientras dure mi vida y, quizá, aún más allá de mi vida.

Se despereza y se toca los riñones, su espalda cruje, porque no lo hace con la gracia que lo hago yo, no tiene mi elasticidad. Se levanta, va a la cocina y le sigo. Mientras se hace un café, me coge y sube al poyete (me sube con delicadeza), abre el grifo del agua y bebo. Cuando termino de beber doy un salto y él me dice: «¿Has terminado?», y cierra el grifo, el tenue hilillo de agua que ha dejado para que yo pueda beber. Termina el café, deja la taza en el fregadero y regresamos los dos a su cuarto de trabajo. Se sienta de nuevo enfrente del ordenador y comienza a teclear. Cuando me aburro de verlo así, o siento que ya es hora de que cambie de tercio, salto a su mesa y me acuesto con la cabeza apoyada en una de sus manos. Eso lo hago cuando quiero ser buena; cuando no, pisoteo las teclas. Él hace que se enfada y me riñe; después me coge y me arropa entre sus brazos, sus amorosos brazos, me pone panza arriba y me acaricia. Y yo me dejo acariciar y ronroneo. Ronroneo con fuerza, para que me oiga claro, alto y claro, para que sepa que lo quiero. Y si entonces me habla, le contesto, aunque con sonidos diferentes a los que él emite (miamiau…, miarramiamau…, miaumiau…). Él me entiende, yo le entiendo, los dos nos entendemos, porque en nuestra comunicación no importan las palabras: es una comunicación de sentimientos, de amor a amor. Cuando termina de acariciarme o da por acabada su conversación conmigo, me deposita suavemente en un cojín, en *mi cojín*, y vuelve a las teclas.

Es un hiperactivo del ordenador, debe ser eso lo que explica su conducta. Si no escribe (a eso, a teclear, lo llama escribir), lee o mira las extrañas cosas que aparecen en la pantalla: sentado ahí, delante de esa estúpida máquina, no para. Y así pasa toda la mañana hasta que la Carmela lo llama a comer. Y así pasa toda la tarde hasta que la Carmela lo llama a cenar. Y entre comida y cena se levanta para tomar un café o para mirar por la ventana la calle vacía. Así está un rato, mirando hacia fuera; tal vez pensando, o no pensando. ¡Quién sabe lo que pasará por esa cabeza! A cierta hora de la tarde sale al balcón con la Carmela y hace palmas durante un rato; es el momento del día que lo veo más efusivo.

Lo amo con locura, tanto que he despertado los celos de la Carmela. Entiendo poco a estos humanos, pero sé que ella le ha dicho cosas agrias e irónicas sobre mí; le ha dicho algo así como que yo soy *su novia*. «¡Mira tu novia! ¡No te deja!». Pues, sí: la Carmela ha acertado. La verdad es que lo soy: soy su novia a pesar de que él está casado con la Carmela. La Carmela es su mujer; pero yo, yo, soy su novia. No es cuestión de pararse en bagatelas sin sentido que lo único que nos llevarían es a levantarnos dolores de cabeza. Dejémoslo. Él es *mi novio*, y punto. No me despego de su lado: cuando él teclea lo miro o echo una cabezadita; le sigo cuando se levanta; cuando come me rozo entre sus piernas (siempre me da algo) y cuando se acuesta duermo a su lado. Se echa en la cama, se tiende lo largo que es y se pone un antifaz en los ojos, entonces voy yo y me acurruco a su lado, pegada mi espalda a su costado, ronroneando, sintiéndolo mío.

Nadie piense lo que no debe. Pese a lo que se podría inferir, no tenemos sexo. Aunque a mí me hubiera gustado mantener una relación sexual, él nunca se me ha insinuado en ese sentido, y yo lo respeto. Hace tiempo pasé por un trauma; no estaba preparada, pero algo aconteció en mi cuerpo de forma repentina. Sentí una necesidad de él como antes nunca la había

sentido, tanto que llegué a un paroxismo. Me insinúe; lo perseguí; necesitaba sexo locamente, y entonces fue cuando sucedió. La Carmela dio una especie de voz de alarma: «¡Cómo va tu gata! ¡Como una moto!». Qué moto ni qué leches, yo tenía deseos de él e iba a por él, atacando con toda mi artillería. Él me miró y entonces fue cuando los dos se rieron de mí; él y la Carmela. «¡Mira que culo de silla!». «¡Vaya mirada lánguida!». «¡Qué arrumacos!». «¡Esta noche voy a tener que dormir en el sofá!». Y los dos reían. Reían a pata suelta. Hasta mearse… «¡Que me meo! ¡Que me meo!», soltaba a gritos la inefable Carmela. Se reían de mí. Y yo, sin poder controlar mi cuerpo, sentía vergüenza, una vergüenza terrible y torera. Esa noche me encerraron en un cuarto y al día siguiente me llevaron a la Paca, una veterinaria criminal que me hizo una carnicería en el vientre. Protestan las mujeres y revindican sus derechos, y no lo veo reprensible, pero la Paca, siendo hembra como yo, se portó muy mal conmigo. Tras la vergüenza sufrida, las risas de la Carmela, sus dardos y puyas con intención, después eso: el jodido bisturí de la Paca.

Ahora la Carmela tiene el campo libre porque, salvo algún ramalazo de tarde en tarde, y débil, he perdido el deseo carnal. Mejor así, nuestro amor es más puro. Y casto. Pero si conmigo no, con la Carmela sí tiene sexo; cohabitan con frecuencia. A mí no me resulta agradable verlos haciéndose arrumacos y, finalmente, ver cómo la Carmela lo seduce y literalmente se lo lleva a la cama. O cómo, perdida toda compostura y decoro, sobre el sofá o en el suelo, en posturas inverosímiles cohabitan. Después de esas sesiones ella le dice que yo no la quiero.

—¡Qué poco me quiere tu gata! —se queja la Carmela.

—Dale tiempo —le responde él, mi príncipe.

Y todavía la Carmela insiste: «Ven gatita, ven», e intenta pasarme la mano por el lomo. Pero yo tengo una réplica oportuna cuando quiere tontear conmigo (fshsss…, fschssss…, refaschsssss…) y salgo al trote, porque a mí no me toca nadie

salvo él, y menos una pelandusca cualquiera como la Carmela por muy mujer que diga ella que sea de mi príncipe.

La respeto, pero que no se despiste porque yo sigo aquí, al acecho, y en esas cosas, las del acecho, tengo mucha experiencia. A veces cuando están acaramelados entro sigilosa en el dormitorio, y aunque me repugna ver las cosas que hacen, los espío; me enrosco en un sillón y me hago la dormida. Me gusta conocer a mi enemigo (en este caso a mi enemiga), por si en el futuro tenemos que resolver en un duelo quién se queda con quién.

Son seres raros estos humanos. Ya su físico los delata como extraños: verticalizados al máximo, cabezones, con unas extremidades anormalmente grandes; las posteriores terminadas en unos muñones que llaman pies y, las anteriores, en lo que ellos dicen manos, acabadas en filamentos móviles con los que pueden aprehender objetos. No son como yo, de cuerpo proporcionado y horizontal para repartir convenientemente los pesos, y, en vez de manos, garras con las que atrapar las presas que se pongan a mi alcance.

Pero si su físico me resulta chocante por lo desproporcionado, más me sorprende su psicología. Pensamos de forma diferente; ellos con conceptos, yo con imágenes. Y si creen que mi registro de comprensión resulta limitado, puedo decir que no es así, porque, de alguna manera, los entiendo. Oigo cosas y entiendo. Sus gruñidos los traduzco a imágenes y se me presenta con patencia la verdad de lo que dicen, o así (tampoco debemos ser puristas). Sea como sea, se ajusten o no mis traducciones a lo que peroran, sé más de lo que ellos creen. Estas diferencias de compresión suceden porque pertenecemos a especies diferentes; así me lo ha explicado él cuando, arrebatado por el afán didáctico, se dedica a darme lecciones. Él se dice humano, y a mí me llama *mi gatita*, y me explica que yo pertenezco a la especie de los felinos. A la de los felinos chiquititos, porque suele añadir que soy su *minina* o *misina*. «¡Y

mi *misina*!», dice. Cuando se enternece demasiado me llama *mi muñeca*, *mi queca*, y me prodiga unas pasadas por el lomo que me erizan de gusto. Sin embargo, me resulta más curioso y adorable cuando va y, especialmente baboso, se detiene en mis ojos intensamente azules y me suelta: «¡Guapa mi Lucy!». Eso es el colmo. Quizá tenga algún tipo de poder, curativo o qué se yo, porque sus caricias, sus palabras, sus miradas, me entontecen, me hipnotizan.

Aunque no a todos, por una imposibilidad comprensible, a él, sin embargo, lo tengo estudiado a fondo, y creo que puede ser un buen paradigma de cómo son estos seres, los humanos. Y por él, y solo por él, concedo que tienen derecho a ser cómo son y a existir.

Si él sale de casa, me pongo triste; lo echo de menos. Pero, aun impaciente y algo desolada, le espero porque sé que vendrá y lo primero que hará será pasar su mano por mi lomo, acariciarme, decirme cosas bonitas y regalarme la chuche que yo inmediatamente devoro con fruición para que sepa que es cosa de mi agrado. Me gusta agradarle.

Últimamente sale menos; casi no sale. Debe escasear la caza o, por el contrario, resulta más fácil, o qué sé yo. Sale lo imprescindible y pasa días y días en casa. No sé qué pensar.

Los noto preocupados, a él y a la Carmela. Encienden un aparato que vomita imágenes y palabras, y se compungen, arrugan los ceños. Y luego hablan de no sé qué. De que una pandemia azota el mundo. El covid, la covid, el Sars, el coronavirus…, qué sé yo. Hablan de cosas raras. De temas baladíes. Líos de humanos. Si a ellos les preocupa y les importa tal coyuntura, a mí no.

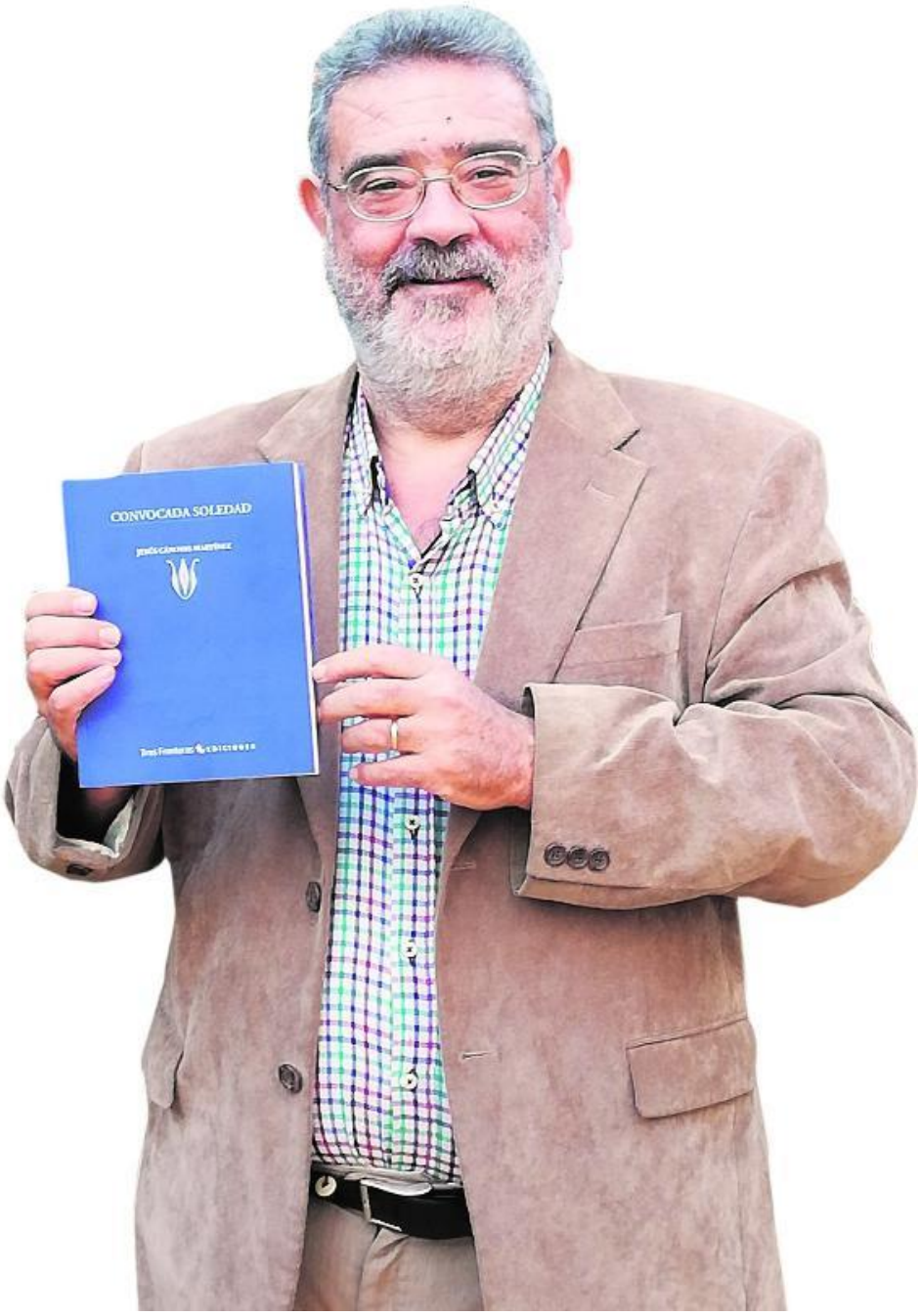
Lo cierto es que antes se llenaba la casa de gente vocinglera e irrespetuosa que daba gritos y reía. Jóvenes igual que ellos. Entraban al salón y se sentaban por cualquier sitio, en el sofá, en algún puffs, en el suelo. Eran desordenados y recalcitrantes. Bebían cerveza, hablaban alto; abrían bolsas de patatas fritas o

palomitas, de frutos secos, y así pasaban toda la tarde, picando y bebiendo y hablando fuerte y riendo. Ya no vienen a casa. Nadie viene a casa, y lo agradezco. Ya no tengo por qué esconderme.

Quizá se esté volviendo un poco loco, porque, si antes pasaba horas delante del ordenador, ahora las ha aumentado, y el tiempo que consume frente a esa diabólica máquina resulta insufrible. A mí me desespera, me aburre. Pero a él no. Lo mismo ha pillado algún tipo de síndrome de esos que tratan los psiquiatras. Francamente estoy preocupada por él y, aunque no lo sepa, me hace sufrir. Sin embargo, no quiero que me vea sufridora, sino alegre; que sepa que, a cualquier llamada suya, yo siempre iré a su lado a ronronearle con fuerza.

¡Míralo! No para de teclear. Teclea y teclea. Lleva horas así, muy concentrado. En cualquier caso, esté chiflado o a punto de chiflarse, yo lo quiero. Lo quiero como es, también con esa locura extraña que le ha dado del tecleteo infinito. Nadie es perfecto y él tenía que fallar en algo, *peccata* minuta. No es grave y, si pasa tantas horas sentado enfrente del ordenador, mejor para mí: me permite estar más tiempo contemplándolo, deleitándome en su figura, enorme y cariñosa, como la de un gran príncipe de munificencia absoluta.

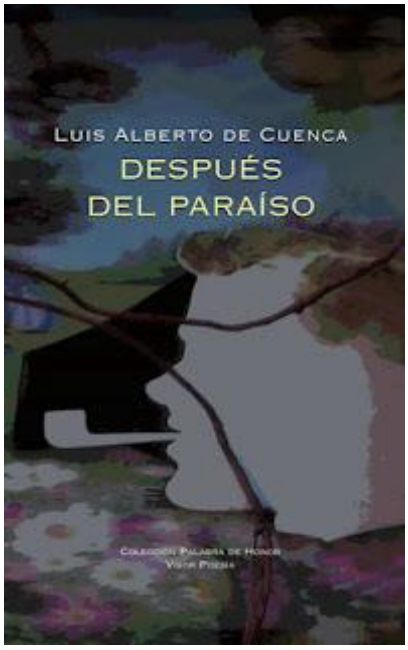
En el fondo es un inocentón. Le he pillado conversaciones con la Carmela sumamente curiosas, tales como cuando le dice que él es un escritor y que necesita tiempo para hacerse famoso, y que ya le reconocerán sus méritos, algún día, y que si ahora van escasos ya vendrán los tiempos de abundancia. Le dice que está en vena y que está dando un empujón a su ópera magna; se lo dice en tono pedante: «Le estoy dando un gran empujón a mi ópera magna, Carmela, cariño mío, el último y definitivo». ¡Qué infeliz! Más valdría que viviera el presente y no perdiera el tiempo entre tanto tecleo absurdo. Consigue marearme. Sin embargo, a pesar de su inocencia, lo quiero, lo quiero… ¡Cuánto lo quiero!



Jesús Cánovas, mostrando su libro *Convocada soledad*.
Fuente gráfica: La Verdad de Murcia.

Jesús Cánovas Martínez es profesor de filosofía, poeta y narrador. Entre sus libros de poemas, destacan *A la desnuda vida creciente de la nada*, *Estridularia*, *Otra vez la luz, palomas*, *Convocada soledad*, *Soy de tierra, también de cielo, y canto*. Ha publicado la novela *El quinto camino* y es autor de varios libros de relatos titulados *Aires del sur*, un ciclo abierto.

BIBLIOTHECA GRAMMATICA



Después del Paraíso
Luis Alberto de Cuenca
Ed. Visor, Madrid. 2021

CIEN POEMAS ILUMINADORES Y RECONFORTANTES (*DESPUÉS DEL PARAÍSO*, DE LUIS ALBERTO DE CUENCA)

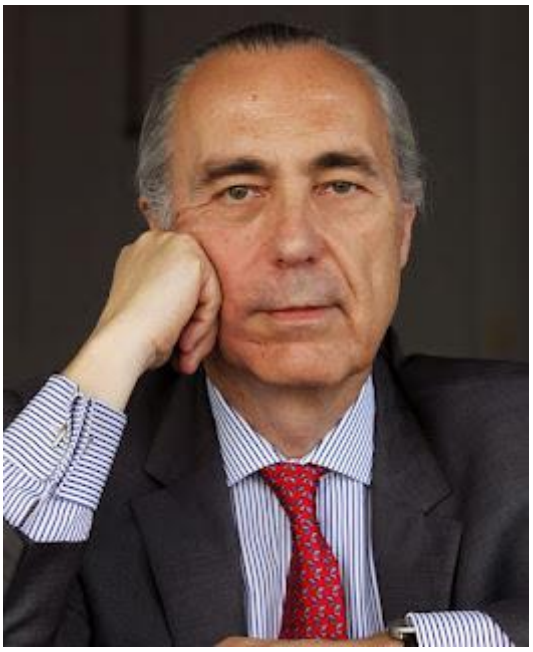
por Francisco Javier Díez de Revenga

Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) acaba de publicar, en la colección Palabra de Honor, de Visor, su último libro de poemas, *Después del paraíso*, en el que reúne su producción poética escrita entre 2018 y 2021. El poeta ofrece en esta ocasión, tal como manifiesta en unas palabras preliminares, la poesía, su poesía, como liberación de las emboscadas del mundo

contemporáneo que tiene preso al ser humano en permanente nostalgia de abnegación, sufrimiento y padecimientos diversos, sobre todo en los últimos meses, en los últimos años. Señala Luis Alberto que, después del paraíso, del que fuimos expulsados tras haber comido nuestra madre primigenia la fruta prohibida, el ser humano no ha hecho nada más que sufrir. Precisamente para mitigar y amortiguar tantos pesares surgió la poesía, que se convirtió en un arte de liberación por la palabra para mantener el pulso ante el reto irrenunciable de disfrutar de la vida.

Reúne en este libro unos cien poemas escritos con ese fin y, desde luego, bien que lo logra el poeta, ya muy avezado en estas tareas liberadoras, porque, en todo caso, la sucesión de sus poemas, como suele ser marca de la casa, constituye una serie de encuentros con la realidad iluminadores y reconfortantes.

Comparecen de nuevo en este libro los ámbitos predilectos del poeta, y, desde luego, entre ellos, la antigüedad clásica y la historia, que surge en un poema antológico de este libro consagrada como género literario. Por cierto, un poema dedicado a José Alcalá-Zamora Queipo de Llano, recordado historiador y añorado humanista, que supo dar a la historia un sentido humano y racional que parece haber desaparecido en tantos historiadores de nuestro tiempo.



Luis Alberto de Cuenca

Organiza el poeta su libro en cinco secciones, que contienen poemas cohesionados y relacionados entre sí, lo que fortifica la buena articulación estructural del volumen tan hermosamente editado. En la serie inicial, *Costa Smeralda*, hallamos al poeta de las fértiles lecturas y de las fidelidades intelectuales a que Luis Alberto tiene muy bien habituados a sus lectores. Los mitos y los personajes de la clasicidad renacida se combinan con esos poemas suyos tan de poeta, como el dedicado a reflexionar nada menos que sobre las virtudes del eneasílabo. Desde Safo a las fiestas del Buen Retiro en el siglo XVII (Velázquez, Meninas) pasando por las felices evocaciones de la convivencia con la amada, evidenciada esta felicidad en los pequeños detalles, en las imágenes indelebles e irrepetibles, que permanecen eternizadas por su fértil palabra poética.

Una buena sección de *Epigramas amorosos* recupera al poeta de los encuentros apasionantes con la inteligencia y la sorpresa, que la vida puede prodigar constantemente, prendiéndose a un determinado detalle, a una imagen que ha permanecido felizmente en la memoria, forjada con su la palabra inconfundible. *Mientras duermo y otros poemas* ofrece la mirada intensa del poeta lector, que revive, en los clásicos dilectos, pareceres que descubren realidades adversas de nuestro mundo que el lector podrá entender mejor si revive con las lecturas de Luis Alberto espacios que han permanecido silenciosos hasta que

alguien, como él, los redescubre y los hace funcionar como esa liberación a que al principio aludíamos.

Es lo que afortunadamente sucede con la breve serie de la *Suite virgiliana*, rescate una vez más de un instrumento que cumple su fin como poesía liberadora del destierro al que fuimos condenados después del paraíso. Desde la Edad de Oro, tiempo feliz ya desdichadamente olvidado, al encuentro de Dido y Eneas cuando desde sus carros cruzan sus miradas, pasando por la tempestad que evoca un espléndido hexámetro, un mundo de pasión y de lealtad cierra esta serie, que se completa finalmente con la última, de *Hojas sueltas*, en la que vuelve a comparecer el Luis Alberto de Cuenca más fértil, lúcido y ameno. El que sabe como nadie forjar en su palabra poética mundos que seducen al lector, lo apacigua y lo convencen de que todavía, después del paraíso, las palabras hermosas mitigan desmanes mientras la vida surge invitando a ser disfrutada. Descubrirá el lector aquí, una vez más al dominador de la palabra, al indagador de clásicos argumentos con los que sorprender a su lector atento, y cautivarlo con los poemas de extensa andadura y con historia, pero también al creador de asombros repentinos como este inesperado haiku, titulado *Jardín del deseo*: «Tus buganvillas/ parecen de papel / y son de carne». O este otro, *Del mythos al logos*: «Desilusión: / es un avión o un pájaro, / no es Superman». O este último, con historia: *Juana de Arco:* «Doncella eterna, / siempreviva en las llamas / de tu coraje».

Francisco Javier Díez de Revenga. *Fuente: La Verdad*

*El artículo fue publicado en *La Opinión de Murcia* el sábado 4 de diciembre de 2021. Agradecemos al profesor **Francisco Javier Díez de Revenga** su deferencia con los lectores de *Ágora*.

Dionisia García. Fuente: La Verdad

LA LUZ DE DIONISIA GARCÍA

Por **Jesús Cánovas Martínez**

MIENTRAS DURE LA LUZ
DIONISIA GARCÍA
2021. Sevilla
Ed. Renacimiento. Calle del Aire, nº 205
Prólogo de Alfonso Levy

Dionisia García nos hace un nuevo regalo, *Mientras dure la luz*, un poemario sereno, de luz contenida sobre el propio aliento, en el que, junto a las temáticas insistentes de su devenir poético —la luz, la temporalidad, el camino, el agradecimiento por estar vivo, el deslumbramiento ante la belleza simple de las cosas, el

Deus absconditus y, no obstante, cercano y tangible—, llama poderosamente la atención la importancia que concede a lo quieto, lo solo, lo permanente, en definitiva, a la vida secreta de las cosas lejos de una mirada que las atienda. No sabemos cómo sienten los árboles o los trigos, ni las cosas arrumbadas en su quietud, pero ya Leibniz se sorprendía ante este hecho, porque en un mundo espiritual compuesto por una infinitud de mónadas todo está vivo y todo siente y percibe, incluso la mónada más oscura encerrada en su devenir, clausurada sobre sí misma, es portadora de la totalidad del universo y percibe de alguna manera cierto son o música con la que vibra en la total armonía de lo creado.

De alguna manera Dionisia García quiere hacernos partícipes del aserto inconmovible que rezuman sus poemas: lo sencillo, lo más simple, trasparencia lo eterno. Ahora bien, no hay mayor sencillez que la propia luz, por eso la luz es primigenia, condición indispensable del ver, y, como tal, del existir, del estar ahí, consistente y rotundo. Ya Platón, en la alegoría del sol, cantaba a la luz, ese tercer elemento entre el ojo que ve y el objeto que es visto, sin el cual sería imposible la visión. En este orden de ideas, la luz que interpela la poeta no es solo la física, sino también la del intelecto, y, aún más, la del Espíritu que anima la totalidad del cosmos.

Mientras dure la luz es un poemario de esperanza porque la luz, trascendida su propia fisicidad, durará por siempre. «Lo que ha vivido, vive», dice la poeta con rotunda afirmación. Lo que ha vivido, vive siempre en la memoria amorosa de Dios y no puede perecer, porque la primera manifestación de Dios es la luz misma y en esa luz se dan los seres. Todo es luz en la memoria de Dios pues todo procede del originario *Fiat Lux* del Padre Creador, la primera Palabra creadora, indispensable para que pueda advenir el mundo. Lo que ha sido no puede dejar de ser, sigue siendo, y la poeta, con su voz amorosa, araña en esa

memoria divina y viva, y rescata los seres del tiempo que los contiene para revivirlos, más que con el intelecto discursivo del filósofo, con la intuición del poeta. En Dionisia este nuevo rebullir de la vida se vuelve descriptivo, amoroso, pues amorosas son las presencias que la luz baña, metáfora en este caso de la consciencia, del registro consciente que la poeta hace de los hechos, de las personas, del propio acontecer, de lo dado.

De este modo, en *Mientras dure la luz* toman aliento los paisajes, del campo abierto o de la ciudad. La poeta nos ofrece en su mirada armonía, paz, equilibrio, serenidad, el toque de lo bueno: la sensación de una vida realizada que ha cambiado la propia mirada sobre las cosas para aprehenderlas más dulces, más cercanas a la vez que remotas. Es mirada que respeta el misterio, y si en ella lo remoto y lo cercano coinciden, también lo hacen lo que de hecho es con lo que fue o podría haber sido. Las posibilidades del tiempo se conjugan para alumbrar el poema que irradia luz, luz tenue en la mirada de la poeta cargada de amor, para que sea siempre lo que fue.

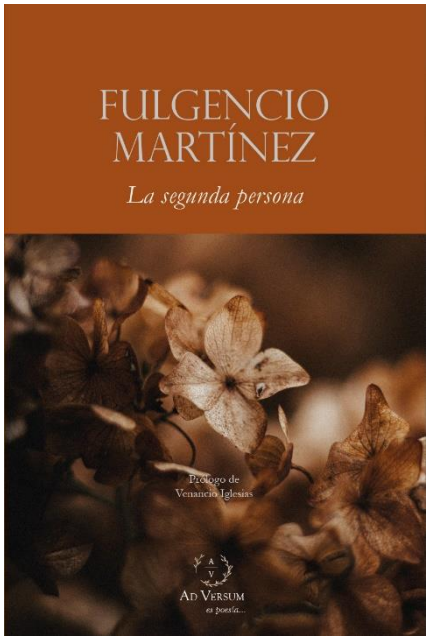
Las cosas son. Son los objetos. Es la ciudad y sus calles, los árboles. Todo aquello en lo cual se instaura la permanencia, es. Una solidez parmenídica define lo que es. Ahora bien, en lo que es incide la luz y desprende sus matices: el mundo en su conjunto es y la luz lo moldea. Somos nosotros los que pasamos, y los que quizá, por impermanentes, aunque Dios nos mantenga vivos en su memoria, no seamos más que seres que aparecen y desaparecen. El tiempo nos contiene y nos lleva, y el tiempo nos hace aparecer o desaparecer según su extraño pero ordenado capricho:

> *¿Qué fue de aquella extraña dicha, cuando en la madrugada*
> *paseaban alegres por calles luminosas?*

Esta pregunta manriqueña, casi en el inicio del poemario, nos arrasa. Frente a la presencia de la luz, Dionisia sitúa la impermanencia de lo humano, único modo desde el que podemos mirar. Su mirada se abre a la luz, pero la sabe limitada y, por lo mismo, no puede dejar de concitar una intensa melancolía en su decir poético. Mujer de fe, aun con la duda y la apuesta, sabe de la distancia de Dios. Por eso, desde el primer poema de *Mientras dure la luz* nos envolverá una atmósfera crepuscular, de meditación y nostalgia, de pregunta y misterio, de serenidad en la luz en declive. El paso del tiempo ido nos golpeará insistente, pero más que el paso del tiempo serán aquellos que pasaron en el tiempo. Ellos se han ido… ¿Definitivamente? No. Si todo pasa, todo queda, cantaba Machado. El tiempo mismo es una elipsis que Dios recoge en su seno.

*El artículo fue publicado en el periódico *La Verdad de Murcia,* el martes 28 de diciembre de 2021. Agradecemos a su autor la gentileza de su publicación en *Ágora digital*.

LA SEGUNDA PERSONA. COMENTARIO DE JOSÉ LUIS MARTÍNEZ VALERO



La segunda persona.
Fulgencio Martínez
Ed. Sapere aude, Oviedo,
Diciembre 2021

Querido Fulgencio: Voy a tratar de *La segunda persona*. Me acuerdo de tus anteriores máscaras, cuando llamarse Andrés Acedo era un ejercicio literario, sin embargo, el tú me parece otra cosa, más comprometido, otra verdad. Quizá se deba a los datos autobiográficos.

Tu barco naufragado es una alegoría de la infancia. El día que descubrimos que, quienes enjuician nuestros actos, aunque irónicos o sarcásticos, llevan razón. Sin duda, es cuando empezamos a ser tú, que no yo, y se dice que somos responsables. ¿O era al revés?

Todo el libro es un homenaje a tus padres, hermosamente triste, trascendente. La mirilla por la que aspiras a comunicarte, permite ver el otro lado. Te acercas al silencio, ese otro lenguaje que alcanza el nivel supremo de la música. La música de las esferas.

Tiendo los brazos
hacia donde mi vista
no llega, y allí toco
un pedazo de tu alma.

Eres más lírico, aunque nunca abandonas el pensamiento, diría un distraído. ¿Cómo si pudiesen vivir separados?, como si el pescado seco fuese comparable al pez que vive bajo el agua y a veces se para a contemplar a los distraídos paseantes.

Son los muertos, ciegos
que necesitan de nuestro recuerdo
para cruzar ante la esfinge.

A modo de cuento: imaginemos que alguien descubre a través de la mirilla, el otro lado. Supongamos también que eso puede ser verdad. Lo que encuentra es algo de lo que no es posible dar noticia alguna. Sobre todo porque no tiene palabras o bien no existen. Y como se ve obligado a reflexionar sobre lo visto, tendrá que recurrir a la poesía, esa Gracia mayor, donde las palabras dicen más.

Hasta aquí el cuento, ahora vamos con el poema: **Gracia Mayor****, al que llamas exvoto y consuelo de los días ágrafos. ¿Por qué?, leamos verso a verso. Cada uno de ellos supone algo así como esas piedras que arrojamos a un pozo. A veces el poema se convierte en pozo, pozo de luz. Se trata de un texto complejo, engañoso, difícil, paradójico.

Por una parte, pensamos el hacer del poeta que compone sus versos, que obtienen poemas, que tendrán como resultado la obra. Por otra, nos situamos ante los días, esa planicie monótona que se confunde con el tiempo, espacio ajeno en el que aparecemos como figurantes confusos.

Dice el poeta: *A los días comunes y grises, gracias*. Personifica esos días que señala en el calendario y agradece su existencia. Se refiere a días en los que no escribe, por tanto sin resultado aparente. Si consideramos que los días comunes pueden ser casi todos, cuando agrega grises, significa que sólo convoca a los que aparecen teñidos por este color, que intensifica su normalidad, cuando es consciente de que su oficio de poeta ha quedado suspendido, días que contagian nuestro espíritu y producen esa pereza que nos hace conscientes de la repetición. No sólo estamos, sino que nos vemos siendo en un territorio anodino y rutinario.

El verso segundo: *Esos días en que no habito la escritura*. Si el paisaje es un estado de ánimo, el paisaje descrito en el primero, es el resultado del vacío, la nada, el desierto, ya que si el poeta no escribe, no existe el poeta. Sin embargo ha dicho *habito*, es decir, me encuentro en la casa de la escritura, el lugar propio del escritor, lo que supone una primera contradicción. El autor echa

de menos la luminosidad que aportan las palabras, pues son ellas, las que lo rescatan de lo oscuro, las que van a borrar el tono gris. Tercer y cuarto verso dicen:

y me arrastro como una informe ruina,
donde, otrora, allá, estuvo el poema.

Me arrastro se corresponde con la imagen del caracol que describe **Venancio Iglesias** en el prólogo de este libro. Arrastro contiene una valoración moral, el poeta, que podría ser aquel mítico albatros, rey de los cielos, ahora es la víctima de los marineros. Añade **María Zambrano** que poesía es todo aquello que tiene ala, el arrastrarse indica que las ha perdido, en esos días no hay vuelo posible. El que carezca de forma revela la inexistencia del verso. *La forma se me vuelve salvavidas*, confiesa **Jorge Guillén**. Aquí esa falta, conduce a un sujeto informe. El cuarto verso confirma esta apreciación, el alejamiento respecto al poema es doble, se define en el tiempo y en el espacio, "otrora y allá", que intensifica ese pretérito perfecto absoluto que convoca "estuvo", algo pasado en un tiempo también pasado.
Segunda estrofa:

No quieren abandonar su costumbre
de perros fieles apaleados por sus dueños
los días indiferentes,
esos días en que deshabito la escritura
y me arrastro en una informe ruina.

Al comparar esos días anodinos con perros fieles, los sitúa como acompañantes que no renuncian, están ahí tanto para los buenos como para los malos tiempos. El poeta, vive en plena contradicción. La escritura misma es otra contradicción, ahora convierte en tema esencial esos días en los que el poeta es expulsado del paraíso de la escritura. ¿El hecho de no alcanzar el poema durante ese tiempo, se convierte en poesía? El poeta nunca deja de serlo, son las palabras, el ritmo, las formas que interrumpen la corriente fluida en la que transcurren los días. Insisto, pero es verdad; si el poeta está ahí, continúa en su empeño, entonces se descubre informe ruina. Claro que también se podría pensar que los "perros fieles" fuesen las palabras, que

son maltratadas esos días indiferentes y, como no logra el poema, el poeta queda fuera, expuesto a la intemperie, definitivamente excluido.
La estrofa siguiente amplía esta misma disposición, hasta que leemos: *como pequeñas motas de nieve.* Sobrevuelan en la pantalla o sobre el papel, son como palabras que caen desde lo alto, pero el poeta no tiene acceso, no las conoce, así que, inútiles, se amontonan en el suelo de la calle, expuestas a todas las pisadas, incomprendidas por quienes sólo pasan, nadie se detiene. De este modo lo que era *copo casi transparente*, palabra que al poeta le parecía apropiada, exacta, pierde esa certeza y se transforma en barro.
Veamos qué dice en la próxima:

Por mucho que abra las manos y las estire
hasta dolerme en un ladrido anacrónico
o quizá, en estas líneas, ucrónico
y perfectamente irrelevante,
solo añado más pulgadas al escenario.
Más dimensión a la trampa.

Las manos imprescindibles, metonimia, para la composición. Las manos, asociadas a esos perros-palabras, se resisten hasta el ladrido, lo más parecido a la escritura, pero sería algo anacrónico, incapaz para resolver, contar o cantar este tiempo. O, por el contrario, ucrónico, algo que suponemos en otro tiempo, aunque sea falso, manera de derivar la realidad presente de acontecimientos que jamás tuvieron lugar, también de alterarla sobre falsos supuestos.
¿Qué significan esos dos últimos versos?, ¿esa trampa? El poeta se expone, ¿aparece en un escenario? Quizá es presuntuoso pensar que tiene público, ¿o se dirige a una sala vacía? El poeta habla a esa oscuridad, desconoce, si hay o no, público, de vez en cuando se oye una voz, un quejido, pero será algo ajeno, alguien que pasaba por allí y ha resbalado. El poeta que no alcanza el poema, al no ser autor se convierte en actor, en máscara, pieza necesaria sobre el escenario.
Sin embargo, si pensamos que hay sala y está repleta de ansiosos espectadores, puede que sea una trampa. Aunque así fuese, el acto no sería poético. Alguien que declama, reclama atención,

porque nos va a contar sus penas o sus alegrías, pero ha dejado en el camerino su alma de poeta, el papel de los días grises, pese a todo, la sala aplaude. Entonces el escenario se convierte en una trampa.

Hay en la siguiente estrofa un verso que quiero destacar: *No sería justo despreciar la gracia mayor.* ¿A qué llama el poeta gracia mayor? Para contestar debo recurrir a una definición de poesía. Ese momento en donde la palabra se sitúa entre el misterio y la exactitud, ocurre sin plena conciencia, entonces el poeta es mero testigo capaz de transcribir, depositar en la página lo que ha intuido, advertido, adivinado. El autor, aunque ha tenido ocasión de asistir a este encuentro, tiene la sensación de quedar excluido, nada tiene que aportar. El poema estaba ya ahí, dentro o fuera, él sólo es su depositario, posee la llave. Una manifestación que tiene algo de sagrada, aunque no sepamos a qué dioses atribuirlo. Esta gracia mayor, dado que pertenece al poema, objeto, y no al proceso, búsqueda, gracia menor que reside en los días ágrafos y grises, confirma esa paradoja a la que pertenece el mundo de la creación.

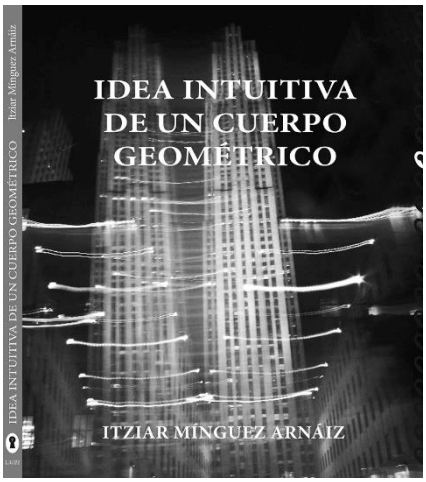
La gracia mayor se opone a la menor, sin embargo, ambas no son contradictorias, aunque pertenecen a concepciones, grados diferentes. Sólo son distintas, incluso podrían ser complementarias. Razón por la que afirma:

> *Y no sería justo, sin embargo,*
> *serles desagradecido...*

Cerraré esta lectura con los dos versos últimos, donde tiempo y poeta celebran el suceso. Benditos días ágrafos, porque mantienen la esperanza en toda su plenitud. No corregimos, no ordenamos, vemos el curso del tiempo y sus palabras como el que contempla un río sereno, o el ir y venir del agua sobre la arena. Por tanto, verso último: *seguid dándome el agua de salud.* Sobre el poema de estos días grises cae el agua mansa de la lluvia que riega los campos, que alguien contempla tras los cristales, que el paseante disfruta, porque es dulce, fina y calma, suspende el tiempo, cesa la angustia.

ACERCA DE UN POEMARIO INTUITIVO Y PENSATIVO

Por Ángela Mallén



IDEA INTUITIVA DE UN CUERPO GEOMÉTRICO
ITZIAR MÍNGUEZ ARNÁIZ
Editorial L.U.P.I
ISBN: 978-84-946568-4-2
94 PÁG. PVP 12 €

https://launicapuertaalaizquierda.es/?s=idea+intuitiva+de+un+cuerpo+geom%C3%A9trico+itziar+minguez

HIPÓTESIS NULA

Hay libros que se escriben a vuelapluma y otros que se forman a la velocidad en que sedimentan los minerales. *Idea intuitiva de un cuerpo geométrico* pertenece a esta segunda especie. Su propio título llevaba veinte años en el fondo de la cabeza de su autora. Y, como todo aquello que sedimenta, contiene mesura y solidez.

POSTULADOS

Propongo entrar en el poemario a través del concepto "intuición". Intuir es un acto repentino, eléctrico y escurridizo. Pero lo que encontramos en este libro son reflexiones sobre las

intuiciones. Intuiciones que se ralentizan, se meditan, y de ellas resultan poemas reflexivos sobre lo intuido. Por eso encontramos versos más amplios que de costumbre, más solemnes. Como en sus anteriores libros, Itziar Mínguez encuentra la poesía de los actos y de los pensamientos. Porque es la poesía intrínseca en los actos y en los pensamientos la que busca, y no la que se les añade o se deposita sobre ellos. De ahí que sus poemarios sean bellos desnudos plasmados en blanco y negro. La presente entrega nos muestra esa misma belleza del desnudo observado al trasluz. Sin embargo, aquí se le reconoce un añadido geométrico, o volumétrico, (provocado quizás por la nueva puntuación).

Este segundo concepto: "geometría", también abstracto, nos ayuda a entender de dónde parte la autora cuando emprende la escritura. Parte de una pulsión científica, una exigencia metódica y una base interrogativa. Puesto que sin pregunta no hay ciencia ni epistemología. De hecho, en el interior de todo el poemario laten preguntas ocultas, como si fuera un libro de agujeros negros.

Y si los conceptos anteriores abarcan en abstracto, ¿qué es lo que abarcan? Abarcan lo concreto: "El cuerpo". Un cuerpo par, un cuerpo impar. Un cuerpo que experimenta la soledad y también la complicidad. Porque *Idea intuitiva de un cuerpo geométrico* es un libro de amor. De relación. De ramificaciones neurológicas. Nos muestra un cuerpo geométricamente doble, como un reloj de arena en el que dos conos invertidos comparten la misma sustancia y miden el mismo tiempo.

Tres poetas guardan los capítulos como tres arcángeles racionalistas: Cesare Pavese, Fernando Pessoa y Emily Dickinson. Sus citas nos abren una puerta a la idea de cotidianidad, otra a la de fugacidad, una tercera al tránsito y una cuarta a la premonición.

Hallamos, entonces, un cuerpo geométrico; pero también un corpus arquitectónico en el que se distinguen círculos concéntricos. Puertas que se abren al tránsito. En la zona más íntima se encuentran los amantes enfrentados tanto al hechizo

como al tedio, insistiendo en amar. Si un poema en forma de humo nos habla de la lucha por defender el amor que se escapa, otro indaga en esa extraña dependencia de los individualistas "Nunca dos quieren ser uno / al mismo tiempo". Encontramos poemas que dialogan con lucidez escéptica, desde una suspicaz defensa del compromiso. Susurran secretos y claves compartidas. Expresan la complicidad de los amantes. La belleza química del amor. La tozudez del amor. El empeño. La clausura. El primer olvido, el síntoma de olvido. Y en el día después del amor, leemos una dulce plegaria librepensadora: "Que la mañana/no se haga muy larga, / que no te arrepientas, / que el buen tiempo / tu vida acompañe". Y llega por último el hambre deliciosa de amor. La transferencia. El juego para reproducir lo perdido. El grito en sordina: quédate.

Alcanzamos un "Entreacto" donde la autora se detiene a estudiar los límites de la compañía. Pero es en el capítulo "De un cuerpo impar" donde se rompen los puentes "...justo en el centro mismo de aquel puente / -¿te acuerdas?- donde una vez / prometiste que nada / en el mundo / podría derribarnos". En este punto del poemario, ya instalada la voz poética en la unicidad ("No estoy solo. /Soy impar"), aparece la conjetura, la hipótesis. Porque desde la individualidad se activa el escáner que barre y retrata los mundos y procesa la realidad. Despierta así, además, la conciencia del mundo interior, donde el amor se enciende y apaga, donde la vida adquiere la dureza de un mecanismo temporalizado y hace falta un poco de ironía para confrontarse con la muerte.

Hay un cuarto concepto: "tiempo", cuyo tic tac resuena por todo el poemario. El tiempo presente y el ausente (el pasado y el venidero). Podemos decir, en síntesis, que componen estas páginas tanto lo geométrico como lo temporal. El tiempo y el espacio se entrelazan en el libro, como si se tratara del propio tejido del universo. Y por eso son los científicos quienes nos dan su última clave, el último concepto: "incertidumbre". "Debemos aceptar la existencia de posibilidades en vez de certezas", ya lo dice Galdarf y ya lo planteó Heisenberg.

CONCLUSIÓN

Idea intuitiva de un cuerpo geométrico es un libro mineral y animado. Es un libro de cálculos complejos e hipótesis arriesgadas en busca de respuestas a las grandes preguntas de la humanidad. Sus claves son: la intuición, la geometría, el cuerpo, el tiempo y la incertidumbre. Esta última se desvelará en su capítulo final, cuando la autora pone en duda, metódica, también su única herramienta de análisis: las palabras. "Descubrió que las palabras no saben por qué están aquí, / desconocen su destino tanto como los hombres / que las crearon para explicarse a sí mismos."

Y no obstante queda un matiz de esperanza. Lo sabrá el lector cuando llegue a la última de estas sólidas y translúcidas páginas.

* El texto de Ángela Mallén se incluye como prólogo en el libro comentado.

LA CRÍTICA DE ANNA ROSSELL

LA REALIDAD OCULTA DE LA GUERRA

Nuestros cuerpos, sus batallas.
Lo que la guerra hace a las mujeres
Christina Lamb
Traducción de Margarita Estapé
Editorial Principal de los Libros, 2021, 451 págs.

¿Cómo escribir una reseña que de antemano se sabe que no hará justicia al libro al que hace referencia? No se la hará porque todo lo que se pueda decir del texto empalidece si se compara con lo que el propio texto representa, su urgente contribución a difundir un tema injustísimamente oculto, que tan necesario es dar a conocer por el inenarrable sufrimiento que lo ha impulsado. Su difusión, urgente, sí, por lo que ella supone como multiplicador y oportunidad creciente que se da a las innumerables víctimas de obtener justicia. William Hague, el parlamentario conservador, biógrafo de William Wilberforce, quien consiguió que el Reino Unido aboliese la esclavitud en 1807, y ministro de Exteriores del Reino Unido, afirmó, después de conocer en persona la violencia sexual sufrida por las mujeres del campamento de refugiados de guerra de Darfur, en Sudán, y de visitar Bosnia, que «solo se consigue el objetivo [hacer justicia] cuando se cambia el comportamiento de los que se hallan al final de la cadena. La gente siempre encuentra un modo de hacer algo ilegal, hasta que se vuelve inaceptable». Huelga decir que para que se vuelva inaceptable hay que conocerlo.

Y si bien quien se disponga a leer este libro es más que probable que sea una persona concienciada y algo sepa del tema, es seguro

que quedará estupefacto y sentirá escalofríos por la magnitud y la extensión de la crueldad que descubrirá al sumergirse en sus páginas. La imagen de cubierta, el título y el subtítulo del libro son suficientemente explícitos: lo que interesa a Christina Lamb es, en primera línea, qué les sucede a las mujeres en las guerras. Ella pone el foco en ellas como víctimas de guerra ante la escandalosa ausencia de su mención en los libros de historia, la omisión de compensación del sufrimiento por parte de los gobiernos responsables, ninguneo de sus nombres en los monumentos a los caídos, ante el negacionismo de su testimonio por parte de defensores y hasta jueces en juicios —pocos—, a los que, con insalvables dificultades se ha conseguido llevar a los agresores.

Christina Lamb (Londres, 1965), principal corresponsal en el extranjero de *The Sunday Times*, reconocida internacionalmente sobre todo por cubrir conflictos bélicos, trabajo que la ha hecho merecedora de muchos premios, nos brinda ahora de primera mano un magno, impagable documento del mal que en la guerra (y en la paz) se perpetra sobre todo contra las mujeres y las niñas. Su libro es, por sí mismo, un acto de reparación, el punto de partida necesario para que se haga efectiva, al final del recorrido, la que las víctimas siguen esperando —muchas de ellas ya no pueden—: el reconocimiento de terribles hechos ocurridos y la esperanza de contribuir a que dejen de suceder.

Lamb recorre el mundo entero para dar testimonio directo del horror: busca supervivientes de la violación y el sufrimiento donde las haya, se acerca a las mujeres para registrar su voz. Y su voz tiene nombre y apellidos, como también los tienen sus violadores y, más allá de ellos, los últimos responsables. Porque Lamb pone al descubierto que en la historia de la violación existen cambios de última hora. Nos desvela que esta es desde hace años una estrategia planificada de destrucción del enemigo en los conflictos bélicos. No se trata, o no únicamente, de satisfacción de sexo como botín, sino, y en primer lugar, de llevarla a cabo obedeciendo órdenes. Como sucede también en las dictaduras.

La autora nos habla de la dictadura Argentina, del genocidio de Ruanda, de Siria e Iraq, de Bosnia y Herzegovina, de la República Democrática del Congo, de Birmania y Filipinas, de la Segunda Guerra Mundial, de España, de Sudán, de Bangladés... Habla de la persecución del pueblo rohingyá, de las niñas secuestradas por Boko Haram, de la esclavitud sexual a la que han sido sometidas tantas mujeres en tantos lugares, de la tortura de las mujeres y niñas yazidíes. Y lo hace sin ahorrarnos lo que no puede omitir, las brutales formas y los feroces métodos que adopta el horror. No por añadir efectismo barato a su texto —no añade nada—, sino por ser la realidad, verdad despojada de cualquier sospecha de ornamento. Un logrado esfuerzo en aras de la objetividad.

Y en aras de la objetividad Lamb entrevista a miembros del llamado Estado Islámico, asiste a juicios sospechosamente rápidos y faltos de garantías contra acusados de violación ante tribunales de dudosa actuación, incluye con cuidadosa minuciosidad la posible injusticia en todos los frentes.
Y menciona también las numerosas iniciativas de individuos, que ponen a menudo su vida en peligro, y asociaciones, con nombres y apellidos, que nos reconcilian con la naturaleza humana y nos proporcionan un atisbo de esperanza: el ingente trabajo de jueces y juezas, del ruandés doctor Mukwege, conocido como «Doctor Milagro», de la Ciudad de la Alegría, de tantos y tantas...

En el último capítulo de su libro Lamb resume los avances y los retrocesos en el ámbito del reconocimiento de la violación en la guerra haciendo balance. Reivindica la acusación de violación con independencia de la de asesinato o de genocidio, en tanto que las consecuencias son otras, casi siempre peores que la pérdida de la vida (la mayoría de las víctimas hubiera preferido morir, algunas se suicidaron o lo intentaron). Subraya la dificultad de llevar a los agresores ante la justicia y de conseguir las pertinentes condenas (cuando excepcionalmente se ha conseguido ha sucedido solo parcialmente o incluso ha habido indulto al poco tiempo). Alerta del retroceso en este sentido en los últimos años. Concluye que debe dedicarse atención institucional a esta lacra, que se demuestra que es posible reducirla y hasta eliminarla como comportamiento generalizado,

que la presencia de la mujer en los mandos del ejército y en los tribunales la reduce, por lo que es importante aumentar la representación femenina en todos los frentes.

Asimismo, el libro de Christina Lamb es impagable por tantas otras razones: constituye un magno documento, no solo por los nombres y apellidos que nos proporciona de sus protagonistas e instituciones en todos los ámbitos implicados, también por la bibliografía que incluye al final y que desglosa bajo epígrafes: *en general, agresores, países/lugares/minorías, producciones audiovisuales*. Incluye también algunas fotografías en blanco y negro con sus respectivos créditos. Sin olvidar cuatro páginas de agradecimientos a todas aquellas personas que han hecho posible su trabajo.

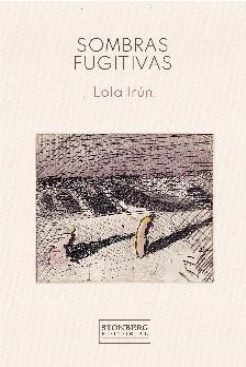
Un libro impactante, devastador, perturbador (son algunos epítetos acertadamente utilizados por la crítica), pero maravilloso (existe la *falsa* paradoja).

Una lectura obligada.

Anna Rossell
http://www.annarossell.com/

EL PODER CREATIVO DE LA SOMBRA

Sombras fugitivas
Lola Irún
Stonberg Editorial, 2021, 140 págs.
Poesía



«*La sombra, como un topo, sigue horadando la tierra. Enfrentarse a ella es un trabajo sucesivo*», nos dice la autora de *Sombras fugitivas*, su último poemario, en el impagable epílogo de su libro, en el que hace un recorrido acerca del origen y la vasta, riquísima palestra de acepciones de la palabra. Todas tienen una esencia común, cada uno de nosotros las acumula en su recorrido vital. Son hitos en la memoria, en la conciencia o la subconciencia, nos acompañan y nunca nos abandonan. El grabado de la cubierta de Antonio Hervás nos lo recuerda —la sombra física deviene metafórica—. Es pues aconsejable y liberador enfrentarse a ellas.

Lola Irún lo hace acompañándose de amplias voces literarias que se han valido de la potencia metafórica de esta palabra a lo largo de los tiempos. A modo de presentación reúne autores de calado con citas que se refieren a ella, y muchos de los poemas van precedidos de otras tantas alusiones al vocablo.

La voz poética se acerca a sus sombras en cada uno de sus versos y nos invita a hacerlo como reflexión para lo cual es necesario el silencio: «*Quien habla a todas horas/destierra el silencio de su rumbo//para no pensar/ [...] // y huye/sin atender/el eco de sí mismo*» (*Destierro*). La sombra es a menudo el lado oscuro: «*Quien no soporta/un rasgo luminoso/en el otro//menos acogerá//la sutileza/la intimidad/de su propia sombra*» (*Narciso*), pero, —(falsa) dialéctica— también propicia la creación: «*La sombra se convierte/en sustancia/barro/del que emergen las figuras*» (*Apuntes de sombra II*).

En el recorrido del poemario, que aborda un amplísimo espectro temático (el amor, el desamor, la maldad, la poética, el camino

interior, el suicidio, la libertad del lenguaje onírico: «*Claudican /amores rutinarios / silencios obedientes // Y los deseos/y los miedos//echan a volar//* [...] (*Sueños*), la pintura, la fotografía: «*Una niña corre ardiendo/huyendo de su miedo//en Vietnam//La imagen no termina.//La realidad/tampoco*» (*Una verdad que escapa VI*), el cine: «*Lo que vemos/no/es más real/que lo invisible//El cine y su frontera imaginaria//[...]//Las sombras que/revelan/la unidad*» (*El cine*).

La voz poética es consciente de que lo físico concreto es, por real, inseparable de lo metafórico abstracto, también real, del mismo modo que sabe que lo formal y lo temático son en poesía más inseparables aún que en las bellas letras en general; echa mano de la poesía visual cuando aporta algo al ritmo de lectura y el efecto óptico enriquece el fondo, o porque invita a cambiar el orden de lectura de los versos, que con la variación añade más significado, o cambia al registro lapidario y enumerativo cuando hace referencia a la fotografía o a la pintura, lo cual aporta más fuerza al fondo.

La riqueza metafórica del título se manifiesta en la amplia gama que se vierte en el poemario como sinónimo de *sombra*, madre engendradora de otras tantas metáforas: *bruma, tinieblas, fantasma, silencio, eco, rumor, espejo, reflejo, resonancia, sutil, relieve, pliegues, duda, sospecha, secreto*, por mencionar solo algunas.

El poemario va precedido de un prólogo de Jesús Aguado, que aporta información sobre la poeta, así como más reflexión sobre su poesía.

Lola Irún ha obtenido diversos, merecidos, premios de poesía. Muy recomendable.

Anna Rossell

LA ESPAÑA DE PAPEL

Por José Luis Martínez Valero

1648: El dolor y la gloria de una villa
en el Siglo de Oro (El bandolero Jusepe de Escámez)
José Boluda Guillén
Historia.
Archivo municipal. Concejalía de Cultura del Ayto de MULA (Murcia), 2021

José Boluda Guillén, hasta hace muy poco archivero y bibliotecario municipal, historiador, cuyo trabajo ha sido ordenar, mantener, salvar del deterioro, del abandono todo ese territorio de papel donde sobrevive la historia del pueblo de Mula, historia que se incluye en la Historia de España.

Tras haber participado en algunos trabajos, ha publicado recientemente dos libros definitivos para la comprensión de lo que ha sido esta tierra, el primero, 2019, antes de la pandemia,

titulado: *El fondo señorial de los Vélez del Archivo Municipal de Mula*, descubrimiento casual, que le lleva a ordenar y catalogar todos los documentos que el azar, otros le llamarán destino, tenía reservados para este encuentro. El segundo, aparecido en 2021, entre las olas de variantes que mantienen la actual pandemia, con el titulo: *1648: El dolor y la gloria de una villa en el Siglo de Oro (El bandolero Jusepe de Escámez),* Ambos compuestos con el rigor y la imparcialidad propias de quien durante muchos años ha mantenido un diálogo permanente con esas palabras, que no se ha llevado el viento.

Estas palabras contenidas en documentos actúan como testigos y protagonistas de aquel tiempo pasado en una España plagada de analfabetos, donde leyes, reclamaciones, certificados, actas, decisiones, convocatorias, salvoconductos…, se estimaban por estar escritas. El papel, como compañero de la fe en la verdad, equivale al libro, donde toda la verdad reposa.

Me refiero al testimonio que se custodia en el papel de los archivos. Solemos creer que el polvo, como el olvido, se acumulaba sobre ellos, pero no es así, pesan sobre la historia, sobre la conciencia de la historia, ¿determinan? Sí, de algún modo son causa del comportamiento de los pueblos y de su carácter, de ahí la importancia que se deriva del hecho escrito, el recelo y la verdad que conforman el sustrato sobre el que se asientan los nombres y sus vidas.

El hombre es un animal de memoria. El español, especialmente, lo es de memoria gráfica. Durante siglos el texto ha sido respetado, como si la realidad fuese una fantasía frente a la palabra escrita. El relato será superior a los hechos, lo vemos en la repentina aparición de hidalgos en 1663, cuyas ejecutorias son más que dudosas.

Fue entonces cuando la lengua literaria, cada vez más alejada de aquel "escribo como hablo" del renacentista Juan de Valdés, se refugia en textos clásicos, expuesta con una sintaxis latina, en unos conceptos expresados por términos cultos, hermanados con una semántica oscura y profunda, plagada de mitos.

El clero ya no aspiraba a fundar órdenes, ni a una vida ascética para, desde la escasez, desde la nada, alcanzar todo, sino que se implicaba en otras cuestiones, víctimas de un pragmatismo apropiado para una realidad de justicia dudosa, tanto divina como humana.

Pese a que Cervantes anticipó en su D. Quijote la burla de este país de burócratas. Aunque Sancho por fin alcanzó el gobierno de Barataria, donde impartió una justicia plena de sentido común, que quizá no satisfaga a todos, pero que el lector probablemente aplauda.

Boluda penetra en ese laberinto de textos, para desbrozar, para poner al alcance de sus conciudadanos la historia, para que comprendan que son descendientes de aquellos que fueron y que realmente somos lo que hemos sido. No pretende detenernos, volver a esos tiempos, es necesario bucear, abrir caminos, comparar, recoger otros puntos de vista, para no confundir los textos, para que su lectura nos salve del dragón ortodoxo que custodia los archivos.

A veces el testigo imparcial que es José Boluda, se ve tentado a opinar, aunque nunca se convertirá en protagonista, es cierto que se rebela contra aquellos males que azotaron, empobrecieron, redujeron a este pueblo. Males que fueron: la peste bubónica que disminuyó la población exponencialmente, las dos administraciones que recelan, interpretan, confunden, compiten por el poder y sus reglas de juego; por último, el

bandolerismo, propiciado por la enfermedad, por la estructura administrativa que facilita la anarquía, la falsedad y confusión, frente al orden.

José Boluda Guillén que ha realizado un excelente trabajo como archivero y bibliotecario, ahora, quiere poner en claro lo que ha pensado y ha leído y ve que los tiempos son otros, pero el olvido no es la mejor lección, por eso ha decidido contar lo que sabe, poner a la altura de este tiempo la historia y que, una vez conocida, sin melancolía, a veces con ironía, hacer ver lo que hemos sido para dar con la senda que nos lleve a un mundo mejor.

Este libro tiene una estructura piramidal, comienza por la cúspide donde aparecen dos personajes troncales: don Sancho Talón y Jusepe de Escámez, ambos encarnan claramente la problemática de la época: el orden frente a la anarquía. Posteriormente vamos conociendo la trama administrativa por la que se gobierna el país, aparecen otros protagonistas que amplían los dos frentes. Todo ello sucede en un contexto de ruina y epidemia que vive en hambruna permanente. Circunstancias que causan un deterioro físico y moral en una población que convive con la corrupción y parece expuesta a desaparecer. Tras la muerte de Jusepe, se procede a la ejecución de todos los bandidos que se han dispersado por los pueblos vecinos.

Hay que agregar el epílogo, pieza fundamental en la que desde la puerta de Albacara, la fortaleza-refugio, desde donde se domina todo el pueblo; va a mostrar definitivamente cuáles han sido las consecuencias de aquellos años, y como profeta reflexiona y clama:

> *En este sentido, el crecimiento de los símbolos de carácter sacro guarda una íntima relación con la crisis: la fundación del Convento de la*

> *Encarnación, la llegada a Mula de las reliquias de san Felipe, la aparición de El Niño a fray Pedro Botía en el Balate, paradójicamente, no son otra cosa que las señales de la decadencia y la descomposición social en que había entrado la sociedad muleña, símbolos tangibles de un discurso ideológico que ha llevado a aquellos hombres a creerse humildes mediadores de un plan divino.*

Hasta qué punto toda aquella compleja burocracia no fue también otra epidemia. Este libro trata de esas cuentas pendientes que han marcado el carácter de un pueblo, donde laten enfrentamientos, cuyas causas, quizá ya sean desconocidas para quienes las sienten como propias.

¿A quién se dirige este libro? En principio parece que se trataría de un lector local; sin embargo, es a todos, pues se refiere a la memoria, a esos rastros que nos unen al pasado. Enlaza nuestro tiempo de pandemia y confinamiento, fecha de su composición, con el pulso de aquellos años de mediados del siglo XVII. El lector, hoy como ayer, sensibilizado por esta catástrofe, rompe con los estrechos vínculos locales para hacerse universal. Es un libro que interesa al recuerdo y a la historia.

PRESENTACIÓN DE *UNAS PALABRAS PARA TI* DE SUSANA AGUIRRIZÁBAL

Por Beatriz Montero del Amo

Ana Montero del Amo

Próxima la publicación de la obra póstuma de Ana Montero del Amo, *El descuido del ángel*, os invitamos a leer el texto de su hermana, la periodista Beatriz Montero, para la presentación del libro de Susana Aguirrizábal dedicado al estudio de la narradora, *Unas palabras para ti*.

Ana Montero del Amo fue entrevistada en el número 8 de *Ágora*, vol. 2 (2020). Ver:

https://es.calameo.com/read/002827296ee02edd7ee10

Es autora de las novelas El laberinto de la Tía Mara y La Primera Ventana, además de la obra póstuma de próxima publicación, el relato (o novela corta) titulado *El descuido del ángel*. Ver su blog: https://anamonda.com/

Susana Aguirrizábal
Unas palabras para ti
(Esstudio Ediciones,
Madrid, 2021)
https://www.esstudioediciones.com/libros/255/unas-palabras-para-ti.php

Un 28 de noviembre de 2018 mi hermana **Ana Montero del Amo**, con 54 años de edad, presentó con la complicidad de su amiga **Susana Aguirrizábal**, su primer libro: *El Laberinto de la Tía Mara*. Así lo recoge Sue, como ella le llamaba, en el tercer capítulo de su obra *Unas palabras para ti*, que nos reúne aquí hoy. Ana venció ese día sus miedos e inseguridades y llevó a la realidad su sueño. No sé si Susana sabe que este libro produjo una conmoción enorme en la familia, que Ana sorteó con verdadera valentía y sin dudar. *El Laberinto de la Tía Mara* recrea una historia familiar que nunca fue nombrada por sus protagonistas y que permaneció como tema tabú en el grupo hasta que Ana la destapó.

Pero el libro que nos ocupa hoy es el de Susana Aguirrizabal, *Unas Palabras para ti*, que hoy se merece todo el protagonismo, porque es ella quien se lanza a la aventura de publicar por primera vez y lo hace con toda la expectación de la familia de Ana y de muchas personas más. Gracias a él tenemos detalle de

los felices años de Ana como escritora, traductora y docente, y de su encuentro con el amor verdadero.

Ana se fue hace apenas cuatro meses, como bien refleja su entrañable relato. Susana siente mucho no haberse podido despedir de ella y de la necesidad de hacerlo surge esta historia que la rememora y da a conocer a sus antiguos y nuevos lectores y a los recién nacidos de Susana Aguirrizabal, que nos reúne en este acto tan bonito.

Pero este libro es mucho más y os animo a descubrirlo, pues la camaradería entre las mujeres es algo complejo en nuestro tiempo, extrapolable a otros seres distintos de los reales y digno de admiración. Mezcla para narrarla la prosa y la poesía, da saltos en el tiempo, utiliza recursos electrónicos de la web, diálogos con la protagonista, entrevistas; añade datos reales, supuestos o inventados, sus propias reflexiones en una crónica de la pandemia… herramientas en suma de una verdadera escritora.

Enhorabuena Susana y sobre todo gracias por retenerla entre nosotros y ponerla en valor como persona y autora. Me voy a sentir profundamente agradecida a ti de por vida. Como también lo estoy a su exmarido y a sus hijos, las personas que Ana eligió para compartir su escaso tiempo, sus muy menguadas fuerzas y su final íntimo, sin funerales ni misas.

Quiero compartir con vosotros, y sobre todo contigo Susana, que de mí tampoco se despidió y estoy segura que en esos últimos momentos nada realizó sin conciencia. Ella esperaba que la acompañara en su final, como así hice en una larga noche en la que le leí todos los post de su blog http//anamonda.com y canté las canciones que compartimos a lo largo de nuestra vida. Te aseguro que se fue con su mano cogida, acariciada; preparada y en paz.

Susana destaca el triple *Gracias* de Ana con el que añadía: *por poner tu atención en mí*. Gracias Susana por hacerlo tú. Ella aprendió y nos enseñó en su segundo libro: ***La Primera Ventana***, que se puede vivir sin amor y con camaradería y que el amor verdadero, al contrario de lo que nos han contado, no

puede con todo. Y lo importante que es que las mujeres sean ellas mismas y no lo que se espera de ellas en una sociedad patriarcal, en la que los importantes son ellos y los valores son los masculinos.

Hay una tercera novela de Ana, querida y admirada Susana: El descuido del Ángel. Muy vivida y sentida y que, nuevamente, no será posible sin Carlos, su hijo cómplice; sin su amiga y compañera en el disfrute y goce del tiempo a ritmo lento, Susana; sin sus hermanas: Cristina, con la que tan bien has conectado, y Beatriz, que soy yo, publicista y periodista, reconvertida en profesora de yoga, que está dispuesta a trabajar en común para que esta ola de amor siga avanzando.

Organicé en Murcia lo que allí se llama el alboroque. Una fiesta para despedir con alegría a Ana. Así lo quiso y así lo hicimos, y Ginebra y tú estuvisteis muy presentes. Gracias por compartir con nosotros y conectar con las huellas dulces y serenas de mi hermana Ana en la casa de los cipreses.

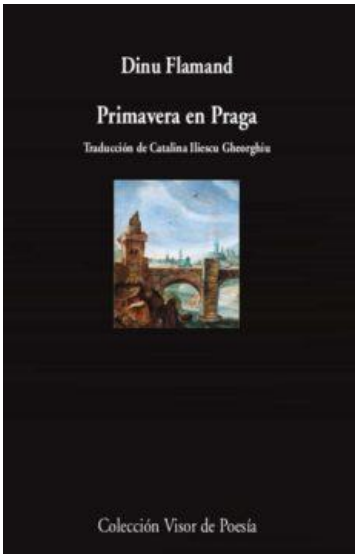
Fue una fiesta sobre todo para nuestros hijos. Ellos han remendado nuestros rotos y nos han ayudado con la tecnología y la falta de confianza, fruto de una infancia con poca felicidad. Por ellos nos hemos crecido, alegrado, reinventado. Que Dios les bendiga, porque como decía Ana: ellos nos eligieron antes de nacer y, cuando nos vamos, hay otra vida que enlaza con nuestro proceso de aprendizaje y crecimiento.

Termino citando a Susana: *Esto que ha pasado no ha sido en vano. Uno se da cuenta de muchas cosas, bien es cierto que nos has hecho una putada muy gorda con irte tan pronto. Pero no solo te lo vamos a perdonar, sino que esto nos hace valorarte aún más.*

28 de noviembre 2021

Beatriz Montero del Amo, madrileña, se licenció en Periodismo en la Universidad Complutense de Madrid. Ha ejercido el periodismo en diversos medios, ha sido locutora y presentadora de radio y televisión, ha presentado numerosas galas. Dirigió la comunicación del Taller de Arte Gramático y la revista Ágora. En los últimos años estuvo al frente de la comunicación en diferentes instituciones y empresas de la Región de Murcia. Actualmente también es profesora.

OTRAS LITERATURAS LITERATURA RUMANA



Recomendamos esta novedad extraordinaria, que ya anticipamos en nuestro blog: el libro *Primavera en Praga* (Ed. Visor Madrid 2022), del poeta rumano Dinu Flămând. Con traducción al español de Catalina Iliescu Gheorghiu y original en rumano. Para los lectores de poesía este enlace urgente a unos cuantos extraordinarios poemas de Dinu Flămând:

https://tallerigitur.com/poesia/primavera-en-praga-dinu-flamand-transilvania-traduccion-de-catalina-iliescu-gheorghiu/9975/

Pedimos a su autor autorización para seleccionar unos poemas del libro y reproducirlos en *Ágora. Gratitud plena, poeta.* La selección es de Fulgencio Martínez y el criterio personal que ha guiado la selección se entiende mejor tras leer los últimos párrafos del artículo que le dedica al libro. Ahora, primero, los poemas.

Poemas de *Primavera la Praga / Primavera en Praga,* de Dinu Flamand (Ed. Visor, Madrid, 2022)

Traducción del rumano al español: Catalina Iliescu Gheorghiu

TATĂL MEU

Tatăl meu era avea o revoltă mocnită,
i-o înţelegeam mai mult mirosindu-l:
transpira un fel de împotrivire acră,
se întuneca aerul, el devenea aspru şi repezit
de îndată ce apărea vreun „tovarăş".
Dar era şi viclean, cu tristeţea îngăduită
logicii polivalente —scuzaţi afrontul:
lega vorbă cu ei să ne pună la adăpost pe noi,
îi poftea-n curtea casei, îi omenea
parcă rupându-şi maţele.
„Prinde o găină, femeie, scoate brânza,
adu paharele, pune alcoolul pe masă" —îi poruncea
în rafale inocentei
mele mame peste care cădeau tunetele.
Urma o veselie tristă, dar el nu bea
nu mânca, nu vorbea,
deşi scotea uneori cuvinte
observând pe furiş gâlca pe care o făceau
sub cămăşile lor pistoalele.
M-a învăţat că există şi demnitatea
ce se poate lăsa umilită ca să rămână demnă.

Am de la el zâmbetul încleşat
iar el stă implântat
drept în fruntea mea
ca o stea ce-mi despică ţeasta.

MI PADRE

Mi padre tenía una indignación latente,
me daba cuenta con solo olerlo:
exudaba una especie de amargo resentimiento.
El aire oscurecía, él se volvía áspero y brusco
en cuanto aparecía algún «camarada».
Pero también era astuto, con esa tristeza que otorga
la lógica polivalente —¡perdón por la afrenta!—,
y les daba palique para protegernos,
los hacía pasar al patio, los recibía
aunque se desgarraran sus entrañas al hacerlo.
«Coge una gallina, mujer, saca el queso,
trae los vasos, pon el alcohol», le ordenaba
en ráfagas a la inocente
de mi madre sobre quien descargaba estos truenos.
Seguía un jolgorio triste, y él no bebía,
no comía, no hablaba,
aunque a veces emitía palabras
observando a escondidas el bulto que hacían
las pistolas bajo sus camisas.
Me enseñó que existe también la dignidad
de dejarse humillar para seguir siendo digno.

Me dejó su sonrisa apretada
clavada
justo en mi frente,
como una estrella partiéndome el cráneo.

PÂINE A MEMORIEI

Questo pane ha il sapore d'un ricordo.
Saba

Iar această dificultate a somnului e chiar somnul
bălţind în lumina insomniei mele —râu
în care plutesc buşteni morţi
şi peşti morţi
şi resturile moarte din sufletul meu.
Iar eu mă privesc de pe mal înecându-mă
într-o vină confuză
şi molfăi din pîinea memoriei ireversibila
iubire pe care o pricepi prea târziu:
(mama îmi lăsa pe masă pâine cu untură
şi două mere, dar mie-mi era ruşine de ceilalţi
care îşi puteau cumpăra pe drumul spre şcoală
bomboane şi biscuiţi cu arome, nu şi eu —Doamne,
nimeni nu mai lasă acum
nimic pentru mine!).
Totul era pregătit pentru drumul meu
dar nimic nu e pregătit pentru ieşirea mea
din această confuzie care e viaţa mea,
şi mi-e foame doar de nimic
iar cineva şi ceva din lăuntrul meu
e cel mai mare duşman al meu

(şi chiar îmi dă peste mână când scriu
despre această dificultate
inconsistentă)

când dorm treaz cu un gol în palmă.

EL PAN DE LA MEMORIA

Este pan tiene el sabor de un recuerdo.
Saba

Y esta dificultad para dormir es el sueño mismo
que se estanca a la luz de mi insomnio, un río
en el que flotan troncos muertos
y peces muertos
y restos muertos de mi alma.
Y desde la orilla veo cómo me ahogo
en un confuso sentimiento de culpa
y mojo en el pan de la memoria el amor irreversible
que uno comprende demasiado tarde
(mi madre me dejaba en la mesa pan con manteca
y dos manzanas, y a mí me avergonzaba que otros
pudieran comprar camino de la escuela
caramelos y galletas de distintos sabores, y yo no...
¡Pero ahora nadie me deja
algo en la mesa!).
Todo está listo para mi travesía,
y en cambio no hay nada listo para salir
de esta confusión que es mi vida,
y estoy hambriento de esa nada
y alguien y algo en mi interior
es mi peor enemigo

(incluso me pega en la mano cuando escribo
acerca de esta dificultad
inconsistente)

mientras duermo despierto con el puño vacío.

Sigur că n-am ştiut totdeauna să mă port
corect cu ele în toate aceste
ultime decenii,

pe unele doar le-am iubit
pe altele le-am luat de nevastă
si pe cele mai multe, nici atât,

şi doar vizitând la Berlin sala poeţilor
în Neues Museum
am dibuit vaga explicaţie

pentru anii mei lungi de secetă,
ca să nu mai vorbesc şi de stângăcia
sau de lipsa mea permanentă de inspiraţie.

Erau acolo busturile unor antici
lipiţi spate-n spate de cîte-o muză
într-o fericire perfect bicefală.

De mai bine de două milenii unii îşi luau
cu ei pretudindeni muza
(deseori şi în copie de mulaj),

iar de te gândeai ce-ar fi spus fetele,
se putea zice că tocmai ele
pe barzi îi duceau în rucsac.

Nu ştim cine inspiră pe cine, dar preferabil
este, mi-am dat eu seama,
să ajungi la o simbioză,

însă eu demult nu mai car în spate
nimic, nici nu sunt bifrons, şi fluier lejer
a pagubă, tocmai acuma, iată, la bătrâneţe...

Vedeţi?

Es cierto que no siempre he sabido comportarme
adecuadamente con ellas; durante todas
estas últimas décadas

me limité a amar a algunas,
con otras me casé,
con la mayoría, casi nada,

y solo al visitar la sala de poetas
en el Neues Museum de Berlín
obtuve una vaga explicación

sobre mis largos años de sequía
sin tener que mencionar la torpeza
o mi constante falta de inspiración.

Allí estaban los bustos de los antiguos,
cada cual con su musa, espalda con espalda,
en una felicidad bicéfala perfecta.

Hacía más de dos milenios que algunos llevaban
a su musa a todas partes
(a menudo incluso junto a su réplica de molde),

y si les preguntabas a las mujeres,
dirían que eran ellas quienes llevaban
en su mochila a los bardos.

Nunca se sabe quién inspira a quién,
pero es preferible, me doy cuenta,
lograr una simbiosis.

Yo, sin embargo, hace tiempo que no cargo
con nada, ni soy bifronte, pero silbo mi infortunio,
precisamente ahora, en la vejez…

¿Me explico?

UN CANTO DE INFIERNO Y PARAÍSO

Comentarios de Fulgencio Martínez sobre el libro de Dinu Flamand *Primavera en Praga*

PRIMAVERA EN PRAGA

En agosto del 68 conocí a una mujer con sentido de la historia.
Ofrecía bebida gratis a todos en la taberna
de la estación de Saratel,
nudo ferroviario
de mi Transilvania.

El Ejército Rojo había entrado en Praga para liberarla de sus propias
ilusiones.
Yo no me había enterado de nada; era solo un universitario de
vacaciones
que regresaba a casa absorto en mis amores complicados,
debatiéndome
entre la idea de hacer algo y la idea de atreverme a hacerlo.
Praga quedaba no muy lejos de la Patagonia; mi alma habitaba la nube
de mi propia confusión; y ella lloraba.

De esta manera, tan sencillamente fulgurante, comienza este libro de Dinu Flamand, publicado en 2022 por Visor, en edición bilingüe rumano-española. La versión en español de la traductora Catalina Iliescu Gheorghiu es melodiosa, sorprendente a veces, y acierta sin desmayo en producir la musicalidad zigzagueante del verso libre.

El fragmento de arriba pertenece al poema inicial, y que da también título al libro, cuyo conjunto, secuenciado en dos partes, revela la figura vital de un gran poeta, entusiasta y escéptico, y nos dona la escucha de una voz de gran aliento y temperamento

artístico. La poesía, en este caso, es biografía, historia, pero, ante todo, belleza y anhelo. Su primera parte, la titulada "Elegías", que se abre asimismo con el trozo citado, contiene auténticas piezas maestras de lírica donde se fusionan el dolor y el recuerdo junto con la emoción liberadora. (Hemos de preguntarnos por qué esa fusión de contrarios que justificaría el rótulo de "elegías"). Son textos largos, desbordantes, donde de pronto se concentra la emoción en un adjetivo, una pregunta, o un giro anímico que da un nuevo significado a la alusión o al hecho evocados anteriormente.

Nos seguimos deteniendo en el poema-apertura.

La fecha clave ("en agosto del 68") con que arranca el poema nos remite a una época post-utópica, cercana a la "controvertida" "Revolución" del "Mayo del 68 francés" pero, sobre todo, a la "primavera de Praga" que, como Milan Kundera reflejó en sus libros, supuso un despertar de la libertad en las almas sometidas al totalitarismo. En este contexto, lo humano y cotidiano vuelve a exigir de la poesía un gran intento: ocasión que asume, con parejo arte, Dinu Flamand, para rescatar, de la vergüenza, del olvido y de la insignificancia, los seres más humildes, los sentimientos familiares, el aire de unos ojos de mujer o el latir de una ciudad (Una mujer anónima y quizá por ello "con sentido de la historia"; una ciudad, Praga, que es metáfora de cualquier otra en que la primavera saca las ganas de vivir a la luz. La poesía asocia esa mujer oscura en algún lugar de tránsito en la "oscura" Rumanía intrahistórica y la ciudad en donde, en 1968, se estaba escribiendo una página de la Historia contemporánea. Permuta, también, sus atributos. Historia y vida se entretejen. Aquí se produce un cruce que a la larga casi siempre, vitalmente, lleva a la conciencia de fracaso, aunque este puede anunciar otra estación de esperanza). Claro, que el canto ahora permitido, más que eso, exigido, asume el cuerpo completo del dolor, de la pérdida, pero desbroza y aligera la vena de la memoria personal y colectiva: de una generación, tanto como de un país: de una generación, la de Dinu Flamand, "desarraigada" (que diría Blas de Otero, nuestro más grande poeta de la posguerra); y de un país, Rumanía, bajo el yugo dictatorial que es metáfora de la

opresión, la asfixia y la muerte, símbolos antitéticos de la primavera anunciada en el título del libro, los cuales aluden a circunstancias históricas pero también a límites existenciales.
Bucarest o cualquier otra ciudad rumana puede ser la Praga de Holan, el poeta checo, que aparece más adelante en el poema que estudiamos. Bucarest como Varsovia, Budapest, Sofía, Kiev,... o la propia San Petersburgo.
En su poema, Dinu Flamand fantasea sobre cómo llamaría a esa mujer anónima el gran poeta Holan. Cómo la llamaría cualquier gran poeta, de la gran cultura europea, en su lengua propia. Qué nombre le corresponde a esa mujer-símbolo, que es, en el fondo, la libertad, y en su contexto, el simple transcurrir del río de la vida, tanto la vida sin más, anónima, como la vida histórica, la cultura de Europa. Por desgracia, ahora el libro, *Primavera en Praga*, no puede estar más dentro de la actualidad, con la invasión de Ucrania: piensa en Mariúpol, en Leópolis, por poner solo dos ejemplos, de ciudades que en su propio nombre contienen la expresión "polis", ciudad en griego, y por tanto su referencia a la cultura helénica, al origen de Europa -¡y todavía hay algún zoquete nibelungo que duda del europeísmo de Ucrania cuando aflora la clasicidad griega hasta en el nombre de sus ciudades! - Sin embargo, la poesía, que es un hierro profundo, como lo es este poema de Flamand, cala en otra actualidad: nos despierta la mirada interrogante hacia el reverso de la normalidad; detrás de la cultura, acecha siempre la barbarie; el chantaje y la amenaza de la violencia no deben *cancelar* el impulso de liberación (ni retrospectivamente se puede ceder al chantaje y la neutralización de la apuesta por la libertad).
"Pero nos llevó largos años cambiar de rumbo". Advierte el poeta. Su poema no solo trata de la historia de aquel tiempo opresivo. De un modo profundamente lírico, la voz de este Orfeo seguirá preguntando por su Eurídice, y como si esta hubiese sido la víctima de un hechizo, de un encantamiento, el poeta queda interrogándose, filosóficamente, por lo perdido, por la condición evanescente de la propia vida, rasgada, con todas sus imágenes, a la luz otoñal, fría, del conocimiento:

La primavera en Praga es una estación en sí:
te ayuda a entender que la primavera ha terminado
ahora que las estaciones son apenas repetición
de la abundante inercia del vivir.
¿Y después, qué?

Pero, antes de llegar a ese momento final, reconstruyamos los tres tiempos del poema, que hábilmente se trenzan en el discurso. Primero, el tiempo de la Historia, donde eclosiona la "primavera en Praga", un momento estimulante que generará una respuesta entusiasta y comunicativa en otros lugares distantes, en el propio país y ánimo del poeta:

la urticaria del poder había irritado de nuevo
al Kremlin, y los soldados rojos atisbaban de nuevo Malá Strana
a través del periscopio de sus tanques.

Nuestro gran dirigente aullaba por los megáfonos:
decía que había ocurrido algo inadmisible
y eso me hizo escucharlo por fin con algo de interés.
Me preguntaba qué dios de la comedia
soplaba tan patéticamente su clarín gangoso.

Aún circulaban viejas locomotoras por aquella zona.
Conducían la res de hierro hacia el abrevadero y, una vez
saciada su sed, también nosotros cambiaríamos de rumbo.

Pero nos llevó largos años cambiar de rumbo.

Segundo tiempo. El tiempo de la vida, de la mujer anónima, de la libertad. Comparecen Holan, Kafka, la música de Smetana, el Moldava... La poesía solar y nocturna de Europa.

Holan te llamará Gordana o Maria Maria,
Oana Mihaela o Luniana;
es decir mujer-mujer, igual que una oropéndola
se llama Oriolus oriolus, hamletizando sobre lo imposible,
mientras que yo seguiré caminando a tu lado
cada vez más lejos de la posibilidad de estar cerca de ti.

El tercer tiempo es el tiempo de Eurídice fugada de nuevo a las sombras, tiempo donde se solidifican las preguntas. Un tiempo final que, sin embargo, si leemos con cierto cuidado, no supone ausencia de apuesta, de impulso; como en el trozo citado arriba, ese tiempo nos deja el preguntarnos "¿y después, qué?". Conocimiento y anhelo, no son poca cosa, al fin y al cabo. Este es el presente del poema.

Pero insistimos en que los tiempos no son estancos en el poema. Incluso en un pasaje como este se suceden sin solución de continuidad.

> En tu cuello palpita mi nariz que respira ávidamente
> como hocico de caballo que busca la cebada
> en su zurrón ante las cámaras de los turistas,
> aquí, en estas calles de parsimonia crepuscular;
> y de repente me zambullo en el remolino de la cascada
> ahogado en una música difusa,
> y toda clase de preguntas brotan a borbotones de mis ojos,
> de mis orejas, de las grietas de mis recuerdos: ¿cómo, cuándo
> y dónde se han ido amontonando todas, todo este tiempo?
> ¿Y por qué mis viejos ímpetus centellean como aureolas
> estremecidos por la resignación?
> ¿Dónde reside el principio del presente,
> y cómo establecer desde allí mi partida?
>
> ¿*Y ubi sunt qui ante nos*, con los poros de su piel (…)

Al final, comparece, como en las mejores elegías (como en nuestras *Coplas* manriqueñas, por ejemplo) el *ubi sunt*? ¿Qué fue de los de entonces, dónde están aquellos días de aquel presente (pasado), aquella primavera, aquella mujer? Y la pregunta vuelve relativo y fugaz el presente mismo desde el que la formulamos. Como anticipamos, al entretejerse la Historia y la vida, casi siempre acecha el fracaso, o tal vez después del fracaso, un nuevo intento de salvación, o más modestamente, una necesidad de reiniciar la vida, de vivir con o sin el sentimiento de la libertad. El poema (también como toda elegía clásica) deja en su

conclusión una luz. La "primavera en Praga" siempre estará presente como un principio.

Podríamos analizar otras "Elegías" incluidas en la primera parte de *Primavera en Praga*. Hay varios poemas de tema español: "Sentimiento de España", "Semana Santa". Además de esa serie destacan dos líneas: una que llamaría "hermética", donde la evocación histórica y la irrupción del presente se convierten en una misma evanescencia, que impela al misterio; quizá, Flamand recoge, aquí, una cierta influencia de Holan, lo cual sería muy coherente con el presupuesto "memorialista" del libro, con su impulso de arranque, situado en un tiempo (cronólogico, 1968, y una estación del año: primavera, y una ciudad, Praga). Acierta el poeta a recoger la máscara de Holan, y en su homenaje, se trasciende y destaca su propia voz. Dos piezas maestras representan esta línea "hermética": "Orfeo en la discoteca" y, sobre todo, "La muerte de la poesía", poema que cierra esta primera parte, las Elegías.
La segunda línea (que es mi preferida, perdonadme esta confesión) está compuesta de poemas de intenso dolor personal y de una hermosa y rutilante dignidad. Donde se une la emoción viva con los sentimientos éticos, aflora una gran veta de poesía, cuando el poeta le encuentra cauce con su arte. "El pan de la memoria" y "Mi padre" representan esta serie.

La segunda parte del libro se titula "Epigramas, sátiras, bucólicas". Merecería un comentario más sustantivo, pero, para evitar extenderme en demasía en este artículo, mencionaré solo el tono distendido, de divertimiento que tiene esta parte. En ella predomina el verano, el tiempo de la cigarra. Citaré los poemas "Viejas fotografías y ciruelas pasas", "Las primeras ciruelas estivales empiezan". La nota festiva deja paso, a menudo, a la ironía, incluso al cinismo (distanciador y provocador, que el poeta sabe hacer funcionar hábilmente engastado en una anécdota y en un absurdo, como en el poema "Es cierto que no siempre he sabido comportarme", donde, en Museo seriamente germánico, con efigies de glorias literarias, de repente cae en la

cuenta -"en la vejez"- de que su carencia de una Musa-mujer es la causa de su sequía creadora y tal vez de su naufragio).

Dinu Flamand comparte con algunos de nosotros el amor por el poeta César Vallejo, quien supo darle abrigo en su poesía a la mísera condición del hombre, de cada hombre y cada mujer, pero también a su dignidad universal y trascendente (creemos nosotros, viejos humanistas).

Murcia, 14 de abril de 2022

*DINU FLAMAND nació en Transilvania (Rumanía) en 1947. Es uno de los más grandes poetas en lengua rumana en la actualidad. En el volumen 3 impreso,y n. 9 digital Nueva Colección, de Ágora-Papeles de Arte Gramático, Corina Oproae traduce su poema Carta a César Vallejo. En español podemos leer sus libros *En la cuerda de tender* (1983-2002), *El frío intermediario* (2006) y *Sombras y rompeolas* (2010), los tres libros están recogidos en la ***Antología poética*** editada en Tegucigalpa (Honduras) por la editorial de arte La Mano Nostra.

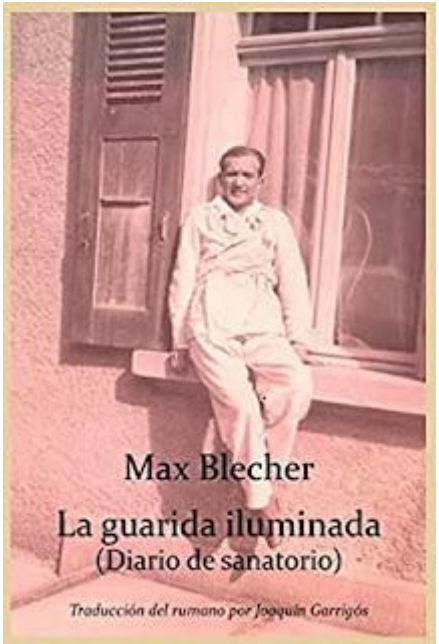
En la cuerda de tender es una antología que fue publicada en español por la editorial Linteo en 2012, con traducción de Catalina Iliescu Gheorghiu. *El frío intermediario* (2006) fue publicado en México en versión de Omar Lara. De *Sombras y rompeola*s hay también una reciente traducción al catalán: *Ombres i escullera* (editorial LLibres del segle, 2019), traducido por Corina Oproae y Jordi Valls.

ACTUALIDAD DE LA NARRATIVA DE MAX BLECHER

Los lectores podemos congratularnos de disponer de una excelente traducción al español de la poesía de Max Blecher (como vimos en el anterior número de Ágora) y también de la obra en prosa, narrativa, de este genio rumano. Nuestros colaboradores comentan, a continuación, dos textos imprescindibles en la narrativa de Blecher, en traducción de Joaquín Garrigós y fácilmente disponibles.

LA VIDA ES SUEÑO

por Alicia Rodríguez Sánchez



La guarida iluminada
Max Blecher
Disponible en Amazon
Traducción de Joaquín Garrigós
https://www.amazon.es/guarida-iluminada-Diario-sanatorio-ebook/dp/B09D4217SN

En la novela *La guarida iluminada (Diario de sanatorio)* del autor rumano Max Blecher podemos observar que la realidad y la ficción se conciben como dos mundos que intentan unirse cual el fresco pintado en la Capilla Sixtina, titulado *La creación de Adán,* donde Dios crea a imagen y semejanza al hombre a través del pensamiento, sin ni siquiera llegar a tocarlo. En este sentido, Blecher sería el omnipotente que crea con su propia imaginación todo un universo paralelo en su novela e insufla de vida al protagonista principal.

Asimismo, el lector queda prendado de una obra de gran calado y belleza en la que semeja una parálisis del sueño, donde

no podemos despertarnos de dicho trance, pero somos conscientes de lo que el narrador nos está trasladando a través de sus escritos.

La incógnita acerca de si se trata de un sueño o la pura realidad nos asalta a lo largo de prácticamente todas las páginas del libro, ya que nos implica como lectores intentar reconocer dicha dicotomía: *Quizá tendría que dudar de la realidad de esos hechos y considerarlos producto de un sueño, quizá tendría que dudar de su certeza porque su desarrollo me parece sumamente lógico* (página 37). Incluso nos provoca la duda con una frase lapidaria: *Todo lo que ocurre es lógico desde el momento en que sucede y es visible, aunque ocurra en los sueños, como todo lo que es inédito y nuevo es ilógico por más que suceda en la realidad* (página 38).

Dicha duda existencial nos acerca a la cuestión de si lo vivido es un sueño o si el sueño es la realidad misma y nos trae a la memoria la obra de uno de los máximos exponentes del Barroco del Siglo de Oro español, Pedro Calderón de la Barca, en el soliloquio final de Segismundo en *La vida es sueño*

> *que toda la vida es sueño*
> *y los sueños, sueños son.*

Al igual que Calderón Blecher confunde al lector con expresiones del tipo: *Me ha pasado a menudo ver, ver con los ojos abiertos de par en par, cosas extrañas que solo pueden suceder en los sueños* (página 30) o *Creo que vivir un suceso o soñarlo es lo mismo, y que la vida real, la de todos los días es tan alucinante y extraña como la de un sueño.* Tales expresiones llevan aparejadas la idea de que las ilusiones, las preocupaciones del ser humano son fugaces y que la persona que alberga anhelos es un ingenio llamado al desengaño, que no es más que la vida.

Continuamos con la idea a lo largo de toda la novela de que *soñar y vivir son la misma cosa* (página 59), dos realidades paralelas que en pocas ocasiones logramos desgranar como dos entidades independientes.

Los propios hechos externos confunden a menudo los temas y las luces que es menester encender para iluminar el escenario, al igual que yerran a la hora de distribuir los papeles de los personajes (página 60) lleva a mi memoria otro de los tópicos literarios, empleado también por Calderón en su auto sacramental *El gran teatro del mundo*, como es el *theatrum mundi* en el cual concebimos la vida como un teatro cuyos protagonistas son los seres humanos en donde su papel está predestinado; pero a diferencia del gran dramaturgo del teatro áureo Blecher concibe que en muchas ocasiones la vida nos concede un papel equivocado que no podemos representar de manera adecuada.

El ser humano se concibe como insignificante *cada momento de mi vida, cada movimiento que hago [...] solo es un átomo perdido en el inmenso océano de sucesos del mundo entero* (página 71) como si el mundo en el que vivimos fuese ese mar y nosotros una única gota del mismo en cuya inmensidad nos llegamos a perder.

Aparece cierta reminiscencia de la obra *Rebelión en la granja* de George Orwell donde al igual que en la novela del escritor inglés se constituye una revuelta pero con perros policía: *Desde hace unos años, nuestra ciudad cuenta con una dotación de perros policía [...] un día estalló la revuelta [...] antes de caer la tarde, los canes fueron dueños y señores de la policía* (páginas 32-36). A diferencia de la obra de Orwell, los canes introducen a los policías en las celdas para adueñarse de la comisaría, situación que es diferente en *Rebelión en la granja* donde al señor Jones lo expulsan del lugar, pero en ningún momento lo toman preso. El

autor cuenta dicha historia y realiza una alusión a la publicación en un periódico con una noticia, que todos conocían como la "rebelión de los perros".

A lo largo de toda la novela es recurrente el uso de imágenes surrealistas como *ceniza sobre el fondo de ceniza del cielo, huyendo como pájaros de humo tierra adentro* (página 48) como si el cielo fuese una chimenea de cuyo humo saliesen las aves, que sería realmente la leña o el carbón que se va quemando cuyo humo se difumina y se va perdiendo a lo largo del horizonte conforme avanza dicha embarcación.

El surrealismo provoca en el lector la risa tras la burla de ciertas imágenes que traen a la memoria momentos cómicos: *gambas rosáceas* como si fuesen *capullos tiernos de rosas, bogavantes con antenas* que provocan una *burla del bigote de la pescadera, algas bailarinas* comparadas con *bellezas ahogadas.* Si seguimos la relación con el fondo submarino, el escaparate en el cual se fija el narrador en uno de sus paseos se asemeja a dichas profundidades *con los escaparates bañados en aguas de luces de colores como extraños acuarios donde vivían dormidos espléndidos y pálidos maniquíes de cera con sus suntuosos vestidos.*

Asimismo, también lo observamos en la cotidianidad *me detenía en la salida del metro para mirar a las gentes con cara cansada [...] que salían o se metían bajo tierra como los topos, con el rostro adusto y terroso, como amasado de una pasta gris* (página 93) como si se tratase de la novela *Momo,* de Michael Ende, donde los hombres de gris comienzan a ocupar un papel destacado en el mundo y prometen que lo mejor que pueden hacer los habitantes es no perder el tiempo, de tal manera que ni tan siquiera pueden jugar con sus propios hijos. Quería citar un fragmento del libro del autor alemán que realiza una mención explícita al tipo de "enfermedad" a la que se encuentra

actualmente sometida la humanidad, que no es otra la desidia, *Un día, ya no se tienen ganas de hacer nada. Nada le interesa a uno, se aburre. Y esa desgana no desaparece, sino que aumenta lentamente. Ya no hay ira ni entusiasmo, uno ya no puede alegrarse ni entristecerse, se olvida de reír y llorar. Entonces se ha hecho el frío dentro de uno y ya no se puede querer a nadie. Cuando se ha llegado a este punto, la enfermedad es incurable. Ya no hay retorno. Se corre de un lado a otro con la cara vacía, gris, y se ha vuelto uno igual que los propios hombres grises. Se es uno de ellos. Esta enfermedad se llama aburrimiento mortal.*

Por el contrario, también encontramos en el otro extremo el surrealismo relacionado con La Parca *parecía que hubiesen situado un catafalco allí en medio y que toda aquella gente hubiese acudido a darle el pésame a la familia* (página 91).

La vida y la muerte quedan en todo momento unidas cual alma que imperiosamente necesita buscar a su gemela por el resto de la eternidad: *Cuando se apagaba la luz, […] los velos de claridad difusa […] de sarcófagos abiertos con cadáveres embalsamados sacados de sabe Dios qué museo* (página 64), imagen un tanto tétrica donde los enfermos se asemejan a dichas momias por las sábanas que les cubren en cuyo lugar, el cine, unido a la oscuridad que les rodea, hacen de éste una suerte de túmulo funerario. *Las lágrimas le mojaban […] dos regueros negros […] como ese extraño tatuaje funerario que les practican a los muertos untándoles la cara con yeso sobre el que hacen trazos a carbón* (página 64) cual día de difuntos donde la Muerte aparece maquillada para celebrar dicha efeméride.

El dolor lo concibe como una parte de su ser, unido a él como si fuese una prolongación más de su cuerpo, por ej.: *para eludir el dolor uno no tiene que intentar escapar de él, sino justamente lo contrario, ocuparse de él y con la mayor atención posible y lo más cerca posible* (página 77), como si estuviese en

un trance durante la meditación cuyo objetivo es el de calmar la mente primero, para luego realizar una atenta contemplación de la experiencia dolorosa, transformando su percepción y significación.

Dicha unión de dolor y enfermedad, como dos entes inseparables, es también la unión de un ser unido a él cual melodía a una canción. La música se entiende como un elemento más que, junto a la meditación, puede conseguir que el enfermo evite el dolor que le produce la enfermedad: *conocía el perfil del dolor [...] con los ojos cerrados, como una pieza musical y escuchar [...] durante el concierto.*

No debemos obviar tampoco la alusión de varios tópicos literarios como el *ubi sunt*, propio del Renacimiento: *Encontraba esa nostalgia de los sueños producida por la tristeza al despertar* (páginas 45-46) donde el autor concibe que el sueño es el mejor momento que posee en el cual puede liberarse de las ataduras de su cuerpo, entendido este como una cárcel que le aprisiona y no le deja escapar de su propia enfermedad.

Asimismo, a lo largo de esta novela no debemos dejar de lado ciertas figuras retóricas como las metáforas*, chimenea de una fábrica de la que salía humo y el edificio del hotel...listo para zarpar* (página 48) como si se tratase de un barco en una bahía dispuesto a llevar a sus pasajeros a un lugar paradisíaco; o la comparación con una sala de torturas: *de suerte que me daba la sensación de hallarme en un lugar de atroces torturas donde se atormentaba sistemáticamente a los condenados, en habitaciones antisépticas* (páginas 51-52) cual prisión donde el carcelero infunde dolor al reo; pero a diferencia de lo que concebimos como el penal, al tratarse de un sanatorio, la higiene debe primar por encima de todo.

La frase *solo sé que no sé nada*, atribuida al filósofo Sócrates, la podemos encontrar en *precisamente la lucidez de mis*

juicios internos es lo que se ha derrumbado en mi interior y me ha dejado reducido a lo que soy ahora, es decir a un hombre que vive y no entiende nada de lo que le rodea (página 74), lo que nos sugiere que no existe la verdad absoluta, que somos conscientes de nuestra propia ignorancia.

Aparecen ciertas reminiscencias de su novela *Corazones cicatrizados*, en cuanto al mito del Ave Fénix, ese ser mitológico de fuego que presenta la capacidad de renacer y de resurgir de sus propias cenizas, que simboliza también el poder de la resiliencia, esa capacidad inigualable mediante la cual uno puede renovarse en un ser más fuerte, valiente y, sin lugar a dudas, luminoso: *y cuando la enfermera [...] era, ciertamente, como si yo hubiese venido por segunda vez al mundo [...] más limpio y más higiénico* (página 96).

El título del libro, *La guarida iluminada (Diario de sanatorio),* presenta una explicación lógica que el mismo autor reafirma al escribir *Algunas veces sí que me vienen deseos de poner por escrito todas mis ensoñaciones y mis sueños nocturnos para mostrar la auténtica imagen de mi guarida iluminada, sumergida en mi oscuridad más familiar y más íntima* (página 109), donde queda patente la relación con el mito de la caverna del filósofo Platón, en el cual el mundo que nos rodea no es más que un lugar en el que se nos muestra una única visión pero que debemos ser nosotros quienes aportemos nuestro punto de vista crítico y sepamos ahondar en el verdadero conocimiento, que es aquel que tenemos dentro de nosotros mismos.

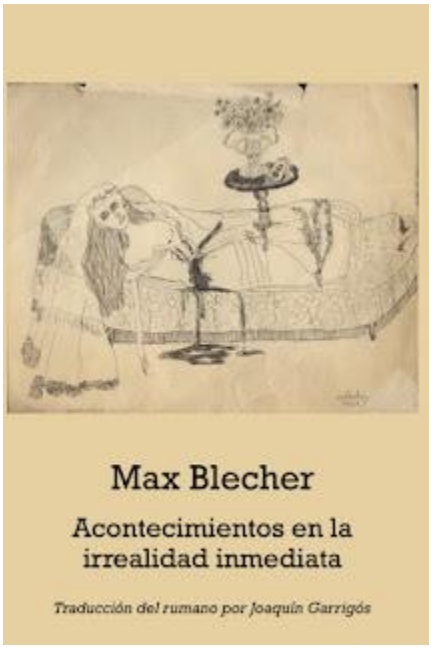
La prosa está plagada de vocablos referentes al mundo de la ensoñación y del surrealismo propiamente dicho, en el cual la vis cómica aparece de manera reseñable a lo largo de toda la novela, y donde el lector se transporta al universo paralelo creado por Blecher para intentar conocer su interior con mayor profundidad.

La fugacidad de la vida se observa por medio de otro de los tópicos literarios, *memento mori*, empleado éste como colofón final: *todo lo que rodea la vida del hombre es para los gusanos y la basura, exactamente igual que su cuerpo; el hombre acaba en hedor con todo el cortejo de objetos delicados que lo han acompañado en vida [...] Todo se pudrirá y luego será absorbido por la oscuridad, por siempre jamás* (página 130); que unido a la narración de su propia muerte *también lo habían invadido los ratones y roían con gran contento su carnaza, roían el sanatorio pútrido, lleno de pus y carnes podridas [...] Yo estaba en el suelo, tiritando de frío y sin saber lo que hacer* (página 148) llevan al lector a una apoteosis final en la cual todo se concibe como una destrucción del ser humano que se refleja en el propio edificio.

Una obra en la que el sueño y la realidad se confunden como si se tratasen de dos entidades totalmente unidas, tales como el símil de amor-odio, debería ser lectura indiscutible, no únicamente entre entendidos en la materia sino para todos aquellos que quieran profundizar y dar un mayor énfasis en la obra de este autor rumano de corta existencia.

INSTRUCCIONES PARA DESMONTAR A UN SURREALISTA EXPUESTO POR MAX BLECHER EN SU LIBRO *ACONTECIMIENTOS EN LA IRREALIDAD INMEDIATA*

Por José Luis Martínez Valero



Acontecimientos en la irrealidad inmediata
Max Blecher
Traducción de Joaquín Garrigós
Edita Amazon
Acontecimientos en la irrealidad inmediata : Blecher, Max, Garrigós, Joaquín: Amazon.com.au: Books

Lo he llamado así porque estos acontecimientos que narra Blecher de algún modo constituyen la base de su posición estética, en todos ellos se pueden fácilmente descubrir elementos surrealistas. La percepción de la realidad, relación con el paisaje, con los objetos, la ruptura de las relaciones causales, la incoherencia, el extrañamiento ante lo cotidiano son el resultado de un nuevo espacio que se ofrecía virgen para el conocimiento. El mundo se había ampliado con ese nuevo territorio recién descubierto del inconsciente.

Tómese un muchacho enfermizo, solitario, hipersensible que ame las afueras, los jardines arruinados, los campos con rastrojos, que sienta una extraña atención por olores considerados miserables, dotado de una voluntad que le impulsa hacia adelante, cuya curiosidad no tiene límites y que para lograr lo que se ha propuesto no le importe mentir.

Este muchacho expuesto, amante de la intemperie, con un espíritu romántico, rebelde a todo lo establecido, que trata de buscar otro orden y que nos permite asistir a su crecimiento, sin duda será el protagonista necesario para mostrar esa

heterodoxa metodología, que rompe con la razón y establece el sueño como horizonte.

El muchacho entra en el mundo con la inocencia de que todo lo que ve, todo lo que existe, forma parte de él, nada excluye. Como desconoce lo prohibido, habita el paraíso. Dice:

> *Sentía vagamente que nada de este mundo podía llegar al final, que nada podía llegar a completarse. La ferocidad de los objetos se agotaba en sí misma. De ese modo nació en mí la idea de imperfección de cualquier manifestación en este mundo, aun cuando fuera sobrenatural* (*pp*.16-17).

Cerca de su casa aparece una tienda de máquinas de coser donde viven Eugen, violinista, y Clara. Ambos hacen su vida tras el biombo que les separa de las máquinas. La lucha entre el violín clásico y la máquina como alegoría del nuevo ritmo vital, que permite interrumpir y retomar el trabajo donde se ha dejado, frente a la unidad esencial que conforma la melodía, componen el escenario de sus primeras experiencias sexuales. Desprovistas de todo componente sentimental, producto de una mera excitación carnal, ocurre que*:*

> *Yo estaba todo el tiempo con las mandíbulas apretadas; había un silencio terrible que, en mi interior, cobraba la fuerza y la forma de un aullido./ Clara fue quien lo interrumpió. Habló casi susurrando, sin levantar los ojos de la labor./ -Si hubieras venido antes, habríamos podido hacerlo. Eugen se fue nada más terminar de comer*. (*p*. 28)

Otras experiencias, vinculadas al sexo, se refieren a Walter y la pluma, más el librito negro y la foto pasada de moda.

Sin duda, el cine modificó la manera de ver, de repente lo puso en contacto con el mundo inmediato. Al cambiar los planos convirtió en visibles zonas que habían permanecido en la sombra de la costumbre. La oscuridad de la sala, la soledad y compañía a la que le conducían los protagonistas y su trama, contrastaban con el mundo quieto, alejado, en el que se vivía:

> *¡Ah! ¡La sala de cine B., larga y oscura como un submarino sumergido! Las puertas de entrada estaban cubiertas de espejos de cristal en los que se reflejaba una parte de la calle. De modo que era la entrada a un espectáculo gratuito, previo al de la sala, una pantalla sorprendente en la cual la calle aparecía con una luz verdosa de sueño, donde personas y carruajes se movían como sonámbulos en medio de sus aguas*. (50)

La realidad diferida, la irrealidad que aparecía en la pantalla, un día se convierte en la misma actualidad. Algunas veces el

suceso en sí mismo es surrealista. Blecher cuenta cómo el proyector muestra el incendio de la película que simultáneamente aparece sobre el telón:

> *En cierta ocasión se prendió fuego el cine. La película se rompió y se encendió inmediatamente de manera que, a los pocos segundos aparecieron en la pantalla las llamas del incendio como una especie de honrado aviso de que el cine estaba ardiendo y, al mismo tiempo, como continuación lógica del papel del aparato –presentar las "actualidades"-, misión que había llevado a cabo con un exceso de perfección, pues había divulgado la última y más palpitante actualidad, a saber, la de su propio incendio.* (52)

Una nueva experiencia es el mundo de los locos, su irracionalidad presenta otra realidad más verdadera, despojada de convencionalismos, más próxima al ser completo. Leamos este relato:

> *Les enseñaba su sexo a los transeúntes con un gesto que si lo hubiese usado con otros fines, lo habrían llamado "pleno de elegancia y estilo". ¡Qué espléndido, qué cosa tan sublime estar loco!, me decía yo, y constataba con inconcebible pesar la de costumbres estúpidas que había arraigadas en mí, la demoledora educación racional que me separaba de la libertad extrema que hay en la vida de un loco. / Creo que quien no ha experimentado este sentimiento está condenado a no conocer jamás el mundo en su auténtica plenitud. (54)*

La verdadera realidad no reside en el mundo ordenado de la ciudad sino en esos alrededores festivos que rompen con lo cotidiano y persiguen lo nunca visto. Recuerda a Ramón Gómez de la Serna y su pasión por el circo, el Rastro y la sorprendente sintaxis de las greguerías. De ahí su sorpresa ante el descubrimiento de los panópticos:

> *En el panóptico, y sólo allí, no existía ninguna contradicción entre lo que yo hacía y lo que acontecía. Los personajes de cera eran lo único auténtico en el mundo; ellos solos falsificaban la vida de manera ostentosa al formar parte, con su extraña y artificial inmovilidad del mundo real. El uniforme acribillado a balazos y manchado de sangre del archiduque de Austria, de semblante amarillo y triste, era infinitamente más trágico que una muerte auténtica.* (55)

Como en el esperpento de Valle-Inclán, la deformación sistemática resulta más verdad que la monótona, aburrida, convivencia ordinaria. La máscara está más cerca de la realidad, es más auténtica, más próxima a la vida real:

Cuanto más la contemplaba, más claro me parecía su sentido, persistiendo dentro de mí, como una palabra que quisiera recordar, pero lo único que podía captar era un ritmo lento. (56)

En esa feria de agosto donde abundaban los fotógrafos, encuentra su propia fotografía lo que altera la percepción de su identidad:

> *Por un instante, tuve la sensación de existir solo en fotografía. Esa inversión de posición mental me sucedía algunas veces en las más diversas circunstancias. Me venía de manera furtiva y cambiaba repentinamente la visión interna que yo tenía de mi cuerpo*. (64)

La ruptura con lo que hoy llamaríamos <<políticamente correcto>>, es ya en sí, un avance de la arbitrariedad, con que el surrealismo hace uso de lo convencional:

> *En este tipo de conversaciones yo encontraba, antes que nada, el placer más bien nauseabundo de sumergirme en la mediocridad del diálogo y, a la vez, me producía una vaga sensación de libertad. Conque podía calumniar a mis anchas al médico, que vivía por allí cerca y sabía perfectamente que se acostaba todas las noches a las nueve.* (71-72)

El descubrimiento de objetos abandonados en los desvanes, cuya enumeración resultaría caótica, la duración del tiempo en estos espacios es distinta, encuentra la desolación, lo acabado que parece un sueño:

> *En estas obras difuntas renacían de pronto existencias enteras, perdidas en la bruma del tiempo, como las imágenes de dos espejos paralelos, sumergidos en simas verduzcas de sueños*. (77)

Los actos absurdos, sin causa alguna que los justifique, constituyen un componente más del surrealismo:

> *Lo que yo quería era quedarme así el máximo tiempo posible, inmóvil, petrificado en medio del parterre. Llevaba mucho tiempo royéndome la idea de cometer un acto absurdo en un lugar totalmente desconocido…* (98)

La búsqueda de escenarios inusitados, el deseo de ser otro, de ver como si se tratase de alguien distinto, alejarse de sí tanto en el espacio como en el ser que le ha correspondido:

> *Algunas veces me habría gustado ser un perro para mirar aquel mundo húmedo desde la perspectiva oblicua de los animales, de abajo arriba, levantando la cabeza*. (114)

La ruptura con la normalidad, le lleva a cierta inversión de valores, mundo al revés, blasfemo, que propone una reinterpretación del origen:

> *Me entró la convicción entonces de que los árboles no eran otra cosa que barro solidificado salido de la corteza terrestre. Su color era elocuente. ¿Y solo los árboles? ¿Y los hombres? Sobre todo, los hombres. Todos los hombres. Desde luego, no se trataba de ninguna leyenda estúpida como "de la tierra saliste y a la tierra regresarás"… (115-116)*

Después de meter las manos en el estiércol, gozoso por esa acción que las ha liberado, se le revelan como pájaros que han estado enjaulados, la descripción tiene un carácter mítico, pictórico, cinematográfico, esencialmente supone una liberación creativa. La mano como síntesis del artista:

> *¿Qué habían hecho mis manos hasta entonces? ¿Dónde habían estado ociosas? Yo las paseaba acá y acullá tan contento. ¿Qué habían sido hasta entonces sino unas pobres aves presas, atadas a los hombros con una horrible cadena de piel y músculos? Pobres aves destinadas a volar…* (117)

A veces, este tipo de visiones en el sueño se presentan como auténticos cuadros, que podría pertenecer a Dalí, Chirico o Picasso:

> *Iba junto a una mujer de negro, con velos de luto riguroso. Pero, cosa extraña, la mujer no tenía cabeza. Los velos estaban muy bien puestos donde tenía que haber estado la cabeza, pero en su lugar solo había un hueco abierto, una esfera redonda hasta el cogote.* (120)

Alguna de estas imágenes, entre sueño y parecido, resultan muy originales. Así estando enfermo:

> *…sentía a mi padre abrirme la camisa y deslizarme el termómetro en el sobaco, como un lagarto delgado de vidrio*. (129)

Para exponer el estado de tristeza que alcanza tras la agonía de la joven Edda, rompe con la realidad, lo que se traduce en una pérdida del sentido de la ubicación:

> *Me vi entrando muy seguro y, con total naturalidad, sentándome a los pies de Edda, en la cama donde estaba tendida. Pero mi auténtica persona se quedó a la zaga de esos proyectos como un maniquí inútil e inservible*. (139)

La enfermedad y muerte de la joven le llevan a considerar que estamos condenados a vivir entre exactitudes, que podríamos definir como limitaciones, aunque soñamos con toda libertad:

> *Algo sí era cierto: el mundo tenía un aspecto vulgar, común, en medio del cual había caído yo por error. Nunca podría convertirme en árbol, ni podría matar a nadie ni la sangre saltaría a chorros. Todas las cosas y todas las personas estaban presas de la triste y pobre obligación de ser exactas, solo exactas y nada más que exactas*. (144-145)

Para finalizar esta exposición, parece que, Blecher, se dijese, si toda escritura es una pregunta, si toda pregunta puede ser modificada, por qué llega un momento en el que solo hay una respuesta, por qué no podemos regresar a aquel juego de la infancia en el que:

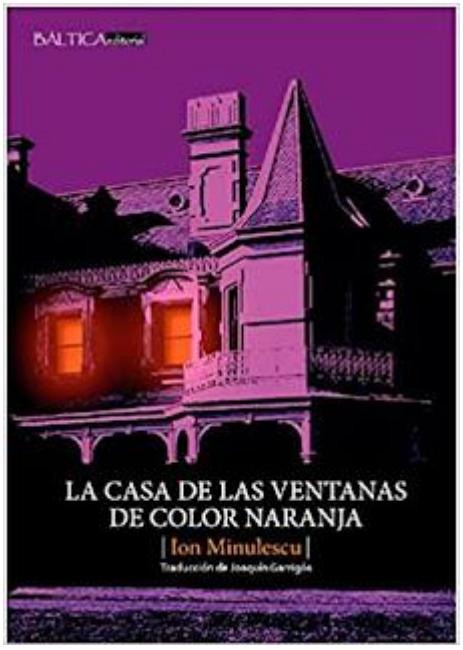
> *…para entretenernos, echábamos unas gotas de tinta en una hoja de papel, la doblábamos y la apretábamos muy fuerte para que la tinta se extendiese cuanto más mejor y, luego, al abrir la hoja, descubríamos un dibujo rarísimo lleno de contorsiones fantásticas e insólitas…* (154)

Estos "Acontecimientos en la irrealidad inmediata", ¿son acontecimientos? O ¿han sido irrealidad? ¿Acaso los acontecimientos no son también irrealidad? Como respuesta:

> *Entonces forcejeo en la realidad, chillo, suplico que me despierten, que me despierten en otra vida, en mi verdadera vida. Es cierto que estamos a plena luz del día, que sé dónde me hallo y que estoy vivo, pero en todo eso falta algo, como en mi horrenda pesadilla*. (157)

DOSSIER HOMENAJE A ION MINULESCU

La publicación de *La casa de las ventanas de color naranja*, antología de cuentos fantásticos y góticos, del escritor rumano **Ion Minulescu**, por la editorial Báltica, con traducción de **Joaquín Garrigós**, es motivo para el siguiente dossier, que quiere contribuir al mejor conocimiento de este escritor considerado ya un clásico de la literatura europea.



La casa de las ventanas de color naranja
Ion Minulescu
Báltica editorial, Madrid, 2022
Traducción de Joaquín Garrigós

BAJO EL SELLO DEL RÉGIMEN NOCTURNO DE LO IMAGINARIO

Por Gheorghe Glodeanu

***L**eedlos por la noche*. De esta forma suena el llamamiento que hizo Ion Minulescu (1881-1944) en su libro de relatos breves publicado en 1930. El título resulta provocador y se encuentra en total consonancia con un género que apuesta por la

proliferación de misterios sin fin. La aproximación del poeta a lo fantástico se realiza por influencia del simbolismo, pues Minulescu era admirador declarado de maestros como Villiers de l'Isle Adam, Oscar Wilde, Henri de Régnier y Edgar Allan Poe. Al igual que los demás poetas que pusieron a prueba su talento también en el campo de la prosa, Ion Minulescu es un autor de relatos de factura lírica donde no siempre se pone el acento en la ficción narrativa, sino en el ambiente, en la visión y en el culto de lo misterioso. Entre las novelas y libros de prosa breve de nuestro autor podemos recordar *La casa de las ventanas de color naranja* (1908), *Rojo, amarillo y azul* (1924), *El maniquí sentimental* (1926), *Suspenso en lengua rumana* (1928), *Leedlos por la noche* (1930), *El barbero del rey Midas* (1931), etc.

El libro *Leedlos por la noche* reúne los relatos fantásticos más logrados del escritor: *La casa de las ventanas de color naranja, La confesión de un desarraigado, La corbata blanca, El hombre del corazón de oro, De charla con el Maligno y El barbero del rey Midas*. Es significativo que en la primera página del libro haya una nota dirigida al lector en la cual el autor compara los relatos con las mujeres, en el sentido de que nunca sabe uno por qué le gustan. Ese aserto, sugerido por Villiers de l'Isle Adam, no resulta casual si tenemos en cuenta el misterio que se desprende tanto de las mujeres como de los relatos fantásticos. La oscuridad potencia el misterio. Esta es la razón por la cual el escritor nos impulsa a leer sus textos exclusivamente por la noche o a no leerlos nunca.

En la línea de Alexandru Macedonski (el autor de *La casa nº 10*), Ion Minulescu nos propone en *La casa de las ventanas de color naranja* una narración en la que el espacio se eleva al rango de personaje central. Aparentemente, el inmueble nada tiene de especial. Sin embargo, la propiedad experimenta una asombrosa metamorfosis cuando cae en manos de un misterioso inglés. Este trae un arquitecto y un jardinero que cambian el aspecto del lugar, de suerte que, al cabo de tres meses, nadie reconocía ya la ruina que antes había al fondo del patio. Vista desde la calle, la casa daba la impresión de un cuadro impresionista en el que se mezclaban muchos colores de

tonos delicados como el verde, el azul y el naranja. Más allá del fasto exterior, lo que más intrigaba a la gente eran los insólitos ventanales de color naraja. El narrador describe los comentarios que surgían alrededor del inmueble: los vecinos del barrio consideran al propietario un loco peligroso, mientras los estudiantes de arquitectura se muestran entusiasmados por el gusto del extranjero. Como el inglés llevaba meses sin aparecer, la gente comenzaba a creer que algo extraño estaba ocurriendo al otro lado de las ventanas de color naranja. Utilizada por el propio autor, la palabra «extraño» resulta esencial para definir una narración que coquetea con lo fantástico y apuesta por el culto al misterio. Como todo objeto insólito, la casa de las ventanas de color naranja azuza la curiosidad de los vecinos, quienes comienzan a inventar una serie de acontecimientos extraordinarios relacionados con la casa. De entre todos ellos, el que más se acerca a lo fantástico es el que propala un guardia que, estando próximo a la casa, vio una noche abrirse una ventana y, en medio de una habitación, divisó *cuatro cirios de cera anaranjada encendidos alrededor de un catafalco alto tapado con un lienzo que unas veces parecía verde y otras violeta, según lo mirara con los dos ojos o con uno solo.* Lo interesante es que la historia de la casa se construye a base de rumores. Ante la falta de las certezas propias de un narrador omnisciente, los numerosos bulos que circulan facilitan la inmersión en lo fantástico. Paulatinamente, el lector se va enterando de que el misterioso inglés es un sobrino de la reina de Inglaterra al que han alejado de la corte porque, contraviniendo las costumbres y la voluntad de su familia, se había casado con una actriz, o sea, con una persona que desmerecía su rango social.

La llegada del personaje provoca una fascinante metamorfosis en el barrio. Al enterarse de que es de sangre azul, la opinión de los habitantes sobre él cambia radicalmente. Aunque al principio lo tomaban por loco, acabaron considerándolo un superhombre, un auténtico héroe de leyenda.

El gran acontecimiento capaz de aclarar el misterio que planea sobre el personaje es la organización de una gran fiesta

con música, baile y bebida en el jardín de la casa. Resulta significativo que no se precise cuál es el nombre del extravagante inglés, lo que incrementa el ambiente de misterio. El narrador describe la fiesta celebrada el último domingo de octubre, en la cual el príncipe se despide de los habitantes del barrio en vísperas de ausentarse durante el invierno. El encanto de la fiesta se rompe cuando, desde el balcón, su esposa se dedica a tirar monedas sobre la multitud. Mas el inesperado regalo se transforma en maldición y el escritor insiste en un cuadro de rápida deshumanización bajo el influjo de las monedas de plata. Según sugiere el propio autor, los acontecimientos parecen adquirir las características de la trágica noche de San Bartolomé en Francia. El enfrentamiento desemboca en tragedia: tres muertos y, en cada casa del barrio, un herido. Esa apocalíptica escena de degradación humana parece sacada de un cuadro de Hieronymus Bosch. El príncipe se marcha, pero no sin antes dar órdenes de que se prenda fuego al misterioso inmueble y que sea pasto de las llamas. El personaje desaparece de forma tan enigmática como apareció, sin que llegue a conocerse su verdadera identidad.

Resulta significativo el epílogo donde el escritor aparece como personaje y en el cual nos revela cómo se enteró de la historia de la casa de las ventanas de color naranja. Decidido a terminar una novela en la que está trabajando, el autor se instala en una habitación situada en una casa de una calle periférica de la capital, buscando la tranquilidad necesaria para su labor creativa. Intrigado por un trozo de cristal anaranjado que cuelga encima de su cama como un icono, le pide a la propietaria que lo quite de allí, pero ella se niega y motiva su rechazo contándole la historia del peculiar edificio. Historia que fascina al narrador, ya que no se trataba de ningún cuento inventado y, además, en el barrio había muchos testigos de aquellos inusitados sucesos de antaño.

La confesión de un desarraigado es la historia de un encuentro fuera de lo común. El título inicial del relato fue *La confesión de un ser podrido*, en alusión a la condición del protagonista de los acontecimientos. El cambio posterior

anticipa la angustia de los existencialistas y el drama del desarraigo, de los cuales escribieron Sartre y Camus. La narración n0s lleva a regiones exóticas, a París, al canal de la Mancha y a Egipto. El personaje testigo de los sucesos es Andrei Băleanu quien, después de un cuarto de siglo, se reencuentra con Şerban Muşat, un compañero de pupitre en la escuela primaria. La fórmula narrativa utilizada se asemeja a la del relato *Remember* de Mateiu Caragiale. El personaje desciende de una estirpe selecta y es el último vástago de una familia que antaño reinó en Rumania. La obsesión nobiliaria, el refinamiento espiritual, la creación de un paraíso artificial y las esmeraldas de las sortijas de Şerban Muşat denotan que el protagonista de las confesiones forma parte de la misma familia espiritual que Aubrey de Vere. La narración no es fantástica, sino que apuesta por lo sensacional. El propio escritor es el que revela sus fuentes. Şerban Muşat parece una nueva hipóstasis de Dorian Gray, el célebre personaje de Oscar Wilde. Pero no cabe ignorar tampoco la influencia de Edgar Allan Poe.

Sorprendido en un momento de aguda crisis existencial, Şerban Muşat relata su vida desde que abandonó su país. Aunque ambos compartían ensoñaciones en la infancia, la vida los separó. Lo sensacional reside en que, descontento con el mundo que lo rodea, el personaje trama su final envenenándose de forma sistemática. Bajo el poder del veneno, Muşat se ha convertido en una sombra del hombre guapo de otros tiempos, en un muerto en vida. La acción se desarrolla a orillas del mar, encarnación del destino tornadizo. Cansado y decepcionado de la vida, el último retoño de un linaje noble se envenena con licor de crisantemos, un veneno que mata con la precisión de un cronómetro. La diabólica puesta en escena del final da lugar a un relato extraordinario parecido a los de Edgar Allan Poe. En un momento dado, en total consonancia con la narración, se evocan unos versos de Baudelaire y se hace un elegio de la cercana muerte. El escritor plantea la cuestión del mundo como un teatro y a Şerban Muşat como un actor que está representando la tragedia que es su propia vida. El título del relato se explica por las confidencias del amigo que se prepara para morir y que cada quince días se administra una dosis de la

poción mágica. Aún le faltan por beber cuarenta y dos vasos del licor maléfico, lo que equivale a dos años de vida.

La corbata blanca expone un tema muy apreciado por los autores de literatura fantástica, el del objeto maldito. Desde un punto de vista formal, estamos ante una narración dentro de otra. El relato inicial nos presenta la recepción ofrecida por el nuevo ministro de las Artes en honor de sus antiguos camaradas de *sueños y de café*. Si bien a la invitación del nuevo potentado responden casi todos los representantes de las musas, sorprende que falte precisamente Toma Radian, el mejor amigo del ministro. El retrato del personaje (de nombre simbólico) se convierte en un buen pretexto para hablar de la polémica dimensión de la literatura fantástica. Representa esta una lograda alternativa a la novela de tipo social, transparente y previsible, así como al exceso de prosa de inspiración rural promovido por los escritores *sămănătoristas*[1] de la época. Es significativo que Ion Minulescu aborde el debate sobre un género que, aun cuando había dado algunos frutos notables, apenas si conseguía imponerse en la literatura rumana. Esencialmente, el famoso autor de literatura fantástica Toma Radian es un *alter ego* de Ion Minulescu. A través de sus insólitas creaciones, aquel *había conseguido poner de los nervios a los estudiantes de bachillerato y apabullar a todos los pontífices de la novela social de aquella época*. El propio anfitrión explica la ausencia del amigo: Radian había jurado no volver a llevar más una corbata blanca. La decisión parece muy rara y se lanza la hipótesis de que, influenciado por sus propios escritos fantásticos, el autor empezaba a dar muestras de desequilibrio.

El relato dentro de otro relato está representado por la carta que Toma Radian le envía al ministro y en la que motiva su ausencia y también la fobia a las corbatas blancas. Ion Minulescu tiene el mérito indiscutible de ser uno de los primeros en la literatura rumana en hablar de un escritor especializado en prosa fantástica. Como simbolista auténtico, conoce el espejismo de la lejanía y le fascinan los viajes. Radian va a Brăila a la boda de un amigo, pero constata con estupor que dejó olvidada en Bucarest la corbata blanca para el frac. El

personaje deambula solitario por las calles de la ciudad del Danubio hasta que, en una quincallería, logra dar con el accesorio indumentario adecuado al acontecimiento. Al igual que en los otros escritos de Minulescu, la narración contiene numerosos elementos eruditos. Hay una sugestiva referencia a la caja de Pandora, pues la caja en la cual se encontró el objeto maléfico viene a constituir una reiteración del objeto mítico.

La narración con énfasis misterioso comienza a tomar un sesgo cada vez más fantástico. Radian realiza una entrada triunfal en la boda de su amigo, pero pasada la media noche su corbata parece cobrar vida y empieza a estrangularlo. Más aún, Minulescu introduce en el texto el tema del espectro, aunque sin insistir mucho en él. Bajo una aparición macabra, un terrible espectro, similar al de las leyendas populares, acude a reclamar su corbata. Siguiendo el modelo de Poe, Radian vive una *extraordinaria aventura* con rasgos de novela policiaca y de misterio.

El misterio lo resuelve el portero del hotel donde se hospeda el escritor. Le cuenta que Agop Zarzarian, el propietario de la quincallería de Brăila adonde había ido a parar Toma Radian, mató hacía veinticinco años al verdadero propietario de la corbata, hijo de un general. Las informaciones que le proporcionó el personaje se completaron con lo publicado por la prensa de la época. Sigue la descripción de una historia de amor entre la señorita Zarzarian y el joven fiscal D., hijo del jefe de la guarnición local. Como los padres de los jóvenes no veían con buenos ojos su amor, la historia tuvo un trágico final. Agop Zarzarian mató al hijo del general y la muchacha murió en un manicomio. La única prueba de aquel crimen era la malhadada corbata blanca que, aunque se vendió cientos de veces, volvía todas las mañanas a su caja en la tienda de la familia Zarzarian. Sin que el autor cargue las tintas en la verosimilitud de los acontecimientos, Ion Minulescu nos cuenta una serie de sucesos extraños donde pone el acento, sobre todo, en lo misterioso.

El hombre del corazón de oro probablemente sea la narración fantástica más conocida de Ion Minulescu. En el centro de los acontecimientos se encuentra un amigo del narrador, Dumitru Dumitrescu, Dum-Dum, nombre de resonancias urmuzianas[2]. Intelectual de la distinguida estirpe de Poe, el personaje es un gran afici0nado a la bebida y en sus horas libres escribe cuentos y novelas sensacionalistas mal pagados por los directores de periódicos y revistas. Para el autor de relatos fantásticos, el alcohol puede considerarse una droga que hace más fácil evadirse de la gris rutina cotidiana y sumergirse en una suprarrealidad fabulosa. El narrador y su amigo viven como huéspedes en una misma casa de la calle Toamnei cuya patrona es la señora Filina. Valiéndose de los dos articulistas y de sus habitaciones idénticas, el escritor introduce en el texto el motivo del doble. El relato merece recordarse por la defensa que hace de la narración fantástica. Minulescu habla de la inclinación de los lectores rumanos hacia los temas sensacionales, en detrimento de otros géneros devaluados como la novela social o las empalagosas novelas de amor. Subraya el autor que el auge de los relatos insólitos en Rumania surgió, sobre todo, después de la Primera Guerra Mundial. Muchos de los temas extraordinarios que trataron los dos publicistas en sus escritos se los sugería precisamente la dueña de la casa, la señora Filina, fuente inagotable de historias horripilantes.

El increíble relato de Abraham Zaqueo lo cuenta Dum-Dum, con lo que el narrador asume el papel de oyente desconfiado que duda de lo que está oyendo. Resulta significativo que *El hombre del corazón de oro* esté considerado un título excelente de relato fantástico. Por otra parte, Ion Minulescu tiene el mérito de introducir en el texto una serie de comentarios acerca de un género que, en el periodo de entreguerras, trataba de imponerse en la literatura rumana como alternativa a la realista tradicional. A diferencia de las otras historias más o menos verosímiles de Dumitru Dumitrescu, *lo acontecido la noche anterior, superaba la fantasía de la inteligencia de un hombre lúcido para confundirse con la irrealidad de los sueños de los fumadores de opio o de hachís*. Siguiendo el

modelo de los grandes creadores del siglo XIX, el escritor habla de los narcóticos como de una fuente inagotable de creación en el género fantástico, de evasión de la realidad. Resulta significativo que Dum-Dum esté trabajando en un estudio titulado *El beso a lo largo de los siglos*. Durante su relato, Dum-Dum hace un breve historial de la cuestión y, entre los autores citados, figura Baudelaire.

Conviene mencionar que los sucesos extraordinarios que describe Minulescu tienen lugar después de la media noche, hora en la que aparecen los fantasmas y las tinieblas ponen al descubierto su dimensión maléfica. A esa hora, Dumitru Dumitrescu ve delante de su ventana a un viejo que le recuerda al Moisés de Miguel Ángel. El personaje dice tener una edad fabulosa, que lleva viviendo más de trescientos once años. Más exactamente, ¡113.713 días! En esencia, Ion Minulescu nos presenta el mito de Fausto al revés. Abraham Zaqueo no vende su alma para alcanzar la inmortalidad, sino todo lo contrario, ansía el reposo. Su historia se parece a la de Ahasverus, el anatematizado judío errante que no encuentra el descanso. Comparado con una estatua sin vida, el personaje afirma que no morirá hasta que esté entero, como todos los mortales. En otras palabras, hasta que no recupere su corazón. Al igual que Mircea Eliade, Minulescu aborda, mediante la historia de Abraham Zaqueo, el problema del tiempo, pero sin conferir al tema una dimensión metafísica. La historia del misterioso personaje con un corazón de oro comienza durante el reinado de Luis XIII. Durante su aventurera juventud, Abraham gozó de fama como seductor notorio. Para ser más exactos, se decía del misterioso donjuán que era el que mejor besaba de todos los cortesanos del rey de Francia. A causa de sus numerosos devaneos amorosos, al principio lo apodaron «boca de oro» y después «el hombre del corazón de oro». De esta suerte, Minulescu elabora, de un modo personalísimo, el mito de Don Juan. La fama del personaje llega hasta el palacio del Louvre, donde la reina Ana todavía lloraba su desconsuelo por la muerte del duque de Buckingham. La primera dama del país le pide al cardenal Richelieu que lo incorpore a su corte, de forma que la trama del relato se asemeja cada vez más a una novela

de Dumas. Pero el seductor muere asesinado y los asesinos venden su corazón «de oro». Es interesante el modo en que el autor juega con el sentido de las palabras, pasando del metafórico al propio. Durante más de trescientos años, el muerto viviente va errante por el mundo para recuperar el oro del que estaba hecho su propio corazón. En este sentido, el personaje rescata el metal precioso de distintas joyerías y el último fragmento lo recupera precisamente de la sortija de Dumitru Dumitrescu. Partiendo de tan extraordinarias coordenadas, no es casual que el relato se subtitule una «tragedia sensacional». El anciano de edad matusalénica reconoce que no puede pagar, pero le permite al publicista utilizar su historia en el trabajo que está realizando sobre el beso. El personaje se traga el trozo de oro que tanto le ha costado recuperar y después muere. Cuando le hacen la autopsia —otro elemento extraordinario— en lugar del corazón encuentran una bola de oro.

De charla con el Maligno es una narración que remite a la fantasía ya por el título. Se trata de una fantasía de origen popular sumamente extendida en la literatura rumana. El deslizamiento hasta lo sobrenatural se realiza mediante la evocación al Maligno. La presencia del diablo en la vida cotidiana es perceptible en la cultura popular, pero también está muy extendida en la literatura culta. En este sentido, resultan significativos los escritos de inspiración popular de algunos escritores como Ion Creangă e I. L. Caragiale, en los cuales no aparece necesariamente un demonio terrorífico, sino uno muy humanizado. En la literatura universal hemos de remitirnos a Maquiavelo, al *Fausto* de Goethe y a *Le diable boiteux* de Le Sage. Resulta significativo que la evocación al demonio no siempre implica sumergirse en la fantasía, sino que puede constituir una modalidad de sátira social.

El relato *En el jardín de mi amigo* se acerca a lo fantástico por tratarse de la historia de una persona extraña, un *alter ego* del narrador. A los acontecimientos propiamente dichos precede una serie de meditaciones sobre hechos extravagantes. Ello puede ser consecuencia de la locura, pero también un

atributo de personas superiores. La extravagancia se considera una enfermedad como la neurastenia y cuyas consecuencias determinan la alteridad del personaje. A diferencia de las personas normales, que no pueden decir cosas nuevas, el personaje insólito logra atraerse el interés del narrador. Al día siguiente, el narrador va a buscarlo a su casa y lo encuentra en el jardín regando las flores. De ahí el título del relato. Cuando le pregunta qué está haciendo, contesta que está leyendo, por más que las apariencias muestren otra cosa. Por las palabras del personaje nos enteramos de que cada flor del jardín tiene una referencia literaria. Las célebres equivalencias de Baudelaire presentan en el relato de Ion Minulescu un aspecto singular. De tal suerte que el lirio remite a la filosofía de *El jardín de Epicuro*, de Anatole France, las rosas sugieren la poesía enferma de *El jardín de Berenice*, de Maurice Barrès, y las amapolas evocan los horrores de *El jardín de los suplicios*, de Octave Mirbeau. En consecuencia, cuando riega las flores, el extraño jardín parece estar leyendo capítulos de los libros de esos grandes escritores. No es casualidad que el personaje niegue que se llame Gabriel o Victor. Sorprendentemente, se identifica con Baudelaire, suprema encarnación de los poetas simbolistas.

Es llamativo el final del relato, el cual proyecta los acontecimientos en el plano fantástico y explica que el escritor ha recurrido al tema del doble. Minulescu precisa que la misteriosa tarjeta postal que ha llegado desde Egipto iba firmada con el nombre del narrador. Al ver su nombre escrito por una mano desconocida, el personaje tiene la sensación de que todo cuanto se escribió y se oyó en el jardín había sido escrito y dicho por él y para él, mediante el recurso a un *alter ego* ficticio.

Máscaras de bronce y farolillos de porcelana es una narración que se impone por la fórmula literaria desacostumbrada que usa el escritor. Se trata de las anotaciones diarias de un desconocido y que presentan una extraña historia acontecida dieciocho años antes. Desde esa perspectiva, lo único que hace el narrador es reproducir el relato de alguien que quiso permanecer en el anonimato.

Aunque Minulescu es conocido sobre todo como poeta, es también autor de unas narraciones extraordinarias donde se pone el énfasis en la ficción narrativa, en el ambiente, en la visión y en el culto de lo misterioso. Para conferir más credibilidad a los acontecimientos extraordinarios que narra, el escritor atribuye sus relatos a otros, mientras él se conforma con el papel de ser quien los cuente.

GHEORGHE GLODEANU[3]

Traducción y notas: Joaquín Garrigós Bueno.

---

[1] Corriente ideológica y literaria rumana de principios del siglo XX que idealizaba la vida en el campo. El nombre procede de la revista *Sămănătorul* (El Sembrador). N. del T.

[2] Alusión al escritor rumano Urmuz, cuyo verdadero nombre era Demetru Demetrescu (1883-1923). Autor surrealista y de vanguardia. N. del T.

[3] Profesor de la Universidad de Baia Mare (Rumania). N. del T.

Ion Minulescu (1881-1994) fue una de las figuras de la literatura rumana del siglo XX. Poeta de vanguardia, influyó en el dadaísmo del también rumano Tzara. Tras su paso por París, volvió a Rumanía y publicó libros de verso y de prosa. Fue autor dramático y llegó a dirigir el Teatro Nacional de Bucarest. Pero su obra más difundida fueron sus relatos fantásticos y góticos, donde se muestra como un maestro del género de terror y misterio. ***La casa de las ventanas de color naranja*** *reúne sus principales cuentos.* ***Joaquín Garrigós*** *los ha traducido hermosamente al español. (Báltica ediciones).*

El artículo del poeta y catedrático de Literatura ***José Luis Martínez Valero*** *analiza cada uno de los cuentos de Minulescu, quien* ***"los compone como un paciente relojero, que montara las piezas y, tras girar la manecilla de la cuerda, comprueba que, durante muchos años, marcará la hora****". Además, Martínez Valero, en la introducción del artículo, facilita pistas para una lectura más profunda de esta narrativa gótica, conectando al autor rumano con el simbolismo y el decadentismo.*

LOS RAROS

Por José Luis Martínez Valero

En el prólogo de **Rubén Darío** a su libro ***Los Raros***, enero de 1905, París, declara:

> *Fuera de las notas sobre Monclair y Adam, todo lo contenido en este libro fue escrito hace doce años, en Buenos Aires, cuando en Francia estaba el simbolismo en pleno desarrollo. Me tocó dar a conocer en América este movimiento y por ello, y por mis versos de entonces, fui atacado y calificado con la inevitable palabra de "decadente"… Todo eso ha pasado –como mi fresca juventud.*

Muchos de sus nombres son referencias en el libro de Ion Minulescu (1881-1944): *La casa de las ventanas de color naranja*, primera traducción al castellano por Joaquín Garrigós, publicado en Editorial Báltica, Madrid 2022. Reúne siete cuentos, dos de ellos, dada su extensión, se podrían calificar de relatos breves.

Todos tienen algo en común: sus protagonistas son tipos raros, excelentes lectores, que conocen toda la actualidad simbolista, fechados entre 1908 y 1920, los tres últimos aparecen en 1930.

¿Qué significa el simbolismo en estos cuentos? Se trata de la vuelta al origen. Hay otra realidad que convive oculta en esta sobre la que vivimos. Recuperar, frente a la ciencia y la razón, la existencia de los mitos, el culto a la belleza, el misterio. Volver a ese mundo clásico donde los bosques, las fuentes, las nubes, el mar, los ríos, las cosechas aparecían encarnados en criaturas que convivían con los humanos y con los dioses. Lo profano y lo sagrado aparecían unidos.

Había que recuperar para la vida una disponibilidad, una curiosidad que multiplicaría la sensibilidad hasta el punto de hacer visible lo invisible. Hay que dar a leer esos mensajes que durante siglos se han transmitido en secreto, palabras que casi todos pensaron que nunca habían existido.

Cuando se ha tomado conciencia de que la ciudad ocupa el mundo, hay que recuperar la naturaleza, el agua y la lluvia, el aire, la sombra y la luz, los árboles y las flores. Ellos son la verdad. Minulescu dice: *Me había retrasado la lluvia y la constatación banal de que cuando llueve desaparece toda diferencia entre "lo rural" y lo "urbano".*

Los raros o simbolistas son hipersensibles. Es todo un conjunto de imágenes, de metáforas, que permanecían dormidas, y sentidos a menudo excluidos de los textos literarios. La casa del simbolismo tiene puertas amplias y grandes ventanas por las que entra la luz, cierto que quizá dé a un jardín, no a la calle, pero el cielo, las nubes, continúan su rumbo.

La literatura se convierte en una especie de enfermedad que desplaza, sustituye al mundo real. Azorín: *Diario de un enferm**o***, 1901, en palabras del editor al lector dice:

> *Lector lee religiosamente estas breves páginas. En ellas palpita el espíritu de un angustiado artista. A retazos, desordenadamente, supremamente sincero, fue dejando en estos diarios y tormentosos apuntes su alma entera.*

No olvidemos a Juan Ramón Jiménez, y sus estancias en distintos sanatorios.

He hecho esta introducción porque, salvadas las diferencias, la atmósfera, la actitud de los escritores, sus lecturas, la manera de enfrentarse a los textos son muy semejantes. Quizá con más humor, más ironía, sin aquel Noventaiocho que manchó de gris el paisaje.

Vayamos a **La casa**, y sus ventanas, el libro comienza con este primer título. Todos los cuentos entretienen tanto como sorprenden. Aquí la fiesta acaba en tragedia y los recuerdos que los vecinos tenían de aquel lugar se manchan con la sangre del interés, despertado por las moneditas de plata. Los nuevos dueños, rompen definitivamente con este lugar que podría haber sido idílico y queman la casa en una especie de acto de purificación.

El segundo, **En el jardín de mi amigo**, cabría decir que sólo recordamos aquello que de verdad nos ha importado. El amigo es una persona rara. *Cuando digo* rara*, quiero decir que es una persona a la que la mayoría no pueden perdonarle el delito de no ser igual que todo el mundo.* El texto parece un ensayo con forma de cuento. Se presenta al simbolismo desde una perspectiva heterodoxa por alguien que realmente resulta un prototipo simbolista, ecos de **Baudelaire** y su **Spleen de París**, el soneto ***Correspondencias,*** más ***Los versos dorados*** de **Gérard Nerval**.

Sigue: **La confesión de un desarraigado**, encuentro de dos viejos compañeros de colegio, en un ambiente cosmopolita. Uno vive la vida como una obra de arte, que ha de ser destruida, mientras que el otro no es más que un pacífico burgués. Sostener la vida como creación, le obliga a estar continuamente en el límite.

Más extenso es: **Máscaras de bronce y farolillos de porcelana**, conjunto de notas y diario. El protagonista irá descubriendo que su padre, recientemente fallecido, no lo fue y que su madre, muerta en el parto, no dejó indicio alguno. La casualidad irá enlazando las piezas del mosaico. El mundo está presidido por la arbitrariedad, como consecuencia todas las expectativas caben en la vida. Esta falta de lógica, la incoherencia en la que se vive y su inestabilidad podría tener un carácter premonitorio y convertirse en un aviso sobre la próxima catástrofe que será la Gran Guerra.

Sobre los tres siguientes, el autor aconseja que sean leídos por la noche: *Los cuentos son como las mujeres. Uno nunca sabe por qué le gustan*…La noche convierte en extraordinario lo cotidiano, el estado de duermevela tiende a la confusión de los sentidos. Vigilia y pesadilla están más próximas. La noche nos sume en una bruma que agiganta las proporciones y descubrimos callejones sin salida, caminos cortados e imposibles, que la luz de la mañana dispersa.

En **La corbata blanca**, uno de los amigos ha decidido no volver a vestir su frac, lo que le impide asistir a una recepción donde todos se preguntan por su ausencia. La corbata blanca es el único testimonio de un crimen. A veces los objetos tienen vida propia. No piense el lector nocturno que, quien pretende animarle a la lectura, se ha contagiado por el extraño poder de esa corbata. Las cosas son sólo algo que utilizamos, seres inanimados cuya presencia será muy difícil que nos perturbe, a no ser que rompa la armonía, o ¿no es así? Sin embargo, puede ocurrir que determinados objetos, asociados a sucesos trágicos, alteren nuestra relación y, su mera presencia, provoque un rechazo enfermizo difícil de entender, aunque sea causa suficiente para el protagonista.

El hombre del corazón de oro, presenta un encuentro que parece salido del fondo de una botella, un producto que sin duda el alcohol podría haber favorecido. Quien es informado de ese extraño suceso trata de situarlo en el mundo de la lógica, pero la autopsia rompe con toda normalidad y revela que el corazón era una bola de oro. Este ingenuo relato se convierte en un ejemplo para distinguir literatura y periodismo:

-Donde no hay imaginación, no hay arte, no hay literatura. Sólo hay periodismo corrompido. Pero si tanto te gusta,¿por qué no lo escribes tú? ¿Quieres que te venda el tema? Vale, cómprame una botella grande de Cherry Brandy.

El último, también más extenso: **De charla con el Maligno**. Podríamos considerarlo el más fantástico, pero también el más realista. El Maligno no tiene sombra, tiene el don de la ubicuidad, con una casa que está en un extraño paraje y al poco ya no está. Sin embargo, se trata de un personaje ingenioso, capaz de responder a todas las preguntas, al mismo tiempo que posee una información total sobre la hora en que comenzará la Gran Guerra, antes de que se haya decidido. Lo que anunciamos como premonición, ahora se confirma.

Minulescu, ha sido uno de los autores más populares en Rumanía. Su dominio de varios géneros más el periodismo, le convierten en alguien que conecta perfectamente con el lector. Sus cuentos los compone como un paciente relojero, que montara las piezas y, tras girar la manecilla de la cuerda, comprueba que, durante muchos años, marcará la hora.

José Luis Martínez Valero

Catedrático de literatura. En poesía, ha publicado entre otros libros, *La puerta falsa*, *La espalda del fotógrafo*, *Plaza de Belluga y Libro abierto (2010).* Y en ensayo, *El escritor y su paisaje (2009)*, *Merced, 22 (2013)*, *La isla (2013)*, *Daniel en Auderghem (2015).*

SIMBOLISMO EN LOS RELATOS DE ION MINULESCU

por **Encarnación García de León**

En las primeras décadas del siglo XX, surgieron nuevas tendencias literarias que rompieron con la estética de los esquemas tradicionales anteriores, alejándose del realismo anterior que reproducía la realidad de forma objetiva. Estas nuevas tendencias se fundamentaban en la libertad de expresión, la innovación y la experimentación.

El Simbolismo surgió en Francia en la segunda mitad del siglo XIX, con *Las flores del mal* de Baudelaire, que proclaman la percepción de la realidad de forma subjetiva, aplicando a la realidad objetiva una significación más profunda y metafórica. Referencia de los poetas simbolistas fue Edgard Allan Poe, cuyos relatos estaban cargados de significados subjetivos y de una belleza de estilo en los que la metáfora, el símbolo evocador y el ambiente de misterio, constituían las claves narrativas.

El simbolismo interpreta subjetivamente la representación del mundo cotidiano y su realidad oculta, de manera que la realidad se puede transformar según sea la mirada del observador. Deja de lado el materialismo del realismo y bucea en la espiritualidad. Realzan la belleza incluso en el marco del dolor y de la muerte. Al apartarse de la realidad objetiva, ofrecen un mundo misterioso en el que cualquier cosa es posible.

En cuanto a la forma creativa, rompen también con las normas establecidas, abanderando la libertad de creación. Incluso adoptan modos externos de vida bohemia. La presencia del "yo" narrativo reproduce la experiencia del escritor y dota al relato de verosimilitud y de una perspectiva individualista. La presencia de recursos literarios potencia la emoción en el lector, despierta sensaciones y juega con las evocaciones y sugerencias de realidades paralelas.

Edgard Allan Poe se puede considerar como precursor del simbolismo, cuya huella se puede rastrear en el poemario simbolista de Charles Baudelaire, *Las flores del mal* (1857) o en el largo poema simbolista, *La siesta del fauno* (1876) de Stéphane Mallarmé que describe las experiencias sensuales de un fauno con las ninfas.

ION MINULESCU (1881-1944)

Poeta, novelista y cuentista, dramaturgo de vanguardia, periodista y crítico literario. En ocasiones, publica bajos seudónimos: I. M. Nirvan y Koh-i-Noor.

Entre 1900 y 1904, fijó su residencia en París, donde cursó estudios de Derecho y, parece ser, se sumergió en la lectura de literatura romántica y simbolista (Rimbaud, Baudelaire…). Se relacionó con la bohemia parisina y el movimiento simbolista, cuyo poso está presente especialmente en su poesía e incluso en su propio atuendo. Representó el movimiento simbolista en Rumanía, influyendo en la literatura modernista rumana.

Regresa a Bucarest manteniendo el atuendo bohemio, colorido, largas bufandas, sombreros de ala ancha, etc. Asiste a reuniones de jóvenes poetas y escritores como Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu, Eugen Lovinescu, Mihail Sadoveanu, entre otros. Comprometido con el Simbolismo francés es considerado el primer simbolista rumano, aunque hay críticos que afirman

que su simbolismo, al menos en su poesía, era meramente estético, por su exotismo, sus escenarios (inspirados en paisajes urbanos) y la ruptura con el lenguaje rural. Ocupó cargos relevantes en el entorno de la política cultural de Rumanía. Fue director general de Artes y director del Teatro Nacional de Bucarest.

Sus novelas no han llegado, de momento, traducidas al lector español. Sin embargo, recientemente traducida por Joaquín Garrigós, nos llega una selección de siete de los relatos fantásticos, que tanto reconocimiento y fama le proporcionaron como una de las figuras más populares de la literatura rumana del siglo XX.

Una selección de sus relatos (*La casa de las ventanas de color naranja, En el jardín de mi amigo, La confesión de un desarraigado, Máscaras de bronce y farolillos de porcelana*) publicados en 1920, se recogen en un volumen junto a otros tres, publicados en 1930 (*La corbata blanca, El hombre del corazón de oro, De charla con el Maligno)* Estos tres últimos llevan una curiosa indicación del propio Minulescu: "*Leedlos por la noche o… no los leáis nunca*". Por primera vez son traducidos al español por Joaquín Garrigós, editados por la editorial Báltica[1] con el título del primero de los relatos[2].

La casa de las ventanas de color naranja

Curiosamente, es al final del relato donde se descubre la auténtica estructura del texto. En primera persona, el narrador que no ha aparecido hasta ese momento, se retira a una casa de las afueras para terminar una novela que tiene entre manos. Alquila una habitación y observa que encima de la cama cuelga de una cinta un fragmento de cristal anaranjado. Sin entender su significado, pide a la propietaria que lo retire y es ella la que toma la voz de narradora y cuenta la historia de la casa de las ventanas de color naranja.

Relata cómo un inglés, cuyo nombre no se cita en ningún momento, compra una casa de estilo rumano, con un enorme

jardín, cuya reforma pone en manos de un arquitecto y un jardinero, también extranjeros, de modo que, tres meses después, la propiedad es irreconocible. El resultado es impresionante.

Destaca el hecho de que el personaje sea un objeto, la casa y sus extravagantes ventanas. No es el único relato en el que un objeto es el personaje principal. En este, además, surge el misterio en torno a ella, misterio que potencian los rumores que se extienden entre los habitantes del lugar. La casa se convierte en una especie de cuadro impresionista pintado con los colores verde de los árboles, blanco (la casa) y naranja (los cristales de las ventanas), composición que no agradó a los incultos vecinos acostumbrados al estilo rumano y que hizo que el propietario inglés adquiriera el apodo de "*un loco peligroso*". La ira del pueblo se desata tras oír a tres jóvenes, con atuendo modernista, entusiasmarse con lo que ellos consideraban *"el edificio más bonito de la ciudad"*. Sus comentarios y su atuendo despiertan las iras de los habitantes de la zona.

Recelosos vigilantes de la casa, intuyen que algo raro estaba pasando en ella. No habían vuelto a ver al propietario y lo suponían encerrado dentro de ella. Pero las aguas se calman cuando llegan varios camiones que descargan sus equipajes y una berlina con el inglés y una mujer.

El inglés, un extraño personaje, del que sabían que era sobrino de una reina y casado con una actriz, pasa allí el verano. Llega el otoño que describe Minulescu como si de la paleta de un pintor se tratara, con un sugerente colorido simbolista:

> "*Llegó el otoño con ese doloroso pisoteo de hojas secas y sus dolientes puestas de sol manchadas de púrpura y violeta. El parque de la casa de las ventanas de color naranja, como un cuadro aun inacabado, cambiaba de color cada día. El otoño pintó de colorado las copas de los árboles e hizo menos densos los bosques de lilas, mientras las lluvias menudas y frías sacudían los castaños y esparcían por los senderos grandes hojas rojizas que se incrustaban en la tierra plateada como manchas de sangre coagulada…*" (p. 16)

Antes de marcharse a pasar el invierno a tierras más cálidas, el inglés convoca a los vecinos a una fiesta en el parque de la mansión y les ofrece selectos vinos extranjeros. Pero

ocurre lo inesperado: una enorme tristeza les embarga cuando en aquel magnifico jardín de árboles redondeados por las tijeras, con estatuas de mármol y amplias alamedas, no reconocían el jardín en el que habían jugado en su niñez. Ese sentimiento de pérdida empaña su alegría con una profunda amargura que se alivia cuando se descorchan numerosas botellas de vino y la dama, desde un balcón, les arroja puñados de monedas, "*un granizo brillante de plata empezó a caer sin parar en forma de grandes y densas gotas, caía con el ruido cadencioso de las olas del mar que se rompen una tras otra cada vez más compactas y furiosas (…) el granizo blanco y brillante de plata seguía cayendo con el mismo ruido siniestro de olas y de inmensidad*" (p. 21)

Todos se empujaban "*como una jauría de lobos hambrientos*" y la fiesta derivó en una batalla campal que empezó con los puños y acabó con navajas. Tres muertos y muchos heridos fue el resultado de la fiesta. El inglés ordenó quemar la casa, pensando con ello borrar el doloroso recuerdo de esa "*pequeña noche de san Bartolomé*"[3] a los vecinos. "*El fuego cumplió con su obligación y de la famosa casa solo quedó un amasijo de ladrillos humeantes y en la tierra de las alamedas del jardín las manchas de sangre coagulada se confundían con la hojas grandes y rojizas de los castaños* (p. 22)

En el jardín de mi amigo

Comienza con la presentación de un personaje "*raro*", que a veces era absurdo lo que decía y otras veces parecía tener razón, "*una persona a la que la mayoría no puede perdonarle el delito de no ser igual que todo el mundo*" (p. 25). Esa mayoría corriente, por maldad, estupidez o ignorancia lo toman por loco. Pero es precisamente esa cualidad la que hace que el narrador lo tome como un ser superior, interesante y lo considere su amigo.

Ese hombre desconoce su propio nombre, pero sus conversaciones descubren un universo vital diferente: lee a través de las flores que cultiva en su extraño jardín, lirios para conocer la filosofía sensata de *El jardín de Epicuro* de Anatole France, rosas amarillas para entender la poesía enferma de *El jardín de Berenice* de Maurice Barrés, amapolas para leer los horrores de *El jardín de los suplicios* de Octave Mirbeau, de

manera que sus ratos regando las flores, realmente lee capítulos de esos libros que cita.

Son curiosas sus ideas acerca de la literatura, de modo que considera que el escritor debe quemar todo lo que escribe, solo así, tanto si tiene talento como si es mediocre, alcanzarán "*el ideal del alma de los artistas … que no conocieron ni la vanidad de la gloria pasajera ni el desánimo de la eterna murmuración*" (p. 30)

El relato contiene cogermerosos diálogos con originales ideas acerca de la evolución de los hombres (la satisfacción de la curiosidad y de la creación), la evolución del arte (propiciada por la lengua y el pensamiento), la literatura y la pintura, la creación literaria, etc. Llega a la conclusión de que "*el simbolismo significa el punto culminante del arte*" (p. 35). Obviamente el amigo percibe que es fanático del simbolismo, de Baudelaire y de Gérard de Nerval de quienes incluye dos sonetos en los que cree está la receta del simbolismo.

El desenlace recurre a otro elemento fantástico, el del doble, en este caso un doble ficticio que envía una postal firmada con el nombre del propio narrador. La fantasía culmina el relato con la sorpresa del narrador quien duda si "*cuanto se escribió y se oyó en el jardín de mi amigo fueron cosas que me escribí y me dije yo mismo*" (p. 38)

La confesión de un desarraigado

El desarraigado es un personaje que desvaría como las personas "raras", a las que se llama "*locos*" y que el escritor define como "*gente poco común, casi desaparecida hoy, filósofos desconocidos, hartos de la vida y, no obstante, temerosos de la muerte, errantes, solitarios que van de ciudad en ciudad y de país en país descontentos de todo e incluso de ellos mismos*" (p. 45)

Uno de estos tipos es el protagonista de este relato, que sabe cuándo va a morir, porque tiene calculada su vida, incluso tiene previstas sus actuaciones para el último día en que tomará su última copa. Reúne en su casa una colección de sabrosos licores venenosos, de nardo, de crisantemo…, cuyo veneno funciona si se respetan las dosis y los tiempos de administración. El veneno mata "*con la exactitud de un cronómetro*" (p. 47)

El narrador omnisciente reproduce la confesión de un joven que conoce en el jardín de invierno de un hotel, a quien presenta "*envejecido antes de tiempo*", "*demacrado*", la "*única chispa de vida*" en sus ojos, y que luce un par de bellas esmeraldas, que denotan el origen de su clase social. Descubren que eran amigos de la infancia. Las palabras del joven şerban Muşat le parecieron "*desvaríos de personas raras*", cuando le describe con detalle sus intenciones y le recita versos de Baudelaire, siempre atento a no perderse nada de esa "*retahíla de genialidades y ruindades*". Le va relatando su vida, como se construyó su casa como si de Egipto se tratara, cómo lo perdió todo incluso sus amistades, cómo decidió vivir de las mujeres y burlarse incluso de él mismo. Todas esas confesiones provocan la huida aterrada del narrador.

Además de la tipología del personaje, destaca la sensorialidad en las descripciones de los sentidos visuales, auditivos, táctiles y olfativos: sus ojos, "*única chispa de vida*", que brillaban "*más luminosos que las dos esmeraldas de las sortijas*", seis zíngaros vestidos con "*ropa roja*" que "*afinaban sus violines*", un "*frufú de sedas*", las flores del salón que "*olían a muerto*".

La misma sensorialidad se desprende de las descripciones de lugares: "*se perfilaba en el horizonte una franja plateada cada vez más brillante como la hoja de un cuchillo enorme que estuviera flotando en el aire. El viento había cesado. La tempestad se había apaciguado y el mar mecía su maldad calmando grandes capas de agua que se alejaban unas de otras con el estrépito de cadenas oxidadas* (p. 45)

Según aclara Goldeanu en su reseña, el relato tuvo un anterior título muy significativo, *La confesión de un ser podrido,* en alusión, a la condición del protagonista de los acontecimientos: "*casi estoy podrido de la cabeza a los pies… ¿No notas olor a cadáver*?" (p. 44)

Máscaras de bronce y farolillos de porcelana

Desde el propio comienzo, se anuncia la estructura del relato: "*Lo que sigue son las anotaciones diarias de un desconocido*" (p. 55) en un cuaderno escolar de tapas azules, que llega a

manos del narrador, por azares del destino, en una subasta. Es una extraña historia, ocurrida dieciocho años antes, la que se lee en este curioso manuscrito anónimo. Y para marcar la certeza de lo narrado, previo a su reproducción, se mantiene la 1ª persona narrativa y la tipografía en cursiva que es el marco estructural de la historia. A continuación, se reproduce el contenido del manuscrito con la primera fecha en 13 de octubre y la última en 22 de abril, bajo el título "*Aquí empieza el manuscrito del Cuaderno de las tapas azules*". Al final del mismo, vuelve a tomar la palabra el narrador.

De nuevo, el escritor juega con la verosimilitud al poner la historia fantástica y misteriosa en un cuaderno cuyo contenido desvela otro personaje que, también en este relato es el narrador quien lo encuentra.

El anónimo comienza sus anotaciones con el entierro de su padre, las palabras de despedida ("*reconfortante de los sufrimientos, padre de la ciudad y luchador incansable por la democracia liberal*"), en contradicción con lo que de él se decía en los periódicos ("*advenedizo, hombre sin escrúpulos y salteador de caminos*"). El entierro es una sorprendente representación teatral. La coreografía de la naturaleza también acompaña el escenario amarillento del otoño, "*rayos pálidos, más enfermos que las hojas de los árboles*", un cementerio empañado en tristeza, en silencio, sin más sonido que el ruido de la tierra al caer sobre el ataúd "*como el grito doloroso de un vencido al que hubiese golpeado con crueldad*" (pp. 61-62)

Vuelve a casa en compañía de la amante de su padre. El anónimo le cita unos versos de Cyrano de Bergerac que provocan en ella una reacción, que construye al personaje con la característica común a los personajes de Minulescu: "*Debes de estar chalado… ¿Por qué no vas al médico?*

Un par de meses después del entierro, se va de la casa y de la ciudad, sin destino concreto, evocando a Baudelaire, "*el mayor vagabundo de los soñadores de la Francia de aquellos tiempos*" que viajó al lejano Oriente donde se encendió el brillo de su mirada de "*soñador loco*".

Durante su viaje en tren, los extraños viajeros que entran y salen de su compartimento, le despiertan raros pensamientos, sin hablar apenas con ninguno de ellos. Su diálogo más largo,

con monosílabos por respuesta, es con un hombre recién operado del cerebro, una sencilla trepanación por "*hipertrofia de la imaginación*", que le describe con todo detalle. Todos sus breves compañeros de viaje parecen "locos". Y lo curioso es que vuelven a aparecer en su vida.

Con la dama de los "*ojos redondos*", cantante de ópera, Minulescu vuelve a jugar con la figura del doble ficticio. El anónimo tiene un doble muerto y enterrado hace siete años, cuya tumba visita esta supuesta amante, que cree reconocerlo resucitado. Vuelve a verla en Niza, en una representación de ópera y se le ocurre pensar que se encuentran por segunda vez como muertos y que los muertos solo ven tres colores, rojo, verde y violeta, justamente los que ve él. El simbolismo de los mismos es evidente: rojo es el forro del palco de la ópera, verde para la alfombra, las cortinas y la ropa de la cama, el violeta sustituye el color café de plateas, palcos y galerías del teatro cuando se apaga la luz. Se separan, ella regresa a Moscú, "*A los muertos les gusta el frío… Los muertos no lloran nunca… los muertos no pueden empezar nunca nada*"

Una variante del tema del doble es la sombra. El anónimo reconoce a un hombre que le sigue hace un tiempo y de nuevo tiene dos sombras tras de sí. Se trata de lord W. rico propietario con el que parece no tener lazo alguno.

Y los misterios se suceden, en la realidad o en la perspectiva del anónimo, cada vez con mayor intensidad: en el hotel en el que inexplicablemente encuentra su maleta toda revuelta, la extraña relación con la camarera, la sorpresiva aparición de una carta dirigida a "*Mi querido* Will" y firmada por "E.", que habla de los farolillos de porcelana y de la máscara de bronce que dan título a las anotaciones del cuaderno azul. Las sucesivas cartas hablan de amor y de un hijo que no es del padre a quien se atribuye, historia personal que ya ha escuchado el anónimo y que cierra el círculo.

Tanta acumulación de extraños sucesos, dificultan a veces, la comprensión del texto. Entre todos ellos hay fragmentos de una rica sensorialidad que alude a varios sentidos: "*La neblina borrosa de la madrugada tiembla como una gota de leche que cae a un vaso de agua. En lontananza, las luces de los otros barcos anclados en la rada se apagan una tras otra. Comienza a*

distinguirse el color del mar y los rumores confusos de quienes se despiertan bullen como oraciones mañaneras en el oído de los que no se han acostado todavía" (p. 107)

El desenlace es tan original como fantástico. Se cumplen sus deseos, expresados en anotaciones precedentes y concluye con la mención a Periandro, tirano de Corinto, un loco a quien los griegos dieron el título de "sabio".

Los tres siguientes relatos, publicados en 1930, se reúnen bajo un curioso epígrafe: "*Leedlos por la noche*". El propio Minulescu aconseja a los lectores: "*Los cuentos son como las mujeres. Uno nunca sabe por qué le gustan (…) ¿Queréis que os gusten? Leedlos solamente por la noche. Leedlos por la noche o … no los leáis nunca*"

La corbata blanca

Recién nombrado el ministro de las Artes, organiza una recepción oficial para sus antiguos compañeros, la mayoría de la bohemia, quienes acuden rigurosamente de etiqueta, con el frac y la corbata blanca exigidos. Todos acuden menos un personaje, Toma Radian, que se niega a ponerse corbata blanca. El ministro lee a sus invitados y amigos la carta que ha recibido, que explica las razones de la ausencia de Radian al festejo. Es esta carta en la que narra una fantástica historia, el fundamento de la estructura narrativa: una historia dentro de otra.

La corbata es la protagonista de esta, es el objeto cargado de cualidades extraordinarias que escapan a la comprensión racional. Toma Radian, invitado a una boda, olvida incluir en su equipaje la corbata para su traje de etiqueta. Consigue encontrar una pequeña tienda, en la que compra una corbata, casi oculta en el fondo de una caja, y para cuya venta el vendedor opone muchos impedimentos. La insistencia del comprador y de la mujer del vendedor vence su resistencia. La corbata blanca se encuentra en el interior de una caja verde que el narrador identifica como la "*caja de Pandora*", sugiriendo con ello al lector, que de ella saldrá alguna desgracia como salieron desgracias, enfermedades y males para la humanidad, al desobedecer a los dioses y abrirla. "*El ataúd de cartón de aquella*

víbora aplastada era la mismísima caja de Pandora" (p. 134) como la describe, es un alarde de lirismo simbolista.

Y la fantasía se desborda cuando, a medianoche, la corbata cobra vida propia. No solo intenta estrangular a quien la lleva, sino que aparece un esqueleto que cortésmente reclama la corbata como suya. Investiga la historia y descubre un asesinato ocurrido un cuarto de siglo antes por el matrimonio de la tienda donde compró la corbata, tienda que en realidad no existe.

Ya tenemos unos cuantos elementos simbolistas: el viaje lejano, el objeto extraordinario y la insólita aparición desde más allá de un asesinado, un espectro y de una extraña tienda.

Toma Radian es quien escribe esa carta, explicando las razones de su ausencia. Minulescu hace un guiño cómplice con la literatura fantástica que introduce T. Radian, escritor real, en ese mundo cercado por la literatura realista rural, es ese escritor que "*había conseguido poner de los nervios a los estudiantes de bachillerato y apabullar a todos los pontífices de la novela social de aquella época*" (p.122)

El propio ministro achaca a la literatura fantástica la desviación mental que se atribuye a su amigo, "*sus relatos han acabado por hacerle perder el seso también a él*" (p. 124)

El hombre del corazón de oro

Comienza el relato con la presentación de un amigo del narrador, Dumitru Dumitrescu, Dum-Dum, (conocido seudónimo del escritor vanguardista Urmuz) asociándolo a la fantasía de Edgard Allan Poe. Esencialmente lo describe como escritor de cuentos y novelas de misterio y además es un "*borracho simpático*". Ambos amigos viven en cuartos adosados idénticos y tienen características y comportamientos tan comunes que le dan juego a Minulescu para introducir el motivo del doble.

DumDum se presenta ante el narrador como una "*fantasmagórica aparición*", mostrándole un camafeo que adornaba su sortija que le había sido arrebatado en su propia habitación, por quien nombra como "*el hombre del corazón de oro*". De nuevo en este relato, la estructura se multiplica. El narrador cuenta la historia de su amigo Dum-Dum y este,

cuenta la historia del hombre del corazón de oro, intercalada una dentro de otra.

Este personaje, de unos trescientos y pico años, apodado "*boca de oro*" por sus besos, los mejores según opinaban las mujeres, pasó a ser nombrado como el del corazón de oro. Minulescu sugiere el mito del seductor don Juan, en la figura de ese anciano que parece el Moisés de **Miguel Ángel** y que se presenta contado su historia. Ocupa un largo espacio para describir la lluvia que cae sobre la acera y cuyas gotas esbozan en su caída "*el gesto sensual de unos labios pegándose a otros*" (p. 42). Y aprovecha para hacer una larga disertación sobre el culto al beso y las definiciones que sobre él han hecho numerosos escritores. La lluvia se convierte en el símbolo de este seductor del corazón de oro que aparece a continuación en la ventana de DumDum y le cuenta su historia y su desenlace. La envidia dio lugar a que lo asesinaran, partieran en pedazos su corazón y lo vendieran. Intenta recomponerlo, buscando las piezas de oro desperdigadas; la última estaba en la sortija de Dum Dum, del que se apodera para finalizar su búsqueda. El suceso ocurre de noche, la tópica hora en la que ocurren las apariciones.

A esta historia le da un punto de verosimilitud el desenlace. Los dos amigos, después de leer una noticia en el periódico, visitan el depósito de cadáveres y allí yacía un hombre que tenía en lugar de corazón una bola de oro.

La propia patrona de sus cuartos alentaba en ellos el gusto por las historias fantásticas y misteriosas que les contaba y que convencía a Dum-Dum de que las publicara en el periódico porque "*los temas de misterio, sobre todo después de la guerra, ganaban lectores más rápidamente que la realidad abyecta de un conflicto social*" (p. 139). Minulescu defiende la literatura fantástica frente al realismo vigente en la sociedad de entreguerras. Por eso no sorprende cuando la primera reacción del narrador, al conocer la historia, es exclamar: "*Magnífico título para un relato fantástico*". Además, añade su opinión respecto a la fantasía de esta historia, que supera la irrealidad que produce el consumo de sustancias de moda entre los escritores del siglo XIX: "*lo acontecido la noche anterior, superaba la fantasía de la inteligencia de un hombre lúcido para confundirse con la irrealidad de los sueños de los fumadores de opio o de hachís*" (p.

140). El propio anciano había sugerido a Dum-Dum que escribiera su historia en el periódico y lo mismo le sugiere el narrador a su amigo, quien rechaza la idea de escribir sucesos auténticos, "*yo solo escribo historias inventadas por mí (…) Donde no hay imaginación, no hay arte, no hay literatura. Solo hay periodismo estereotipado*" (p. 151). De nuevo la defensa de la literatura fantástica.

El simbolismo en la referencia a los sentidos está presente en las descripciones. El narrador describe la voz de su amigo cuando raramente está sobrio, una voz "*metálica, diríase que potente y estridente como una "mandolinata" en el Gran canal*". En el casi desierto bulevar Carol fue contando "*todas las manchas violáceas que las farolas eléctricas dibujaban sobre el asfalto"* (p. 143). El olfato también está definido: *el olor a acacias flotaba en la atmósfera húmeda como un fluido misterioso y vigorizante de alguna antigua y desconocida fatiga de la tierra. La lluvia la había despertado y le había dado alas y esa noche solo daba la impresión de haber llovido flores de acacia que envenenaron toda la ciudad con su olor fosforescente, insinuante y sensual…* (p. 143)

De charla con el Maligno

El Maligno es el apodo del personaje Damian, protagonista del relato. Ambos hacen referencia a ese ser sobrenatural, el Diablo, que está presente en el imaginario colectivo.

Es el relato más largo de los reunidos en esta antología. En este caso es una figura antropomorfa que se viste con ropa grande y un sombrero pequeño, "*bajito y delgado, de nariz aguileña y semblante lampiño y seco como un higo prensado, los escasos pelillos pelirrojos que le colgaban de la barba parecían estar de más*" (p. 154). Mientras el desconocido charlaba con un hombre que había palidecido y parecía intranquilo, su amigo tuvo la sensación de que ni su aspecto físico ni su cogera era real. Se trataba del mismo Demonio, el Diablo, "*no era otro que el Maligno, ante cuyo nombre los buenos cristianos se santiguan y al que los descarriados invocan y abrazan como a una última y suprema razón de vida*" (p. 157). Recurre a apoyar su descripción en los libros sagrados y en los cuentos populares en los que se dice

que el diablo no tiene sombra, ni su rostro se refleja en un espejo, aparece y desaparece a su antojo, puede estar en varios lugares a la vez, etc.

La primera parte del relato en primera persona, da paso a una segunda parte en que el punto de vista narrativo se traslada a la voz de un individuo y su amigo Orestes, también en primera persona, que relata sus experiencias con el Maligno. Interviene al final el primer narrador para hacer una pausa, pero enseguida comienza la parte III en la que el segundo narrador continúa su relato, dominado por el miedo que le producía Damian y su interés por conseguir sus sombras a cambio de cualquier deseo. Tras una pequeña pausa para comer, continúa la parte IV y sigue el relato este segundo narrador. Confiesa: "*Notábamos que ya no éramos dueños de nosotros mismos. Que una fuerza oculta dirigía nuestros pasos y pensamientos*" (p.179). Y describe las habilidades de Damian que puede estar en dos sitios distintos a la vez, que aparece y desaparece a su antojo, que los envuelve con argumentos irrefutables con su "*voz caprina*", etc.

Tras una pausa marcada por el primer narrador, se recupera el relato del Maligno en la parte V. En ella Damian los lleva a su misteriosa villa, "*una ruina restaurada de manera superficial*" por fuera y "*una verdadera maravilla propia de las mil y una noches*" por dentro (p. 192). Los dos amigos tienen, la sensación de haber abandonado la realidad y estar entre enigmáticos fantasmas flotantes e inquietantes susurros. Como es de esperar, cuando más adelante intentan volver a la villa, ha desaparecido. Igual que desaparece Damian al cruzarse con el cura del pueblo que llevaba un crucifijo en una mano y una rama de albahaca en la otra, acompañado por un chico que llevaba agua bendita. Aprovecha el narrador esta circunstancia, para describir al extraño Damien con unas magníficas imágenes sensoriales y simbólicas: "*lo vi temblando como un maniquí relleno de serrín. Una hoguera verdosa lo envolvió como nos pétalos de rosa que se apretaran alrededor de un estambre con cara de hombre*" (p.177)

La parte VI relata un nuevo encuentro con Damian que les vaticina el futuro, una nueva guerra que se acerca

inevitablemente, la Primera Guerra Mundial y sus horrores. Ahí concluye el relato.

La parte VII y última devuelve la voz al primer narrador que dialoga con su amigo, quien relata que ha vuelto a ver a Damian que le predice el fin de la guerra y su vuelta a Bucarest. Así sucede. En el desenlace del relato, es el propio narrador quien se encuentra con Damian en su habitación.

En conclusión, la consideración de Minulescu como simbolista en sus relatos, cumple todas las características del mismo. Abandona los espacios y ambientes rurales y con ellos el lenguaje de sus gentes. Juega en los límites entre realidad y fantasía, creando un ambiente de misterio. Contribuye a este juego el hecho de que el narrador quien incluye siempre en su relato una historia maravillosa que otro personaje le confiesa o que encuentra en algunos papeles, diarios o anotaciones; con ello mantiene la tensión entre la verosimilitud aceptable y la irrealidad fantástica.

Los personajes principales de cada relato son "locos", "raros", "extraños", "gente poco común". Incluso hay objetos que se convierten en protagonistas, como la extraña casa de las ventanas naranjas o la corbata que cobra vida, o un espectro o la sombra, apariciones fantasmagóricas, el tema del doble e incluso el propio demonio que se presenta con toda naturalidad en la vida cotidiana.

Los relatos están impregnados de erudición. Se nombran a numerosos escritores, sobre todo a los simbolistas franceses, se incluyen poemas de Verlaine que tienen sentido con lo narrado y frecuentes citas eruditas.

Por último, citaremos la sensorialidad de las descripciones, con ejemplos que se han ido recogiendo a lo largo del este texto. La naturaleza cobra vida y los colores adquieren un significado simbólico.

De manera muy clara, Minulescu defiende la literatura fantástica frente al realismo: "*Donde no hay imaginación, no hay arte, no hay literatura. Solo hay periodismo estereotipado*" (p. 151).

[1] *La casa de las ventanas de color naranja.* Traducción de Joaquín Garrigós. Madrid: Báltica editorial, 2022.

[2] Ver Reseña de Gheorghe Glodeanu, traducida por Joaquín Garrigós.

https://diariopoliticoyliterario.blogspot.com/2022/01/bajo-el-sello-del-regimen-nocturno-de.html

[3] Durante las guerras de religión en Francia, en el siglo XVI, después de violentos acontecimientos, se produjo una matanza de más de tres mil hugonotes (protestantes franceses), la noche del 23 de agosto de 1572.

Encarnación García de León es doctora en Literatura Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Desarrolló su labor docente como Catedrática de Lengua Castellana y Literatura en la ciudad de Albacete. Fue cofundadora de la revista "*Barcarola. Revista de creación literaria*" Junio 1979. Tiene publicados varios libros de ensayos. Ha colaborado en obras monográficas colectivas sobre escritores españoles. Pertenece a la AIH (Asociación Internacional de Hispanistas) con numerosos trabajos recogidos en las Actas de sus Congresos. Participa con artículos literarios en diversas revistas como Barcarola, Textos de Didáctica de la Lengua y la Literatura y en Revista de Letras, publicación digital. Su último proyecto gira en torno a la prosa literaria rumana.

***Para continuar leyendo** sobre Minulescu y su libro comentado: Recomendamos el artículo de Carles Barba, titulado "Un decadentista" y publicado en el periódico *La Vanguardia* el 2 de abril de 2022.

NOTICIAS GRAMÁTICAS

VIDEO PRESENTACION DE ÁGORA EN EL INSTITUTO RUMANO

Presentación del volumen «Ágora /Papeles de Arte Gramático - De Galdós a Max Blecher» - YouTube

En el **E**nlace de arriba podéis ver la presentación de la revista Ágora Vol. 3, impresa, en el Instituto Cultural Rumano en Madrid, que tuvo lugar el viernes 1 de abril de 2022 en el Instituto Cultural Rumano en Madrid. Con la intervención de la directora del Instituto, **María Pop**, de la profesora de la Universidad Complutense de Madrid, **Eugenia Popeangu**, del traductor de **Max Blecher**, **Joaquín Garrigós**, y del editor y director de la revista, **Fulgencio Martínez**.
El volumen 3, impreso, Anuario 2021, de la revista **Ágora-Papeles de Arte Gramático** dedicó un dossier de más de 60 páginas a la poesía completa de **Max Blecher**, publicada en España por Hermida editores y traducida por Joaquín Garrigós Bueno. También se trató de la obra de otros dos poetas rumanos que colaboran en dicho número: **Marta Petreu**, y **Dinu Flamand**.

APOSTROF, REVISTA DE LOS ESCRITORES RUMANOS, RESEÑA LA *REVISTA ÁGORA-PAPELES DE ARTE GRAMÁTICO*

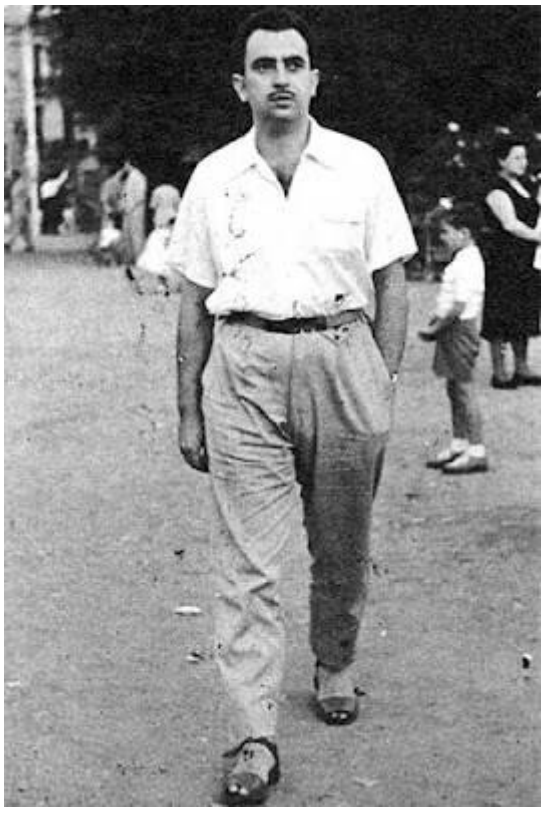
La prestigiosa revista rumana *APOSTROF*, en su número de noviembre 2021, ha reseñado la revista *Ágora* n. 10, que presenta la continuación del dossier dedicado a la poesía de Max Blecher iniciada en la anterior n. 9. (digitales de Ágora disponibles en nuestro blog).La reseña de *Apostrof* la podéis leer en su original en:
http://www.revista-apostrof.ro/arhiva/an2021/n11/a7/
La revista APOSTROF, dirigida por la poeta y filósofa **Marta Petreu**:
https://www.revista-apostrof.ro/

ESTUDIOS DE POESÍA ESPAÑOLA

DOS ESTUDIOS EN HOMENAJE A ÁNGEL GONZÁLEZ

Por Fulgencio Martínez

La poesía de Ángel González, recursos de presentación y de distanciamiento de la realidad del tiempo histórico, con una apostilla sobre el sentimiento amoroso. Antología de poemas de Ángel González citados.



Ángel González en Barcelona (1955). Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

LA POESÍA DE ÁNGEL GONZÁLEZ, RECURSOS DE PRESENTACIÓN Y DE DISTANCIAMIENTO DE LA REALIDAD DEL TIEMPO HISTÓRICO

Este artículo analiza, a través de poemas y libros clave en la trayectoria del poeta Ángel González, la conflictiva relación del poeta con la realidad del tiempo histórico de la España del siglo XX. Concluye, por contraste, con una consideración breve sobre el tratamiento del sentimiento amoroso desde la naturalidad no tensa, ajena (en principio) a la tópica dramática, aunque evitando la tentativa de idealizar y de convertirse en refugio frente al "áspero mundo" y, por ello, generando su propio espacio de tensión interior.

Presentación de la realidad del tiempo histórico –infancia, guerra, miedo, emigración, etc- en "Camposanto en Collioure", "Nota necrológica", "Ciudad cero", "Primera evocación".

Bajo una presentación objetiva, como si fuera una nota de un autor de guía turística, "**Cementerio en Collioure**", nos presenta una visita al pueblo francés donde está enterrado Antonio Machado. Esta visita, en 1959, tuvo lugar con ocasión de un homenaje a Machado, reivindicando por entonces como símbolo del compromiso social a la vez que de la reconciliación entre los españoles. A dicha celebración acudiría únicamente Blas de Otero como representante de la poesía social, la mayoría de los poetas eran de la generación siguiente, de Gil de Biedma, Valente. La fotografía que inmortalizó el encuentro quiso reflejar a los poetas "de la resistencia interior" [1] . El poema critica irónicamente, bajo el tono objetivo, la realidad española: "Esa curiosa España de las ganaderías /de reses bravas y de juegas sórdidas" (v. 8). "Una patria sombría e inclemente" (v. 20). Todo parece ser en el poema utilizado como una crítica del *slogan* de los 25 años de paz con Franco, que a la sazón se difundía oficialmente.

El poema refleja el testimonio de la historia triste de un país, ejemplificada en la tumba de Machado en el exilio, y el punto de vista amargo y dolorido del yo poético respecto al presente de su país, presentado alusivamente mediante los carteles de toros y flamenco en el sur de Francia ("en donde Cataluña no muere todavía / y prolonga de carteles de "Toros à Ceret"/ y de "Flamenco´Show"; v.5-7), que llevan a evocar la realidad de España, y la alusión a los trenes de la emigración a Europa, que ya a finales de los 50 y principios de los 60 será el único medio de eludir la miseria económica para muchos españoles. ("pasan trenes nocturnos, subrepticios/ rebosantes de humana mercancía" (vs. 24-25). Esa España oficial somete a la sociedad al silencio político, a la pobreza mental y estimula la fiesta y la juerga, el aquí paz y después gloria. Ese falseamiento de la realidad, de la España real, era potenciado por los medios culturales o literarios del "régimen". El poema adopta la distancia que le otorga el parecer que está escrito en Francia, distancia también ideológica, para presentar un testimonio diferente.

"**Nota necrológica**", también de *Grado elemental*, presenta un componente crítico bajo la apariencia de nota fúnebre de un funcionario del "régimen". Tiene quizá como alusión literaria el funcionario "comme il faut", de la novela *Ivan Ilich* de L. Tolstói. Es la biografía de un "teórico ser civil y humano", dice con acidez paródica un verso del poema, que cierra el recuerdo del finado. Como Machado en el verso: "Esa España inferior que ora y bosteza", que critica dos de los componentes de la España del retraso histórico en el mismo sintagma "ora y bosteza", el beato-religioso y apático, González señala con los adjetivos "civil y humano" dirigidos al mismo ser de "existencia inexistente", la crítica a la alienación tanto de la sociedad (y del régimen político) como del hombre. En el poema hay un procedimiento de distanciamiento, primero es

una nota necrológica, luego una parodia de la burocratización de la vida del funcionario, y finalmente, una fotografía de una España sometida a la ideología dominante y dada a la evasión de la realidad.

En "**Ciudad cero**", de *Tratado de urbanismo,* se percibe el desconsuelo y la tristeza de una generación, la de los niños de la guerra, que en esos años 60 hace repaso de su vida y toma conciencia del fracaso de una historia colectiva. Como señala el propio poeta, en la *Introducción* a sus *Poemas*, por entonces se había apoderado de él el sentimiento de fracaso de la esperanza de poder cambiar las cosas con la palabra. Lógicamente –no solo por razones biográficas, que también- el hombre maduro se vuelve hacia el recuerdo de su niñez –en el cual se mezcla la historia personal con la historia de España, con el matiz de la inocencia y el tono de juego del recuerdo vivido infantil respecto al texto de la realidad histórica que conocemos, y los hechos dramáticos de la guerra; también es lógico que el sentimiento de fracaso provoque un arranque de llanto, reprimido pudorosamente por el yo poético. El tono sincero e intimista contrasta con el mayor distanciamiento de otros poemas de González, pero el testimonio histórico de la tristeza de una generación de hombres está presente con nitidez. Es otra forma de presentar la historia: a través de la vivencia psicológica, historia del "alma" de una generación. El término "alma" tiene en el poema un brillo especial. Las reacciones de los adultos ante una explosión, presenciadas por el niño, no serán recordadas (quedan en un lugar remoto de la memoria, vivas), esos terrores adultos, dice el yo poético, "entraban en mi alma, para desvanecerse luego, pronto,/ ante uno de los muchos /prodigios cotidianos: el hallazgo /de una bala aun caliente,/ el incendio/ de un edificio próximo (…)". Toda esa carga de espanto volvería luego: "resurgió en mi interior, ya para siempre:". Vivir con un dolor en el alma tan pesado, con

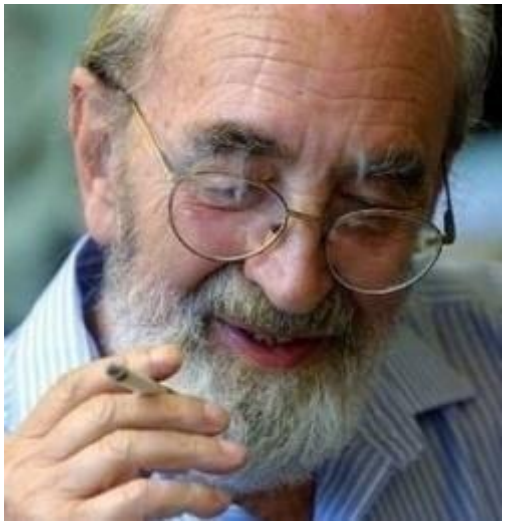
esos recuerdos, debió ser una experiencia personal -así en los poetas González y Goytisolo- pero también colectiva.

. "**Primera evocación**" es un poema de evocación de la madre; sobre ese recordatorio intimista, hay una vuelta del dolor infantil, que explica la tristeza y el desconsuelo del hombre maduro, su vaciamiento interior, su condición de hombre desarraigado, pero. aun más, deshabitado, vacío por dentro (como el niño que fue y que aun no tuvo tiempo de formarse un árbol). Ese sentirse deshabitado por dentro y como sin cerne interiormente mueve constantemente, tras la evocación, a la inestabilidad psíquica, emocional, y a las lágrimas, reprimidas por una emoción estética oscura. La vuelta de lo reprimido emocionalmente, al tomar como pretexto la madre (ya no escenas de la calle y de vecinos de la infancia), o sea de un símbolo fundamental de la psique individual, tiene como una doble vuelta. En el poema hay una "otra vuelta de tuerca" de la regresión que produce una profunda inseguridad psicológica en el yo poético. La madre no es, aquí, símbolo de seguridad, sino como otra víctima de la guerra, en la cual se han fijado heridas que regresan luego y le provocan neurosis de miedo ante el viento, por ejemplo, que puede presagiar la tempestad, el trueno, y por este desencadenarse la inundación, la catástrofe; de la misma forma que le alarman las noticias, cualquier desavenencia puede ser el origen de un conflicto bélico: la madre presagia la guerra como tras la primavera viene el verano, como algo que sucede en el orden natural después de otros signos naturales. Esa neurosis de la madre está transmitida al hijo. La segunda parte del poema-"Por eso (…)-, que habla del yo poético desde el presente, el yo asume toda esa carga transmitida de dolor y neurosis.

En suma, este poema es un conmovedor testimonio del interior del hombre español de la generación española de los años 50. Y un documento sociológico y psicológico de la historia de este país.

IRONÍA Y TERNURA EN LA POESÍA DE ÁNGEL GONZÁLEZ

(Lejos y cerca: dos perspectivas del discurso poético)



El referente irónico, desde el chiste a la parodia en la poesía de Ángel González; función de la ironía en el poema.

La ironía es un componente esencial de la poesía crítica de Ángel González. Nos interesa destacar, al lado de otros aspectos que han sido estudiados, la función de la ironía para comunicar y conseguir una complicidad con el lector; y con un lector posible. La ironía implica de por sí distanciamiento respecto a la materia en la que versa (además de ser un recurso de elipsis, o a modo de paralipse o de alusión velada, que puede salvar la prohibición o censura a la mención crítica directa, pero también plantear problemas de traducción en la lectura y, por tanto, oscurecer el mensaje). Es de destacar que la ironía usada por Ángel González va unida casi siempre a la piedad, de modo que el posible efecto negativo del distanciamiento irónico es

compensado por esa piedad profunda que destila la poesía de Ángel González.

Grado elemental fue publicado por Ruedo ibérico que le otorgó el Premio Antonio Machado en 1962.

Vamos a destacar, sobre todo, en los ejemplos, algunas funciones de la ironía relacionadas con el sentimiento. En los poemas (de *Grado elemental*) "Nada es lo mismo" y "Penúltima nostalgia": La ironía aquí apela a superar el sentimentalismo, y su tentación al llanto (en el primer poema), a la nostalgia (en el segundo). "La lágrima fue dicha", "No es bueno repetir lo que está dicho". Aparte de la ironía en el juego de palabras, hay un cansancio incluso de volver a repetir la queja. Igual ocurre con la nostalgia. "También estoy nostálgico de días". La ironía en estos dos poemas está en el tono general del poema y en lo que transmite, que es lo contrario al sentido explícito. Más en el segundo poema se percibe ese desmentido de la nostalgia que va implícito, a pesar de que poema parece un poema de tema nostálgico, y sutilmente en el primer poema, que explícitamente dice no al llanto, implícitamente transmite un tono quejumbroso, que no se supera ni siquiera por la mínima esperanza que intenta dar la última estrofa del poema. Ese

contraste entre el contenido, casi más emocional que verbal, que transmiten estos poemas, y su asunto y argumento externo es un sutil juego irónico. Por un lado, cumple el requisito de poner distancia, por otro lado acerca a la empatía con el lector. Evidentemente, hay un cansancio y un sentimiento de vacío existencial, con lectura también histórica, que no se transmite directamente, sino por este medio irónico con más capacidad de sugerir al lector. Es semejante a una especie de paralipse, es decir, al procedimiento de sugerir unas ideas diciendo que no se va a hablar de ella. La ironía tiene siempre una doble lectura, hable de lo que hable explícitamente, también sugiere aquello que no trata. Así, en el primer poema estudiado, al unirse la ironía con la paralipse se produce un efecto enriquecedor del poema. La ironía se apoya en figuras retóricas de supresión, que a veces se intercambian en el mismo poema, otras veces se mantiene la unión de la ironía del texto con una sola figura de supresión. En todos aquellos poemas en que Ángel González usa el recurso de presentar el poema con un tono objetivo, de discurso pedagógico o bien de acta o crónica, vemos la ironía del texto en unión con la *percusio*. Por ejemplo, en "Nota necrológica" o en "Lecciones de buen amor".

Otras veces, como en "Introducción a las fábulas para animales", el poeta usa la ironía con clara intención paródica, invirtiendo la fórmula de la fábula, para aleccionar, no a los hombres, sino a los animales. La ironía es, obviamente, que no se tiene noticia aún que los irracionales lean un poema de Ángel González. Otro poema como "Discurso a los jóvenes" representa la parodia de un tono didáctico y de un discurso de aleccionamiento que podría ser cualquier pieza de la retórica grandilocuente y vacía que solía usarse por los portavoces del régimen.

La distancia ironía, objetiva, no deja entrar a la valoración subjetiva del yo poético, pero está sugiriendo una valoración

subjetiva por parte del receptor del poema. Máximo objetivismo en el poema, que pide, sin embargo, valoración subjetiva. (De ningún modo, esta poesía es objetivista, en realidad, ni se espera que el lector no reaccione emotivamente y con juicio subjetivo respecto a la lectura del poema; tampoco que haga solo una lectura estética o formal. Se espera que reaccione lúcidamente, comprendiendo los mecanismos de la impostura y el enmascaramiento de la realidad que critica el poema, supuestamente objetivo, pero no neutro. Esta ironía no se dirige a cambiar directamente el mundo ni a adoctrinar al lector, sino a interesarle en la verdad: tiene un fondo de conocimiento y de ética).

El motivo amoroso en el libro *Palabra sobre palabra*

"*Palabra sobre palabra* (1965) es una colección de poemas con tema exclusivamente amoroso",[2] así define al libro su autor. Quizá, el poema más representativo sea "Me basta así". Son poemas donde no hay una idealización de la amada, ni una búsqueda metafísica en el amor, sino que expresan la realidad sencilla de una compañía cotidiana, con la que compartir el sentimiento de ternura y de maravilla por la luz de cada día. No deja, sin embargo, de plantear el poema el tema del conocimiento amoroso, la coincidencia mágica de que "uno y uno sean dos", un poco a la manera de Pedro Salinas; el poema repara en lo extraño de un ser igual, pide la permanencia de ese ser igual. La identidad renovada, igual y compartida, es motivo de una alegría serena. Incluso de esperanza, como en otro poema: "En ti me quedo". Hay, no obstante, siempre y al acecho del amor, "un mundo inquietante /que se extiende –imposible- detrás de tu sonrisa". Por ser el amor solo una pequeña ventana abierta en la desesperanza, y frágil, provoca un sentimiento de ternura que en el poema anteriormente citado se metaforiza por medio de un demorado viaje por distancias enormes, por miles

de detalles del cuerpo amado. El símbolo del amor en *Áspero mundo* eran las gaviotas, aquí en este libro es el cuerpo de la mujer. El motivo del amor es celebrado en tono menor, realista, e intimista, que anticipa la "poesía de la experiencia" por algunos tonos y el uso de léxico moderno ("aviones de propulsión a chorro", mención de kilómetros y medidas de distancia, etc), conectado con novedad al tratamiento del tema del amor. Aunque su molde se encuentra, creemos, en Pedro Salinas, sin la pulsión romántica de un libro como *La voz a ti debida.*

Dejemos solo apuntada aquí la tendencia que el poeta presenta en el tratamiento del sentimiento amoroso: desde la naturalidad no tensa, ajena a la tópica dramática, que evita sin embargo la idealización y no se agota en ser refugio frente al "áspero mundo", a la mirada tensa sobre la vivencia propia del amor, desde la cual esta poética va generando su propio espacio de tensión interior. La de Ángel González es, en conclusión, una poética del tratamiento del amor, compleja, original, o al menos no usual (y por ello arriesgada), que sabe que la palabra amorosa está siempre al borde de sucumbir a un doble riesgo: el de la banalidad y el del exceso verbal, y que, humilde, sencillamente (pero con gran poder de comunicación, como es propio de este poeta) confía en el silencio de lo entrevisto por el lector bajo líneas.

CONCLUSIÓN

Ironía y afectividad tierna, amorosa, son, por tanto, las dos facetas complementarias de la poesía crítica de Ángel González (una de las referencias hoy para la poética cívica). Ambas modulan la voz poética de un hombre desencantado y, *en el buen sentido de la palabra, bueno*.

Cada una aporta un efecto de lectura contrario; la ironía distancia, el afecto amoroso, acerca; el primero se contrarresta por el segundo, y por esta alquimia de perspectivas –cerca y lejos, graduándose e interpolándose- se consigue sugerir la lectura subjetiva que ha de hacerse el lector: un máximo de acercamiento a su inteligencia emocional que, en definitiva, es la que ha de continuar el poema y leer en él un sentido.

Fulgencio Martínez

Murcia, Abril, 2014

---

[1] Cf. Artículo de Araceli Iravedra. *Cuando de aquello también hacía veinte años*. Revista ***Ínsula***, núm. 745. Enero/febrero 2009. http://www.revistasculturales.com/articulos/37/insula/1002/1/cuando-de-aquello-tambien-hacia-veinte-a-os.html

[2] *Poemas*. Op. cit.

ANTOLOGÍA DE POEMAS DE ÁNGEL GONZÁLEZ (POEMAS CITADOS EN EL ESTUDIO)

CAMPOSANTO EN COLLIOURE

Aquí paz,
y después gloria.

Aquí,
a orillas de Francia,
en donde Cataluña no muere todavía
y prolonga en carteles de «Toros à Ceret»
y de «Flamenco's Show»
esa curiosa España de las ganaderías
de reses bravas y de juergas sórdidas,
reposa un español bajo una losa:
paz
y después gloria.

Dramático destino,
triste suerte
morir aquí
—paz
y después...—
perdido,
abandonado
y liberado a un tiempo
(ya sin tiempo)
de una patria sombría e inclemente.

Sí; después gloria.

Al final del verano,
por las proximidades

pasan trenes nocturnos, subrepticios,
rebosantes de humana mercancía:
manos de obra barata, ejército
vencido por el hambre
—paz...—,
otra vez desbandada de españoles
cruzando la frontera, derrotados
—...sin gloria.

Se paga con la muerte
o con la vida,
pero se paga siempre una derrota.

¿Qué precio es el peor?
Me lo pregunto
y no sé qué pensar
ante esta tumba,
ante esta paz
—«Casino
de Canet: spanish gipsy dancers»,
rumor de trenes, hojas...—,
ante la gloria ésta
—...de reseco laurel—
que yace aquí, abatida
bajo el ciprés erguido,
igual que una bandera al pie de un mástil.

Quisiera,
a veces,
que borrase el tiempo
los nombres y los hechos de esta historia
como borrará un día mis palabras
que la repiten siempre tercas, roncas.

De: *Grado elemental* (1962) Lección de cosas

NOTA NECROLÓGICA

El perfecto funcionario,
el ciudadano honesto,
tras largos años de servicios al Estado
y al onanismo –era de estado viudo-,
había logrado con el tiempo
una estructura ósea funcional
perfectamente adaptada al pupitre
sobre el que se inclinaba cada día
ocho horas
(desde las nueve en punto
de todas las mañanas,
desde el centro ferviente
de todos sus deseos),
ocho horas, sabedlo,
ocho diarias
horas
dedicadas
a delicadas
manipulaciones
con míticos papeles que él no osaba
comprender,
pero que resumía
en el Libro Registro,
con grácil perfección de pendolista.

Un esqueleto así, una paciencia
tan valiosa,
un talento
llevado hasta los límites más fértiles
de su especialidad: caligrafía,
una puntualidad tan bien lograda,
un temblor tan notorio ante los jefes,

no podían quedar sin recompensa.
Y de este modo,
obtuvo los ascensos que marca el Reglamento
el derecho
a pagar mensualmente
la cuota titulada del Seguro
de Vejez (luego es seguro
–pensaba que
si pago esto
moriré muy anciano, ya no hay duda),
la percepción del Plus de Carestía
de Vida (es formidable:
la vida sube, es cierto, pero en cambio
todo –y aún hay quien protesta-
está previsto)
y un sin par privilegio consistente
en el deber de usar corbata,
y hasta de afeitarse tres veces por semana.

De su bronquitis y de su miopía
-mañanas frías, documentos largos-
es preferible no hablar
en atención a su modestia. Sólo
recordaremos su presencia de ánimo,
su indiferencia ante los elogios
cuando
-con ocasión de no sé qué acto público-
alguien
habló del brillo
de la virtud,
y él trató de ocultar contra un pupitre
los codos grises de su americana
resplandecientes y delgados como
el plumaje de plata de un arcángel.

Y en fin, para qué más. Su biografía
-es decir, su expediente-
se cerró un día de brumoso enero. El asma
pudo con el tesón y la costumbre
y logró sujetar ya para siempre
aquel cuerpo que iba y que tosía
cada mañana en punto hacia una mesa,
cada jornada entera hasta muy tarde.

Esa mano indomable con la pluma,
esa honesta
testa que detestaba el pensamiento
(o se piensa o se cumple lo ordenado
solía murmurar) yacen ahora
confundidas con huesos menos nobles
bajo una piedra idéntica a otras muchas.

Solamente su nombre y su apellido
de teórico ser civil y humano
dan fe de una existencia inexistente,
cubren las apariencias de una vida
que nunca fue más real que ahora, cuando
al olvido que incide en su memoria
se opone el fiel contraste de la muerte.

De: *Grado elemental*

CIUDAD CERO

Una revolución.
Luego una guerra.
En aquellos dos años –que eran
la quinta parte de toda mi vida–,
ya había experimentado sensaciones distintas.
Imaginé más tarde
lo que es la lucha en calidad de hombre.
Pero como tal niño,
la guerra, para mí, era tan sólo:
suspensión de las clases escolares,
Isabelita en bragas en el sótano,
cementerios de coches, pisos
abandonados, hambre indefinible,
sangre descubierta
en la tierra o las losas de la calle,
un terror que duraba
lo que el frágil rumor de los cristales
después de la explosión,
y el casi incomprensible
dolor de los adultos,
sus lágrimas, su miedo,
su ira sofocada,
que, por algún resquicio,
entraban en mi alma
para desvanecerse luego, pronto,
ante uno de los muchos
prodigios cotidianos: el hallazgo
de una bala aún caliente
el incendio
de un edificio próximo,
los restos de un saqueo

—papeles y retratos
en medio de la calle...

Todo pasó,
todo es borroso ahora, todo
menos eso que apenas percibía
en aquel tiempo
y que, años más tarde,
resurgió en mi interior, ya para siempre:
este miedo difuso,
esta ira repentina,
estas imprevisibles
y verdaderas ganas de llorar.

De: *Tratado de urbanismo* (1967)

PRIMERA EVOCACIÓN

Recuerdo
bien
a mi madre.
Tenía miedo del viento,
era pequeña
de estatura,
la asustaban los truenos,
y las guerras
siempre estaba temiéndolas
de lejos,
desde antes
de la última ruptura
del Tratado suscrito
por todos los ministros de asuntos exteriores.
Recuerdo
que yo no comprendía.
El viento se llevaba
silbando
las hojas de los árboles,
y era como un alegre barrendero
que dejaba las niñas
despeinadas y enteras,
con las piernas desnudas e inocentes.
Por otra parte, el trueno
tronaba demasiado, era imposible
soportar sin horror esa estridencia,
aunque jamás ocurría nada luego:
la lluvia se encargaba de borrar
el dibujo violento del relámpago
y el arco iris ponía
un bucólico fin a tanto estrépito.

Llegó también la guerra un mal verano.
Llegó después la paz, tras un invierno
todavía peor. Esa vez, sin embargo,
no devolvió lo arrebatado el viento.
Ni la lluvia
pudo borrar las huellas de la sangre.
Perdido para siempre lo perdido,
atrás quedó definitivamente
muerto lo que fue muerto.
Por eso (y por más cosas)
recuerdo muchas veces a mi madre:
cuando el viento
se adueña de las calles de la noche,
y golpea las puertas, y huye, y deja
un rastro de cristales y de ramas
rotas, que al alba
la ciudad muestra desolada y lívida;
cuando el rayo
hiende el aire, y crepita,
y cae en tierra,
trazando surcos de carbón y fuego,
erizando los lomos de los gatos
y trastocando el norte de las brújulas;
y, sobre todo, cuando
la guerra ha comenzado,
lejos —nos dicen— y pequeña
—no hay de qué preocuparse—, cubriendo
de cadáveres mínimos distantes territorios,
de crímenes lejanos, de huérfanos pequeños…

De *Tratado de urbanismo* (1967)

NADA ES LO MISMO

La lágrima fue dicha.

Olvidemos
el llanto
y empecemos de nuevo,
con paciencia,
observando a las cosas
hasta hallar la menuda diferencia
que las separa
de su entidad de ayer
y que define
el transcurso del tiempo y su eficacia.

¿A qué llorar por el caído
fruto,
por el fracaso
de ese deseo hondo,
compacto como un grano de simiente?

No es bueno repetir lo que está dicho.
Después de haber hablado,
de haber vertido lágrimas,
silencio y sonreíd:

nada es lo mismo.

Habrá palabras nuevas para la nueva historia
y es preciso encontrarlas antes de que sea tarde.

De *Grado elemental* (1962)

PENÚLTIMA NOSTALGIA

Ha llegado el momento
de la nostagia.

¿Recuerdas?

Aquel dulce violín,
el de los tangos,
acosado por el entrecortado rumor de los bandoneones
y las felices turbas
derramando champán en los escotes
de las muchachas algo locas, algo
despeinadas, algo tristes también,
algo caídas.

Inefable perfume el de esas horas
tan felices, que todos conocimos.
La gasolina iniciaba su reinado
por las calles atónitas,
pero los jazmines no habían emprendido aún la retirada
ni los desodorantes
estaban preparados para sofocar la personalidad de las axilas.
Junto al farol frecuentado por los perros
la niña vendía flores de papel,
aunque era la victrola,
desde el fondo en penumbra de las habitaciones,
la que lanzaba a través de las ventanas entreabiertas
la serpentina gris de la tristeza
sobre los habituales transeúntes de la noche.
El violín,
cantor del drama
y de la más imposible dulzura,
brillante vagabundo del espacio,

perseguía a los corazones solitarios
que, absortos en sí mismos,
ignoraban a los mendigos que les salían al paso
o volvían los ojos hacia el cielo
buscando el rostro brillante de la estrella
que habría de influir en la realización de un deseo apresuradamente formulado.

Impreciso, turbio tiempo
fluctuando, veloz, hacia otros días
y otros ritmos
y otros timbres, también,
aún más fugaces.

Muerto el violín,
la marimba extendió su tiranía.
Madera percutida y afinada,
cada corteza o tronco del Caribe,
cada selva del Sur,
cada semilla
creció en el aire y los sonoros bosques
de los trópicos, los ríos inauditos,
audibles fueron en distantes tierras.

Entonces todavía todo era
sencillo:
amar, besar, comer aunque tan sólo
fuera
un pedazo de pan,
una limosna.
Por caridad todo se conseguía:
– Por caridad, por caridad,
gritaban
los hombres
en las duras esquinas azotadas

por el aliento del cantor mulato,
por el murmullo en sol de la criolla,
por la lluvia además, por la desgracia.

Más la moda es versátil y ligera,
y sobre las cenizas del charlestón y el banjo
edificó nuevas algarabías.
Y volvieron los blues, y las síncopas
llenaron de inquietud y carcajadas
el azaroso amanecer,
mientras los barrenderos del alba,
los enterradores de sombras,
arrastraban con sus escobas húmedas
hacia las grietas por donde huyó la noche,
serpentinas, tarjetas ilegibles, vidrio, papel de estaño,
fragmentos de diarios vespertinos,
algodón sucio y ligas de mujer.

Nada, no obstante, pudo
empañar la pujante
apoteosis del metal.
Las brillantes trompetas y el sinuoso
saxo
– y el torpe, exacto, articulado y grave
trombón de varas-, juntos
disonaron frenéticos,
unieron su estridencia,
y las copas quebradas derramaron el vino,
y más de una muchacha- nadie
fue capaz de evitarlo-
perdió el sentido, y algo
de mucho más valor -según dijeron.

Ahora
que todo es ya pasado,

sentimos la nostalgia
de lo que ha sucedido.
Recordamos
los ritmos y los cuerpos,
el viejo olor a menta,
los troncos de los olmos
señalados con flecha,
corazón
e iniciales,
el rincón de la alcoba, etcétera,
etcétera.

Olvidamos, en cambio,
los cadáveres,
los campos de batalla,
el hambre de los campos,
las razones del hambre.

Oh tiempo
ido:
si quieres devolvernos
todas las ignominias,
esa risa por barrios que reímos,
aquella
felicidad por horas,
la olvidada
inconsciencia, la belleza
de amar tan sólo al cuerpo que abrazamos,
los ritmos y los miembros
agredidos,
el viejo olor a menta, la trizada
luna contra el estanque, la imposible
canción que acaso nadie ya recuerda:

devuélvenos
también
nuestros cadáveres,
enséñanos
también
los asesinos,
deja
también junto a la oscura caja
del violín,
también junto al destello
de la dorada y cálida trompeta,
un revólver
también,
una pistola.

También estoy nostálgico de días.
También fui muy feliz. También recuerdo.
También yo fui testigo de otras horas»

De *Grado elemental, 1962*

INTRODUCCIÓN A LAS FÁBULAS PARA ANIMALES

Durante muchos siglos
la costumbre fue ésta:
aleccionar al hombre con historias
a cargo de animales de voz docta,
de solemne ademán o astutas tretas,
tercos en la maldad y en la codicia
o necios como el ser al que glosaban.
La humanidad les debe
parte de su virtud y su sapiencia
a asnos y leones, ratas, cuervos,
zorros, osos, cigarras y otros bichos
que sirvieron de ejemplo y moraleja,
de estímulo también y de escarmiento
en las ajenas testas animales,
al imaginativo y sutil griego,
al severo romano, al refinado
europeo,
al hombre occidental, sin ir más lejos.
Hoy quiero —y perdonad la petulancia—
compensar tantos bienes recibidos
del gremio irracional
describiendo algún hecho sintomático,
algún matiz de la conducta humana
que acaso pueda ser educativo
para las aves y para los peces,
para los celentéreos y mamíferos,
dirigido lo mismo a las amebas
más simples
como a cualquier especie vertebrada.
Ya nuestra sociedad está madura,
ya el hombre dejó atrás la adolescencia
y en su vejez occidental bien puede
servir de ejemplo al perro

para que el perro sea
más perro,
y el zorro más traidor,
y el león más feroz y sanguinario,
y el asno como dicen que es el asno,
y el buey más inhibido y menos toro.
A toda bestia que pretenda
perfeccionarse como tal
—ya sea
con fines belicistas o pacíficos,
con miras financieras o teológicas,
o por amor al arte simplemente—
no cesaré de darle este consejo:
que observe al homo sapiens, y que aprenda.

De *Grado elemental* (1962)

ME BASTA ASÍ

Si yo fuese Dios
y tuviese el secreto,
haría un ser exacto a ti;
lo probaría
(a la manera de los panaderos
cuando prueban el pan, es decir:
con la boca),
y si ese sabor fuese
igual al tuyo, o sea
tu mismo olor, y tu manera
de sonreír,
y de guardar silencio,
y de estrechar mi mano estrictamente,
y de besarnos sin hacernos daño
—de esto sí estoy seguro: pongo
tanta atención cuando te beso—;
entonces,
si yo fuese Dios,
podría repetirte y repetirte,
siempre la misma y siempre diferente,
sin cansarme jamás del juego idéntico,
sin desdeñar tampoco la que fuiste
por la que ibas a ser dentro de nada;
ya no sé si me explico, pero quiero
aclarar que si yo fuese
Dios, haría
lo posible por ser Ángel González
para quererte tal como te quiero,
para aguardar con calma
a que te crees tú misma cada día
a que sorprendas todas las mañanas
la luz recién nacida con tu propia
luz, y corras

la cortina impalpable que separa
el sueño de la vida,
resucitándome con tu palabra,
Lázaro alegre,
yo,
mojado todavía
de sombras y pereza,
sorprendido y absorto
en la contemplación de todo aquello
que, en unión de mí mismo,
recuperas y salvas, mueves, dejas
abandonado cuando —luego— callas...
(Escucho tu silencio.
Oigo
constelaciones: existes.
Creo en ti.
Eres.
Me basta).

De *Palabra sobre palabra* (1965)

BIBLIOGRAFÍA POÉTICA DE ÁNGEL GONZÁLEZ

Obra poética de Ángel González

Áspero mundo – 1956. (Accésit Premio Adonáis 1955) 2ª Ediciones Vitruvio, 2012.
Sin esperanza, con convencimiento – Colliure – 1961.
Grado elemental, París, Ruedo Ibérico – 1962 – Premio Antonio Machado.
Palabra sobre palabra – Poesía para todos – 1965-1972 y 1977.
Tratado de urbanismo Col. El Bardo – 1967.
Breves acotaciones para una biografía – Las Palmas de Gran Canaria –
Inventarios provisionales – 1971.
Procedimientos narrativos – Santander – La isla de los ratones – 1972.
Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan – M. Turner – 1976
Prosemas o menos – 1985.
Deixis en fantasma – Hiperión, 1992.
Otoños y otras luces – Ed. Tusquets – 2001.
Palabra sobre palabra – Poesía completa – 2004.
Nada grave, Madrid – 2008 (póstumo).

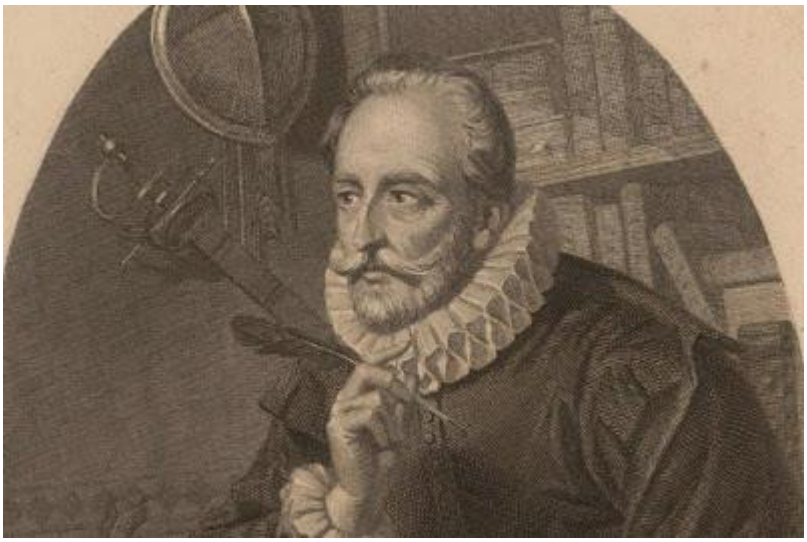
Antologías

Sin esperanza, con convencimiento – 1961
A todo amor – 1988.
Luz, o fuego, o vida – Salamanca – Ediciones Universidad de Salamanca – 1996.
Lecciones de cosas y otros poemas – 1998.
101 + 19 = 120 poemas, Madrid, Visor – 1999.
Realidad casi nube – Madrid Ed. Aguilar – 2005.
Palabra sobre palabra – Barcelona – Ed. Seix Barral – 2005 (Poesía completa).
La Primavera avanza – Madrid – Visor – 2009.
Donde la vida se doblega, nunca (Ediciones Valparaíso, 2ª edición, abril 2018). "Selección y prólogo de Susana Rivera".

* Ángel González Muñiz nació el 6 de septiembre de 1925 en Oviedo y falleció a los 82 años, en Madrid, el 12 de enero de 2008. Reconocido poeta español de la Generación del 50. Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 1985 y académico y Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 1996, publicó su primer libro de poemas en 1956: *Áspero Mundo*, que fue accésit del Premio Adonáis en 1955. Participó, en 1959, en los actos del 20º aniversario de la muerte de Antonio Machado en Colliure. Durante años fue profesor universitario en Estados Unidos.

LA SONRISA DE CERVANTES

REVISTA CERVANTINA



FALLO DEL PREMIO CERVANTES DE ÁGORA

Tentados a declarar desierto en esta convocatoria de 2022 el honorífico Premio Cervantes de las Letras en español, o el Cervantes de Ágora, que cumpliría tres añitos el 22 de abril, hemos resistido al rumor del trueno, como peregrinos en albergue rústico durante la tormenta. Dando vuelo al magín, convencidos de la fraternidad de todos los escritores del mundo, nos mueve el no pintado deber de cada cual de engalanar su lengua (como ama el sol su camino por la aldea, sin que ello le impida luego, a su turno, abrazar calles y avenidas abiertas y aun ínsulas extrañas). El Gobierno de España -y la Academia, *perduta*- no son de esta opinión. Al Supremo se lo pasan por el cajón de los desperdicios.

El Supremo recuerda que el castellano debe ser lengua docente en Cataluña aunque la ley autonómica no lo diga

El tribunal señala que la condición de vehicular del español está blindada por la Constitución

https://elpais.com/espana/2022-03-02/el-supremo-recuerda-que-el-castellano-debe-ser-lengua-docente-en-cataluna-aunque-la-ley-autonomica-no-lo-diga.html

Titular de una noticia aparecida en el periódico El País, el 2 de marzo de 2022.

Así pues, seguimos esperando. Hemos propuesto que se ahorre la cifra millonaria (otros dirán migajas) con que dota el Ministerio de Cultura el Premio Cervantes y se dedique tal suma a contratar profesores de español itinerantes, que ya no sufra más pena quien quiera estudiar en español en la escuela pública en España. Hemos preguntado, en el cielo, a San Pedro. Hemos preguntado en la tierra: a Santiago Académico y a Cupido. Hemos preguntado a Alberto Núñez Feijóo (hoy líder del segundo partido de España, y ayer líder de Galicia) si, cuando habla en español, dice "Lleida" y "A Coruña" como los "hombres y mujeres del tiempo" en televisión, y si ya se apuntó a la moda de los "violetos" que descuidan la toponimia en la lengua de Cervantes (alguno, por creerse más al día, dice "Kiv" por Kiev). Nadie nos responde.

Acuerdo para blindar el catalán. EL INDEPENDENTISMO EXIGE A SÁNCHEZ LA GARANTÍA DE UNA ESCUELA MONOLINGÜE. MONCLOA NO PIDIÓ EJECUTAR LA SENTENCIA DEL 25 % PARA NO MOLESTAR A ERC. ("EL MUNDO", 11 DE ABRIL DE 2022).

En fin, no podemos otorgar el premio a quien cumple con su deber. Solo podemos dar nuestra ovación, una ovación sentida, al Tribunal Supremo.

Al cierre (22 de abril), el Premio Cervantes de *Ágora* se queda en casa.

PROPILEOS

VENANCIO IGLESIAS MARTÍN

EL OCASO

Al ocaso, Susana,
se me hunden
los puñales del sol en los ojos
y me duele Heráclito
en raíces del sueño.
Tú miras al viejo Helios
de mis ojos y callas, Susana.
Hace frío y mi partida
de bautismo
está muy amarilla.
Tú lo sabes.
Han ido los años tan aprisa...
Y este insomnio
y este dolor en el alma...

Al ocaso, Susana,
la seda resiste apenas
la soledad de la ternura,
mientras la luz
se abisma en la retama.
Tú tiendes la mano
hacia la niebla
mariposa, Susana,
estrella de la mañana,
cuando la tarde
se desploma en una llama-
rada adioses.
He vivido explorando

los verdes caminos
de las palabras para encontrarte.

Pero ahora, Susana,
la sombra viene
despeñada sobre la soledad
de mi cabeza. La sombra
y el vacío reclaman
mi presencia.
Arcano misterio de la vida
es el retorno
a la Dama que pobló de mi infancia
los sueños.
Es menester marcharse, Susana.
Al otro lado, soplo puro,
llama ardiente,
llevaré en los labios
el calor inocente de tus labios.

MUERTE DE UN PIANISTA

Aleteó el alma del pianista
y sintió la herida de la nostalgia.
Tenía él,
un sitio seguro
junto a la clave de Salinas,
allí donde *el aire se serena*
viste de hermosura y luz no usada,
en el cielo platónico de Fray Luis.
Pero, mientras ascendía
en la pureza de aquel aire,
sabía que nada sería lo mismo
sin su pianoforte;
que sin aquella madera
y todos los armónicos
de aquellas cuerdas vibradas,
nada de su querido mundo
alcanzaría existencia.
Por eso, dos lágrimas
se le escaparon de sus pupilas
mientras decía adiós.
Y el piano desató
todas las disonancias de la desesperación.

EDUCACIÓN COMO REPRESIÓN Y AMANSAMIENTO

Has leído lleno de emoción a Juan de la Cruz, el medio fraile gordito que todo lo reformó y se trajo, desde la antesala de audiencias del cielo, toda la sabiduría amorosa que acumuló la historia de la cultura occidental.
Has seguido atentamente el equívoco de sus símbolos plenos de erotismo que acababa de dejar, en su almita sensible, la concepción de la vida del Amor Cortés y que él supo injertar en la pureza y sencillez de la canción popular.
Sonreíste ante el precioso sintagma "*la cena que recrea y enamora*", la delicadísima argucia del último escalón que media entre el restaurante y la cama, actualmente carcomido por el cinismo más vulgar, y continuaste sonriendo con el símbolo de la "bodega": "*En la interior bodega de mi amado bebí*" hasta la pérdida del sentido, hasta el "no saber lo que se hace" de la falsa conciencia actual.
Todo te parecía sacado de un imposible erotismo angélico.
Luego has vuelto en ti y has mirado con ojos reales modelados por la historia del erotismo cínico, la carnalidad de unos senos, de un cuerpo desnudo de mujer, y has sentido, a tu espalda, la sombra enorme de King-Kong.
Entonces te das cuenta de un hecho pedagógico: educar es amansar y reprimir ese animal; educar es trabajo de domador que se ejercita, que se ensaya, pero con la sonrisa melancólica de quien sabe que el animal es enorme y que la domesticación es la aceptación de una vida «como-sí» porque, a medida que pasan los años, se ve con claridad que la sombra de King-Kong no cambia.

Hernández sintetiza ese movimiento educativo de despliegue y repliegue del animal en un bello soneto de *El rayo que no cesa:*

Me tiraste un limón, y tan amargo,
con una mano cálida y tan pura,
que no menoscabó su arquitectura
y sentí su amargura sin embargo.

Con el golpe amarillo, de un letargo
dulce pasó a una ardiente calentura
mi sangre, que sintió la mordedura
de una punta de seno duro y largo.

Pero al mirarte y verte la sonrisa
que te produjo el limonado hecho,
a mi voraz malicia tan ajena,

se me durmió la sangre en la camisa,
y se volvió el poroso y áureo pecho
una picuda y deslumbrante pena.

Venancio Iglesias Martín nació en Olleros de Sabero, León. Reconocido prosista (en novela, relato corto y artículos de prensa) muestra aquí su vena más íntima como poeta. Estudió Filología Española en la Universidad Complutense. Fue discípulo de Dámaso Alonso y de Rafael Lapesa. Catedrático de Literatura española. Fue asesor técnico en la Embajada de España en Marruecos. Profesor en la Universidad de Rabat. Ha publicado los libros de relatos: *Esperando a Susana* (2010, Editorial Akron, Astorga, León), *Sombras en el camino*, *Moquito*, *El león del Atlas y otros relatos*; además de las novelas *La ciudad de los mil ojos*, *La carcoma* y *La soledad de Alvarito Somoza* (las tres publicadas por Lobo Sapiens, Ediciones El Forastero, León, en 2018, 2016 y 2014).

AUTORES

ALICIA RODRÍGUEZ SÁNCHEZ es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante. Actualmente, ejerce como profesora de carrera en el Centro Integrado de Formación Profesional (CIPFP) Canastell de la localidad alicantina de San Vicente del Raspeig. En este centro, imparte la materia de Lengua castellana y literatura.
Su primera incursión en el mundo de la literatura para adultos fue con la recopilación medieval de cuentos titulada *Las mil y una noches* a los que le siguieron otras obras clásicas españolas de autores como Mariano José de Larra, Gustavo Adolfo Bécquer o Lope de Vega, entre otros grandes de la literatura.

ÁNGEL L. ABÓS SANTABÁRBARA, doctor en Historia, catedrático de Enseñanza Media y profesor asociado de la Universidad de Alcalá. Entre sus obras destacan: *Diccionario de Términos Básicos para la Historia* (Alhambra), *La Historia que nos enseñaron, 1937-1975* (Foca-Akal), *La desamortización, de Mendizábal a Madoz* (DELSAN). Guadalajara 5 de julio de 2021.

ÁNGEL GONZÁLEZ MUÑIZ nació el 6 de septiembre de 1925 en Oviedo y falleció a los 82 años, en Madrid, el 12 de enero de 2008. Reconocido poeta español de la Generación del 50. Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 1985 y académico y Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 1996, publicó su primer libro de poemas en 1956: *Áspero Mundo*, que fue accésit del Premio Adonáis en 1955. Participó, en 1959, en los actos del 20º aniversario de la muerte de Antonio Machado en Colliure. Durante años fue profesor universitario en Estados Unidos.

ÁNGELA MALLÉN (Alcolea del Río, Sevilla). Poeta y narradora. Licenciada en Psicología Clínica por la Universidad de Valencia, con estudios de Pedagogía, Psicología Social y Filología Alemana en la Universidad de Linz y en la Universidad del País Vasco. Durante diez años residió en Austria, donde trabajó como profesora en la Universidad Johannes Kepler de Linz, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. Actualmente reside en Vitoria, donde trabaja como profesora de alemán,

intérprete y traductora. Obtuvo el Premio Internacional de Poesía "Leonor de Córdoba 2003" con el poemario *Courier -Los trenes del Sur-* (Andrómina, Córdoba, 2003). Entre sus libros de poesía destacan *Palabra de elefante* (AAE, Vitoria), *La noche en una flor de baobab* (Andrómina, Córdoba 2009) y *Cielo Lento* (AAE, Vitoria, 2011). En 2005 publicó la novela *Los caminos a Karyukai* (Arte Activo Ediciones, Vitoria); y en 2014, el libro de narrativa breve *Bolas de Papel de Plata* (AAE, Vitoria 2014). En 2019 es incluida en la antología poética *La escritura plural* (Ars Poetica), y en 2020, publica el libro de relatos *Entretanto, en algún lugar* /Desvelo ediciones). Miembro de la Asociación de Creadores de Álava KRELIA.a y de la Asociación de Escritores de Euskadi.

ANNA ROSSELL (Mataró, Barcelona, 1951), doctorada en Filología Alemana. Profesora de literatura alemana en el Departamento de Filología Inglesa y Germanística de la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha desarrollado una amplia labor de crítica literaria y desarrollado a la par una obra creativa en casi todos los géneros, en especial la poesía. Entre sus últimas obras, en poesía: *Auschwitz-Birkenau. La prada dels bedolls / La pradera de los abedules (2015, e-book, Amazon); en narrativa: Aquells anys grisos (Espanya, 1950-1975) (2014, e-book, Amazon).* En 2017, con *(Falsa) paradoj*a fue premio Amnistía internacional de microrrelatos. Colabora en la revista *Quimera*, dirige la sección de crítica literaria de *Las nueve Musas*. Mantiene el blog: http://www.annarossell.com/

BEATRIZ MONTERO DEL AMO, madrileña, se licenció en Periodismo en la Universidad Complutense de Madrid. Ha ejercido el periodismo en diversos medios, ha sido locutora y presentadora de radio y televisión, ha presentado numerosas galas. Dirigió la comunicación del Taller de Arte Gramático y la revista Ágora. En los últimos años estuvo al frente de la comunicación en diferentes instituciones y empresas de la Región de Murcia. Actualmente también es profesora.

CARLOS ZÚÑIGA SEGURA nació en Pampas, Tayacaja (Perú). Ha publicado los libros de poesía *Inauguración de la ausencia, Imperio del azar, Aeroestrella, Señor de Marbella, Hijos del arcoíris, Estambres de plenilunio, Ángeles en sandalias azules, Cabalística lluvia, rebrota el canto de primicias, Pakarina.* Y los volúmenes de relatos *Flor de Purhuay* y *Virgen Purísima*. Ha ofrecido conferencias y recitales de poesía en las principales salas culturales del Perú y en las repúblicas de Ecuador, Colombia, Alemania y

Cuba. Sus poemas han sido traducidos a los idiomas francés, italiano, inglés, árabe y quechua. Ostenta numerosas distinciones nacionales e internacionales. Es director de la revista de poesía *La Manzana Mordida* y *Ediciones Capulí*, fundadas el 23 de setiembre de 1975; director del programa Poetas en su café desde el año 2004, codirector con Santiago Risso Bendezú, de *Bambú*, primer pliego peruano de poesía haiku.

CONCHA GARCÍA nació en La Rambla (Córdoba) en 1956. Ha residido casi toda su vida en Barcelona, recientemente ha vuelto a Córdoba. Ha recibido el Premio Jaime Gil de Biedma (Segovia, España) en 1995, por su obra *Ayer y calles*. Su obra ha aparecido en numerosas antologías dentro y fuera de España, incluida en *La escritura plural* (Ars poética, Oviedo, selección de Fulgencio Martínez, 2019). Su obra ha sido traducida a diferentes idiomas. Entre sus **libros de poesía**, destacan: ***Ya nada es rito y otros poemas, 1987-2003.*** (Ocnos, Madrid, 2007). De este primer periodo, también los libros *Otra Ley (1986), Ya nada es rito* (1988, Ayto. de Albacete), que recibió el Premio Barcarola; *Desdén* (Ediciones Libertarias, 1990), *Ayer y calles (Premio Jaime Gil de Biedma, ed. Visor, Madrid,1995), Cuántas llaves* (Icaria, Barcelona, 1988), *Árboles que ya florecerán (*Igitur, Montblanc, 2001), *Lo de ella* (Barcelona: Icaria, Barcelona, 2003).El segundo periodo de la obra de Concha García comprende los libros publicados entre 2008 y 2016: **la trilogía iniciada con *Acontecimiento*** (Tusquets, Barcelona, 2008), y continuada con ***El día anterior al momento de quererle***. (Calambur, Madrid, 2013) y ***Las proximidades*** (Calambur, Madrid, 2016). *Un tercer periodo se apunta con su libro Vasta sed*. (Cántico, Córdoba, 2020).
Entre sus libros de **prosa narrativa:** *Mi amor.doc*. (Plaza & Janés, Barcelona, 2001; Egales, Barcelona, 2009), *La Lejanía. Cuaderno de Montevideo*. Carena, Barcelona, 2013), *Los antiguos domicilios. Diario*. La Isla de Siltolá, Sevilla, 2015; *Ciudades escritas.* Carena, Barcelona, 2019) y *Desvío a Buenos Aires. (Diario de una poeta en la Patagonia Argentina).* Chamán, Albacete, 2019.
Ha publicado, por último, los libros de **ensayo:** *Asomos de luz*. *Ensayos sobre poesía de mujeres*. (Amargord, Madrid, 2013), y *Miradas en los entresijos*. *Percepciones alrededor de la poesía escrita por mujeres* (Libros de la Resistencia, Madrid, 2020).

CORINA OPROAE (Transilvania, Rumanía). Es poeta y traductora. Reside en Cataluña desde 1998. Escribe en español y en catalán. Sus libros de poemas en español son *Mil y una muertes* (La Garúa Poesía, 2016), *Intermitencias* (Sabina Editorial, 2018) y *Desde dónde amar* (Pre-

Textos, 2021). *Temprana Eternidad* (Caza de Libros, 2019) es una antología personal publicada en Colombia. En catalán ha publicado *La mà que tremola (La mano que tiembla)* (Cafè Central & Llibres del Segle, 2020). Ha traducido del rumano y del inglés al catalán y al español autores como Lucian Blaga, Gellu Naum, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ioan Es. Pop o Mary Oliver.

DINU FLAMAND nació en Transilvania (Rumanía) en 1947. Es uno de los más grandes poetas en lengua rumana en la actualidad. En el volumen 3 impreso,y n. 9 digital Nueva Colección, de Ágora-Papeles de Arte Gramático, Corina Oproae traduce su poema Carta a César Vallejo. En español podemos leer sus libros *En la cuerda de tender* (1983-2002), *El frío intermediario* (2006) y *Sombras y rompeolas* (2010), los tres libros están recogidos en la ***Antología poética*** editada en Tegucigalpa (Honduras) por la editorial de arte La Mano Nostra.
En la cuerda de tender es una antología que fue publicada en español por la editorial Linteo en 2012, con traducción de **Catalina Iliescu Gheorghiu**. *El frío intermediario* (2006) fue publicado en México en versión de Omar Lara. De *Sombras y rompeola*s hay también una reciente traducción al catalán: *Ombres i escullera* (editorial LLibres del segle, 2019), traducido por Corina Oproae y Jordi Valls.

ENCARNACIÓN GARCÍA DE LEÓN es doctora en Literatura Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Desarrolló su labor docente como Catedrática de Lengua Castellana y Literatura en la ciudad de Albacete. Fue cofundadora de la revista "*Barcarola. Revista de creación literaria*" Junio 1979. Tiene publicados varios libros de ensayos. Ha colaborado en obras monográficas colectivas sobre escritores españoles. Pertenece a la AIH (Asociación Internacional de Hispanistas) con numerosos trabajos recogidos en las Actas de sus Congresos. Participa con artículos literarios en diversas revistas como Barcarola, Textos de Didáctica de la Lengua y la Literatura y en Revista de Letras, publicación digital. Su último proyecto gira en torno a la prosa literaria rumana.

ENRIQUE VILLAGRASA GONZÁLEZ (Burbáguena, Teruel, 1957). En la actualidad reside en Tarragona. Periodista y lector de poesía. Ha escrito diversos libros de poemas. Ha sido incluido en varias antologías y están traducidos algunos de sus poemas a otros idiomas: al árabe por Khalid Amraniy; al francés por Belén Juárez y por Geneviève Baudry; al italiano

por Emilio Coco y Paola Laskaris; al húngaro, por Szijj Mária; al inglés por Rosa Lafuente; al ruso por Tatiana Mamaeva; al chino por Huaping Han; al rumano por Elena Liliana Popescu; al croata por Željka Lovrenčić; y al portugués por João Rasteiro y Carlos Castilho Pais. Colabora como crítico en Librújula, librujula.com, Turia y Alhucema. Sus últimas publicaciones son *Queda tu sombra* (Huerga & Fierro, 2019) y *La poesía sabe esperar* (Igitur, 2019). Está incluido en la *Antología de poesía aragonesa del siglo XXI* (Parnaso 2.0, Gobierno de Aragón, 2016) y en *Mar sin fronteras. Antologia liquida di poesía spagnola contemporanea* (Stilo Editrice, 2020). Es codirector de la colección de poesía *Rayo azul* (Huerga y Fierro).
Recientemente ha publicado la antología *Arpegios y mudanzas* (Instituto de Estudios Turolenses y Los libros del gato negro, 2021), en la que aparecen, en el apartado de inéditos, los poemas La viña de mi padre y Aquellos vuelos desde el puente.

GHEORGHE GLODEANU es Profesor de la Universidad de Baia Mare (Rumania).

FRANCISCO JARAUTA es catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia. Profesor invitado en universidades europeas y americanas. Ha orientado su reflexión a la historia de las ideas estéticas, a las crisis de cultura y a la filosofía contemporánea. Entre sus publicaciones destacan sus ensayos sobre Sören Kierkegaard, Walter Benjamin, Stéphane Mallarmé y Paul Celan.

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA es catedrático emérito de Literatura Española en la Universidad de Murcia. Editó y publicó una "Introducción" a la novela de Galdós *Miau,* en ed. Cátedra, 2000, y más recientemente, *Azorín, entre los clásicos y con los modernos* (Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 2021) y *Carmen Conde desde su edén* (2020, Murcia). Correspondiente en prestigiosas instituciones, como la Real Academia de la Historia, la de las Buenas Letras de Sevilla, o la Alfonso X de Murcia.

FULGENCIO MARTÍNEZ (Murcia, 1960) ha ejercido la docencia. Máster en Filosofía y en Filología Hispánica. Ha publicado, entre otros libros de poesía, *Línea de cumbres* (2020, Adarve, Madrid), *y La segunda persona* (2021 Sapere Aude, Oviedo*).* Y, en 2019, *La escritura plural, 33 poetas entre la*

continuidad y la dispersión de una cultura, una antología actual de poesía española, con prólogo de Luis Alberto de Cuenca (Ars Poetica, Oviedo). Edita *Ágora-Papeles de arte gramático.*

JESÚS CÁNOVAS MARTÍNEZ es profesor de filosofía, poeta y narrador. Entre sus libros de poemas, destacan *A la desnuda vida creciente de la nada*, *Estridularia*, *Otra vez la luz, palomas*, *Convocada soledad*, *Soy de tierra, también de cielo, y canto*. Ha publicado la novela *El quinto camino* y es autor de varios libros de relatos titulados *Aires del sur*, un ciclo abierto.

JOAQUIN GARRIGÓS BUENO nació en Orihuela (Alicante). Ha publicado últimamente *Poesía completa de Max Blecher* (Hermida ed). Ha traducido al español a los grandes escritores rumanos del siglo XX. La revista *Ágora-Papeles de Arte Gramático* le otorgó el 22 de abril de 2021 el premio honorífico "Cervantes de las Letras en español" por sus traducciones. Ha sido reconocido con (entre otros) los siguientes Premios:

- Premio de la Unión de Escritores de Rumania a la mejor traducción en lengua extranjera en 1998 de una obra literaria rumana por el libro *La noche de San Juan*.
- Premio Poesis de traducción, Satu Mare, Rumania, 2006.
- Premio de traducción del Festival Días y Noches de Literatura, Rumania, 2007.
- Premio Complutense de Traducción «José Gómez Hermosilla», de 2019.

Ha traducido últimamente *La casa de las ventanas de color naranja,* de Minulescu (ed. Nórdica). Traduce también para Ágora el texto del profesor GHEORGHE GLODEANU.

JOSÉ ÁNGEL CILLERUELO (Barcelona, 1960) es escritor, traductor y crítico literario. Ha publicado obras en diversos géneros: poesía, relato, novela y ensayo. Entre sus últimos títulos se encuentran: en poesía: *Tapia con mirlo* (2014, Prensas de la Universidad de Zaragoza), *Becqueriana* (2015, La Isla de Siltolá), *Cruzar la puerta que quedó entornada* (2017, Polibea); en prosa, los diarios *El pabellón dorado. Dietario de lugares, 2*. (2018, Polibea), *Almacén. Dietario de lugares*, 1 (2014, Polibea) y la prosa aforística *Lunáticos*

(2017, La isla de Siltolá). Incluido en antologías como *La mirada (Antología esencial*), Edición de V. L. Mora (2017, FCE), y *La escritura plural* (Ars poetica, Oviedo, 2019).

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ VALERO es catedrático emérito de Literatura, ha publicado *Sintaxis* (La fea burguesía ediciones), un diario novelado donde junta ensayo, poesía, memorias de infancia y juventud e impresiones de la ciudad. Es autor de una larga serie de títulos tanto en verso como en prosa, siempre reinterpretando y acercando los géneros literarios (del ensayo, la epístola, la poesía y el cuento, entre otros). Ha publicado *La isla* (ed. El bardo), *La espalda del fotógrafo* (Editora Regional de Murcia), *Poemas* (Editora Regional), *La Puerta Falsa*, *Puerto de sombra* (Ed. La fea burguesía), *Libro abierto* (La sierpe y el laúd ed), *Plaza de Belluga*, *Daniel en Auderghem* (Diego Marín ed) y *Merced 22*.

MARIA ÁNGELES LONARDI, poeta y escritora hispano-argentina, nacida en Larroque, Provincia de Entre Ríos, Argentina. Desde 2002 radicada en Almería España. Tiene cinco libros de poesía publicados. Ha obtenido varios Premios literarios. Integra más de treinta Antologías a ambos lados del Atlántico y colabora en Revistas digitales. Es miembro del Instituto de Estudios Almerienses, y del Centro Andaluz de las Letras. Su blog: https://letras-sobre-papel.blogspot.com.es/

MAXIMILIANO HERNÁNDEZ MARCOS es poeta y profesor de Filosofía en la Universidad de Salamanca: En poesía, uno de sus más destacados libros es *La mirada mirífica* (2018, ed. Camelot); y en Filosofía: *La primera escuela de Salamanca* (VV, AA) (2012 Ediciones Universidad de Salamanca). Su primer libro de poemas, *Cadencia de lo urbano,* lo publicó en Madrid en 1993. Colaborador habitual de la revista *Ágora-Papeles de Arte Gramático*, fue ganador del II Premio internacional de poesía Andrés Salom, organizado por la revista *Ágora* y el Taller Ágora de Arte Gramático, con el libro *La sobriedad y el tiempo* (Murcia, 2008, ed. Nausícaa). En 2019 es incluido en *La escritura plural. Antología actual de poesía española* (Oviedo, Ed. Ars Poetica. Fulgencio Martínez/Luis Alberto de Cuenca).

PACO CARREÑO ESPINOSA (Madrid, 1965). Profesor de Lengua y Literatura. De origen murciano y manchego. Ha publicado poemas en las revistas *Quimera* (Barcelona) *Calicanto* (Manzanares, Ciudad Real), *Salamandra* (Madrid), *Ágora* (Murcia) y *Antaria* (Murcia). Es autor de libros

de poesía, como *Calblanque* (con fotografías de Luis González Adalid, Zambucho, Madrid, 2006), *Gabinete de sombras* (con fotografías de Paula Noya, La Factoría de Papel, Madrid, 2015) y, su más reciente, *Todos los días* (Ed, Casus-Belli, Madrid, 2021). Ha publicado también narración y ensayos y ejerce la crítica literaria y artística. www.pacocarreño.com

SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN nació en Oporto, 6 de noviembre de 1919 y murió en Lisboa, 2 de julio de 2004. Fue distinguida con el "Prémio Camões" en 1999, como una de las poetas más importantes en lengua portuguesa del siglo XX. Fue la primera mujer portuguesa en recibir ese premio que supone el reconocimiento literario mayor de la literatura en lengua lusa. En 2003, poco antes de su muerte, obtuvo también, en España, el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. Autora de libros de poesía y de cuentos, teatro, ensayo y narrativa infantil. Su poesía se recoge en los tres volúmenes de su *Obra Poética* editada en Lisboa (Ed. Caminho, Lisboa, 1990-2003). Aunque cabe recordar sus libros traducidos al español:

- *Poemas Sophia de Mello Breyner Andresen*. Angria Ediciones. Caracas 1998. Traducción de Nidia Hernández.
- *Antología griega* (Ediciones Miguel Gómez, 1999)
- *Antología poética* (Huerga y Fierro, 2000)
- *En la desnudez de la luz* (Antología, Ed. Universidad de Salamanca, 2003)
- *Nocturno mediodía* (Antología, traducción de Ángel Campos Pámpano, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2005).
- *Tiempo terrestre* (Antología, selección y traducción de Paula Abramo, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2018).

VENANCIO IGLESIAS MARTÍN nació en Olleros de Sabero, León. Reconocido prosista (en novela, relato corto y artículos de prensa) muestra aquí su vena más íntima como poeta. Estudió Filología Española en la Universidad Complutense. Fue discípulo de Dámaso Alonso y de Rafael Lapesa. Catedrático de Literatura española. Fue asesor técnico en la Embajada de España en Marruecos. Profesor en la Universidad de Rabat. Ha publicado los libros de relatos: *Esperando a Susana* (2010, Editorial Akron, Astorga, León), *Sombras en el camino*, *Moquito*, *El león del Atlas y otros relatos*; además de las novelas *La ciudad de los mil ojos*, *La carcoma* y *La soledad de Alvarito Somoza* (las tres publicadas por Lobo Sapiens, Ediciones El Forastero, León, en 2018, 2016 y 2014).

ÁGORA

PAPELES DE ARTE GRAMÁTICO

Edita: Taller de Arte Gramático (Fulgencio Martínez)
Depósito Legal: MU-0191-998 ISSN: 1575-3239
Contacto: agoradeartegramatico@gmail.com
Blog de la revista ÁGORA DIGITAL
www.diariopoliticoyliterario.blogspot.com

Distribuidor de la revista impresa: Editorial Ars poetica (Oviedo)
Pueden adquirir los volúmenes 2 y 3 directamente en su página web o pedir que su librero habitual contacte con Ars poética:
https://www.arspoetica.es/libro/agora-papeles-de-arte-gramatico-n-o-2_109048/

TALLER DE

A

GRAMÁTICO