

Nuno Júdice
Julio Martínez Mesanza
Luis Arturo Guichard
Vanessa Gutiérrez



Almeida Faria
Gonzalo Hidalgo Bayal
Gabriel Magalhães
Jesús Aguado

Alejandro Duque Amusco
Fernando Echevarría
Elías Moro
António Cândido Franco



Gonzalo Calcedo
Gemma Gorga
Maria do Rosário Pedreira

Luis Muñoz
Helga Moreira
Almerinda Pereira
José Antonio Llera



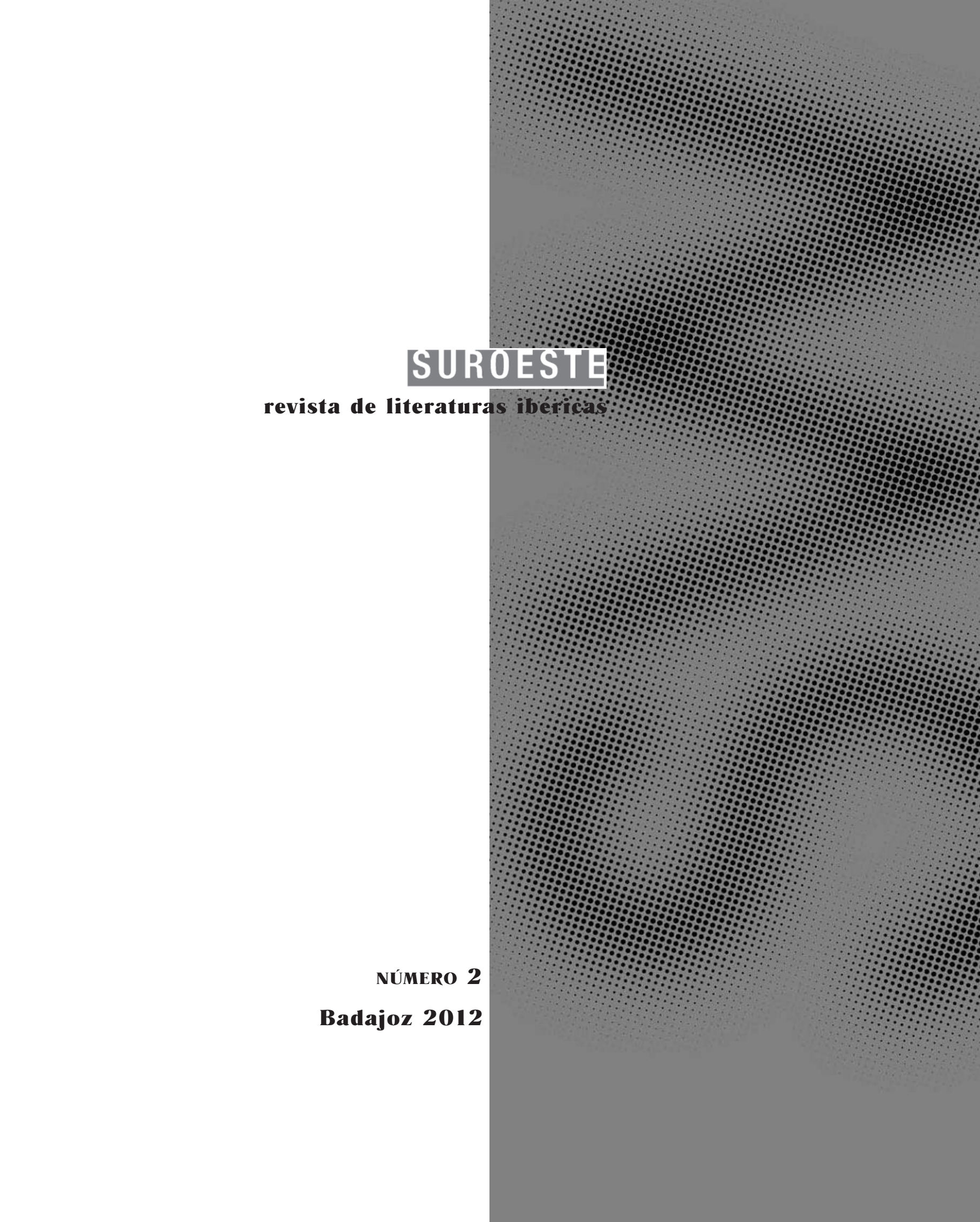
Teresa Rita Lopes
Jordi Doce
Pedro Paixão
Elsa Nunes



Urbano Tavares Rodrigues
Basilio Sánchez
Teresa Soto
Harkaitz Cano

Thomas Harrington
José Luis García Martín
Jerónimo Pizarro
Álvaro Valverde





SUROESTE

revista de literaturas ibéricas

NÚMERO 2

Badajoz 2012

SUROESTE revista de literaturas ibéricas

N.º 2. BADAJOZ, 2012

suroesterevista@gmail.com

C/ Almendralejo, 47, bajo

06800 MÉRIDA (Badajoz)

Director

ANTONIO SÁEZ DELGADO

Consejo de Redacción

ANTONIO FRANCO DOMÍNGUEZ

LUIS MANUEL GASPAS

GABRIEL MAGALHÃES

JAVIER RODRÍGUEZ MARCOS

Consejo Asesor

ELOÍSA ALVAREZ

FERNANDO PINTO DO AMARAL

JUAN MANUEL BONET

PERFECTO CUADRADO FERNÁNDEZ

ANTÓNIO CÂNDIDO FRANCO

MIGUEL ÁNGEL LAMA

MARTÍN LÓPEZ-VEGA

JOÃO DE MELO

EDUARDO PITTA

ÁLVARO VALVERDE

Ilustraciones

MANUEL VILCHES

PEDRO GAMONAL

Diseño

LUIS COSTILLO

Editan

Editora Regional de Extremadura

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA. GOBIERNO DE EXTREMADURA

Departamento de Publicaciones

DIPUTACIÓN DE BADAJOZ

Depósito Legal: BA-646-2010

I.S.B.N. 978-84-9852-287-7

Imprime

INDUGRAFIC, S. L.

SUROESTE CONSIDERARÁ LOS ORIGINALES RECIBIDOS, PERO NO MANTENDRÁ
CORRESPONDENCIA SOBRE ELLOS NI SE COMPROMETE A SU PUBLICACIÓN.



EDITORIA REGIONAL
DE EXTREMADURA

GOBIERNO DE EXTREMADURA
Consejería de Educación y Cultura



DIPUTACIÓN
DE BADAJOZ

Índice

POESÍA 5

JESÚS AGUADO
Dos poemas 7

ALMEIDA FARIA
Infernos
Coléricos 11

HARKAITZ CANO
Poemas 12

JORDI DOCE
Tres poemas 25

ALEJANDRO DUQUE AMUSCO
El silencio de la vida 29

FERNANDO ECHEVARRÍA
Poemas 31

GEMMA GORGA
Ocho poemas 39

LUIS ARTURO GUICHARD
Tres poemas 47

NUNO JÚDICE
Poemas 51

JOSÉ ANTONIO LLERA
La plenitud 55

TERESA RITA LOPES
Poesia do olhar 57

JULIO MARTÍNEZ MESANZA
Seis poemas (2007-2009) 65

HELGA MOREIRA
Poemas 71

ELÍAS MORO
Figurantes 77

LUIS MUÑOZ
Pasado que no pasa 79

MARIA DO ROSÁRIO PEDREIRA
Arte poética 81

BASILIO SÁNCHEZ
Dos poemas 89

TERESA SOTO
Poemas 91

NARRATIVA 99

GONZALO CALCEDO
El rey del parque 101

VANESSA GUTIÉRREZ
Lo correcto 107

GONZALO HIDALGO BAYAL
La hija de Lovecraft 113

PEDRO PAIXÃO
O homem que não sabia de si 119

URBANO TAVARES RODRIGUES
A rapariga dos olhos de neve 123



ANTÓNIO CÂNDIDO FRANCO
O camonismo de António Telmo 129

THOMAS HARRINGTON
Barcelona, ciudad de traducciones:
El caso de la revista *Estvdio* 139

GABRIEL MAGALHÃES
Jugando al tenis con Catalunya 149

ELSA NUNES
A paisagem na poesia de Teixeira
de Pascoaes e Miguel de Unamuno 153

ALMERINDA PEREIRA
A corpo a céu aberto - A abjecção
em Gonçalo M. Tavares e Quim Monzó 163

JERÓNIMO PIZARRO
Machado e Pessoa: a procura
de uma nova objectividade 175

ÁLVARO VALVERDE
La poesía reunida de Basilio Sánchez 187

Entrevista

José Luis García Martín,
cartógrafo de laberintos
por MARTÍN LÓPEZ-VEGA 193

ELOÍSA ÁLVAREZ

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO

JORDI CERDÁ

MIGUEL FILIPE M.

ANTÓNIO CÂNDIDO FRANCO

ANTONIO JIMÉNEZ MORATO

MIGUEL ÁNGEL LAMA

MARTÍN LÓPEZ-VEGA

MANUEL NEILA

XOSÉ MANUEL DASILVA

Poesía

JESÚS AGUADO

ALMEIDA FARIA

HARKAITZ CANO

JORDI DOCE

ALEJANDRO DUQUE AMUSCO

FERNANDO ECHEVARRÍA

GEMMA GORGA

LUIS ARTURO GUICHARD

NUNO JÚDICE

JOSÉ ANTONIO LLERA

TERESA RITA LOPES

JULIO MARTÍNEZ MESANZA

HELGA MOREIRA

ELÍAS MORO

LUIS MUÑOZ

MARIA DO ROSÁRIO PEDREIRA

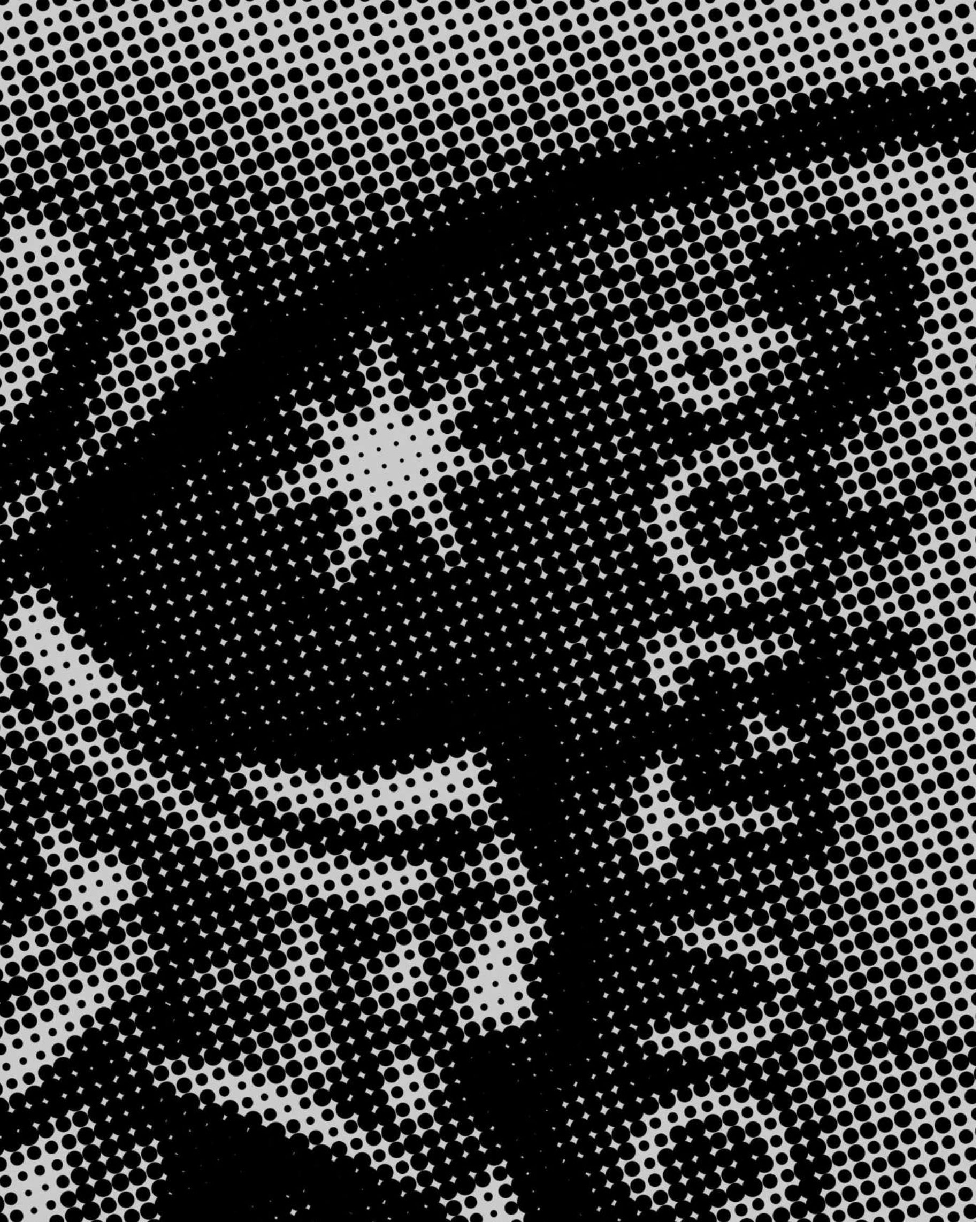
BASILIO SÁNCHEZ

TERESA SOTO

PÁGINA

5





Dos poemas

UN POEMA DE LA TRIBU NILA DE LA INDIA

Te hemos llevado, padre,
muy lejos del poblado.

Te hemos llevado, padre,
por un sendero nuevo
que hemos abierto con nuestros machetes
mientras las mujeres
azotan a los niños para que lloren.

Te hemos llevado, padre,
a un lugar que no podrás reconocer
si alguna vez te da por despertarte.

Te vamos a dejar ahí, padre,
y a la vuelta ocultaremos el camino
con hojas y ramitas.
Las mujeres apalean a los perros para que gañan
y a los bueyes para que mujan y babeen.
Las mujeres rompen toda la loza de barro,
convierten los trajes en tiras,
se queman unas a otras con brasas.

No vuelvas, padre,
porque ya no tienes casa ni parientes.
No vuelvas, padre,
porque si lo haces las mujeres nos abandonarán.

Para que no vuelvas, padre,
te vamos a cortar en trocitos
y cada uno lo vamos a esconder en el hueco de un árbol.

Estás muerto, padre,
así que no intentes convencernos de que no.

Padre, no nos persigas
para que te demos aguardiente de arroz
o tortitas con verduras
ni hagas que los tambores suenen solos por las noches
como invitándonos a una danza.

Vete lejos del poblado y no vuelvas, padre,
porque si lo haces
nuestras mujeres se acostarán con nuestros enemigos
y les darán tantos hijos que nos derrotarán.

Estás muerto, padre,
márchate de nuestras cabezas
y déjanos en paz.

ORACIÓN POR MIS PADRES

Desde antes de nacer os amaba en los árboles
y en las vías del tren y en las ventanas.
Desde antes de nacer ya nací en vuestros ojos
que miraban las cosas
que yo también vería alguna vez:
los ríos y las casas, la oscuridad y el eco,
los pasos en un suelo de madera, la comida caliente,
el estremecimiento, la compasión, las risas.
Nací de vuestros ojos mirándose en los ojos de la vida.
De vuestra luz de estrella guiando al navegante que llegaría a ser.
De vuestra fe en el tiempo y los abrazos.
Desde antes de nacer os amaba en vosotros,
emboscado en vosotros, creciendo con vosotros:
ni semilla siquiera de futuro
pero sintiendo ya que me cuidabais como el aire a sus aves;
sin nombre todavía
aunque todas las cosas me nombraban ya a mí.
Qué feliz coincidencia la que me trajo al ser:
vuestros ojos cruzándose en un baile,
vuestras manos brotando en el humus regado del deseo,
vuestras palabras limpias construyendo un camino en el que yo
dejaría muy pronto mis huellas diminutas.
Qué feliz coincidencia estar aquí, ser esto, tener sitio.
Sólo por eso os amaría
como un volcán al centro de la tierra,
como una ley a sus repeticiones,
como una cuna a su bebé dormido.
Nací, y fue para siempre, de vuestra alfarería,
del barro del azar y del amor
en el que moldeasteis mis piernas y mis sueños.
Os doy las gracias y también le doy las gracias al sentido
que dicta el crecimiento de las uñas
y el magma en espiral de las constelaciones.
Os doy las gracias por ponerme un pie
en el Origen y el otro en el Fin,
por hacerme misterio y recorrido y reflejo y distancia y este punto.

Os doy las gracias por haber creído en la difícil posibilidad
de que yo alguna vez leyera libros
o de que el vino rojo bajara por las suaves comisuras de mi amada
hasta mi lengua temblorosa
o de que comprendiera esa antigua verdad que enuncia un barco por un río.
Sin vosotros me hubiera perdido el Universo,
las ensaladas, los amigos, el otoño en el sur,
los cuentos de vampiras, el sexo en catarata,
los colores, la luz, el humor, los jerseys.
Sin vosotros no hubiera hallado ningún yo para vestirme
y estaría ambulando por la Nada,
un fantasma del No, un círculo intrazado, un vacío vacío.
Os doy las gracias por haberme rescatado del Nunca y del Jamás.
Y le pido a esta mesa
y a la sonrisa de esa niña que juega en el jardín
y al chillido del mono que me exige las sobras
y a la higuera feraz y a las ardillas
y a las nubes lentísimas que aplacan el ardor de mi mirada
y al bolígrafo azul y a la página en blanco
y a los cojines rojos y a los ventiladores:
le pido al mundo y a las cosas que
os cuiden a vosotros tan bien como vosotros me habéis cuidado a mí.
Que os cuiden con el mismo amor que ya os tenía
desde antes de nacer en vuestros ojos.

Infernos Coléricos

Nós, os coléricos, temos a nossa própria honra.
Sempre levámos a sério as ameaças dos livros sagrados.
Sempre acreditámos que a cólera decidiria deste nosso lugar.
Escolhemos, apesar disso, a grande recusa, dispostos a tudo.
Ou foi ela a escolher-nos, dá no mesmo.
Mostrámos aos doutores de todas as igrejas que desprezamos as ameaças deles.
Mostrámos aos donos do mundo o teor da nossa fúria.
Mostrámos aos timoratos que o medo é curável.
Mostrámos ao nosso medo que não o tememos.
Nenhum de nós aqui tem medo. Medo de quê?
Dos homens de cornos e olhos de mocho?
Dos grandes lagartos de línguas longas?
Dos que têm enguias e cobras na boca?
Dos que têm lábios de pernas de polvo?
Dos dragões que vomitam fogo?
Dos venenos? Dos monstros?
A nossa cólera foi a nossa força.

Poemas

Txekhov vs. Yahoo (edo: diglosia eta teknologia)

Anton Txekhoven esanetan, hiru bide har ditzake pertsona batek bizitzan:
eskuinekoa hautatuz gero, otsoek irentsiko zaituzte,
ezkerrekoa hautatuz gero, zerorrek irentsiko dituzu otsoak;
erdikoa hautatzen baduzu, zeure burua irentsiko duzu.

Yahoo Chat-en arabera, badira beste hiru:

Available (itxura penagarria: hel niri!)

Busy (bai interesgarria berori, izaki harresitua)

Invisible (ez zaituzte ikusten, ez zara existitzen)

Ikusezin izatea hautatzen dut, zalantza izpirik gabe.
Eta ikusezintasuna hautatzen duten haiekin soilik
izan dezaket etorkizun bat amankomunean.

Maite dut beste izaki ikusezinekin gutun-trukea.
Maite dut haiek marraztea,
haiek marraz nazaten.

Maite dut haiekin

(el sistema ha detectado un error y ha debido cerrarse inesperadamente. Puede que no se hayan guardado los últimos cambios realizados)

Chéjov vs. Yahoo (diglosia y tecnología)

Antón Chéjov decía que para una persona, en la vida, hay tres caminos:

Si eliges el de la derecha, te devorarán los lobos.

Si eliges el de la izquierda, *tú* devorarás a los lobos.

Si eliges el del centro, te devorarás a ti mismo.

Yahoo Chat asegura que hay otros tres:

Available (das pena; socorro, a mí)

Busy (vas de interesante; vos, ser amurallado)

Invisible (no te ven, no existes)

Yo elijo ser invisible, sin parpadear:

y sólo con quienes eligen la invisibilidad puedo tener un futuro en

(el sistema ha detectado un error y ha debido cerrarse inesperadamente. Puede que no se hayan guardado los últimos cambios realizados)

Tigre batekin bizi

Alferrik da hona nola heldu zen galdetzea.
Gure aurreko maizterrak ahaztu ote zuen deskuido edo maleziaz,
leihoak zabalik utzi arau sartu ote zen gu ohartu gabe,
geure disko bilduma gorroto duen bizilagunen jukutria ote den
edo hilean behin ura, gasa, argindarraren kontaduria
aztertzeraz datorren
langile buzo-urdirarena.

Irakurri ditut gustuko pentsalariak, Wittgenstein, Cioran, Steiner;
baina ez dut haietan erantzunik topatu.
Dakidan gauza bakarra da tigre bat bizi dela gurean.

Hura ikusi gabe egunak ematean ere,
jada ez diogu, lehen bezala,
joan ote den itxaropenik elkarri aitatzen:
badakigu itzuliko dela eta itzuli egiten da.

Tigre bat ez da katu bat, horregatik,
ez jakin noiz bukatuko zaizkion bizitzak.

Hor dagoela irudikatze hutsak eragozten digu sarri ohetik ateratzea.

Ehiztari bokazioa piztu behar liguke tigreak, eta ez digu piztu.

Ginen anai-arrebetarik ez gaude guztiok,
baina tigrearena da errua?
Beti izan zen haserreren bat haietako bakoitza
betirako partitu zedinean
eta ez ginen erabat seguru egon
tigrearen erruaz,
nahiz eta ongi datorren batzuetan tigre bat etxean
errua nori egotzi izateko.

Vivir con un tigre

En vano indagarás cómo vino a parar aquí.
Si lo abandonó por descuido o malicia el anterior inquilino,
si se introdujo por la ventana subrepticamente,
si se trata, por qué no,
de una mala jugada del vecino que odia nuestra colección de discos
o del trabajador de mono azul que contabiliza todos los meses
el agua, el gas, la electricidad.

Wittgenstein, Cioran, Steiner;
he leído a mis pensadores de cabecera sin hallar respuesta en ellos.
Pero lo sé: tenemos un tigre en casa.

Pese a sus días sin dar señales de vida,
ya no nos mostramos, como antaño,
esperanzados ante su posible marcha;
sabemos que ha de volver, y vuelve.

Un tigre no es un gato, difícil acertar,
cuándo se acabarán por extinguir todas sus vidas.

Su mera presencia nos disuade a menudo de abandonar la cama.

El tigre debió de habernos despertado la vocación de cazador, pero no lo hizo.

Tantos hermanos que fuimos, no estamos ya todos,
mas, ¿hemos de culpar al tigre?
Siempre hubo alguna riña antes de la partida definitiva
y no pudimos con certeza acusar al felino de su marcha,
si bien en ocasiones sale a cuenta tener en casa
a un tigre a quien culpar.

Llegamos tarde al trabajo y nos decimos: de no ser por el tigre...

Lanera berandu iristean diogu: tigreagatik ez balitz.

Batzuetan egia da, beste batzuetan ez.

Tigre batekin bizi zarenean erlojuak atzeratu egiten dira,
hain goiz dela ematen du ze, oso berandu dela jabetzen baitzara.

Inoiz ez da uste duzun bezain garaiz.

Gezurra dirudi, tigre batek, atzapar horiekin,
erlojuetako orratzak mugitzeko abildadea izatea.

Berba anpulosa dirudi, baina hala da: denbora geratzeko gaitasuna du.

Beharbada ez genituen ongi interpretatu zeinuak:
hozkailean faltatzen ziren gauzak, armairu nahasiak,
arropa tarratatuak.

Erne ibili beharra dago, tigre bat bizi bada zurean.

Ez da tigre kumea batere,
baina akaso kumeago zen lehen orain baino.
Gurekin batera hazi da? Tigre heldua zen hasieratik?
Ez ote dira, bat bakarraren orde, bi tigre? Hiru, diozue?
Ez dugu segurantzia erabatekorik.
Etxekoak ez gara horretan ados jartzen,
gutxitan ikusi baitugu osorik:
batzuetan ez da geure bizkarrean sentitzen dugun
presentzia lausoa baino,
noiz hats, noiz kirats:
gure ospakizunen zelatan
geure ametsen aiduru
geure algaren jeloskor
geure lantuen zergatien jakin-min.
Burua jiratu orduko isatsa baino ez diogu ikusten,

A veces es cierto, otras veces no.

Los relojes se retrasan cuando vives con un tigre,
parece tan temprano que, de pronto, se ha vuelto demasiado tarde.

Nunca es tan temprano como crees.

Parece mentira que un tigre, con esas garras,
tenga la capacidad de hacer girar las manillas del reloj.

Frase grandilocuente, pero cierta: un tigre puede parar el tiempo.

Quizá no interpretamos bien los signos:
cosas que iban faltando en el frigorífico, armarios revueltos,
prendas rasgadas.

Hay que andarse con mucho ojo, cuando tienes un tigre en casa.

No es un cachorro, pero quizá fuese más joven antes.
¿Creció junto a nosotros? ¿Era un tigre ya adulto desde el principio?
¿No serán, a falta de uno, dos tigres? ¿Tres tigres, decís?

Vivimos sin poder despejar la incertidumbre.

En casa no nos ponemos de acuerdo,
apenas si lo hemos visto de cuerpo entero alguna vez:
a veces no es sino una leve sombra a nuestras espaldas,
ora aliento, ora pestilencia:

espía nuestras celebraciones,
escruta nuestros sueños,
recela de nuestras carcajadas,
le intrigan nuestros llantos.

Al girar la cabeza, a duras penas llegamos a distinguir su cola
arrastrándose suavemente, desapareciendo.

Huellas en la moqueta,
rugidos selváticos,
crujidos de tarima,

arrastaka leun desagertzen.

Oin arrastoak moketan,
zurrunga oihanekoa,
egurrezko zoruaren karranka,
arrasto txikiak, ia ikusezinak izaten dira batzuetan
hor segitzen duen seinale.

Entzun izan ditut adituak irratian:
tigrea hau, tigrea hura, tigrea bestea...
Eta nik, neure artean: “lekutan hitz horiek
tigrerik bazenute etxean”.

Tigre batekin bizi gara baina ez
ditugu elkarren begiak ezagutzen.

Agudo ikasarazi genion etxeko txikienari oinez,
beldur ginelako ez ote zuen tigreak isekatzat hartuko
bera ez beste inor
lauroinka ikustea.

Inor gutxi ausartzen zaizu etxera bisitan,
tigre bat bizi denean zurean.

Tigre batekin bizi garela ahaztu egiten dugu sarri,
egun luzetan akordatu ere ez, aizue,
bat-batean aurrez aurre topatzen duzun arte,
egun seinalerik gabekoenean:
demagun asteazken batez, demagun udazkenean,
demagun lanetik etxera goazela, txistuka, nekatuta.

Tigre batzuk nobleak direla diozue?

Tigreak tigreak dira, haratago ni ez naiz ausartzen.

Ez da babes ofizialeko etxea, baina tigre bat
bizi da geurean.

pequeños rastros, casi imperceptibles,
evidencian que sigue ahí.

Oigo hablar a expertos en la radio:
que si el tigre esto, que si el tigre lo otro, que si el tigre lo de más allá...
Y yo, para mi camisa: “no hablaríais así del tigre,
si tuvieseis a uno en casa”.

Tenemos un tigre en casa pero jamás
hemos cruzado una mirada franca.

Nos dimos prisa por enseñar a caminar al más pequeño;
temíamos ofender al tigre si otro diferente a él
gateaba por la casa.

Pocos se atreven a visitarte cuando tienes un tigre en casa.

A menudo olvidamos que vivimos con un tigre,
las jornadas transcurren sin apenas acordarnos,
hasta que te lo encuentras de frente
el día menos pensado:
por ejemplo un miércoles, digamos que en otoño,
de camino a casa tras el trabajo, cansados y silbando.

¿Decís que son nobles algunos tigres?

Un tigre es un tigre, más allá no me atrevo a afirmar nada.

No es de protección oficial la vivienda, pero tenemos a un tigre en casa.

Lo hemos pensado a menudo: vender la casa sin advertir al comprador.
Dejar todas las puertas abiertas y esperar a que se vaya,
abrir todos los grifos y escapar nosotros.
Mil cosas hemos pensado, pero al final, ésa esa la verdad,
puede que nos hayamos acostumbrado a vivir con él.

Pentsatu izan dugu: etxea saltzea, erosleari deus esan gabe.
Ate guztiak zabalik laga eta aldegin dezan itxoitea,
etxeko iturri guztiak irekita utzi eta guk geuk aldegitia.
Ia denetik pasa zaigu burutik, baina atzenerako, horixe da egia,
ohitu egin gara tigre honekin bizitzen.

Sor eta gara al daiteke kariñorik tigre batekiko?
Sor eta gara daiteke, baina tigrea tigre da,
ez ditu bere marrak erantzten.

Arra da ala emea? Berrogeita hamar urte ditu?
Hamabost? Hirurogeita hamabi? Bostehun?
Afalostean, hark miazkatutako intxaurrak jan bitarte,
tigrearen adinaz mintzatzen gara isilpean:
zahartu ote den batere, moteldu edo zabartu,
ez ote den dena iruzurra,
ez ote den tigre baten kareta mozorrotutako
deabru bizkarroiren bat.

Zehatz eta zuzen nahi nuke idatzi tigrearen marra bihurrietan.

Kalean barrena jendeari so, ez naiz galdetzera ausartzen:
baduzue zuek tigrerik etxean? Esan egia: badea tigre gabeko etxerik?
Ez ote da *Harramazka* guztiok bizi garen nazioaren izena?
Ez dute bada esaten, antzekoak garela gizon-emakume guztiok?

Tigre batekin bizi naiz eta ez dakit
asmatuko nukeen bizitzen
tigrerik batere gabe.

¿Puede nacer y desarrollarse el cariño con respecto a un tigre?

Puede nacer y desarrollarse, pero un tigre es un tigre
y jamás se desvestirá sus rayas.

¿Es macho o hembra? ¿Tiene cincuenta años?

¿Quince? ¿Setenta y dos? ¿Quinientos?

En la sobremesa, mientras rebuscamos entre las nueces
por él mordisqueadas, especulamos acerca de su edad:
si ha envejecido, si perdió reflejos o destreza,
si no se tratará de un gran engaño,
si no será, al fin, más que un diablo parásito
oculto tras la careta de un tigre.

Quisiera escribir con recta concisión sobre las rayas torcidas del tigre.

Mientras observo a la gente por la calle, apenas si me atrevo a preguntar:

¿Tienen ustedes tigre en casa? Confiesen: ¿existe casa sin tigre?

¿No será, quizá, *Arañazo* el nombre de la nación que todos habitamos?

¿No dicen, acaso, que todas las mujeres y todos los hombres somos semejantes?

Vivo con un tigre y, francamente,
a estas alturas no sé si acertaría a vivir
sin tigre alguno.

Trasteak jasotzeko ordua

Amaitu da garagardoen baltsa: paperezko ahozapiak ez dute
edallontzi zikinen barruan arrosa zurien antzik.
Eszenatokia hutsik, aulkiak hutsik. Bihotza hutsik?
Ez urdaila bezain. Lokalak txikiago dirudi orain,
zerbitzariak swingik gabe zenbatzen ditu kaxako txanponak.
Makurtu eta jaso dena: kableak askatu, hildako tigre bati
isatsetik zirika egiten dionak bezala.
Azken inpresio hitsak gain hartu dio txaloen aparrari.
Lokalaren jabea ahozabalka eta lausenguetan uzkur.
Mainontzi hutsak ote gara? Ongi jo ote dugu?
Hori guk bakarrik dakigu, baina ez zaio beste inori axola.
Geure zauriak miazkatzen ditugun zakur deslaidak gara.
Ile motxeko neska, zango hegalarikoa, ohean da honezkero,
eskutik helduta zeukan ergelarekin larruz larru.
Laguntzen du pentsatzeak neska esnai egongo dela zugar pentsatzen,
zu, xalo hori, izarapean sartu arte.
Zure ohea harenetik mila legoatara egon arren, laguntzen du.
Leku honek beste leku eta garai bat ekartzen dizkizu akordura.
Antzoki guztietan berdina delako agian larrialdietako irteera,
nekea, ardura. Akidura.
“Izan gara inoiz lehenago hemen, Charles?”
“Ez, gaurkoa da lehen gaua”. Azkena denentz, auskalo.
Garbitzailea, erratza eskuan, gu joateko zain dago.
Kanpoan euria. Karpetak itxi, tresnei trapua igurtzi,
giltzatu estutxeak, bukatu da, fini.

Pausoen oihartzunak arrotz, hiria erbeste.

Zerbait jateko ere, dena itxita egongo da kanpoan.

Dena, zeure zauriak ez beste.

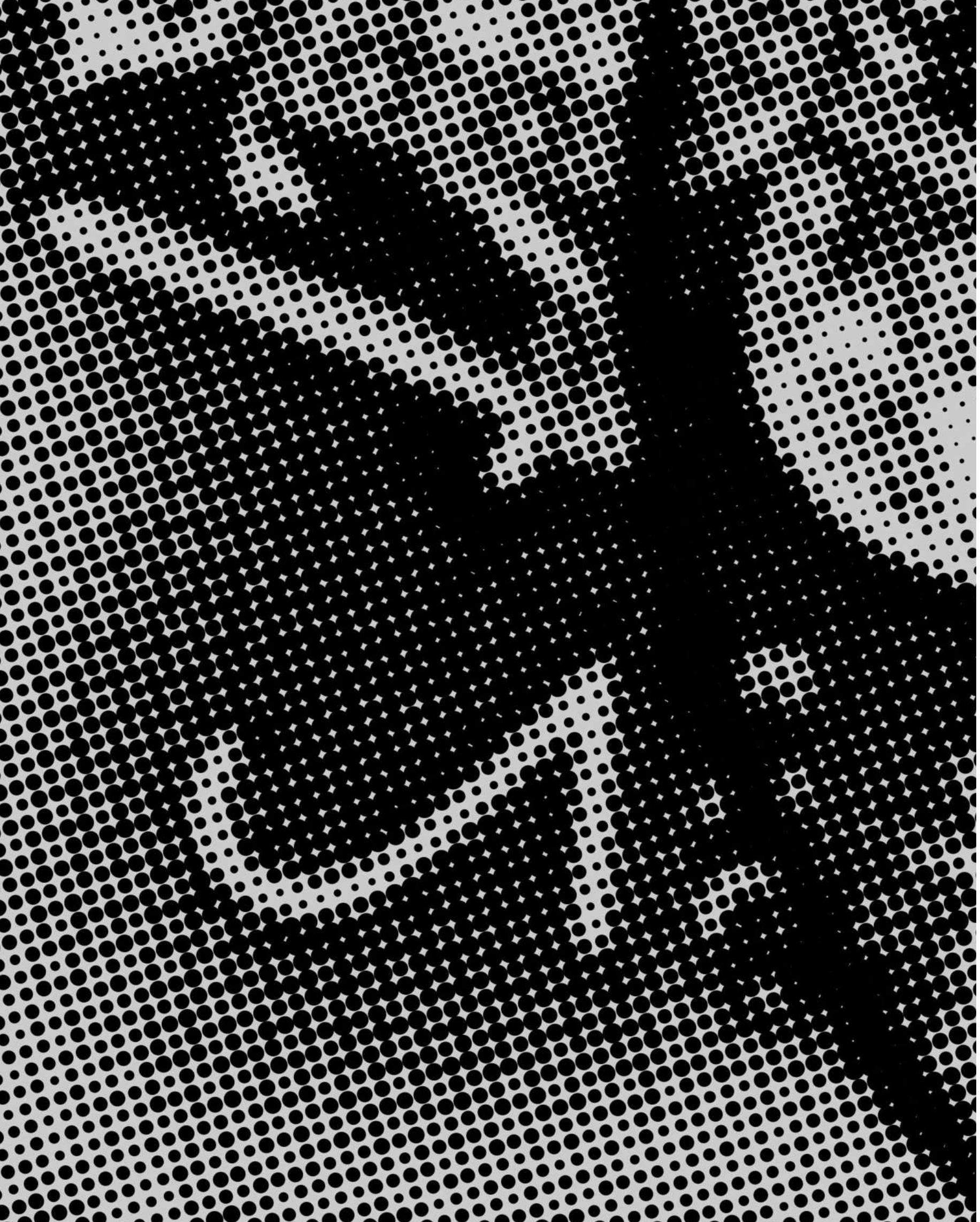
Recogiendo los bártulos

Cesó ya el vals de copas: las servilletas de papel,
arrugadas dentro de los vasos,
no son las rosas blancas que anhelabas.
El escenario vacío, los asientos vacíos. ¿El corazón vacío?
No tanto como el estómago. El local parece más pequeño,
un camarero hace el recuento de la caja sin swing alguno.
Agacharse y recoger los restos: tirar del cable, como quien
chinch a la cola a un tigre muerto y flácido.
La última impresión amarga anula la espuma del aplauso.
El dueño del local bosteza, parco en elogios.
¿Tan necesitados de afecto estamos? ¿Habremos tocado bien?
Tan sólo nosotros lo sabemos, pero a nadie más importa.
Somos perros vagabundos que se lamen sus heridas.
La chica de pelo corto y piernas aladas estará ya en la cama
abrazando desnuda al cretino que la acompañaba.
Ayuda imaginar que la chica permanecerá aún despierta, pensando
en ti, a tu edad y tan iluso, hasta que te deslices bajo las sábanas.
Aunque tu cama se encuentre a mil leguas de la suya, ayuda.
Este local pulsa un resorte de otro tiempo y otros lugares.
Quizás porque en todos los teatros
la salida de emergencia conduce a una idéntica desesperación.
“¿Habíamos estado antes alguna vez en este antro, Charles?”
“No, la de hoy ha sido la primera noche”. Si será la última, dios sabe.
La mujer de la limpieza espera a que nos marchemos
para pasar la mopa.
Llueve en el exterior, cerramos carpetas, enceramos instrumentos,
clausuramos estuches, se acabó, fuera y adiós.

Incluso para comer algo, todo estará ya cerrado.

Todo, salvo tus heridas.

[TRADUCCIÓN DEL AUTOR]



Tres poemas

ENTONCES

Cuando el mundo se convirtió en el mundo
la luz brillaba como de costumbre
sobre un reloj indiferente,
el aire estaba lleno de comienzos
y mil veces en mil calles distintas
alguien se tropezaba en una piedra
y esa piedra le abría los ojos;
fue la ocasión que todos esperábamos
para tomar las mismas decisiones,
besar de nuevo el mismo suelo,
decir los hasta luego de antayer;
y el rostro amado y rutinario
que fingía escuchar
o brindaba una mano distraída
volvió a apartarse antes de tiempo.
Detrás de las ventanas crecía la penumbra,
una gaviota hurgaba en la basura
y los niños jugaban casi a ciegas
ignorando los gritos de sus madres.
Era un día cualquiera en la ciudad,
con su ruido de fondo en nuestras venas
y el hollín de la noche borrando cercanías.
Quien guardó una moneda en su bolsillo
no fue más rico a la mañana.
Nada ocurrió que pueda recordarse,
ninguno de nosotros se dio cuenta
cuando el mundo se convirtió en el mundo.

AQUÍ, AHORA, EN NINGÚN SITIO

Cuando llegaste a la ciudad ingrávida
y el tren de los insomnes quedó atrás
sólo ella te esperaba.

Puestos bajo los tilos, colores de mercado,
el sol iluminando el fango de la ría
bajo un cielo intachable

y los ojos del puente mirando hacia la noche.

Perseguimos respuestas
pero vivimos sin porqué.

Era final de julio y en los cuerpos
brillaba el fuego del presente,
el oro satisfecho de la carne.

Nunca hubieras imaginado
que el viaje acabaría así,
divagando por calles sentenciosas
que daban siempre la hora exacta.
Bramaban truenos a lo lejos
pero nadie parecía inquietarse.

Las respuestas no se veían por ningún sitio,
no se hallaban escritas en los muros
ni en las hojas que un niño repartía en la plaza
con la mueca de un fauno.
¿Qué buscabas realmente?
Entrasteis en la ciudadela en ruinas

y nada os recordó el pasado: ningún temblor,
ninguna marca,
por discreta que fuera.
Los fantasmas de viejos caballeros
se retaban a duelo en el patio de armas
pero verlos no estaba a vuestro alcance.

Este lugar no cambia, dijo ella,
como si eso explicara algo.
Queremos una vida
pero la vida está donde nos huye.
Las aguas del puerto eran grises
como las piedras de las escolleras

y pronto los vencejos apagaron el aire
con el manto apretado de su voracidad.
La piel lo gobernaba todo. Y en las terrazas
las mujeres se cubrían los hombros
y pedían a sus acompañantes
la cabeza del tiempo.

TREGUA

Bajo el agua de cobre de la tarde
mira cómo la sangre pactó con sus demonios.
Días sin culpa, dioses próximos
como el aire que silba en los aleros:
la luna, que es amiga del erizo de mar;
el sol, que da calor a sus entrañas.

El silencio de la vida

Atiende a este silencio, áspero y hondo.
No es silencio que provenga de Dios ni de los hombres,

llega de tu espacio interior, se acrece en ti como una callada intimidad
que, silenciosamente, atruena tus oídos

y te traspasa con esa aguja fina
que sólo tú percibes,

porque tiene la forma de tu vida
y está cifrada con la clave secreta de tu alma.

No desmayes, resiste aun cuando sepas
que su blanca verdad es dolorosa.

Aplica tus sentidos a este frágil
delicado
no oír.

Ríndete a este silencio.



Poemas

PAISAGENS

1

Fecha-se em neve o horizonte.
Adensa-se-lhe a clausura
sobre as árvores. O vento
baixou de repente. Inculca
uma inflação de silêncio
a ganhar o da caruma.
Os melros surdiram dentro
dessa grande fome escura
da noite. Toma-os, lentos,
uma letargia surda,
quase mais de pensamento
que de inércia. O que resulta
é um perto a encolher-se ao perto
e, por trás, sono, abertura.

Depois o nevão assenta.
Cresce em volume. A desoras,
o estudo da sonolência
toma seu vagar em conta.

E o ritmo vai caindo
enquanto sobe o nevão
da letargia nos ninhos
e no silêncio. Depois

há ainda a inteligência
a apaziguar-se no estudo
e a estender sua lenta
adequação sobre tudo.

Para, por fim, o vagar
tomar conta do nevão
e erguê-lo, intelectual,
a incremento de visão.

É liso o mar. O sol espelha a sua
superfície de luz. Ao fundo, espesso,
o cômputo plausível da negrura
só deixa adivinhar a paz do peso.
E, entre os dois, apenas a recusa
— a do brilho espelhado. Verdadeiro
por acima lhe vir realidade alguma,
a não ser a extensão do mar imenso.

Foi afastando-se. A idade
levava o afastamento
para mais longe. Onde quase
só crescia o seu acréscimo.
E era doce a paisagem
à frente. Atrás, o deserto
recolhia novidades
de um outro longínquo tempo.
Aí, respiravam-se ares
de quase só pensamento,
onde passarmos, passarem
nos levava para dentro
da grande felicidade
que era afastarmo-nos, vendo.

Tornou-se, aos poucos, sensível
a tez da velhice. A mágoa
recolheu-se ao doce timbre
de azular-se na palavra.

E a palavra desceu
ao halo feliz da tez,
com a velhice a crescer
dentro da luz que se fez.

Por trás das nuvens o azul é aberto.
Aquém, o escuro reproduz as casas
e a faixa fecunda dos pinheiros
a dar ao rio claridade abstracta.
A lisura também acusa o espelho
de uma imobilidade momentânea
mas, às vezes, com flechas de sol cheio
e incidências a luzir nas águas.
No entanto, o azul, por trás, é certo,
como a altura invisível da palavra
que o vai descobrindo ao intelecto
e o transpõe para a cidade santa.
Aí, o azul é ainda mais aberto.
Mais próximo de Deus. Mais à distância.

O fogo foi esse lugar desde onde
chegou a voz. Inconsumível sarça
lhe assinalava o ponto fixo. O enorme
poderio de ardência em que a palavra
também ardia, a proteger o nome
de uma divulgação promíscua. A chama
ensimesmava-se. E, por fora, o longe
tinha a urgência faminta da distância.
O privilégio distinguira o homem.
Abrira à escuta a alargação tomada
à do deserto, onde se funda a ordem
no hábito de haver recurso à alma.
E a escuta aberta iluminou a noite
enquanto a espessa nuvem da algazarra
conculcava arraiais, ao pé do monte.
A idolatria objectivou a magna
apetência animal. O ergueu conforme
ao seu apoucamento e à ira santa
de Moisés a brandir a luz que trouxe,
no relâmpago cúmplice das tábuas.



8 poemes

Finals d'agost

Obedient
la primera fulla cau a terra.

Per un instant
s'oblida de caure també el color,

aferrat a la branca
delerosa
de la nostra mirada.

Pigments

Mesclar dues paraules,
desfer-les amb el pinzell
-groc de cadmi
amb blau de prússia-
fins ajustar-ne la tonalitat significativa,
trobar el verd,
trobar el verb.

Mort

Només puc entrar-hi jo.

Hauràs de quedar-te fora,
poema.

Principi òptic

Les paraules s'hi veuen millor de nit.

Nosaltres brillem un instant al centre
de les seves retines cegues, com brilla
la carn al fons de la memòria pútrida
del depredador.

Nosaltres,
imatges invertides d'allò que en realitat
-tan desesperadament-
voldriem saber
dir.

Superstició

Anit se'm trencà el cor:
set anys de mala sort.

Poeta

Artesana melangiosa de l'espera

es demana

quants dies de repòs
necessita el llevat
per créixer sense danyar
la membrana íntima
de l'aroma

quants la farina per descloure's
en flor gràvida
de vida

quants la paraula per adquirir
la urgència daurada
del pa

en l'instant precís
de la gana

Jacent

Des de l'altra banda
alenes una suavitat
tan bella

que cessa l'aire
d'agitar-se
innecessàriament

i les impureses
del viure,
planes com neu,
cauen al fons de les coses
que se'n van
amb tu.

Gavià

Només qui ve del vol
pot caminar per les vores
petites de la sorra

sense arrugar-la.

Tres poemas

I

Desciende por la escalera del frío
hasta el fondo de un pozo iluminado
por la luz cenital, brillan allí
los rostros de quienes la construyeron.
En el fondo está la casa, el mundo
está entero allí para el viajero.
Poco a poco desaparece el pozo,
se va también el miedo del descenso.
Esto ya no es aquí, frente a sus ojos
está siendo y al aire de la casa
su respiración se acopla serena.
Este es el único viaje que hace
sin llevar una maleta consigo
pero el único al que se lleva todo.
Comienza a caminar por los pasillos
con todo a sus espaldas y con todo
frente a él. Sus pasos no resuenan
con el peso de lo reunido, el suelo
es el que tiene el eco en sus entrañas.
No es saber lo que busca en este viaje
aunque se llame Alejandría el eco
que tiene por delante. Más sutil
es el espejo: no te muestra el sitio
en que has nacido ni el perfil muerto
que tendrás, sólo este margen de sombra
en el que tienes el frente por espalda.

II

Desciende por la escalera del frío
hasta el fondo de un pozo iluminado.
Queda atrás la habitación poblada de fetiches
y cartas sin contestar. No es cansancio
eso que se levanta ante sus ojos,
no es sólo el deseo de dejar pasar el tiempo
sobre los retratos colgados en la pared.
Pierden a veces la forma, los rostros
no son más que paisajes, un parpadeo,
un pulso que no logra acompasarse.
Eso, lo que está de este lado, desaparece
si se abren al azar los libros:
siempre la claridad viene del cielo,
que sombra sobre sombra sólo es sombra.
Verdades redondas caídas a este lado
desde el árbol pintado en la pared,
árbol de la vida, nunca real sino hasta ahora.
Enfrentado de nuevo a esos objetos,
el extranjero cuenta cada día
los saldos de su última mudanza,
piensa en regresar por donde ha venido,
seguir llenando esta pared
con cuanto pueda salvar de la casa.

III

Una casa de largos corredores
blancos por los que ya no pasa el viento
en una hacienda que nadie cuida
y ocupa la mala hierba en busca
de todo lo que ha sido siempre suyo.
Allí está ese viajero que escribe.
En verdad hace mucho que la casa
no existe y que la hierba fue cortada,
llegaron los nuevos dueños, trazaron
una historia nueva sobre el suelo.
Lo que el viajero tuvo como propio
se volvió un palimpsesto de tierra
y planta nueva que ya no se ve.
Sobrepuesto a su cansancio
y a la malísima opinión que tiene
de sí mismo, comenzó a recordar.
En estos tiempos está muy mal visto
todo lo que no te lanza al fulgor,
al olor a casa nueva del futuro.
Se demuele con horario y limpieza,
nadie quiere contemplar la llegada
del herrumbre y su fiel eco el derrumbe.
También él había huido de todo eso,
cruzado su ración de fronteras
y confiado en la fuerza de los motores.
En los pasillos blancos de los aeropuertos
había intentado perder de vista
los pasillos de los que había escapado.
Afincado sólo en su extranjería,
en los caminos blancos de la nieve
y en los transparentes de la arena
se entretuvo trazando historias nuevas
para que desaparecieran al marcharse.
Si mantenía los ojos cerrados
era para que nunca lo alcanzaran
los espejos. En ese brillo inmóvil

no había nada: todo se movía
al paso rápido del desconfiado.
Mas nadie escapa al margen del espejo,
a la sombra que lo enmarca y fija
a la pared, el margen que no pisa
el paso rápido del desconfiado.
Eso lo hace volver una vez y otra
a esta casa deshabitada, viva
ya sólo en su memoria. No hay nada
que buscar entre estas ruinas
como no sea el silencio de la ruina.

Poemas

ÀS VEZES

Às vezes sentimos que o tempo chegou ao fim, que as portas se estão a fechar por trás de nós, que já nenhum ruído de passos nos segue; e temos medo de nos voltar, de dar de frente com essa sombra que não sabíamos que nos perseguia, como se ela não andasse sempre atrás de nós, e não fosse a nossa mais fiel companheira. Às vezes, em tudo o que nos rodeia, encontramos essa impressão de que não sabemos onde estamos, como se o caminho para aqui não tivesse sido o mesmo, desde sempre, e tudo devesse ser-nos, pelo menos, familiar. A solução é pegar no fim e metê-lo à boca, como se fosse uma pastilha elástica, derreter o sabor que o envolve, por amargo que seja, e no fim pegar nesse resto que ficou e, tal como se faz à pastilha elástica, deitá-lo fora. Para que queremos nós o nosso próprio fim? Já bastou tê-lo saboreado, derretido na boca, sentido o seu amargo sabor. Então, libertos do nosso fim, veremos que as portas se voltarão a abrir, que a gente continua a andar à nossa volta, que a sombra já não nos mete medo, e que se nos voltarmos teremos pela frente o rosto desejado, o amor, a vida de que o fim nos queria ter privado.

REGRESSO A HÖLDERLIN

Quando parti do princípio de que hölderlin poderia servir de exemplo para o uso poético da loucura, não tinha visto em que circunstância ele se fechara num quarto com janela para o rio. E quando olhava pela janela, o tempo não parava de o atormentar: queixava-se de que a música das águas não parava, de que a chuva engrossava o caudal das horas e dos meses, e inundava as margens de instantes que ele teria de ir apanhar com as mãos, às braçadas, até ficar com os braços cheios desse tempo que não lhe pertencia, e a que não sabia o que fazer.

Então, o que ele fazia era tapar os olhos quando ia à janela. Mas o vento batia-lhe na cara, e ele sentia-se como um pássaro que estivesse a ser arrastado para o fundo dos continentes mais longínquos. E gritava o nome da mulher amada, que talvez já tivesse morrido, mas que ele continuava a chamar, como se ela o ouvisse. Da outra margem, as crianças brincavam com ele, e respondiam-lhe. «Estou aqui!» E ele chorava, embora os loucos não devam ter sentimentos, nem sofrer com as coisas do mundo normal, de que os afastam, como se estivessem mortos.

Naquele quarto da torre, hölderlin talvez não fosse um bom exemplo de loucura. Mas vou à janela, de olhos tapados, para repetir o seu gesto. Na rua, não corre nenhum rio; e se gritar o nome da mulher que ele chamava, nenhuma criança me responderá em seu nome. Hoje, a loucura não faz parte dos rituais que pontuam a vida das cidades. Quem enlouquece anda no meio da gente, fala como se a razão lhe pertencesse, traz os mortos metidos na pasta da memória, e deixa-os ficar para que ninguém lhos roube. Vagamente, destapo os olhos, e hölderlin sai de dentro de mim, com os braços cheios dos instantes que nunca viveu.

A CRISE GREGA

Foi nas ilhas gregas que vi o mediterrâneo completamente azul, sem sombra de transparência. «E ainda bem que é assim», disse-me a rapariga grega que servia cafés à beira das rochas. «Conheci alguns que quiseram rasgar o mar para ver o que ele escondia, e nunca mais voltaram.» Percebi o que ela queria: que eu rasgasse a superfície do mar, e descesse os degraus do abismo que nos prende até à eternidade. «Se vieres atrás de mim, e me puxares de volta, farei o que desejas.» Mas ela fingiu que não percebia a minha língua, embora falássemos num inglês de aeroporto.

E quando chegámos ao grande anfiteatro, debaixo das colinas de pinheiros bravos e dos bosques de ciprestes, o céu estava completamente limpo, como se os deuses já tivessem deixado de existir. Ainda recitei um verso em grego antigo, pondo as aves em debandada. «Vês o que fizeste?», gritou-me a rapariga grega. «Encheste o céu com uma nuvem de pássaros!» E ficámos a olhar para eles, à espera de saber para onde se dirigiam. Mas fazia-se tarde para apanhar o barco. As ilhas fazem-me claustrofobia, disse à rapariga grega. E entrei a correr para o barco que já tinha os motores a trabalhar, sem lhe pagar o café.

NUMA ESQUINA DO INVERNO, ENCONTREI A PRIMAVERA

Que faziam naquele jardim de pedra as árvores brancas com o seu perfume de magnólia? As suas copas batiam contra o sol como asas lêvedas, e as pombas excêntricas do inverno caíam na relva numa embriaguez de cio. «De onde vem este perfume?», perguntavas. O céu despejava-o pelo gargalo das nuvens, e o chão brilhava sob o líquido transparente. E tu abrias a ossatura das palavras com a lâmina doce dos teus lábios; pousavas cada sílaba na mesa anatómica da frase, e era como se inventasses cada significado do amor, ou o limpasses do tampo da mesa como se faz às migalhas que os pássaros virão disputar, com os bicos temíveis de uma fome celeste.

Era o inverno em que ninguém sabia que águas alimentariam as folhas; e os rios secos da memória abriam-nos o seu leito. Em vão procurei uma descrição das tardes ao teu lado, o desenho minucioso das formas do teu corpo, a luz vaga de um entreabrir de olhos sob o reflexo incandescente de um desejo que não cede à ascese do poema. Todos os dias te encontro; e todos os dias a manhã se concentra no centro de ti, quando te aproximas, e um movimento de cor te envolve, e faz do teu corpo o centro da única paisagem que percorro, sob o sabor lento de uma realidade em que os sonhos se esbatem, como se os tornasses inúteis.

Pudessem abrir-se as portas da noite, e ouvir o que cantam as mais longínquas aves, ou o cego rumor dos canaviais, ou um rastejar de répteis nos buracos dos muros: e dar-te-ia essa música de que é feita a sombra para que as tuas mãos a transformem na matéria da respiração, no som de um trago de fogo, no lume brando da vigília em que o teu contorno se esculpe, e os meus dedos o percorrem, circunvalando ângulos e colinas, invadindo segredos e fontes, demorando a viagem no porto dos teus cabelos, até chegar ao cais dos teus braços, e sentir a ondulação exausta, a nua espessura do fim.

La plenitud

¿Qué es la plenitud? ¿A quién bendice? ¿Al lado de quién pelea? ¿A cuántos protege?

Algunos escribieron que habían alcanzado su cima usando metáforas como quien toma un viejo arado para enterrar una semilla vacía. Hablaron de luces y de túneles, de ganzúas en el hipotálamo, de azares de la química, de ácidos, de puertas de la conciencia.

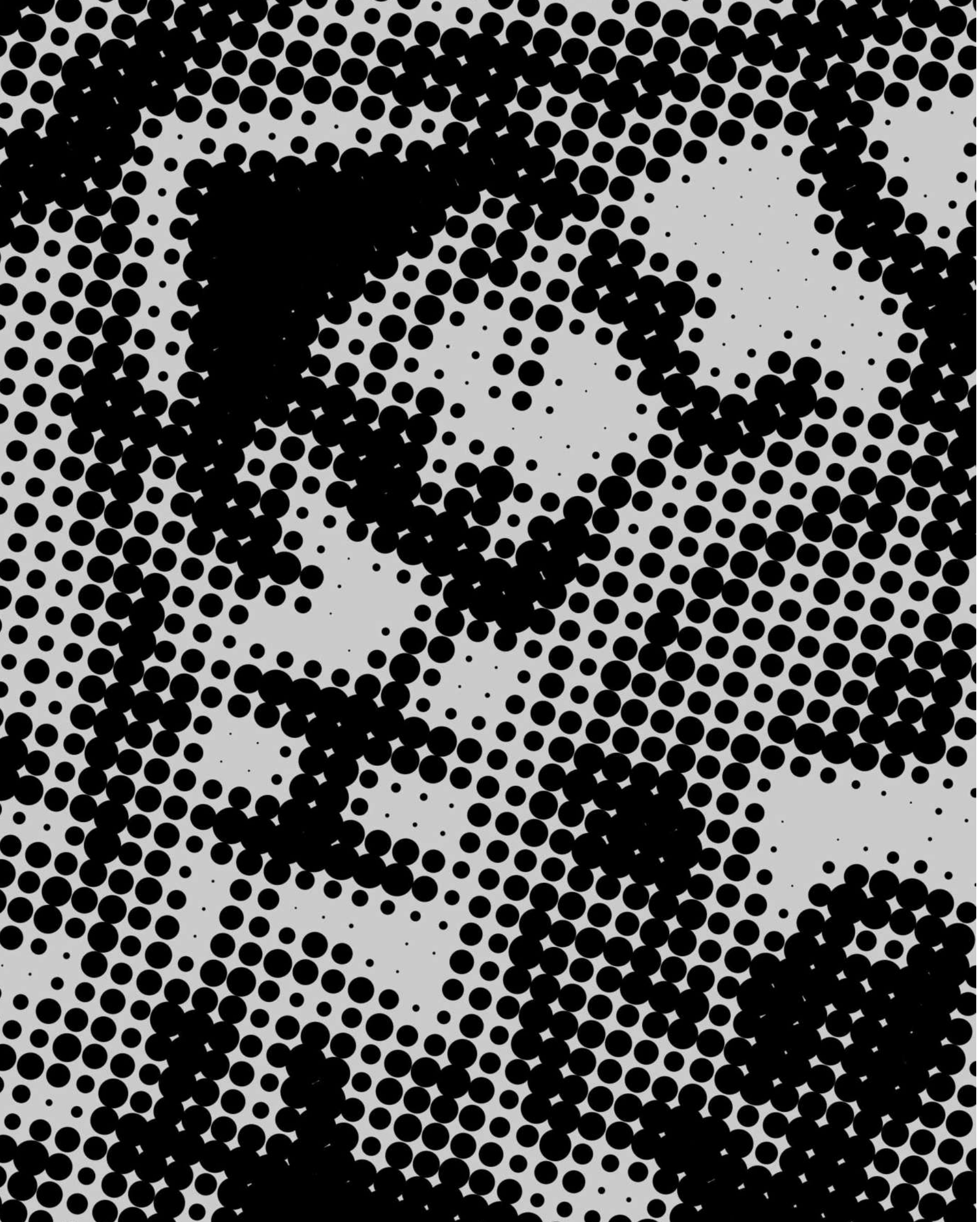
Otros buscan en la madriguera de la soledad, pero el cisne que dominó las señales de la abundancia tiene sangre en el cuello. Preguntan por Dios, pero sólo encuentran niebla y poliestireno.

Hay quienes buscan la plenitud en el alma de los que torturan lagartijas por placer, en los que fuman cohibas importados. Pero en la ruta de la dicha ven urogallos muertos y símbolos fallidos.

El edificio donde se reúne la comisión de ayuda al tercer mundo es el mismo en donde los jefes de los partidos organizan orgías. Dentro se escucha al conductor que se da a la fuga después de un accidente. O se puede tocar, envuelto en celofán amarillo, ese dolor que se prolonga como la construcción de una catedral gótica.

Algunos –santos herméticos, alquimistas, filántropos– dedicaron sus horas a cavar la roca, a trenzar zapatos, a cultivar la tierra. Dijeron que la plenitud era un pájaro oscuro que descendía entre lamentos y trabalenguas de borrachos. Pero miraban lo azul y sólo veían, como yo, un grumo descoyuntado.

¿Qué es la plenitud? Toco una rosa y chilla su cáliz.



TOUTANKHAMON ENTRANDO NA ETERNIDADE

SUROESTE

MONÓLOGO DA CIGANA, DE DOUANIER ROUSSEAU

Chegou a altura de conviver com os meus amores
como feras mansas
mas não domesticadas isso não
não quero ser o domador de chicote em riste
quero tão só tocar
com o olhar a música que os exprime
que faz desabrochar
ao luar o seu sorriso
ou desferir ao sol sua mais funda chispa
Que venham
enfim
em paz
e me deixem depois
sozinha e plena

(de um pintor anónimo do século XV, dos Países Baixos)

dos seus olhos o quieto tormento adulto de quem ama o que morreu
irremediavelmente

dos seus olhos o quieto tormento adulto de quem ama o que morreu
irremediavelmente

Por isso o seu olhar de um azul lancinante cresceu de repente

e ficou

da idade e do tamanho do de todas as mulheres que recebem um morto

da vida e a tamanho de de todas as maneiras que recebem um monte
amor no regaço

HOMENAGEM A JERÓNIMO BOSH

De onde saem e se expandem os deuses os demónios
os monstros que engendram o teu universo

útero transparente

bexiga azul

e desse líquido amniótico se sustentam?

De onde surgem as fantásticas hastes de paisagens submersas
as pérolas que flutuam

astros nados mortos

os peixes sonâmbulos

as algas carnívoras

os pássaros anfíbios

as palpitantes fosforescências

de águas prenhas?

E por fora deste ventre

outro

concêntrico:

o abismo circundante

O PAR, DE REMBRANDT, EM AMESTERDÃO

Amor é assim
uma mão alcança o ombro dela
e fica
e reconhece aí o seu justo lugar
Outra mão pausa
sobre um seio
não para abarcar para dizer “é meu”
mas “é aqui”
No amor as mãos sabem de olhos fechados
o caminho
No amor é assim:
os olhos e as mãos seguem caminhos
diferentes que vão dar ao mesmo sítio
No amor é como aqui:
os olhos e as mãos respiram ao mesmo ritmo
e suspendem-se
a ouvir o marulho subterrâneo do sangue
E então
ao posar-se sobre um seio votado à morte
a mão passa
para o outro lado do tempo
lá onde o mar soa mais fundo
e todos os corpos perdem os seus limites

ENCONTRO COM VELHOS AMIGOS

num museu de Whashington

1

As meninas
de Renoir

Parar
à sombra do olhar
das Meninas
de Renoir

Pedir
primeiro
à mais pequena
a que tem um regador
para me deixar cheirar
a flor
que tem na mão
e desfolhar
o malmequer
do seu sorriso

Pedir
depois o arco
à dos cabelos castanhos
e correr por aí fora
enquanto houver jardim

Pedir
a seguir
à mais crescida
para me dar a mão
e ensinar
meus gestos
a voar

e meus olhos
a contemplar
o ar
como se o vissem

E envolver por fim
num só abraço
as três meninas
quem sabe lá
se três lembranças
de mim

2

Os auto-retratos de Rembrandt

Como quem faz um diário
Rembrandt
foi pintando durante a vida sessenta auto-retratos

Ruga
a
ruga
fixou
o declinar
do seu olhar

São nítidos os retratos alheios
jamais os seus
sempre através duma névoa
se velava
aos seus próprios olhos
semicerrados
para se ver
ao longe

NO PRADO, PASTANDO IMAGENS

1

Antonello de Messina: “Cristo morto sustido por um anjo”

Cristo
abandonando
a vida
entregando-se
nos braços
nas asas
de um último
suspiro
seu moreno
suor
cheirando
ainda

2

Patinir

Descobrir
Patinir
meu amigo
há mais de cinco séculos
meu cúmplice
meu arrepio
meu guia
para um país
de vidro azul
sobrevoadado
em sonhos
recuperável
talvez
quando abalar
da vida

Seis poemas (2007-2009)

PAMPLONA

a Rocío Arana

Yo vi en marzo la nieve de Pamplona:
cuando no merecía luz ni casa.
Al alba, los ingobernables mulos,
los caballos escuálidos y el frío.
De noche, las interminables guardias,
las estrellas cansadas e infinitas.

LOS SÍMBOLOS CANSADOS

Me visitan los símbolos cansados,
las tormentas que ya no significan,
el futuro que falta y es cansancio.
El fango de Crécy y el del catorce;
ella en Bérgamo la Alta y en las Dueñas;
la carga irracional de Balaclava.
Ella en una placita de Bolonia;
las cenizas voraces de Iwo Jima;
ella en Santa María la Gloriosa.
Me visitan los símbolos cansados,
los días de desinterés intenso,
el no del que no puedo decir nada.

EL MAR DE LAS GALERAS

Dime, alma, por qué vuelan las galeras
en el hermoso azul que no ha pecado.
Dime por qué su estela te equivoca,
por qué te encanta el ritmo de sus remos.
Son la culpa que avanza disfrazada;
son las mejores galas de la culpa.

SAFO DIECISÉIS

Lo más hermoso de la negra tierra
no es una carga de caballería,
no es el choque frontal de dos falanges
ni el blanco surco de una nave negra.
Lo más terrible de la hermosa tierra
es amar el desdén de quien amamos.

DE ESTE OTOÑO

Si no he salvado el sol de este verano,
sus doradas mañanas, sus ocasos,
que yo no agradecía y regresaban
para darme su luz y su hermosura;
si no he salvado lo que se salvaba
con un sencillo sí y una sonrisa,
nada puedo oponer al cielo bajo
ni a las nubes de barro de este otoño.

LA MERECIÁN

La lluvia que ha lavado las naranjas,
las últimas naranjas perezosas,
la limpia, la que viene ya sin barro.
Y esas naranjas que la merecían
sólo por esperar hasta el invierno,
como merecen todos los que esperan.

Poemas

1.

Aqui me tem e ao que vim
Lhe direi
Procuro um verso
Que de mim se afastou
Coisa menor
Se o encontrar
Trate-o
Melhor-pior

Não é flor que se cheire
Não é de estufa ou jardim
É apenas um
Que
Faz seu qualquer assunto
Com o maior descaramento
E o seu valor é nenhum.
Bem viu, já vê.

Pode dar uma grande tusa
A quem menos espera.
Nem crê.

2.

Um texto correcto. Ou um verso
Que não sei se farei ou se existe

Um texto correcto.
Com parágrafos, desacertos
Fráguas, precipícios

Um texto certo.
Um incorrecto.
Que nos mate ou aconchegue
E diga que não nos pertence

Um que nasça
Sem saber de outra arte
Que não seja
A da mais completa
E feroz inutilidade

Cúmplices seremos e amantes
Até sempre

3.

Um texto sequer é texto
Se alguém não disser
Que é um texto
E se alguém o diz é pretexto
Para escrever um texto?
E este texto que texto é?

Um eco a fazer de eco
Um gesto a fazer de grito
Um texto sem saída
Existe no texto absoluto?

Este aqui deixo
Um texto rombo
Enquanto espero
Outro que cruze
As linhas do infinito.

4.

Está dado o tom.

Dado o som.

Dados para jogo nenhum.

Está dado o som.

Às riscas, aos quadrados,

Faíscas

Brilham por todos os lados

Até o corpo pesar

Até

Cair de borco

Até tudo arrasar

E eu fazer de louco.

5.

Se a mais certa verdade não existir
E for à vida o verso que se forja
Talvez não haja para onde ir
E nenhum lugar do mundo

Que nos acolha. Mensagens rápidas
Correm como o pensamento.
Correm mesmo quase mágicas
A uns tiram o fôlego, a outros dão alento

Se isto é verdade, se será ou não
Pouco importa. Já o verbo se desenha
Em outra noite que fora outra

Se a mais certa verdade não existir
Aqui fica o resumo. Viro a página
E tudo desmorona. Eu rasuro.

6.

Agora dobra a hora
Dobra o frio o calor
Entre transido e desfeito
Ficou longe o amor

Já sem rumo. Boquiaberto.
Em apaziguamento, tumulto
Deixo este. Outro verso

A dar com tudo. A preceito
A mentir com todos os dentes
Ou, como diz a Luiza,
Pelas trazas e pelas frentes

Ou em negação. Palavra de psi.
Ou sem palavra nem honra
Em quietação. De aqui por aí.

Figurantes

A Juan Carlos Mestre

James Rufus Agee, que vivió durante dos meses con los aparceros de Alabama durante la Gran Depresión, escribió los guiones de *La reina de África* y *La noche del cazador* y murió de un infarto en un taxi de Nueva York.

El mayordomo de Maupassant, que nunca se recuperó del tercer suicidio de su señor.

Clarence Roberts, sicario de un gánster. Cantaba como tenor de su parroquia en el coro de los domingos y asesinaba por las noches.

Ramón Enríquez, pescador de tiburones, quien, contra todo pronóstico, murió una tarde de galerna con los naipes en la mano junto a los cestos de la carnaza.

Mario Ezequiel Brindisi, puntero derecho, virtuoso de la armónica con la que tocaba fados y boleros hasta hacernos llorar de alegría o desconsuelo.

Tom Nash, compinche de Mark Twain, patinador nocturno en el Mississippi al abrigo de los grandes vapores fluviales.

Juan Nepomuceno Carlos Pérez Vizcaíno, ese cuate escritor y fotógrafo que se hizo llamar Rulfo para que no se perdiera el apellido de su abuela por el sumidero del olvido.

Frank O'Hara, poeta y dramaturgo, combatiente naval en el Pacífico. Amante de Joe Brainard, murió arrollado por un vehículo en la playa de Fire Island, estado de Nueva York.

Ada Falcón, cantante de tango en la época de entreguerras, quien, en la cumbre del éxito, se retiró a un convento de clausura y se hizo monja franciscana.

José y Juan Viñals, tipógrafo y óptico respectivamente, poetas, hijos del panadero catalán que fundó el cementerio de Corralito, Argentina, allá por los años treinta, y del que fue uno de sus primeros moradores.

Pietro D'Abano, astrólogo y filósofo cuyo cadáver fue quemado por la Inquisición por haber tenido tratos con el diablo.

Mariano Azuela, escritor de los pobres, médico del ejército de Pancho Villa.

Fermina Ocaña, natural de Uclés, provincia de Cuenca. Modista privada al servicio de los Peñasco, sobrevivió al hundimiento del *Titanic*, peregrinó a su pueblo por cumplir una promesa, y abrió una pensión en Madrid, lo más lejos que pudo del mar, a donde no regresó jamás.

Johannes Kepler, matemático y astrónomo estudioso de las órbitas planetarias. Viudo de dos esposas y superviviente de varios hijos, murió solo y pobre en una ciudad extraña intentando cobrar una deuda para aliviar sus penurias.

Gutierre de Cetina, soldado y poeta, por este orden, autor de los más bellos madrigales, muerto en un duelo a espada bajo la ventana de su amada.

Andrés Cepeda. Anarquista y homosexual, letrista de tangos. Algunas de sus letras fueron cantadas por Gardel.

Carl Ludwig Long, saltador de longitud alemán. Aconsejó a Owens sobre cómo efectuar su último salto en los Juegos del 36. Perdió el oro frente a él y se ganó el odio de Hitler, quien lo envió a morir en el frente de Sicilia durante la Segunda Guerra Mundial.

Antoine de Tounens, procurador de los tribunales franceses, masón, que se autoproclamó Rey de la Araucanía y la Patagonia. Deportado en cuatro ocasiones desde la República Chilena, acabó sus días viviendo de la caridad de un sobrino carnicero.

Daniel Moyano. Escritor argentino, italiano, indio y español. De chico robaba fruta con quien luego sería el “Che” en el huerto cordobés de Manuel de Falla. Violinista en el Cuarteto de Cuerda y Orquesta de Cámara de La Rioja. Murió en el exilio.

La dirección pone en conocimiento de los señores espectadores que en caso de fuerza mayor este elenco de figurantes se hará cargo de la representación.

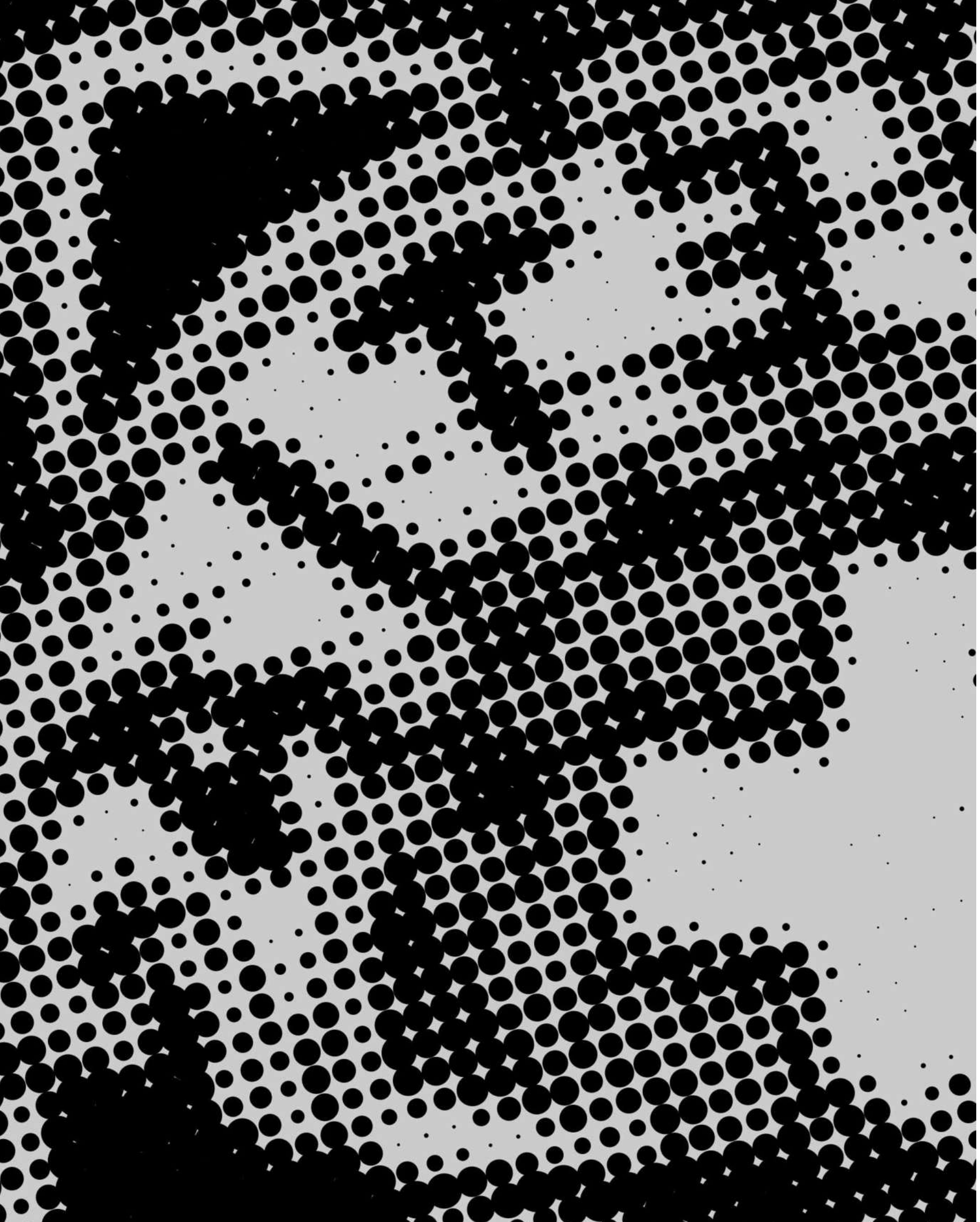
No se devolverá, en ningún caso, el dinero de las entradas.

PASADO QUE NO PASA

Que conduzca tan rápido,
la verdad, no me sorprende.
Que vaya dando tumbos,
que destroce equipajes,
engulla soledad,
compañía, cansancio, amor,
eso estaba previsto.

Sólo es la resistencia que lo anula
delante de esta playa
(una dulce bahía de arena gris
coronada por bloques espejeantes y casitas)
lo que me pone nervioso.

Que todo haya cambiado
a mejor y a peor,
que me piense distinto,
pulido y moldeado por los dedos del tiempo,
y que de un modo tranquilo y subterráneo,
no lo sea.



Arte poética

Num romance, uma chávena é apenas
uma chávena – que pode derramar
café sobre um poema, se o poeta,
bem entendido, for a personagem.

Num poema, mesmo manchado
de café, a chávena é certamente a
concha de uma mão – por onde eu
bebo o mundo, em maravilha, se tu,
bem entendido, fores o poeta.

No nosso romance, não sou sempre
eu quem leva as chávenas para a mesa
a que nos sentamos à noite, de mãos
dadas, a dizer que a lata do café chegou
ao fim, mas a pensar que a vida é
que já vai bastante adiantada para os
livros todos que ainda pensamos ler.

No meu poema, não precisamos de café
para nos mantermos acordados: a minha
boca está sempre na concha da tua mão,
todos os dias há páginas nos teus olhos,
escreve-se a vida sem nunca envelhecermos.

Ainda bem
que não morri de todas as vezes que
quis morrer – que não saltei da ponte,
nem enchi os pulsos de sangue, nem
me deitei à linha, lá longe. Ainda bem

que não ateí a corda à viga do tecto, nem
comprei na farmácia, com receita fingida,
uma dose de sono eterno. Ainda bem

que tive medo: das facas, das alturas, mas
sobretudo de não morrer completamente
e ficar para aí – ainda mais perdida do que
antes – a olhar sem ver. Ainda bem

que o tecto foi sempre demasiado alto e
eu ridiculamente pequena para a morte.

Se eu tivesse morrido de uma dessas vezes,
não ouviria agora a tua voz a chamar-me,
enquanto escrevo este poema, que pode
não parecer, mas é, um poema de amor.

Dêem-lhe o que pedir – a mão aberta como
uma ave deitada no seu peito, estancando a dor;
e beijos, muitos, pequenos goles de água na sua
boca triste. Levem-no para a luz e acendam
fogueiras nos seus olhos, pois esteve cego para
o amor. E cantem-lhe ao ouvido fados que o
tempo não possa desmentir, dêem-lhe o que pedir –

sol, uma razão, os vossos dedos mil vezes no seu
corpo, os meus dedos cortados para despertar
um sonho na sua pele. Rasguem-lhe as ligaduras
que nunca foram laços e livrem-no dos vermes
que pastam nas suas feridas. Deitem-no na neve
dos lençóis e encostem-lhe aos lábios bagas de
sumo vermelho, leite, e um pão que seja um seio
de mulher – o meu seio amputado, se ele o pedir.

Segurem-lhe o rosto com as mãos e soprem-lhe
os brancos do meio dos cabelos. Protejam-no
da escuridão absurda da noite roubando estrelas
e calem o silêncio chamando pelo seu nome
devagar. Porém, não o molestem nunca com
palavras – deixou a meio demasiados livros e
há-de morrer exausto do que não sabe; mas não,
não o deixem morrer mais uma vez, levem-no
convosco aonde forem e dêem-lhe o que pedir –

tempo, uma razão, o vosso riso explodindo
mil vezes nos seus lábios, as minhas lágrimas
cansadas para lavar a terra dos seus olhos. Não
o amem em vão, nem jurem amá-lo até ao fim,
porque, depois do fim, não saberão o que fazer de
tanto amor. Guardem-no, por isso, do bafo da
morte e dêem-lhe, simplesmente, o que pedir –

o vosso sangue mil vezes derramado nas suas
veias, o meu coração arrancado para lhe bater
no peito, a minha vida – sem ele ma pedir.

Não lhe contes como é fria a terra
sobre o meu corpo, nem como o uivo
do vento, lá em cima, me gela o coração.
Agora tenho braços de não estender e
pernas de não ir a nenhum lado. Sou

cada vez mais morta quando não está;
mas não lho digas – cuidará que o amor
que lhe tenho é uma doença e quererá
ficar de favor, ou de pavor irá, mas para
sempre. Deixa-o partir apenas de vez

em quando sem o saber. Fique eu morta
também de vez em quando, com bichos
na boca e o peito cheio de poemas. Assim

como assim, é só com ele que desejo falar.

Quando chegaste, eu já tinha a morte
dentro do meu sono; e só por isso não
sentia a pedra do coração nem o corpo
quase quase tão frio. Tu não notaste

que os corvos negros carpiam já sobre
o meu telhado – e ninguém te disse que
eu estava a morrer, porque só eu sabia
que desistir é coisa de um momento.

Juram, porém, que ouviste o sangue
cansar-se nas minhas veias e as larvas
estrebucharem rente à terra; e que então
disseste, sem dominar um grito, que o
quarto te cheirava absurdamente a flores.

Não me contaram se chamaste por mim,
se pela morte. Mas fui eu que acordei.

Vamos ser velhos ao sol nos degraus
da casa; abrir a porta empenada de
tantos invernos e ver o frio soçobrar
no carvão das ruas; espreitar a horta
que o vizinho anda a tricotar e o vento
lhe desmancha de pirraça; deixar a

chaleira negra em redor do fogão para
um chá que nunca sabemos quando
será – porque a vida dos velhos é curta,
mas imensa; dizer as mesmas coisas
muitas vezes – por sermos velhos e por
serem verdade. Eu não quero ser velha

sozinha, mesmo ao sol, nem quero que
sejas velho com mais ninguém. Vamos
ser velhos juntos nos degraus da casa –

se a chaleira apitar, sossega, vou lá eu; não
atravesses a rua por uma sombra amiga,
trago-te o chá e um chapéu quando voltar.

Por serem mães, nem viram aquilo que parecia um raio de sol interrompendo o mundo; e levam os meninos mortos ao colo no fio dos caminhos, confundindo sempre a lã dos xailes com o calor do sangue que lhes ensopa as mãos. Seguem

sem poder acreditar – ou então acreditam que não seriam capazes de amar tanto uma coisa parada no tempo, e por isso vão, imperturbáveis, ouvindo bater dentro do próprio peito os corações vermelhos pequeníssimos. Mais adiante, deter-se-ão

para descobrir um seio redondo e cheio à minúscula boca prometido – não vá ela abrir-se de repente e, milagrosamente, começar a chorar.



CORRESPONDENCIAS

Mientras llega la tarde con su peso
de cristal de Murano
y el horizonte traza a la altura del cielo de los ojos
la línea imaginaria del origen del mundo,
te paras a pensar que la existencia
mantiene entre nosotros
y las cosas con las que convivimos
una oculta cohesión; que hace crecer
a nuestro alrededor
un orden silencioso de pequeños afectos
en el que todo gira alrededor de todo:
un sistema perfecto, pero desmoronable,
tan insustituible como frágil.

Es por eso, quizás, por lo que ahora,
mientras llega la tarde, arrodillándote
como los paleontólogos,
inclinas la cabeza y te incorporas
de nuevo a tus asuntos como si nada hubiese sucedido.
Resuelto a ser paciente,
a no desdeñar nada por insignificante.

MATERNIDAD

Cada mañana, a solas,
antes de que regresen los bañistas,
de que empiecen a posarse los pájaros
sobre la arena fina,
puramente geológica,
que el aire de la noche ha ido cerniendo,
la vemos por la orilla recolectando conchas,
cristalillos pulidos,
escamas transparentes
que dejan en sus manos un rescoldo violeta:
la brasa aún no encendida
de esa forma sumaria de la luz con la que irrumpe,
desde sus fundiciones,
un sol recién nacido que bebe silencioso
de la leche del mar.

De no saber si se quiere avanzar o no.
En el lapso,
los dedos se aprietan
como raíces de boj,
el cuerpo quieto
contracturado a la espera.

Sin aire casi
que baje del bronquio al pulmón,
¿cómo esgrimir el próximo movimiento?

El calor, el ruido nos reconfortan.
Así es que buscamos hogueras.
Una combustión,
algo que arda contra la piel,
forma única de salvar el pellejo.

Llevamos algo de la muerte encima
y no es el manto, ni la palidez,
no penséis en la guadaña, el frío.
Llevamos algo de la muerte,
es un latido,
algo que se oye.
Es también un movimiento,
algo que llega.

Algún día supimos cantar.

Cantamos melodías
separadas por tres tonos,
sonaban compactas,
sonaban.

Pero nuestra música
fue efímera, era
una música esforzada:
demasiado aire contra las cuerdas,
la espalda no muy recta,
sudor crespado en las manos.

Pero dejamos que saliese
a pesar de todo.
Nos rodeó, rozó la carne.
Su abrazo era el de la serpiente.

¿Cuál de las dos guardó el secreto?
Creció dentro.
Una hiedra que no para de medrar,
de hoja dura, agria.
Aunque dejemos de regarla
no morirá,
¡mírala!
Avezado jardín vertical
bosque forzado.

¿Cuál de las dos guardó el secreto?
Si hay un foso
se va a llenar de agua.
Tardará en secarse
incluso después de la lluvia.
¿Quién quiere llevar
toda esa agua sucia tan adentro?

Porque al secreto le sigue la revelación
alimentamos así
aquel animal salvaje,
lo lustramos,
lo cuidamos
con nuestro silencio.
Su aparición
sería espectacular:
bestia limpia, bien brillante,
rebotante de salud.



GONZALO CALCEDO

VANESSA GUTIÉRREZ

GONZALO HIDALGO BAYAL

PEDRO PAIXÃO

URBANO TAVARES RODRIGUES

PÁGINA

99

Narrativa



El rey del parque

Lucas se aupó a la trona y aguardó a que la señora Rapallo le sirviera el desayuno. Era una trona inglesa, una antigüedad de caoba y terciopelo de obispo que su ausente madre había localizado tras años de pesquisas en un anticuario de la costa. Su cuerpo ya no encajaba con sus dimensiones, pero ella insistía en sus aristócratas servicios y cada año prorrogaba su torturador uso con un lacónico:

—Aún eres pequeño, cariño. No hagas ponerse triste a mamá.

Entonces él renunciaba a sillas adultas, rayas en el pelo o pantalones largos que diesen crédito a su edad: ocho infinitos años, hoy un poco maltrechos por un resfriado nada refinado y la falta de sueño provocada por el episodio trescientos veintiséis de “Espacio Tres”, su serie preferida.

La señora Rapallo hizo brotar una azulada diadema de gas en el fogón y Lucas recordó aterido al alienígena del pantano donde se había estrellado el Comandante Johnatan Marduk: un ser perezoso y viscoso que, según su cuidadora, olía a azufre. La sombra de un cazo aplastó la llama hasta casi esconderla.

La mirada infantil vagabundó entre la llama y la cocinera, que deambulaba escorada por una lesión de cadera sobre el monumental damero de azulejos. Tampoco perdía de vista la puerta que daba al jardín trasero, por si el jardinero hacía una de sus teatrales entradas y pellizcaba las posaderas de la buena mujer. A Lucas le maravillaban los guantes de lona que camuflaban sus zarpas de oso, las herramientas cortantes como hélices de avión, la gorra de pescar orlada de señuelos y las botas de agua de media caña, cuya negrura y resbaladizo brillo recordaba a un sapo. El jardinero se llamaba Leónidas Bloom y llevaba sirviendo en la casa los mismos años que la señora Rapallo. Ella también estaba pendiente de su llegada, dispuesta a gritarle armada con una cuchara de madera que se quitara las malditas botas antes de entrar; no iba a consentir más barro que el que trajesen las suelas de su niño.

Pero hoy era miércoles y los miércoles solían ser los días más tristes de la semana para Lucas: el jardinero libraba y, para colmo de males, su padre también estaba fuera: uno de sus viajes de trabajo prolongados hasta el hastío. Lo recordó enseguida. El silencio de la casa era una advertencia que frenaba cualquier alegría. Hasta le dio miedo escuchar su propia voz:

—Teresa, ¿puedo ir al parque?

—¿Al parque? ¿Cuándo?

—Ahora.

—Ahora tienes que ir al colegio.

—Antes de ir al colegio.

—No creo que tengas tiempo. Tardas mucho en desayunar. No he conocido a ningún niño tan lento masticando.

La frase fue un guiño lanzado al descuido. En cuanto la señora Rapallo plantó su bol con cereales al alcance de su cuchara, Lucas empezó a tragar; la leche le goteaba ruidosamente por la barbilla y ella insistía en que usase la servilleta. El dorso de la mano no servía para esos menesteres.

—¿Va a venir hoy Leónidas...? —entre cucharada y cucharada, Lucas aún fantaseaba con esquejes mágicos y bulbos enterrados a metros de profundidad, entidades prodigiosas que germinarían todopoderosas.

—Me temo que no.

Y la cocinera añadió:

—Gracias a Dios.

—¿Por qué dices eso?

—Porque, como todos los hombres, es un desordenado. Y un sucio. Bueno, no todos los hombres son sucios, pero desordenados sí —tomó asiento un tanto desfondada—. Los días de lluvia son los peores con Leónidas. Menos mal que hoy hace sol. Lo digo por mis huesos. A mis años —le tendió la servilleta—, los días así son una bendición.

—Entonces, ¿podemos ir al parque?

—No estornudes encima del plato, Lucas.

A continuación, los diminutos ojos de la mujer, enterrados por sus mofletes, descendieron hasta el bol. Debían ver otra cosa que cereales esponjados por la leche: algún recuerdo de días igual de radiantes, cuando no estaba tan gorda y tenía otros hombres alrededor. Su juventud en el pueblo que mencionaba en ocasiones, los toldos y los farolillos de las fiestas. Qué guapa era entonces. Y qué lozana. Y qué divertida. Lucas temió que tras un rosario de suspiros sollozase, pero se limitó a decir:

—No has terminado.

—No tengo más hambre.

—Cumpló órdenes de tu madre. Ayer telefoneó diecisiete veces. Bueno, no tantas...

Lucas casi se atraganta en su sprint final. Apartó el bol, soltó la cuchara.

—Ya está.

—Ahora el zumo. Enchufaré ese maldito chisme...

El sol caldeaba la cocina y el blanco general refulgía; aquí y allá el acero emitía sublimes destellos de carrocería. Era una cocina generosa, proporcionada al tamaño del caserón que había albergado los sueños de Lucas desde bebé. Miró un tanto embobado a través del ventanal y distinguió los arroyuelos de rocío en el tejado de pizarra de los Idabel, sus vecinos más próximos. Los Idabel no le gustaban. Eran viejos excéntricos, vegetarianos. Cebaban a los perros vagabundos de la zona para disponer a su antojo de un ejército de proscritos canes. Nunca devolvían sus pelotas. Por algún motivo que Lucas no alcanzaba a comprender, se las entregaban como ofrenda a la turba de chuchos. Si él poseía un jardín versallesco en el que jugar, por qué se aventuraba cerca del seto fronterizo. Sentirse odiado le afligía, pero trataba de pescar los sentenciados balones con pértigas de avellano que Leónidas Bloom pelaba con su afilada azuela. Escaramuzas condenadas al fracaso que concluían con un rabioso puñado de grava arrojado a los perros y la promesa, a sus padres, de no volver a intentarlo nunca.

Pero el sol pudo con tantas derrotas. Seguro que los columpios no se habían mojado tanto como aquel tejado; el rocío era una de las excusas preferidas de su cuidadora para impedirle unos minutos de asueto en el parque, un dulce tránsito antes de subirse al autobús escolar.

—Teresa...

—Dime.

—Seguro que los columpios están secos. Hace sol.

—No estaría yo tan segura.

—Y el tobogán también.

—¿Has terminado todo?

—Sí.

—¿Seguro que no me engañas?

—Seguro. Pero no quiero zumo.

—Bueno, admitámoslo, el zumo es una manía de tu madre. ¿Me prometes no decirle nada si lo pasamos por alto?

—Te lo prometo.

Ella se demoraba adrede, para que el parque no fuese una opción. Como todas las personas mayores temía a los resfriados; cuanto menos tiempo estuviese a la intemperie mejor. Salía de casa pertrechada como un explorador polar. Disfrutaba con los cotilleos, pero hasta bien avanzado abril no se entretendría con las demás cuidadoras en la parada del autobús.

—En ese caso... —disimuló un bostezo—, voy a vestirme. Espero que no te hayas dejado ningún deber por hacer.

—Los hice todos ayer por la tarde.

—¿Ayer por la tarde?

—Después de merendar.

—¿Y la geografía?

A modo de respuesta, como un conjurado, Lucas comenzó a recitar los ríos rusos:

—Volga, Obi, Yenisei, Lena...

—De acuerdo, de acuerdo... —ella salió de la cocina espantando imaginarias moscas y su voz fue alejándose por el pasillo.

En ese momento el silencio de la casa se precipitó sobre los pequeños hombros de Lucas. Fue como si alguien derramara plomo derretido sobre su vida. Extrañó a sus padres; llevaban tantos años distanciados que él pensaba que el matrimonio era eso: no verse nunca, charlar apenas algún domingo con el mantel del desayuno por testigo y discutir por teléfono. Pensó en Leónidas Bloom, añorando sus consejos de contrabandista, su jocosa conversación trufada de refranes referidos a las estaciones y la navajita que, un día gozoso, depositó en el cuenco de su mano y que, misteriosamente, desapareció de debajo de su almohada.

Volvió a enfrascarse en el tejado de los Idabel. El sol se movía perezoso; dilataba las sombras de las chimeneas y afilaba el enjambre de pararrayos y veletas. Faltaba la brisa de otros amaneceres: los árboles eran presencias estáticas cubiertas de brotes y hojas tiernas, las nubes altas un resplandor de gas, el paisaje un óleo grumoso. Pronto acabaría el curso, pensó, y dejaría de tener amigos.

Oyó a la señora Rapallo arriba. La pobre mujer se desplazaba con dificultad. Él había sorprendido una conversación de su madre con una amiga en la que hablaban de sustituirla por una persona más joven, pero no concebía que la cuidadora pudiese desaparecer de su universo. Su padre o su madre conseguían muchas cosas con un simple chasquido de dedos, pero aquella no: su cuidadora coloreaba con su gruesa presencia la casa, el cuarto, hasta los niveos cuartos de baño.

—¿Teresa...? —la llamó trémulo, como si él mismo fuese una llamita apagándose.

—¿Teresa? —estornudó.

Se escucharon pasos en la escalera: vacilantes, resignados, de asilo.

—Teresa, ¿podemos ir al parque?

Tardó en aparecer envuelta en su gastado astracán; cojeaba a causa de la cadera y los zapatos apenas estrenados. Lucas saltó de la silla, corrió por su cartera y mintió al decir que se había limpiado los dientes.

—Tienes que llevarme, Teresa. Me lo he merecido.

—Mira que eres listo para los negocios. Como tu padre.

Ella se cercioró de que dejaba todo en orden y le cogió de la mano en el vestíbulo de la casa. Ya no le soltó, como si al abandonar la mansión tentasen el peligro que propagaban los titulares de los periódicos: presas reventadas, aviones derribados, atracos, sórdidos crímenes y guerras como las que narraba Leónidas Bloom.

—¿Crees que estarán mis amigos?

—Supongo.

—Ayer no estaban.

—Tendrían cosas que hacer.

—Y hoy.

—Ahora lo veremos.

La puerta principal se abrió imitando la grandiosidad de un templo. Brotaron de la nada magníficos chirridos y senderos de luz. Lucas se tapó los ojos con la mano libre.

—No corras, Lucas...

Al fin el parque quedaba a su alcance. Pensaba columpiarse alto, muy alto, y luego subir hasta la cima del tobogán para regodearse en su hazaña. Bajó la escalinata de dos en dos, mientras ella insistía en frenarle:

—No me hagas correr, Lucas. Voy a caerme...

—¿Puedo columpiarme?

—Un minuto. Sólo un minuto.

Seguían prendidos a la fachada de la casa como dos raras mariposas. Él le pasó su cartera como si le lanzara un balón de baloncesto. Ella se quedó mirando la figura del pequeño alejándose por la ladera del jardín.

—No hay nadie, cariño. Nunca hay nadie...

Lucas saltó a su columpio preferido y comenzó a darse impulso. Arriba y abajo, arriba y abajo. Notaba frío el aire y gritaba de emoción con su ascenso. Ya el tejado de los Idabel era una superficie inquietante que se proyectaba hacia él, como si un terremoto bamboleara la tierra. La perspectiva se distorsionó. Gritó que era un astronauta. El Comandante Johnatan Marduk despegando del planeta Sigma perseguido por las huestes de Ken Atar. Siguió elevándose sin escuchar a su cuidadora, que le exigía ir más despacio.

—Yo misma me estoy mareando, cielo. Baja ya de ahí...

Luego le recordó que iban a llegar tarde al autobús escolar y que le pondrían falta.

—¡Quiero lanzarme por el tobogán! —gritó Lucas electrificado.

Trepó por la escalerilla como si ascendiese al puente de un acorazado y se detuvo. Respiraba como un cachorro. Sentado en lo alto tuvo una visión completa de su mundo. La imitación del parque municipal que tanto había costado a su padre, concluía abruptamente al llegar al parterre preferido de su madre, aquel que más entretenía a Leónidas Bloom. Consistía en unos pocos columpios, el tobogán y un incómodo banco para que descansase la señora Rapallo; también había una farola de hierro labrado traída directamente de París.

Sus pulmones se llenaron de polen, su aliento de partículas de sol. Miró hacia la casa por encima del hombro. Tosió. Iba a echarse a llorar, aunque no sabía bien por qué. Seguro que sus amigos no estaban porque se habían levantado tarde. Entonces la mujer le llamó por su nombre de pila y apellidos, en tono exigente, y él asumió su culpa por el retraso. Bajó por la escalerilla en vez de deslizándose por el tobogán.

—Dame la mano —dijo ella—. Y procura no enredarte en mis piernas.

—No.

—Si nos damos prisa seguro que llegamos a tiempo.

La desigual pareja enfiló el acceso privado recién asfaltado. Al llegar al bosquecillo de sicómosos que disimulaba la entrada, figuras y voces comenzaron a perderse entre los claroscuros:

—¿Vendrán mañana?

—Seguro.

—¿Cómo lo sabes?

—Lo sé.

—¿Pero cómo?

—Lo sé y basta. No te sueltes de la mano, cariño...

El rumor de un coche que pasaba se llevó el final de la frase.



«Lo correcto»

PRÓLOGO Y EPÍLOGO DE LO QUE TERMINA:

Relacionámonos por estaos de necesidá: hai los que necesiten a los otros p'afirmase y los que se confirmen al sentise necesitaos. Yo tuvi nos dos llaos de la construcción del deséu y entós, a los ventinueve años más o menos vivíos, creía tar preparada pal equilibriu. Hoi téngolo confirmao: nun existe nenguna balanza.

Quiciás sía meyor pensase sola.

Sobre l'escepticismu trabayo.

YES LLIBRE:

“Yes llibre”, dicía cuando m'apetecía prender un pitu y preguntaba si-y molestaba. Efectivamente soi llibre pero decidí compartir parte de la mio autonomía, tamién llamada llibertá, y por eso trato de relacioname consultando dende la prudencia. De la mesma manera que cuando cocino pa dalguién trato de nun me pasar col picante por muncho que'l mio gustu sía cuasi illimitáu na condimentación.

Dende'l mio derechu absoluto a optar y espresar la mio opinión, siempre trato de nun imponer nengún deséu porque creo nel consensu de voluntaes más que na tiranía de la desixencia. Y d'igual mou tampoco nunca quixi condicionar sibilinamente les decisiones colectives nin usé'l chantaxe como midida de resolución, porque tampoco me gustaría que me lo fixeren. Por eso me prestaba que me dixere que soi llibre, pesie a que tengo conciencia d'ello. Tampoco diba aguantar el perdela conscientemente.

“Sabes a tabaco”, dicía con xestu d'indisimuláu despreciu cuando dexaba de besame. Sentía que la mio llibertá taba condicionada pola intuición y el respetu a los sos deseos. Esto yera, pa él, la corrección. Para min ye'l llinde que señala la frontera del temor, poniéndome nel umbral de la inseguridá. Nunca me gustó lo qu'había un pasu más allá del detalle.

CONCLUSIONES DEL PERRU DE PÁVLOV:

“Nun somos organismos predestinaos dende la cuna. Nun tenemos una personalidá innata: a lo llargo de la experiencia vital vamos aprendiendo una forma de ser, d'actuar, de pensar y de reaccionar en consecuencia de los refuerzos positivos y negativos que recibimos. Según los castigos, los premios y simplemente lo que vemos nos demás somos conducíos por decisiones que pensamos nuestres a una forma determinada de conducta. Que dalguién esplique agora'l conceptu de responsabilidad”.

ESCENES D'UN VIAXE:

1.^{er} escena:

Primer viaxe xuntos. Sentíame emocionada. L'enfotu d'él pa que conociere a una pareya que formaben parte del so círculu más cercanu d'amigos abultábame, ensin duda, un enorme votu de confianza sobre l'incipiente amor.

L'acoyida fue cariñosa. Escesiva incluso. Comentarios como "Por fin nos traes a dalguién a casa" facíenme sentir ayena a la conversación pero a la vez perfectamente aceptada. Hasta que, de pronto, claváronme colos sos comentarios:

—¿Fumes?

(Mirada allucinada hacia él)

—Fuma. ¿Dende cuándo sales con dalguién que fuma? Eso tienes que lo cambiar.

"Vuelta la burra al trigo", pensé. Ensin saber quién yera l'animal nesti retablu, aunque con una lixeru sospecha, namás naguaba por echar un pitu. Yá tenía la respuesta: "Necia como un gochu", que me dicen en mio casa con cierta satisfacción. Más que'l tabacu o cualquier otra enfermedá de la carne, esta necedá d'espíritu ye lo que me va matar.

2.^a escena:

—¿Qué opines del conceptu d'amistá?

Supi que la pregunta escondía una trampa y, segura de que la mio personalidá yera incompatible coles sos firmes y inamovibles creencies, malapenes titubeé una simple media respuesta que s'afitaba en conceptos abstractos que tal cual los dicía sonábenme estúpidos: independencia, reserva, ausencia d'esixencies... Respuesta errónea. L'amistá yera pa ellos lo que pa mí'l chantaxe emocional. Un intercambiu constante d'opinión, nel qu'ésta había de ser la qu'ellos en cada momentu pensaren. Una absoluta disponibilidá a les sos necesidaes (como la so atención, siempre escensiva) y el reproche continuu poles faltes qu'en ti t'observaren.

3.^{er} escena:

"Vamos date una oportunidá", dixerón como si-yos la pidiere con necesidá de que me perdonaren la vida. "Pero la siguiente vez tienes qu'abrite a nosotros"- comentaron como quien t'arrima al pechu una pistola. Lo bono fue que daquella inda tenía la suficiente seguridá como pa pensar que nada me diba presionar penriba de lo que yo necesitara. Respiraba. Buscábalu cola mirada pa ver si se daba cuenta. Él sonreía y secundaba cada respuesta de los otros. Yera normal teniendo en cuenta que yeren tan bonos amigos. Entós relaxábame y ensin dame cuenta perdíame nos mios pensamientos, fuxendo del interrogatoriu y los discursos colos que pretendíen adoctriname. Como cuando me preguntaron por qué vistía d'escuro, volviendo otra vez la mirada decepcionada hacia él como l'únicu interlocutor válidu pa dar les mios respuestes. "Viste demasiau d'escuro. Eso tamién lo tienes que lo cambiar".

De sópetu yo yá nun yera yo. Yera un edificiu remocicáu y planiáu na cabeza de dos arquitectos que pa nada conocíen la consistencia del tarrén edificable. El silenciu y la so sonrisa énte les certedumes ayenes lleváronme a mí tamién a reproducir l'autismu y una tímida y cortés mueca d'amabilidá complaciente. Los dardos certeros de la inseguridá foron clavaos entós nel feble corazón de la mio autoestima. Pero inda quedaba muncha creencia en mí; na ilusionante y naciente relación, como pa day una mayor importancia. Sicasí, a los tres díes de volver, coméntame con inocencia un mensaxe de los amables amigos: "Nun te preocupes. Yá-y cambiarás los hábitos del fumar y del vistir. Y yá se fadrá a como somos nós".

Planiano quedó daquella esta afirmación que dende entós, y pesie a los mios esfuerzos por nun dar importancia, empezó a arrodiame como una amenaza: como una llazada qu'empezaba a apretar dañinamente nes estremidaes de la presa.

EL CARAMBELU TIEN MUNCHU DUCE:

Cuando yera una nena dalgunos fines de selmana dormía coles mios amigues nun cuartu de dos camaes piquinines qu'arimámbemos pa nun nos engardiar nel repartu del espaciu. Y cuando yá revolviéremos tolos armarios, falaríamos de too, y tovía nun nos alcontrámbemos rendies pol sueñu, xugámbemos a caricianos los brazos p'anicianos nel arte de la seducción.

Luego comprendimos que'l tactu sutil y inesperáu; el que dibuxa un percorríu imprevisible, ye'l que de verdá te tremez, resolviendo y formulando l'enigma del deséu. Mentes que les caricies repitíes sobre la costume, anque en primeres resultaben agradables, terminaben por enritar la piel, acolorazándola de resquemor.

Nunca insistimos tanto como pa llegar a la firida porque daquella al menos sabíamos aparar cuando la víemos venir.

MEDIANDO DISTANCIES:

Agora, mediando la distancia, caigo na cuenta d'un xestu repitíu casualmente y que podría tachar de sintomáticu. Nuna ocasión, y coles dos persones que fue –el qu'almiraba y l'Estirador que vieno depués, tan distintos entrambos nos sos pasillos del tiempu-, fixi la prueba:

–Escribí una vez unos versos que titulé “Xustificación de la carne y del poema”.

–¿Y qué dicien?

–“Pa qué diba yo a querer si non
esta vida limitada:
esti cuerpu podreciendo”.

Al segundu, la mio contradicción a les lleis de la bioloxía (siempre les normes interponiéndose) abultó-y indignant. La mio actitú, por supuesto, llamentablemente pesimista.

Al primeru, en so día, pareciére-y excitante'l mio catastrofismu nihilista.

Dióme lo mesmo. Colos dos sentí incomprendida la mio manera fogosa d'amar la vida.

TOMANDO LA LLECCIÓN:

Mio güela lloró una tarde entera sentada na talambrera d'un horru pa que naide la adoptare. Tenía siete años y a consecuencia del so carácter terminó criándose sola.

A mio güela llamáben-y güérfana como'l que quier dicir lleprosa. Apestada. Y tamién lladrona. Debía de tener unos ocho años y robaba cachos de chorizu colos que comía una selmana. Cuando diben a reñela y a arma-y xueu ella enseñába-yos les bragues. Diz ella que se cría solu un perru nuna caleya.

Mio güela diz pediáricu en vez de periódicu. Tamién conxuga'l verbu aduyar en vez d'ayudar. Y igual ye porque naide lo fixo con ella. Que la dignidá ye dalgo que se defende tolos díes. Eso diz, sí. Que naide nunca la enseñó a más qu'andar pelos caminos, pero que'l que nada tien nada pierde. Cuando tenía dieciocho años casó con mio güelu pero so suegra nunca la quixo porque yera una güérfana. Mio güela diz que nun-y llamaba lladrona. Pero dizlo cola cara de pena que pon una apestada.

Mio güela diz medio de en vez d'en vez de.

Quiero decir. Mio güela en vez d'en vez de diz medio de.

Mio güela, que sabe bien de los enriedos de la vida, diz que cuando una anda ente palabres ta perdida.

ALLÁBATI BOROÑA:

Cuntábame apasionadamente cómo y cuántísimes fueren les sos nueches vagamundes. Como si tuviere dialogando con un difuntu veníu del más allá pa iluminame, disfrutaba cuntándome lo intensa que fuere la so vida y la cantidá de persones interesantes que conociere a lo llargo del tiempu ensin mí. “¿Por qué nun salimos una nueche d'éstes?”, dicía-y col entusiasmu del resucitador. “Yo yá salí abondo. Sal tu sola si quies. Yes llibre”. Sí, Lázaro hubo ser un gochu desagradecíu.

COSES Y CASOS:

El mozu de F. tenía na casa que compartíen un hámster: una pequeña rata n'apariencia entrañable que parecía diferenciar perfectamente cuál de los dos yera'l so amu, marcando asina ente ellos la idea de propiedá y estableciendo dende la prisión de los sos sentimientos una distancia insalvable.

Yo entendía la maldá del animal porque hai años tamién tuvi un par de hamsters que terminaron por amotinase contra la mio persona'l día que los separé per xaules y sexos. Dende esi momentu, pola mio integridá, tenía qu'esconder les manes con unos incómodos guantes de llana cada vez que los garraba pa llimpialos porque se vengaben de la mio actitú espetándome los sos afilaos paletos. Y d'esta forma, hasta la so muerte, que llegó col mio descansu, la guerra ente los tres consistía nos sos ataques diarios y la mio crueldá, averando les xaules nes que vivíen de manera que raspiaben la histeria cada vez que trataben de tocarse y nun lo llograben. Temporalmente, fuimos tres alimañes preses de los nuestros rencores. Pero tamién lo pudimos llamar amor.

NUN LA FAGAS, NUN LA TEMAS:

El mozu de F. adoraba a la so mascota con una devoción que facía tiempu que nun tenía por ella y por eso los silencios de les sos cada vez mayores ausencias fueren tresformándose nuna rabia desesperada. Mentestanto, aquel bichu corría alegremente na rueda de la so xaula, como pa recorda-y el so estatus d'habitante privilexiáu que, dende la so posición d'intocable, escucaba cómo diba medrando'l desamor. Corría como si puidiere precipitar la llegada del final, énte una F. que sentía nel comportamientu prepotente del hamster la clara manifestación de la so rivalidá. Asina qu'una tarde, ente la risa incontrolable y el llantu, recibí una llamada na que m'avanzaba'l final de la so relación.

Tavía nun se produciere porque los sos actos inda nun yeren conocíos, pero esplicábame, como l'asesín s'escuda nuna enaxenación transitoria, la satisfacción de la so revancha, garrada ensin teorizar n'escesu les razones. Aquel día, depués de dir esperimentando un odiu inaguantable que terminó por esquiciala, sacare al animal de la so xaula y, con una perversidá paciente, fuere alimentándolu pela fuerza y dende'l gotéu d'una xeringa con una cantidá tal de vinagre que'l hamster acabó por morrer depués de sufrir una hora d'espasmódica agonía. “¿Qué faigo agora? ¿Recueyo les coses yá y marchó?”, dicíame mentes calculaba la so coartada. Pero la risa nun nos dexaba valorar la tranquilidá que sentía cola so venganza.

Efectivamente aquel fue'l so final y tres d'él namás hubo sitiu pa los reproches y l'odiu. Siempre tien qu'haber dalguna víctima y ésta siempre va ser el rival más débil. Sicasí y pesie a too, como verdugos axusticiaos que nun s'a-

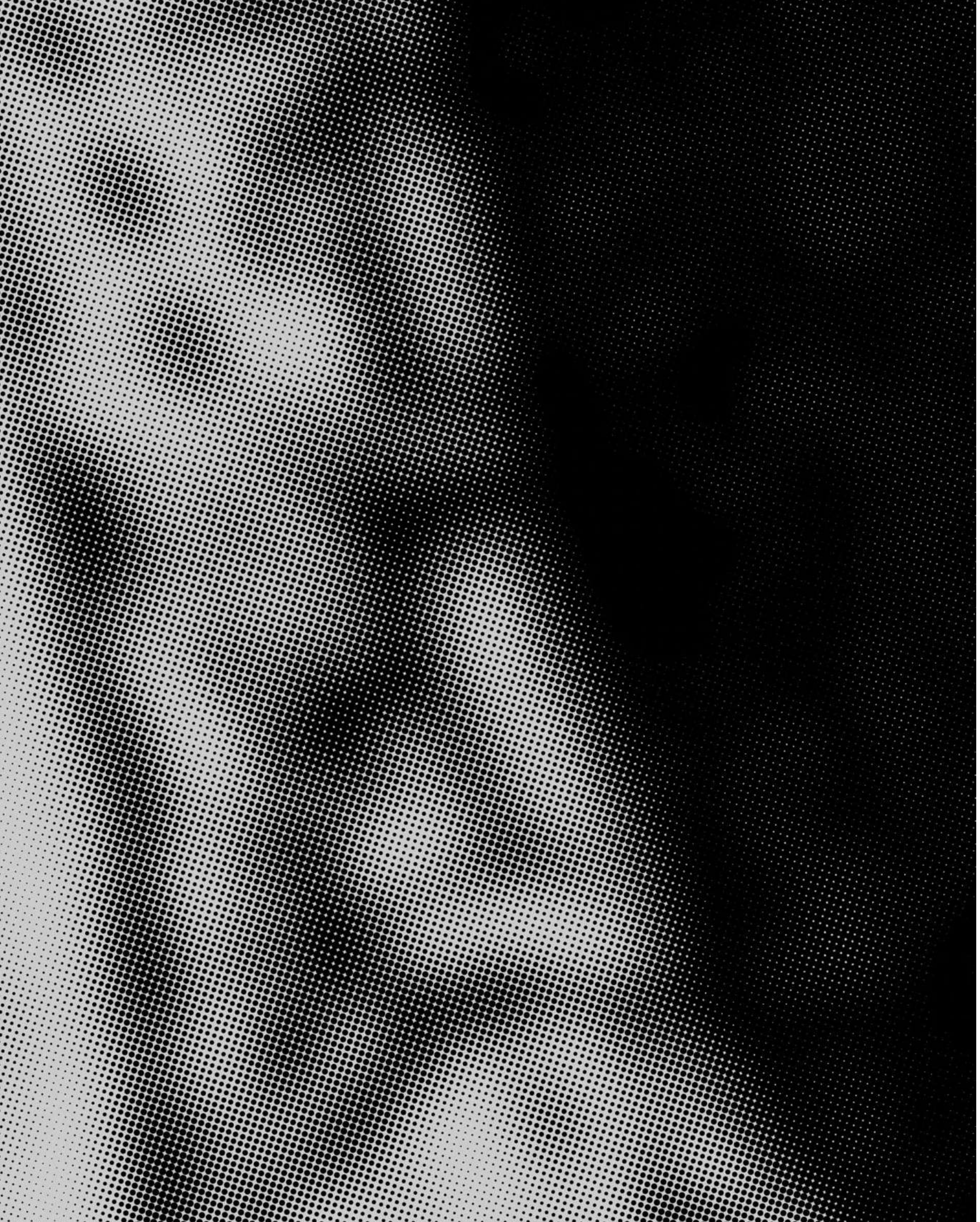
rrepienten de los sos actos, tovía nos rimos cada vez que nos alcordamos de les rateres dimensiones de les nuestres traxedies.

A VUELTES COL DICCIONARIU:

Según El diccionario del diablo de Ambrose Bierce la palabra correcto ye un alxetivu obsoletu qu'equival a tar "de moda". Nosotros dexemos de ser y de talo.

CUANTO MENOS BULTU MÁS CLARIDÁ:

Ún de los mios meyores amigos tuvo presu. El mesmu día qu'ingresó en prisión, un veteranu de la cárcele que-yos presentaba la estrencha y escurecida celda na que diben pasar los próximos meses de la so vida, alcanzó una banqueta qu'había nel quartu y, empericotiándose nella, escucó per un pequeñu ventanu, señalando hacia l'horizonte. "Aquello que véis ellí ye de lo que nunca vos van poder privar equí dientro", anunció con entusiasmu. Y la vista de los asustaos prisioneros perdióse tres del índiz afirmativu dica la lluz encendida de l'atardecerín. Asina, hoi tamién yo.



La hija de Lovecraft

Desde chico tuve miedo de un hombre que no debía de vivir lejos de mi casa, un tipo alto, erguido, serio, de andar sombrío y misterioso, con el que me cruzaba todas las mañanas camino del colegio y cuya mirada me infundía un terror de pesadilla. Nunca me dijo nada, pero nunca dejó de mirarme, y, contra lo que pudiera parecer normal, nunca intenté evitarlo, perderme entre otros niños, cambiar de acera o esconderme en un portal hasta que pasara de largo. Era como si el espanto que provenía de sus ojos ejerciera al mismo tiempo sobre mí una atracción hipnótica que me impedía la indiferencia, la huida o el escondite. Nunca pensé entonces en ello: sólo acudía al encuentro como si fuera una obligación, un trámite necesario antes de entrar en el colegio y aplicarme a la lengua, la geografía o las matemáticas. Y si alguna vez no se producía el encuentro, porque me quedaba dormido, o porque me retrasaba, o a veces también porque él no aparecía, me acompañaba luego todo el día la sensación de que algo inexorable había quedado sin cumplirse. Pienso ahora que era el misterio de su mirada, más serena que atemorizadora, más sombría que dolorosa, el que me atraía, como si fuera un personaje de ficción, o en todo caso un personaje que hubiera vivido mucho tiempo en la ficción y, al cabo, fatigado de aventuras, superados todos los peligros y explorado todos los enigmas, hubiera regresado a la realidad y, pese a ello, sin embargo, conservara, si no la añoranza del otro lado de la realidad, sí tal vez la marca indeleble de la otra orilla, el semblan-

te del personaje, y que, en consecuencia, no encontrara ya más distracción que reconocerse en alguien que procediera también del otro lado mientras iba camino del trabajo, del exilio administrativo en una oficina como la que ocupó yo ahora, en una mesa pequeña para su estatura y resolviendo con desgana papeles y papeles del mismo modo que yo resolvía problemas de matemáticas en el cuaderno, o hacía análisis sintácticos o situaba ciudades, ríos y montañas en los mapas. Que fuera a mí a quien miraba invariablemente cada mañana me hacía sentirme elegido, reconocido, habitante de la zona de sombra, de las historias que devoraba por las tardes, en gozosas sesiones de lectura, después de terminar los deberes escolares, que, en mi casa, y sobre todo para mi madre, eran sagrados. Y es probable que nunca me hubiera vuelto a acordar del personaje, que como es natural desapareció de mi vida, o desaparecí yo de la suya, apenas abandoné el colegio y empecé el bachillerato. Parte de mi camino al instituto coincidía con el del colegio, pero el horario era distinto, más temprano, y por tanto dejé de verlo y supongo que lo olvidé o que, puesto que no conocemos cómo se produce ni en qué momento puede decirse que se ha producido ya el olvido, se fue desvaneciendo en el recuerdo y sobreviví a los terrores y al espanto y a la sugestión de la mirada. A veces creo que estamos preparados para lo inevitable y que, aunque sin hacer recuento de ello, no echamos de menos ninguna de las cosas accesorias que desaparecen de modo necesario cuando cambiamos de colegio, de

HOWARD PHILIPS LOVECRAFT



casa o de ciudad, como si cada cosa perteneciera a un solo escenario y supiéramos, sin pensar en ello, que al cambiar el escenario debe desaparecer también todo el atrezzo. El caso es, pues, que desde el primer día de vacaciones del último año en el colegio no volví a ver al personaje y cuando empecé a ir al instituto ni siquiera pensé en él ni lo eché de menos, ni siquiera para dejar de temer su mirada misteriosa o para seguir temiéndola y sintiéndola como un estímulo boreal. Sí seguí, sin embargo, leyendo con afición creciente novelas de misterio y aventura apenas terminaba las tareas escolares, pues así como he sido siempre perezoso para el deber (prueba de ello es que he terminado trabajando en estas catacumbas) he sido, en cambio, laborioso para la afición, y no hablo de diversiones tumultuosas, ni de jergas u otras inclemencias festivas, sino de aficiones inofensivas, menores, inútiles, como la lectura o el cine, el ajedrez, las sopas de letras, los crucigramas o los sudokus, que ahora me proporcionan unos atardeceres minuciosos y livianos. Fue, pues, así, no puedo recordar si todavía en el instituto o ya en la academia, mientras preparaba oposiciones (mi ambición intelectual se colmó pronto), cuando cayó en mis manos una novelita estremecedora: *La sombra sobre Innsmouth*. Era un ejemplar de la colección de terror juvenil de Herranz y Hoyos, que eran entonces (y digo *entonces* como si hiciera un siglo, cuando estoy hablando de hace apenas veinte años) unos libros de portadas muy llamativas, siniestras, de terror torrencial y horror flamígero, y con una foto interior, en blanco y negro, del autor, antes del texto de la novela. Y fue la foto lo que me estremeció y lo que me hizo coger la novela y devorarla, he de decir que con ansiedad y con un miedo añadido, previo, personal, impropio. Allí estaba el autor, Howard Philips Lovecraft, que figuraba sólo como H. P. Lovecraft, nacido en Rodhe Island en 1890 y muerto en 1937, pero en realidad no era, ni mucho menos, Howard Philips Lovecraft (la gente dice sólo Lovecraft, como lectores familiares, adictos a chtulhu y al creador de chtulhu, pero yo digo Howard Philips Lovecraft por respeto, por consideración, por biografía), sino el mismo personaje que me

miraba fija y misteriosamente cuando iba yo de chico al colegio. Ni que decir tiene que fue así como adquirió nombre mi personaje y como lo he evocado luego siempre: Lovecraft. Y no sólo leí todos los libros de Howard Philips Lovecraft que pude conseguir, que no fueron pocos, aunque *La sombra sobre Innsmouth* sigue siendo mi predilecto, tal vez porque fue el libro de la revelación y del deslumbramiento, sino que recompuse toda mi peripecia escolar a partir de la serena y misteriosa mirada de mi propio Lovecraft, para el que ideé los más extraños mitos y, si se me permite la broma, las más impertinentes y extravagantes chtulhuerías. Y lo cierto es que me atreví a hilvanar los hilos del azar, esto es, el parecido entre uno y otro Lovecraft, para dar consistencia a mis ideas de niño: que el Lovecraft que me miraba cada mañana había salido de un mundo irreal, fantástico, remoto, de las montañas de una misteriosa e imperceptible locura (que es la cordura de los desamparados, me dije, de los que carecen de ímpetus salvajes, de los que se hunden en la afición), para cruzarse en mi camino y señalarme con su mirada, elegirme, reconocermelo como habitante de ese mundo, como ajeno a esta rutina cotidiana en que uno vive y se consume y hace crucigramas o sudokus. De modo que yo estaba señalado ya para lo que era, me dije, para lo que soy, no porque Lovecraft me hubiera mirado, sino porque me había reconocido. En aquella mirada había, pues, me dije, simpatía, compasión, solidaridad, como si cada mañana al encontrarme en su camino, Lovecraft dijera: «Pobre muchacho, no sabe lo que le espera y yo que lo sé no puedo decírselo». Así que lo que por una parte me obsesionaba, la mirada indescifrable de Lovecraft, por otra me consolaba: yo tampoco soy de este mundo, aquí no hay nada que me interese, nada que me entusiasme, nada que tenga sentido, estoy fuera de sitio. Cuando aprobé las oposiciones y tuve que elegir destino tuve tentaciones de pedir plaza en alguna región remota, para poder pensar (ya que no decir) que estaba en un sitio pero venía de otro, para saberme definitivamente fuera de sitio pero con la certeza, más o menos con la certeza, de que había estado antes en otro sitio y de que era

a ese otro sitio al que pertenecía. Al final no pudo ser: no pude, pero tampoco quise. Me quedé aquí y aquí sigo. Estoy en el mundo en el que siempre he estado y en el sitio al que siempre he pertenecido, aunque ni el mundo ni el sitio sean míos ni me acompañen ni me correspondan. A veces, al principio, cuando empecé a trabajar, hice el camino que seguía de chico, con el vago propósito de encontrarme con Lovecraft alguna mañana, no para hablar con él, que no me hubiera atrevido ni hubiera sabido qué decirle, sino para ver si me miraba y me seguía reconociendo. Fue en vano. Después hice a menudo el camino contrario, también con un vago propósito: tratar de reconocer a un niño camino del colegio, adivinar en algún niño los mismos síntomas que Lovecraft pudo advertir en mí antaño. También fue en vano. Veía revolotear con alboroto a los chiquillos, apresurados, adormilados, serios, enfadados, gritando, bromeando, pero en ninguno vi nunca la señal del destino, mi propia señal, pensaba, de modo que dejé de hacer el recorrido mío en pos de Lovecraft y el camino de Lovecraft en busca de mí mismo. Todo era, pues, en vano. Entonces me casé. Tuve dos hijos. Me olvidé por igual de Lovecraft y de Howard Philips Lovecraft y, sin apenas advertirlo, dejó de pesar sobre mí la sombra de Innsmouth. Les leía cuentos infantiles a mis hijos, les enseñaba a nadar, a montar en bicicleta, los llevaba al colegio, los recogía. Empecé a ser más laborioso en el deber y más perezoso en la afición. No fui fiel a mis aficiones. Por eso ascendí en el trabajo. Por eso también me dejó mi mujer. Me quedé solo, en fin, con aficiones nuevas y sin nada que hacer: crucigramas, sopas de letras y sudokus. Caí en una especie de depresión absurda. Cuando estaba solo quería estar con alguien y sin embargo la gente me resultaba tan aborrecible que apenas estaba con alguien quería estar solo. Pero tengo comprobado que no hay dos sin tres y lo he vuelto a comprobar. Cuando uno se queda solo, como yo, le sobra el tiempo. No le sobra tiempo: le sobra el tiempo, todo el tiempo. No tengo nada más que hacer: desayuno en el bar, voy a la oficina, cubro el expediente, tomo una cerveza con los compañeros (somos siete: tres y

tres, además de mi sombra), como el menú del día en el restaurante, doy un largo paseo, voy al cine, ceno bocadillos, leo poco. Tengo 37 años. Me quedan 10, me digo. Y ahora de pronto algo ocurre: un sobresalto, un desafío, la maldición, qué sé yo qué. Cuando ya había olvidado todo el pasado y el presente y el futuro, cuando había adquirido ya mi fisonomía definitiva, el semblante abatido del alma en su vergüenza, se presentó ante mí, delante de mi mesa, en la oficina, inconfundible, el viejo Lovecraft con los formularios de su jubilación. Se acercó primero a la mesa de una compañera y habló con ella durante mucho rato, familiarmente, algo, por lo demás, que me exaspera y me desquicia. Pero entonces no me había dado cuenta de quién era. Sólo vi a un viejo de espaldas, erguido y sombrío. Fue luego, al acercarse a mi mesa, cuando lo reconocí. Advirtió él mi turbación y, temeroso, pensó que algo estaba mal en sus impresos, deduje que no me había reconocido: o él no es él, o yo ya no soy yo, pensé, o ninguno hemos sido nunca lo que éramos. Pero entonces, con timidez, como para disculparse de algo, Lovecraft señaló a la compañera con la que había hablado: doce años trabajando a mi lado, frente a mí, en otra mesa, imperturbable, sonriente, tímida, silenciosa. «Trátalo bien, que es mi padre», dijo ella. Jamás había gastado una broma. En cierto modo, me dije (pero entonces no supe, ni ahora sé, si era por los doce años de labor conjunta o por el hecho imprevisible de que apareciera su padre y fuera quien era), *ella* es como yo: no me había dado cuenta, pero es como yo, no es de este mundo, ni de este sitio, somos reflejos simultáneos, recíprocos. ¿Cómo puede gastar una broma la hija de Lovecraft?, pensé, ¿cómo puede descender a fórmulas coloquiales quien ha habitado universos superiores, fuera del espacio, y vivido experiencias sobrehumanas? Pero eso fue lo que dijo: «Trátalo bien, que es mi padre». ¿O acaso lleva mirándome doce años como me miraba su padre cuando yo era niño y no he sabido advertir el estigma ancestral de la mirada, del reconocimiento, de la súplica? ¿O acaso la ha puesto ahí precisamente su padre para que me vigile, para que esté la mayor parte del día junto a alguien

de su especie, y nunca se ha roto entonces la energía ni se ha desvanecido el sentido de aquella mirada que me acogió en la infancia? Atendí, pues, a mi viejo Lovecraft de modo preferente. Y al final de la jornada hablé con ella. Le pregunté si conocía a Howard Philips Lovecraft, si había leído *La sombra sobre Innsmouth*. Me hubiera gustado oír una respuesta decisiva e insondable, soy la sombra, por ejemplo, el horror de Dunwich, la llamada de Cthulhu, el color de fuera del espacio, quien susurra en la oscuridad, el abismo en el tiempo o tal vez, sobre todo, su hija, soy su hija, pero se limitó a sonreír, como ha hecho siempre, por otra parte, con delicadeza, con timidez, sin significado, inmaterial, durante los últimos doce años, los mismos que llevamos juntos en la cripta, día tras día, sin conocernos ni reconocernos, sin ser ni sernos en un mundo extraño al que, por nuestra propia naturaleza y desde antes del principio de los tiempos, ninguno de los dos pertenecemos.



O homem que não sabia de si

Cedo notou existir uma diferença entre desejar estar com uma pessoa e estar de facto com ela. Uma diferença que não pode ser anulada. Dentro do carro, a trezentos à hora, vai a pensar na namorada: nos caracóis do seu cabelo, nos seus olhos de amêndoa, no longo beijo que lhe vai dar. Quando chega a casa dela, os pais estão na sala a tomar chá e perguntam se ele não quer uma chávena enquanto ela acaba de se arranjar e o cão não pára de ladrar. Quando, passada uma eternidade, ela se apresenta, vestida da única maneira de que ele não estava à espera, e diz: *vamos ao cinema ver o último do Woody Allen*, não compreende se se trata de uma pergunta, de uma sugestão, de um pedido ou de uma decisão já tomada. Ela sabe que ele aprecia os filmes daquele genial cronista dos nossos desordenados dias. Não lhe apetece por aí além ir ao cinema, mas não quer deixar de fazer o que julga que ela pretende fazer para lhe agradar. O que ele queria era o beijo, que tem de ficar adiado.

A caminho do cinema leva consigo uma série de frases que lhe quer dizer, que preparou quando ia para casa dela: tu és a flor da minha vida, sem ti nem sei quem seria, amo-te como a terra ama a água. Não diz nenhuma. Não vêm a propósito. O carro da direita ultrapassa-o bruscamente e profere um palavrão. Ela pergunta: tens a certeza que este é o melhor caminho? Ele responde, ligeiramente irritado: porque será que nunca acreditas no meu sentido de orientação? A irritação aumenta quando não encontra um lugar para estacionar o carro. Se uma epidemia fizesse desaparecer metade da população do país, diminuiriam para metade o número de carros. É um cálculo que reserva para si.

Dentro do cinema, como sempre, quer ficar isolado nas filas da frente e ela um pouco mais atrás. Estabelecem um compromisso. Mal o filme começa ouve perto de si o barulho ensurdecedor de alguém a comer pipocas. Vira-se várias vezes na cadeira mas não encontra uma posição confortável. Volta-se para trás e diz: não se importa de diminuir o volume do som? Ninguém lhe responde mas sente nitidamente que a sua namorada já deixou de ver o filme. Por favor, não faças caso, concentra-te no filme, implora ela. Passados dez minutos levanta-se e sai. Dois minutos depois ela levanta-se e sai. Nunca mais venho ao cinema contigo, protesta, é a segunda vez em dois meses. O melhor é lewares-me a casa. É o que faz. De regresso à dele volta a pensar na sua linda namorada, a primeira, a mais bonita da cidade inteira, nos cabelos feitos de caracóis, nos beijos que sabem a mar. Chega a casa, fecha-se no quarto e telefona-lhe pedindo desculpa. Promete que não voltará a acontecer. Volta sempre a acontecer. A tal diferença insuperável.

Com o tempo foi aceitando que assim fosse. É uma experiência comum entre amantes, familiares ou mesmo simples amigos. A outra pessoa nunca é quem tu queres que seja. Simplesmente por ser uma outra pessoa. Se ela

fosse exactamente como querias, não a quererias, seria quanto muito uma bela escrava. Aliás não sabes realmente como querias que ela fosse. Se soubesses, o teu desejo diluir-se-ia, transformando-se em puro tédio. Duas pessoas podem amar-se e não suportarem almoçar frente a frente. Proibirem-se de estar juntas para fazer perdurar o seu amor. Por isso é que as cartas de amor são tão importantes: por serem em parte verdade, em parte mentira. O amor também é assim. De qualquer modo já não se escrevem cartas de amor. Eram coisas nas quais pensava, a diferentes horas do dia ou da noite. Um amor que se termina antes de acabar é o único que se pode preservar.

No amor há muitas coisas: memórias, expectativas, segredos e mesmo vícios. O meu amor transforma-me e eu transformo o meu amor. Não é algo que se queira ou não. Acontece assim. Planear uma viagem é muito diferente de a fazer e a vida é uma viagem da qual se desconhece a origem e o desfecho. Ele não era a mesma pessoa que se lembrava de ter sido e chega a acreditar que não foi quem era, nem é quem é. O que lhe pareceu ser desastroso revelou-se uma bênção. O que teve por certeza desfez-se em pó. Não consegue justificar a louca paixão por uma mulher que afinal nem sequer era do seu tipo. Lembra-se de estar com ela face-a-face, tão surpreso pela sua beleza como se nunca a tivesse visto, mas é incapaz de voltar a sentir isso que sentiu.

Afinal quem era ele: o ansioso indivíduo à procura de si, julgando saber com suficiente rigor o que pretende, ou o indivíduo perplexo diante do inconcebível? Foi aqui, ou por perto, que começaram a despontar irresolúveis problemas. Pois se ainda é aceitável não poder saber em definitivo quem o outro é, o que não parece admissível é não poder saber quem se é. Esta ideia ocorreu-lhe quando descia sozinho a Avenida da Liberdade. Uma tontura tomou conta de si. Teve de parar num café, sentar-se e pedir uma água. Uma experiência da qual nunca se esqueceu: não saber quem se é durante uma vida inteira.

O que lhe vale é que há longos períodos de tempo em que não há tempo para pensar em certas coisas. Passar de ano para ano, no liceu e na universidade, já parece dar um sentido suficiente à vida que nos leva. Eu sou quem está no terceiro ano de engenharia química e, se não chumbar, estarei no quarto no ano que vem. É uma segurança para a alma: uma escada que se tem de subir. O horizonte do mundo mostra-se estável: passar de ano. Quando a escada acaba e se tem de procurar trabalho abre-se um abismo e instaura-se uma crise. Passa-se a pensar, com intervalos cada vez mais curtos, que é bem possível que não venha a ser aquele quem julgava que seria. Um receio que ainda se pode afogar com álcool, comprimidos e novos vícios. Tem de se trabalhar, mesmo não sendo o trabalho ideal, que reserva para mais tarde numa gaveta da esperança. O problema está quando se descobre que não existe o trabalho ideal. Qualquer pessoa pode sempre executar, não uma só tarefa, mas várias, e ao executar uma, exclui as oportunidades de ser outro. Vai repetindo para si: ainda não é isto, mas um dia virei a ser quem sou. Só para descobrir, bem mais tarde, que de facto ignora o que mais gostava de ser, de ter sido.

Uma pessoa pensa: o que eu mais quero é vir a ser um escritor, sem fazer a mínima ideia do que é ser-se um escritor. Pode mesmo acontecer que depois de ser reconhecido como tal passe a duvidar se afinal era isso o que desejava ser e sente-se como nunca desadaptado e só. Por isso mais uma vez o álcool, as drogas e os novíssimos vícios. O que ele devia era ter tido cinco filhos e amado uma só mulher, cuidado de uma família, sacrificado o seu odioso egoísmo. Uma pessoa quer ser tudo e não pode ser senão um de cada vez e quem vai sendo não é na verdade senão parte de quem é. Eram raciocínios perigosos que ele evitava tanto quanto podia.

Um dia resolveu deixar de fazer tudo o que fazia para se poder metodicamente encontrar a si próprio. Quando se está a trabalhar uma pessoa confunde-se com o que faz e não é na verdade quem é. Quando uma pessoa se está

a distrair, ouvindo música ou vendo televisão, também está longe de si, transportado pelo que não é. Quando uma pessoa está a amar é dominada por uma misteriosa energia que o faz fazer e dizer coisas que por si só nunca faria ou diria.

Chega cansado à casa vazia e senta-se no sofá do costume. O que não quer dizer que fique sozinho. Trouxe consigo do trabalho vagas imagens, fragmentos de inúteis conversas, refugos de ideias de projectos por desenvolver: restos do dia dos quais não se consegue desfazer por um simples acto de vontade. Toma um duche frio. Quando por fim se sente sozinho é para ser tomado por uma recordação, uma culpa, um falecido desejo por alguém. Continua a não ser quem é, se para si próprio é sempre outro oscilando entre a negra melancolia e um imbatível vigor.

Não é fácil não fazer nada. A desocupação abre as portas sobre o tédio. Alguma coisa tem de fazer. Vai ao sótão buscar uma caixa de papelão cheia de postais e cartas que não vai ler, verifica o que tem e o que não tem no frigorífico embora não tenha qualquer intenção de ir comprar o que quer que seja, põe um disco compacto que ouve durante minutos e depois retira-o, perplexo por não conseguir responder à simples pergunta: mas afinal de onde vem a música? Ainda são sete da tarde e nunca mais vai adormecer.

A distância que vai dele ao outro não é menor do que a que existe de si para si. É diferente. O outro parece mais ajustado ao que os outros julgam que ele é, ao que dele esperam. Parece aceitar sem protestos ser quem não é. Não lhe pareceu adequado advertir o empregado que o ajudou a escolher uma máquina de café que não era quem era, um vendedor de utensílios de cozinha, que tinha por força de mudar de vida, de emprego, de ambições. Não pode contudo adivinhar todas as vidas reais e possíveis da pessoa que se limitou a responder: vai bem servido com esta marca. Não sabe se tem um filho a crescer, se está apaixonado, se escreve poemas em segredo, se um dia matará alguém. Tem de ser assim, conclui, senão o mundo não funciona. Para podermos continuar temos de nos desconhecer.

Durante dois anos experimentou práticas de relaxamento e meditação. Tentativas para se encontrar a si próprio. Respirar cadenciadamente fechando os olhos muito devagar concentrado num único ponto. Permanecer assim alheado do mundo e depois voltar a abrir os olhos muito devagar. Desistiu quando percebeu que com estas técnicas não se ia certamente encontrar a si próprio, quanto muito um vazio, um nada. E ele não queria ser nada, queria simplesmente ser quem era.

Quando aos dezassete anos se sentira fortemente atraído pela convicção comunista talvez já fosse por isso. A possibilidade de cada um deixar o trabalho que o aliena e o torna outro para si próprio, tal peça numa gigantesca máquina, e tornar-se ele próprio, inteiro, por fim humano. De cada um segundo as suas capacidades, para cada um segundo as suas necessidades, parecia-lhe um objectivo de uma moralidade e verdade inestimáveis. Mas passados meses de ingressar no partido teve de admitir que só tinha mudado de igreja para entrar noutra mais severa. Cheia de rituais, mitos, mártires e santos, e uma disciplina de ferro. E a bela máxima era apenas uma miragem, se não uma total ilusão. A tal diferença: o que se julga dever fazer, e o que, de facto, se tem de fazer até se poder fazer o que se devia fazer e que é constantemente adiado, todo o tempo entretanto ocupado em massacrar quem por força tem culpa desse atraso. O problema dos ideais está precisamente em serem o que são: irreais. Daí o terror e a escravatura necessários a preencher todo o espaço imaginário dos insensatos e incongruentes ideais.

Chegou a viajar até ao norte da Índia para se recolher numa meditação Vipassana. Onze dias e onze noites sem dizer ou ouvir uma palavra. Uma experiência de facto interessante. Sem se falar o espírito fortalece-se: isso é uma

experiência comum. Ao falar há sempre uma queda no mundo. Deve ser por isso que os jovens amantes falam o menos possível. Qualquer coisa pode distrair a paixão, afastá-la, e todos os cuidados são poucos. E depois os amantes começam a falar e já não conseguem deixar de falar e o amor dura até já nada terem para dizer um ao outro. A experiência do silêncio ensinou-lhe que a distância entre ele e si próprio não só era maior do que supunha como não existia maneira de a reduzir. Quando regressou decidiu não dizer uma palavra que fosse durante um dia da semana. Escolheu o Sábado. Quando havia alguma coisa a dizer escrevia-a num papelinho: hoje só preciso de dois pacotes de leite, por favor volte segunda porque hoje não posso falar. Continuava a ser um exercício curioso embora não o conduzisse a si próprio. Se chegar ao outro já é um problema, chegar a si nem sequer é um problema, antes uma impossibilidade.

Numa rua de Lisboa o novo rabino parou-o dizendo-lhe: você é o primo do rabino Yassuf, não é? Apareça na sinagoga. Não apareceu na sinagoga mas começou a interessar-se pelo judaísmo. Em particular pelo significado do Shabat, o Sábado. Não se pode andar de carro, carregar no botão que faz subir o elevador, acender um cigarro, carregar no telecomando, cortar uma flor, assinar uma carta. Não serve para descansar, ou para fazer coisas que não se podem fazer noutros dias. O Shabat pretende, cortando todas as relações práticas que temos com as coisas do mundo, elevar-nos à condição de sentir como um milagre o estarmos aqui e poder adorar quem do nada, com simples palavras, tudo criou: a luz, o mar, os peixes, as aves, os humanos. Mas encontrar-se-ia a ele próprio naquele dia maravilhoso? Tinha dúvidas. Só se fosse, pelo menos em parte, igualmente divino e todo o sentido da sua vida fosse reconhecer essa verdade. Mas ele tinha insistentes dúvidas que o levavam a pensar se não seria aquela uma espécie sublime de ilusão: ele e deus juntos num só, que seria a sua perfeita verdade.

Resolveu escrever um diário para aí expor a sua identidade. Antes de se deitar. Cada entrada começava da mesma maneira: acordei, tomei o pequeno-almoço, fui para debaixo do duche. O que de facto qualquer um podia escrever. E se o diário se tornava depois mais pessoal não deixava de ser com uma intermitente surpresa que olhava para a vida da pessoa de quem tratava o diário. O dia era descrito por ele, para ele: aqui já há pelo menos dois. Mais lamentável: não se consegue escrever de uma única maneira, que seria a verdadeira, o que se pretende escrever, muito menos narrar tudo o que aconteceu. Nem assim, a sós, com dois cafés em cima da mesa, no silêncio do anoitecer era só ele que estava ali consigo. Não era preciso escrever sobre outras pessoas. Bastava ser ele. Escrevia: lavei os dentes. Que coisa estranha ter dentes para lavar e, que coisa mais estúpida, não ficarem para sempre lavados. Afinal o que quer que escrevesse podia ter sido escrito por qualquer um. Ele era um qualquer, e sentiu-se estilhaçar em quatro biliões de humanos respirando em simultâneo sobre o mais irremediavelmente solitário dos planetas.

Esteve para casar duas vezes, mas não casou. Provavelmente por causa da tal diferença. O seu pai bem o avisara que ia acabar a falar com as paredes. Já não quer ser quem não é. Já não lhe importa quem é. Nem nota o que lhe falta para se poder encontrar. Ficou cansado de se procurar em tantas pessoas, lugares, ocupações, vícios. Os dias passam depressa, para não falar das noites. Tem um cancro no pâncreas. Tem medo de sofrer. Não tem medo de morrer. Sabe que vai morrer, que é uma certeza. A única que restou. Quando estiver morto não vai continuar sem saber quem é. Face à morte, a impossibilidade de tudo, aí sim, é-se quem se é.

Mais do que amar alguém, ou alguma coisa, o que tinha amado era a distância que os separava, o insuperável abismo. Uma pessoa não morre no fim do caminho, mas subitamente, numa curva.

A rapariga dos olhos de neve

A cintilação do sol feria aqueles grandes e doces olhos de um azul claríssimo, que pareciam quase brancos e que ela protegia com uns óculos escuríssimos, criando, assim à sua volta um clima de mistério, ainda acrescentado pela alvura sardenta da sua tez, que contrastava com o cabelo quase negro, que lhe tombava em cachos sobre a testa e descia desordenadamente pelos ombros abaixo.

Zinia era filha única de um proprietário abastado da região de Tomar, que queria casá-la com um rico canhestro e obeso, pelo qual ela sentia a maior repugnância. E por mais que tentasse dissuadir o pai desse projecto, não conseguia movê-lo. Era homem obstinado, sentia-se velho e doente e julgava assim assegurar o futuro da filha.

Vendo-a tão sombria e às vezes mesmo a chorar nos bancos do jardim, um moço da lavoura que tinha por ela uma silenciosa adoração, veio timidamente oferecer-lhe os seus préstimos.

—Eu vou-me embora, Pedro. Se queres ajudar-me, vais selar-me um cavalo, pode ser o *Vento Norte*, com o qual eu me entendo bem, arranjás-me umas calças de homem para o meu tamanho, e trazes-me um cantil com água e um alforje com alguns mantimentos.

—Não quer antes uma charrete?

—Não, acho que me atrapalhava a viagem.

—Quer que eu vá consigo?

—Não, Pedro, obrigada, eu vou sozinha até ao Alentejo. E logo se verá o que arranjo como modo de vida.

—A menina é que sabe.

E esmerou-se em tudo o que lhe trouxe, com os olhos molhados de lágrimas.

Lá foi Zinia por esses campos do Ribatejo —era Primavera, relvas e flores ardentes dialogavam com o azul do céu— e lá atravessou o grande rio pelas Portas de Ródão.

Dormia ao relento, embrulhada num cobertor, poupava a comida e a água e às vezes cantava, calcando as terras ermas do Alentejo, bordejando searas salpicadas pelo vermelho das papoilas, pelo ouro dos malmequeres. O casario, com a alvura resplandesciente da cal, encandeava-a, mesmo protegida como ia pelos seus óculos quase negros.

Levara consigo, para eventuais maus encontros, uma pistola, que tirara de um gavetão do pai, e uma navalha de ponta e mola, que servia para tudo.

Chegou assim um dia a uma aldeia grande, Safara, com bela igreja e algumas casas apalaçadas, com capela e pedra de armas.

À porta de uma delas, o fidalgo da terra, também grande lavrador, chamou-a e perguntou-lhe para onde ia.

—Por aí...

—Desça lá do cavalo. Talvez a gente se entenda. O que é que sabe fazer?

Zinia sorriu, pouco à vontade:

—Costura, comida, aprendi a tocar piano, estudei línguas, o francês, o espanhol.

—É sabedoria a mais. Se quiser ficar por cá, vai-se habituar a outros trabalhos. Mas fica perto de mim.

E, puxando-a para si, num jeito possessivo, não deixava dúvidas sobre as suas intenções, foi-lhe apalpando o seio, tocando-lhe nas nádegas.

Zinia crispou-se, tentou arrancar-se àquelas intimidades grosseiras que lhe causavam asco, mas o fidalgo zangou-se.

—Que merda é essa, quem é que tu te julgas?!

E cada vez a brutalizava mais.

Até que ela, retirando a navalha do bolso onde a dissimulava, lha cravou num braço, de onde logo o sangue jorrou.

E não esperou um segundo. Saltou para cima do cavalo e largou à desfilada pela calçada e logo após pelos campos, para sul, ensurdecida pelo estampido de dois tiros de caçadeira, que felizmente erraram o alvo.

E agora? Ia galopando por terras de sementeira, montados adustos, onde colava a cabeça ao pescoço do cavalo, para evitar os ramos mais baixos dos chaparros.

Via raposas, lebres, coelhos, aves de rapina, uma natureza selvagem, que o seu galope parecia violar.

Sem comer, sem dormir, já exausta, ia passando pelos montes da zona de Mértola, internando-se numa zona cada vez mais áspera e despovoada.

Foi então que inesperadamente, numa clareira, lhe surgiu pela frente um bando de homens armados, quase todos barbudos e muito excitados, aos gritos.

O cavalo, assustado, tropeçou num pedregulho e caiu com Zinia, que ainda conseguiu destribar-se, mas partiu na queda um dos aros dos seus preciosos óculos pretos.

Ajudaram-na a levantar-se, pareciam espantados com a sua aparição.

Aquele que deveria ser o seu chefe, homem muito alto e magro, sorriu-lhe e com todo o jeito sentou-a no toco de uma árvore que ali fazia as vezes de cadeira.

Zinia recuperava a sua serenidade, tinha apenas uns arranhões nos braços, uma dorzita nas costelas.

Era evidente que se achava no meio de um bando de salteadores, todos armados, olhos cobiçosos e espantados, cravados nela.

—Chamo-me Rodolfo –disse o chefe–. Isto aqui é um

deserto. Se quiser ficar connosco, ninguém lhe toca. Nem eu. Temos tempo para ouvir a sua história. Quando quiser ir embora, se quiser, deixamo-la ir.

Zinia, agarrando o aro partido dos seus óculos, ainda zozna, disse:

—Eu talvez possa ajudar-vos. Sei cozinhar, lavar roupa e pouco mais. O cavalo ficou ferido?

—Pouca coisa. Já está o João a tratar dele. Você é que precisa de recuperar as forças.

—Ainda tenho aí no alforje pão e uns queijos, que quero partilhar com vocês.

Comeram à volta dela, uns sentados, outros estirados no chão.

Zinia por ali ia ficando, via-os partir para os assaltos. Sabia que Rodolfo evitava, por princípio, o derramamento de sangue, mas nem tudo corria sempre segundo os seus desejos, até a algumas violações ele assistia, voltando a cara.

De uma vez que eles atacaram, já na serra algarvia, uma vilória turística, roubando casa a casa o melhor que se lhes deparava, Zinia acompanhou-os.

Revolveu-se-lhe o estômago vendo os salteadores espancarem quem lhes resistia. E os velhos a soluçarem, as crianças a fugirem para as brenhas, onde se escondiam.

«Quem sou eu? No que é que me tornei?», dizia Zinia a si própria, em meio daquela desumanidade corriqueira.

O regresso foi eufórico para os salteadores, carregados com a presa que levavam, tapetes, ouro, dinheiro, um gramofone, até reposteiros, talheres de prata, cobertores, garrafas de vinho.

Zinia, acabrunhada, seguia cabisbaixa ao lado de Rodolfo. Este acomodou-se num relevo da erva seca e, puxando-a para perto dele, indicou-lhe outra relevância do terreno.

—Sinto hoje, nem sei bem porquê, uma grande necessidade de te contar quem eu sou e como aqui cheguei. Sou filho de um engenheiro técnico de Coimbra, onde fiz os estudos do secundário, com a intenção de me matricular em Direito.

Tinha dezassete anos, era já muito alto e desengonçado e abria uns olhos de espanto e comiseração para os cegos, os mendigos, os sem abrigo que gravitavam nos subúrbios e às vezes eram arredados e expulsos pela polícia das zonas nobres da cidade.

Comecei a ajudá-los, a dar-lhes comida e agasalhos, a falar com eles, a rir, a descobrir os seus dramas e infortúnios, as suas tristes vidas.

E assim aconteceu que um dia em que a polícia os enxotava à bruta, para uma lixeira dos arredores, eu intercedi, meti-me pelo meio e, agredido também, voltei-me à autoridade, a soco e à cabeçada.

Meteram-me numa cela imunda, entre tontos e malfeitores piolhosos e cínicos.

Fui julgado e condenado por agressão à polícia e foi no convívio com os outros presos, que me aceitaram e me industriaram nas suas artes, que me tornei um associal.

Cumprida a pena, trambolhei por este país abaixo, sem rumo, mendigando e roubando para sobreviver e aqui dei com os ossos.

Acompanhei esta malta nas suas razias. Viram-me em acção, afoito e de cabeça fria. Sabia falar, tomar decisões, até lhes fazia os curativos, quando eram feridos nalguma refrega.

Tornei-me assim o chefe, por tácito consenso.

Zínia pegou-lhe na mão e apertou-a, fez-lhe uma festa, que trouxe ao rosto escalavrado de Rodolfo a aurora de um sorriso.

Vieram os chuviscos de Abril e um húmido sol primaveril a adoçar as rotinas do acampamento, os assaltos, furtos e escaramuças habituais.

O gramofone tocava músicas alegres, que os salteadores trauteavam num gáudio que os transformava.

Uma bela tarde a que o arco da velha trazia insólitos coloridos, chegou ao acampamento, esgrouviado, andrajoso, com uma mula pela rédea e o olhar ainda indeciso, nada mais nada menos do que o Pedro, o criado de lavoura que dera fuga à menina Zínia e que aos pés dela se deixou cair, arfando.

—Pedro, como é que aqui chegaste?

—Nem eu sei, perguntando, apalpando o terreno, adivinhando. Menina Zínia, o seu paizinho morreu e aqueles galifões que a menina conhece andam já a cobiçar-lhe as terras, dão-na por morta, desaparecida há tanto tempo. Tem de ir tomar conta do que é seu.

Zínia acenou que sim com a cabeça. Olhou ternamente Rodolfo, que parecia tomado por uma tremura nervosa. Pôs-se em bicos dos pés, agarrou-lhe as abas do casacão e, puxando-o por um braço, beijou-o na boca.

—Então gostas de mim?

—Há muito que eu te quero, mas não havia condições. Agora proponho-te vires comigo e casarmos. Achas disparatado?

—Eu não, eu nem sonhava, sinto-me tão feliz.

Pensou um pouco:

—E vamos arranjar um transporte mecânico. Dinheiro não me falta, bem sabes. É dinheiro sujo, mas vai ser bem empregue.

Zínia abraçou-o pela cintura.

—A minha vida verdadeira começa hoje.



Ensayo

ANTÓNIO CÂNDIDO FRANCO

THOMAS HARRINGTON

GABRIEL MAGALHÃES

ELSA NUNES

ALMERINDA PEREIRA

JERÓNIMO PIZARRO

ÁLVARO VALVERDE

PÁGINA

127

ENTREVISTA

José Luis García Martín,
cartógrafo de laberintos

por MARTÍN LÓPEZ-VEGA

ANTÓNIO TELMO

O camonismo de António Telmo

António Telmo (1927-2010) foi um fino e subtil ensaísta, na linha de Fernando Pessoa e Mário Saa, com uma vasta erudição linguística, do latim ao hebraico, e uma inteligência simbólica muito ágil nos saltos semânticos, virtudes raras em época marcada por estreiteza apertada e que bastam para destacar os trabalhos que assinou, se não mesmo para fazer deles casos únicos no domínio do ensaio poético em Portugal.

Estreou-se com um livro de semblante clássico, *Arte Poética* (1963), muito atento aos problemas da linguagem verbal e aos tópicos da poesia virgiliana, e fechou com um livro póstumo, *A Aventura Maçónica-Viagens à Volta de um Tapete* (2011), onde se deteve a desenvolver com sagacidade aspectos relativos à dimensão simbólica que sempre o preocupou.

Entre a curta dezena de livros que deu à estampa, os estudos dedicados a Camões constituem parcela expressiva, pela regularidade da publicação, pela atenção diversificada, pela singularidade das abordagens. No total deu à luz da publicidade, entre 1977 e 2011, ao longo de mais de três décadas, um conjunto de oito estudos de boa arquitectura, quatro deles desenvolvimentos sólidos uns dos outros, a que se somam oito textos de curto fôlego, por vezes simples apontamentos, mas não irrelevantes, em pouco mais dum parágrafo.

Consciente decerto da novidade das suas leituras camoninas, capazes de marcarem uma diferença entre a vasta silva dos estudos dedicados ao épico português no período que foi o seu, António Telmo, quando houve ocasião de iniciar a publicação das suas *obras completas*, decidiu construir com essas leituras o primeiro volume das referidas obras, atitude que mostra o carinho que nelas punha.

O livro, *Luís de Camões* (2010), surgido ainda em vida do autor, deixou apenas de fora dois estudos camoninos, um deles póstumo, “Autobiografia e Sobrenatural em Luís de Camões”, longo diálogo em torno de Camões, onde se revisitam em exercício sinóptico as questões camoninas que mais o interpelaram, apresentando-se tal estudo como uma súplica final, produto da derradeira estação da vida, que não substitui porém os trabalhos anteriores nem exaure a copiosa torrente da sua riqueza.

Sobre o conjunto destas leituras nos iremos deter nesta nota, de modo a destacar o esteio inovador que elas proporcionaram ao estudos camoninos do tempo em que surgiram.

Formas de camonismo em Portugal

No momento em que António Telmo abriu o comentário da poesia de Camões distinguiam-se no estudo desta orientações variegadas, que, não mostrando novidade assinalável em relação ao passado recente, ampliavam e desenvolviam as linhas de envolvimento que vinham da primeira metade do século e até de trás.

Em primeiro lugar, um *camonismo* oficioso, que vivia paredes meias com a consagração oficial de Estado que

o Poeta experimentava desde as comemorações do terceiro centenário da sua morte, em 1880, e que muito se desenvolvera depois de 1910, com especial reparo para a criação do Dia de Portugal em 1925, não mais revogada, na data que se aceitava ser a do falecimento do Poeta.

Este camonismo, empolgantemente eloquente mas hermeneuticamente estéril, encontra expressão em algumas declarações de Teófilo ou de Lopes Vieira, cujos

textos dedicados ao Épico português foram recolhidos no livro póstumo *Camões na Obra de Afonso Lopes Vieira* (1974); basta atentar num deles, “Na Entrega de *Os Lusíadas* ao Presidente do Brasil”, para se sentir a natureza pomposa desta abordagem, mais insinuante do que se esperaria, contaminando outras linhas de ancoragem.

Depois, de seguida, como linha marcante nas abordagens de Camões na época em que Telmo abriu os seus estudos, constituindo mesmo a orientação mais seguida e praticada, deparamos com aquilo que podemos designar por *camonologia*, significando esta uma ciência textual, uma textologia de largo aparato técnico, cuja ambição maior é contribuir de forma decisiva para a resolução das questões, e muitas na lírica eram, que o *corpus* de Camões apresentava.

O mais típico representante desta escola – cujo antecedente se encontra na preocupação filológica com que Carolina de Michaëlis abordou em 1922 e 1924 dois cancionários camonianos e se posicionou contra a proliferação de apócrifos, desautorizando assim edições recentes mas consagradas como as do Visconde de Juromenha (1860-9) – é Jorge de Sena, que propôs a revisitação fenomenológica dos textos de Camões, a partir dum conjunto de laboriosas operações numéricas e estatísticas sobre os textos, cuja finalidade eram a construção de sentido e a determinação tipológica, espécie de matriz fidedigna de todos os textos de Camões.

Exemplo modelar da aplicação do método encontra-se na leitura que Sena fez da canção VII de Camões, *Manda-me Amor que cante o que a alma sente*, com três versões diferentes, de que resultou um gigantesco estudo numérico, publicado em livro, *Uma Canção de Camões* (1966). Ao longo de seiscentas páginas Sena vai acumulando números, quadros, estatísticas, cálculos, numa profusão obsessiva de operações, que visam obter o inquérito estrutural ou fenomenológico, a partir do qual se poderá construir o sentido e a determinação tipológica.

Já um camonologista insuspeito como Vítor Manuel

de Aguiar e Silva apontou com severa catadura os limites dos processos usados por Sena. Diz: *A metodologia e a instrumentação estatísticas manejadas por Sena, que permitem uma ostensiva proliferação de esquemas e quadros com números, percentagens, índices de variabilidade e invariabilidade, etc., só poderiam ter conduzido como conduziram, a três categorias de resultados: um simples e improdutivo acervo de constatações numericamente expressas; um reducionismo devastador dos chamados “modelos estruturais” (...); enfim uma manipulação ad libitum das próprias operações estatísticas, e não apenas das conclusões delas extraíveis (...).* (“Jorge de Sena, Camonista”, in *Colóquio-Letras*, nº 67, 1982).

Seria porém injustiça – e não foi essa com certeza a intenção de Aguiar e Silva – remeter a camonologia de Jorge de Sena para a arrecadação das coisas infecundas. Os estudos de Jorge de Sena, pela imensa informação que carregam em domínios tão variados como a genealogia ou a história do livro, pelo largo conhecimento dos problemas relativos aos textos, pela agilidade expressiva, pela fuga que fazem em momentos estratégicos ao seu próprio método estrutural, posicionando-se em áreas inesperadas e promissoras, são um contributo intorneável aos estudos camoninos.

Não se pode deixar de referir como paradigmático deste efeito o estudo que Jorge de Sena dedicou ao sentido das alusões ao povo judaico em *Os Lusíadas*, “Novas Observações acerca da sua Epopeia e Pensamento” (in *Ocidente*, 1972), que tão prometedora e fecunda se mostrou junto de jovens investigadores da época que com ele encetaram novos e denodados trilhos na abordagem de Camões.

Assinalem-se ainda no quarto centenário da edição de *Os Lusíadas* os prefácios de Sena à monumental reedição facsimilada das valiosas edições comentadas que Manuel de Faria e Sousa fez de *Os Lusíadas* (Madrid, 1639) e das *Rimas Várias* (1685-89), dois estudos de primeva importância, talvez os primeiros que modernamente justiça fizeram ao grande comentador do século XVII, que escolheu ser o difusor de

Camões em língua espanhola e cujo papel na cultura desta, até na tentativa de substituir Gongora por Camões, projecto desmedido mas muito mais lúcido do que se possa de entrada pensar, sobretudo em termos da primeira metade do século XVII, ainda está na forma devida por apreciar.

A camonologia não viveu todavia apenas dos contributos desorbitados que Jorge de Sena lhe deu. Outros como António José Saraiva, Vítor Manuel de Aguiar Silva, Maria Vitalina Leal de Matos ou Vasco Graça Moura se posicionaram de modo idêntico, e nem sempre com o insucesso de Jorge de Sena, insucesso metodológico entenda-se, decerto porque apostaram menos na sistematização estrutural duma grelha definitiva, capaz de resolver de vez as graves questões do corpo textual camonino, do que na modesta regulação caso a caso de questões textuais singulares.

Trabalhos modelares neste âmbito, mostrando prevenção crítica, labor minucioso, conhecimento prospectivo e persistência de avanço, são alguns daqueles que Aguiar e Silva foi dando de forma dispersa e regular à estampa ao longo das décadas de setenta e oitenta do passado século, antes de mais as notas, as avaliações, os materiais que junta relativos ao problema do *cânone* da lírica de Camões, área onde melhor se desenha e sente o contributo da sua investigação.

Os sucessos desta camonologia textológica, recolhida no livro *Camões: Labirintos e Fascínios* (1994), são porém muito limitados e apenas relativos a questões heurísticas e ecdóticas, e ainda assim, por via da quantidade e da complexidade dos problemas que se foram acumulando ao longo das várias edições da lírica, sem possibilidades de chegar a termo conclusivo, tudo se resumindo a curtos avanços, quantas vezes não mais do que detectar lapsos, até irrelevantes, dos predecessores.

A camonologia, que anotou ainda pela mão de António José Saraiva pertinentes tópicos de gramática, do léxico à sintaxe de *Os Lusíadas*, esbarra em questões hermenêuticas relativas ao sentido, frustrando qualquer avanço em termos de significação. Quanta decepção, quanto malogro mesmo, num texto de Aguiar e Silva,

também recolhido no livro acima mencionado, “Função e Significado do Episódio da Ilha dos Amores na Estrutura de *Os Lusíadas*”, que estaria destinado no seio do seu trabalho a visar questões muito mais amplas e significativas do que a mera ecdótica, até porque toma como ponto de arranque um segmento camoniano sem qualquer novelo textológico, caso o autor não temesse entrar por outros trilhos que não o exaustivo estudo das fontes, terreno seguro mas quase infecundo em tão denso e enigmático ponto.

Assim, tal como ficou, o erudito trabalho de Aguiar e Silva tudo o que alcança no domínio da simbologia é repetir um muito estafado lugar-comum do camonismo oficial, *o ideal cruzadístico que animou e guiou, como autêntica superestrutura ideológica, o Estado e o escol intelectual da Nação (...) no século de Quinhentos* (p. 142), associado no caso ao centro nevrálgico de *Os Lusíadas*, a Ilha de Vénus, reduto resistente do mais alto simbolismo do poema, o que torna o estudo infinitamente mais deceptivo.

Além das famílias aqui notadas, camonistas oficiosos e camonologistas, podemos ainda assinalar um terceiro ramo, interessado menos na obra do Poeta do que na biografia dele, que chamamos de *camonografia* e que teve no José Hermano Saraiva de *Vida Ignorada de Camões* (1978) a estrela de brilho mais visível.

Este braço do camonismo, reprimido com dureza pela camonologia científica, a ponto dos estudos biográficos de Camões terem entrado em franca retracção desde Carolina Michaëlis, não obstante a rica estirpe de antecedentes, remontando aos primeiros estudiosos, Manoel Correia, Pedro Mariz e Severim de Faria, este braço, dizíamos, não deu qualquer contributo relevante ao conhecimento formal ou semântico dos textos, já que estes apenas lhe interessavam em função do seu propósito, a biografia do Poeta, restringindo-se o proveito que desse braço temos, não despiendo todavia, às investigações genealógicas de arquivo, área em que colheu elementos avulsos de valor, que nenhum camonista pode hoje ignorar, dando um subsídio indispensável aos estudos gerais camonianos.



LUÍS DE CAMÕES

Sentido Interior do Texto

O quadro que aqui traçamos mostra o estado dos estudos camoninos no instante em que António Telmo deu a público o primeiro trabalho sobre Camões. Tal aconteceu no ano de 1977 com o longo escrito “O Esoterismo de *Os Lusíadas*”, publicado como capítulo autónomo dum dos seus livros mais conhecidos, *História Secreta de Portugal*.

Que nos propõe o autor neste trabalho sobre o poema, logo seguido por um outro, em 1980, da mesma natureza, “O Segredo de *Os Lusíadas*”? Uma abordagem por dentro do texto, quer dizer, a adução de sentidos para o poema não imediatamente perceptíveis à leitura desprevenida, sentidos esses que necessitam de pesquisa e apuramento, a partir da constatação da letra conter estratos de sentido, alguns imediatos, outros velados, soterrados por olvidos relativos ao contexto ou até em última visão por vontade expressa do autor, para isso recorrendo a cifras de disfarce.

Não se pense que esta adução inicial, a que o autor se manterá fiel ao longo de mais de três décadas de trabalho, pertence a António Telmo, até no que a Camões diz respeito. Sampaio Bruno, inspirando-se nos estudos sobre Dante de Eugénio Aroux e de Gabriele Rossetti, que viram intenções veladas em Dante, no caso anti-papais, de resto indiciadas pelo texto, *O voi, ch'avete gli intelletti sani/ Mirate la dottrina che s'asconde / sotto il velame delli versi strani*, escreveu no final da vida, entre 1914 e 1915, um conjunto de textos dedicados à poesia portuguesa dos séculos XVI e XVII, mais tarde reunidos no livro *Os Cavaleiros do Amor ou a Religião da Razão* (1960; 1996), cujo fio condutor é a indagação dum sentido interior para o texto, com elucidação de aspectos contextuais e de cifras textuais pouco atendidas, sendo *Amor*, extenso tópico do tempo e palíndromo de Roma, a mais expressiva.

No caso de Bruno, como nos de Aroux e de Rossetti, a dobra escondida do texto prendia-se antes de mais com a situação da época, quer na Itália de San Donino quer na Ibéria dos Usques, marcada em ambos os espa-

ços pela feroz vigilância inquisitorial, o que condiciona o sentido interior do texto a uma orientação político-religiosa de resistência.

António Telmo, partindo destas inquirições de significado, não se ateu porém a elas. Se por um lado o seu trabalho, numa das suas esferas mais fecundas, dá a súmula “A Identidade Religiosa de Luís de Camões” (2009), recolhida depois no volume das *obras*, onde é patente o desenvolvimento da investigação de Bruno, por outro esse labor segue de perto uma escala de sentidos diversificados, posto que encadeados, que assinala uma novidade sobre Bruno, alargando aquilo que antes surgia apenas condicionado a um sentido político, mesmo tendo na base uma condição religiosa.

Esta novidade, manifestando-se por um entendimento em leque das significações da poesia de Camões, livrou a exegese de António Telmo dum dualismo redutor, sentido patente e sentido latente, e permitiu-lhe um vasto enriquecimento de ideias, que teve ponto cimeiro, a partir do qual frutificou em direcções várias, na publicação em 1982 dos dois estudos que constituem o livro *Desembarque dos Maniqueus na Ilha de Camões*, hoje reunidos no volume publicado em 2010, e que representam com os estudos anteriores um assinalável progresso da compreensão da épica de Camões.

Um camonismo como o de Telmo, elegendo como esfera de estudo a letra, mas não se contentando com a restituição ecdótica desta, antes indo no encalce duma escala de sentidos, não podia senão estar destinado a prestar um contributo ímpar numa zona essencial mas muito desprotegida do texto camonino, as significações, em que a retórica balofa do camonismo oficial, o literalismo paralisante da camonologia heurística, a obstinação irrelevante da camonografia biografista nada mais podiam oferecer, quando em tal domínio entravam, do que puidíssimos chavões sem substância.

O comentário talmúdico – modelo da exegese do texto escrito no tempo de Camões, e dele se serviu um Manuel de Faria e Sousa no seu comento – supõe quatro níveis de sentido. As quatro direcções da poética podem ser associadas aos quatro sentidos da exegese





ANTÓNIO TELMO

tradicional, cujo interesse se mantém, como se pode ver em qualquer lição sobre o estudo da literatura: a restituição da letra (sentido literal), a procura duma figuração (sentido alegórico), a fixação dum quadro relacional com o contexto histórico (sentido moral) e por fim a percepção daquilo que podemos designar com propriedade o espírito da letra (sentido anagógico).

Em Telmo se alguma insuficiência há, é no domínio do primeiro nível que está, posto que a sua indagação fonética, muito atenta às trasladações do som, atenua o juízo. Todos os outros se entrançam na sua leitura de forma a desenhar o sentido final ascendente, anagógico, verdadeiro caroço das significações da poesia de Camões, que como grande arquitectura poética, em estreita relação com Virgílio e Dante, muito seria de admirar que dele estivesse ausente.

Assim a Ilha – que em Aguiar e Silva nunca chega a levantar voo do chão raso do literalismo – alcança em Telmo um estatuto novo, quando este a levanta, através da simbolia da esfera, ao estatuto de arquétipo do mundo. Tal transposição de sentido leva o intérprete a reformular toda a significação do poema camoniano, enriquecendo a sua compreensão pela translação da História ao Espírito, quer dizer, do sentido literal ou moral ao anagógico, ao encarar a viagem histórica no plano iniciático, cujo termo é a contemplação pelos nautas do *modelo* do mundo físico.

Isto que aqui surge de supetão, perdendo por isso boa parte da surpresa, é obtido em Telmo por um inteligente trabalho gradativo de aproximação, um esforço de tipo comparatista, em que se procura tirar o máximo proveito especulativo da comparação em jogo. No caso a escolha recai sobre uma iluminura persa do século XIV, pintada no quadro do Islão mas de influência zoroástrica, substracto cultural da Pérsia, que o Islão não apagou, e que mostra manifesta semelhança com a descrição da Ilha da épica camoniana.

A aproximação entre estas duas realidades, iluminura e escritura verbal, mostra-se feliz, enquadrando a Ilha num espaço de ideias marcado pelo neo-platonismo de sinal gnóstico, o que permite pela primeira vez entender

a Ilha como mundo suprassensível, *insula divina* lhe chama Camões (Canto IX, 21), e justificar sem estreiteza as estâncias dedicadas no episódio ao apóstolo Tomé, protagonista dum dos apócrifos mais ligados às interpretações gnósticas do cristianismo e o único que teve contacto directo, por predicação, e numa altura em que esta não era o monólogo que depois se fez, com as vastas regiões da Pérsia, então em pleno desenvolvimento da reforma zoroástrica. Ao evangelizador das áreas orientais se atribui em tradição milenar o baptismo dos Magos que vieram do Oriente a Belém e que nada mais eram do que sacerdotes avésticos de Zaratustra; o papel que estes têm no apócrifo de Tomé mostra bem o grau de sincretismo cultural que foi obtido pelo apóstolo entre as tradições orientais do dualismo e a nascente novidade do cristianismo.

O passo dedicado a Tomé, quando atenção houve à sua estranheza, foi lido apenas como tópico antijesuítico de Camões, que assim teria deixado de lado Francisco Xavier, o pregador ibérico da Índia, o companheiro de Inácio de Loyola, como se o poeta estivesse apenas preso ao horizonte da antipatia pessoal, não avisando até para o perigo da matéria em causa (canto X, 120), e que é irrisório associar a qualquer questiúncula com a Companhia. Em aviso tão sério, em consigna tão sibilina e estratégica, outra e mais funda será a causa; para saber a que *matéria* alude o passo é preciso pelo menos encarar esta como implicante nas mais altas esferas do poema, o que não é nem pode ser o caso de qualquer irritação pessoal de Camões com os jesuítas.

A ideia duma afliência gnóstica na Ilha de *Os Lusíadas* – daí o letreiro do livro de 1982, porquanto os maniqueus são os neoplatónicos de fácies gnóstica – ajudou então a compreender o passo de Tomé e a visionar, o que não é dispiciendo, a textura suprassensível da Ilha com uma nitidez que até esse momento escapara, velada que sempre andara por observações menores e distractivas, quando não nulas. Demais, a percepção da importância no poema da corrente dualista, tal como ela se manifestou em círculos cristãos do primeiro século, permitiu alargar a intertextualidade cultural do poema,

apontando a uma percepção real das ideias religiosas do poema e do poeta.

Dois estudos seguintes de Telmo sobre Camões – “O Messianismo de Camões” (2004) e “A Identidade Religiosa de Luís de Camões” (2009) – exploram este aspecto aberto pela aproximação da Ilha camoniana ao mundo da luz do dualismo persa, quer através do criptojudaísmo de feição neoplatónica, como é o caso do cabalismo que derivou da escola de Gerona do século XIII, e que Camões como homem culto com certeza conheceu e meditou, quer através do cristianismo de feição gnostizante, indiciado nas estâncias sobre Tomé e cujas raízes eram fundas e antigas no noroeste da Península com a heresia priscilianista, e resistentes, com a sobrevivência desses brotos em manifestações posteriores, de Isabel de Aragão aos templários e seus sucessores.

Sobre a elucidação da natureza heterodoxa do cristianismo em Camões é notável, posto que exordial, o texto da mesma época, “O Simbolismo das Cores Templárias na Poesia de Camões e na Festa dos Tabuleiros em Tomar” (2008), hoje no volume camonino das *obras completas*, em que se decifra o passo da cilada de Baco em Mombaça e se explora a lírica a partir das cores que estão presentes num dos raros casos em cujo seio sobreviveu a acossada inspiração templária.

Conclusão

Não se julgue, com aquela freima destruidora de quem nem se dispõe a ouvir, que estamos diante de qualquer delírio risível. Basta atentar nos dois épicos atrás citados, Virgílio e Dante, e no forte parentesco de ambos com o poeta português, para se perceber como um plano anagógico de significação fará sempre ao poema português uma falta decisiva, ou não soubéssemos o que sabemos sobre a catábase da épica virgiliana e do poema dantesco. Sem tal plano, o poema de Camões não passa de letra morta, como se vê nas leituras tristes e cinzentas que durante anos sobre ele arrasámos, com as tão penosas repetições do poeta da Raça, do Império, da Cruzada ou da História.

Depois dos estudos de António Telmo a poesia de Camões surge-nos como uma síntese da herança do Portugal do século XV, aquele que aceitou a convergência sinérgica das três religiões do Livro, aquele que iniciou e desenvolveu a exploração do Atlântico, aquele que no seio dessa expansão deu o messianismo de Fernão Lopes e o paracletismo de Nuno Gonçalves, tudo expressões heterodoxas duma cultura atlântica, excêntrica por isso, e muito surpreenderia se assim não fosse, tratando-se como se trata da obra poética capital relativa aos Descobrimentos.

A obra de Camões teve o desmedido mérito – e sem ele muito do seu viço murcharia – de superar um contexto de feroz perseguição religiosa, integrando de forma velada, e outra não seria possível por bisonha que fosse a censura dominicana, as linhas que no passado recente haviam feito a riqueza da Península, mostrando-se assim muito consciente da herança que nela havia e se perdia e intentando com ela, agora por meio do Oriente, uma nova síntese, através da reunião de forças desconhecidas mas reconhecíveis, o cabalismo criptojudáico, o cristianismo iniciático e o sufismo islâmico, através do qual se perpetuou, pelo menos no que não coube ao nestorianismo cristão, o dualismo zoroástrico.

Tudo isto, que aos pobres camonologistas contemporâneos faz abrir a boca de incredulidade, foi porém conhecidíssimo dum comentador tão ilustre como Manuel de Faria e Sousa, *patriarca da camonologia* o titulou Sena e assim o recebe e evolve Telmo, que no tempo em que escreveu não pensou senão em colocar o poema no plano do sagrado – e o mesmo havia feito o primeiro comentador dele, Manoel Correia, que ainda teve diálogo cara a cara com o Poeta, na edição de 1613, dando o poema *ao divino* e equiparando a sua feitura aos textos *arrebata*dos dos antigos Profetas. Se o camonismo de Telmo outros méritos não tivesse, este de recolocar o poema no plano da leitura anagógica, juntando-lhe ideias, alargando-lhe as fronteiras, diversificando-lhe as fontes e as referências bibliográficas, nenhum lho tiraria.

Sem a *camonofilia* de António Telmo, a que é justo juntar a de Fiama (1938-2007), autora de *O Labirinto*

Camoniano e Outros Labirintos (1985), podíamos dizer que nada sabíamos de *Os Lusíadas* a não ser o nome dos comentadores e dos editores, o ano e o lugar das edições, as diferenças entre elas, com curiosidade especial para a dos “Piscos”, truncada esta, além de questões triviais de léxico, de sintaxe e de mitologia. Convenhamos que para um poema desta envergadura, publicado há quatrocentos e quarenta anos, se assim fosse, escandaloso seria.

Sem este Camões, síntese de tradições, lugar de convergências, onde a cultura romana, ou mesmo europeia, é só parcela, e não maior, não terá a Península Camões para dar ao mundo, sobretudo ao mundo que dela deriva, pois o Camões expressão do Portugal, da Ibéria e da Europa habsburguinos, nada pode interessar povos que a cultura inquisitorial abusivamente tripudiou.



Barcelona, ciudad de traducciones: El caso de la revista *Estudio*

Hace unos años, Gustavo Pérez Firmat sostuvo que el entendimiento de la “condición cubana” pasaba necesariamente por una conciencia del papel preponderante de la traducción en la creación de los principales repertorios literarios y culturales de la cultura isleña. Según él, la creación de esta “translation sensibility” es el resultado del entrelazamiento peculiar de tres factores esenciales de la vida intelectual cubana del siglo XX. El primero es la íntima familiaridad que tenían sus protagonistas con la cultura del metrópoli. La segunda es la distancia, tanto física como institucional, que les separaba de las fuentes existenciales de este mismo complejo cultural. La tercera, la presión enorme que se impusieron a sí mismos para consolidar las bases de una nueva cultura nacional capaz de perfilarse de forma duradera en el escenario internacional.

Aunque hablaba expresamente del caso cubano, los planteamientos de Pérez Firmat tienen una gran resonancia para los que estudiamos la trayectoria de las llamadas culturas “periféricas” (entre comillas) de la Península Ibérica en el primer cuarto del siglo XX. Con la posible excepción de la distancia física (digo posible por que la distancia entre Madrid y París, por una parte, y Santiago, Barcelona, Bilbao, por otra, fue en aquel entonces mucho más grande de lo que es hoy), todos los factores aducidos como contribuyentes a la formación de una “sensibilidad traductora” en la sociedad cubana están muy presentes en los sistemas cultu-

rales de Cataluña, Galicia y el País Vasco en este momento. De hecho, el estudio detenido de las principales revistas intelectuales de estas tres naciones no-castellanas de la península muestra que había un enorme tráfico de bienes traducidos no sólo entre sí, sino también con naciones vistas como “fraternas” en el sentido de afrontar también el desafío del bilingüismo y/o la precariedad existencial. El eje incuestionable de este intercambio intra-ibérico e intra-europeo de textos en el período entre 1900 y 1925 fue, sin duda, la ciudad de Barcelona.

Por desgracia, la predominancia en muchas facultades de filología y en numerosas redacciones de la lógica monista del nacionalismo contemporáneo –presente de forma más virulenta en su versión castellanista pero también muy evidente en sus versión catalanista, galleguista y euskaltzale– ha generado un desconocimiento casi sistemático de este gran archivo de comercio cultural inter-sistemático, privándonos así de un ejemplo histórico potencialmente muy valioso en una Península Ibérica donde la convivencia verdaderamente pluricultural sigue siendo una asignatura pendiente. En los párrafos que siguen, analizaré la trayectoria de uno de los focos más importantes de estas actividades interculturales: La revista *Estudio* que se publicó en Barcelona entre 1913 y 1920.

Para entender bien el papel de la revista *Estudio* como polo de la comunicación intra-ibérica e intra-europea tendremos que remontarnos a los últimos años del

ESTVDIO

AÑO I REVISTA MENSUAL NÚM I
TOMO I :: ENERO DE 1913

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN : MONMANY, 51 Y 53, BAJOS : BARCELONA

De los artículos firmados son responsables sus autores : No
se devuelven los originales : Reservados todos los derechos

siglo XIX. En abril 1898, Joaquín Cases-Carbó hizo una llamada para la creación de una «armónica confederación» entre las tres naciones culturales de la Península: Portugal, Catalunya y Castilla. Al hacerlo, sin embargo, no tenía ningún conocimiento personal de la franja atlántica de Iberia.

Dos años después, Ignasi Ribera i Rovira, un joven simpatizante de la *Lliga* y su incipiente concepto de *imperialisme* cultural, se mudó a Portugal, donde su padre había tomado un trabajo como jefe de una fábrica algodónera en la ciudad central de Tomar. Se enamoró de la cultura de su nuevo país de residencia, y en el espacio de muy poco tiempo sus voluminosos escritos mandados desde Portugal para publicación en Cataluña le ganó el estatus –por cierto no muy peleado– del lusófilo más importante del principado.

Sin embargo, un desacuerdo con Cambó en el otoño 1904 le empujó hacia el núcleo de intelectuales recién escindidos de aquella organización, grupo que tenía fuertes vínculos con la penya de l'*Avenç* y el *Ateneu*. Entre ellos figuraba Cases-Carbó. Influido por sus diálogos con él, Ribera empezó a insertar su lusismo de estirpe esencialmente bilateral dentro del esquema iberista tripartito trazado por Casas-Carbó siete años antes. En

los últimos meses de 1905, Ribera le pidió a Maragall que le escribiera el prólogo de su última colección de escritos sobre Portugal, *Poesia & prosa*. El gran poeta no sólo accede a la petición de Ribera, cosa que había hecho con un sinfín de otros escritores jóvenes de la época, sino que se apasiona sinceramente por el contenido del libro. Desde este momento en adelante, Maragall hará del iberismo, formado como hemos visto de las intuiciones de su contertulio Casas-Carbó y la torrente de información sobre Portugal propiciado por Ribera Rovira, una de las bases principales de su visión para la reforma de España. Y el entusiasmo de Maragall, le rebotó en Ribera, impulsándole a refinar y consolidar cada vez más su visión del futuro peninsular.

La aceptación de sus ideas por parte de Maragall tuvo otro efecto importante y algo paradójico en la vida de Ribera: le dio el prestigio y, de ahí, la confianza de empezar a escribir en castellano. Como anoté antes, Ribera pasó sus primeros años de escritor bajo la tutela de la *Lliga* y sus instituciones aliadas, lugares donde se primaba el uso del catalán. Una vez bajo la protección de Maragall y la tertulia de «l'*Avenç*, donde el espíritu más heterodoxa del *modernisme* todavía tenía vigencia, Ribera añadió la lengua de la meseta a su repertorio de



armas dialécticas. Este cambio coincidió con otra novedad importante: su conversión al republicanismo.

Entre 1907 y 1911, el lugar principal para la publicación de los artículos iberistas de Ribera, trilingüe ya no sólo en teoría sino también en la práctica, fue la revista *La Catalunya*. Hoy en día *La Catalunya* tiene fama como revista muy ligada a la línea oficialista del pensamiento dorsiano, un órgano propagandístico del *noucentisme* en castellano dirigido hacia Castilla y América Latina. Esto fue efectivamente el caso a partir de 1911 y con más intensidad aún después de 1913. Pero en su primera etapa de vida bajo la dirección de Joan Torrendell, que va desde 1907 hasta mediados de 1910, fue una publicación mucho más heterodoxa y pluralista. En este período, están presentes algunas de las grandes firmas de la *Lliga* y un cierto énfasis sobre las metas principales de aquella formación política, pero al lado de este tipo de artículo se encuentran críticas duras al *magisterium* cultural de Eugeni d'Ors (Ras 1907) y una orientación iberista más fuerte y explícitamente trazado que jamás visto en las publicaciones más cercanas al control de Prat de la Riba y sus súbditos.

La especie de OPA hostil de *La Catalunya* llevada a cabo por los noucentistas dorsianos en 1911, dejó a Ribera y los otros escritores dedicados al iberismo tripartito sin cuartel en el mundo de las publicaciones barcelonesas. La muerte del Maragall en diciembre de 1911 y la publicación en el mismo año del *Almanach dels noucentistes* y *La ben plantada*, dos claros intentos de codificar en la identidad catalana a base criterios decididamente unitarios e esencialistas, rebajaron aun más el perfil de los interculturalistas dentro del movimiento nacionalista.¹ Así quedaron las cosas hasta el comienzo de 1913 cuando apareció *Estudio*.

El primer número de *Estudio*, revista catalana escrita en lengua castellana, salió a la calle en enero de 1913, patrocinado por la Societat d'Estudis Econòmics. La figura central de esta organización fue el economista Guillem Graell, autor, entre muchas obras, de *La cuestió catalana* de 1902, un duro alegato contra las injusticias tributarias y arancelarias del estado centralista. Como bien se sabe, la primera década del siglo XX fue un momento clave en el desarrollo del catalanismo; fue en este período cuando el nacionalismo reemplazó

¹ Sin una plataforma para su iberismo tripartito en la prensa periódica, Ribera se dedicó en estos años a la recopilación, y traducción al catalán, de poetas, dramaturgos y cuentistas portugueses.



JOAN MARAGALL

el regionalismo como el principal vehículo conceptual del movimiento. El motor de esta transformación fue la Lliga bajo el liderazgo de Enric Prat de la Riba. Lo que hizo Prat en formular su famoso «catecismo» nacionalista en 1906, *La nacionalitat catalana*, fue escoger, y de ahí combinar a modo de un alquimista, los elementos más importantes y/o potencialmente más resonantes de los discursos regionalistas ya existentes. Eso es, Prat tomó, y presentó en una constelación nueva, elementos de los idearios de pensadores como Mañé y Flaquer, Torras i Bages y incluso su rival «particularista» Valentí Almirall.

Lo que no contiene, sin embargo, es una defensa muy fuerte de lo que había sido quizás la baza más importante del movimiento hasta el momento: el proteccionismo económico. ¿Puede ser que Prat y la Lliga ya no se sintieran tan aliados al proteccionismo y su principal institución valedora el Foment del Trabajo Nacional? No creo. Fue más bien que Prat, como el gran estratega y retórico que era, entendió que hacer gala del proteccionismo era exponer el catalanismo a la vieja crítica de ser un movimiento esencialmente oportunista. El resultado de esta decisión táctica fue que Graell y sus apologías económicas del catalanismo fueron relegados a un segundo o un tercer plano discursivo.

A pesar de esta marginación retórica e institucional, Graell no dejó de exponer su visión esencialmente económica del problema catalán en conferencias y artículos. En la misma manera que lo había hecho con los iberistas multilingües, *La Cataluña* de Torrendell abrió sus puertas inmediatamente a Graell y su grupo bastante nutrido de discípulos. A lo largo de los próximos cuatro años la obra del economista ocupará un lugar de privilegio en *La Cataluña* a lado de los ya mencionados artículos iberistas de Ribera Rovira. Su apologista más asiduo en *La Cataluña* fue Aureli Ras.

Al establecerse *Estudio* 1913 Ras es nombrado su director. En la primera página del número inaugural hay una foto de Graell. Pero el lector nota de pronto que la influencia del economista, ya de una edad avanzada, es de un carga más icónica que editorial. Graell fue, en

efecto, la «barba» bajo cuyo prestigio se agrupaban un grupo heterodoxo de pensadores que tenían en común un desafecto con los parámetros ideológicos cada vez más estrechos del *noucentisme*. El deseo de perfilarse como un foro heterodoxo de ideas se hace patente en el primer párrafo del primer número (y cito)

Los que iniciamos esta Revista formamos parte de la «Societat d'Estudis Econòmics». Varios de nuestros compañeros están al frente de importantes publicaciones barcelonenses; pero nos faltaba una revista donde poder insertar monografías de carácter científico, artístico y literario, que abarquen y reflejen nuestras orientaciones en *toda su complejidad*. (1) (fin de cita).

Alguna parte importante de esta *complejidad* deseada tiene que ver, sin duda, con un deseo de restablecer lugar de lo económico dentro del discurso nacionalista. Pero al analizar el contenido de la revista con cuidado, sorprende la escasez relativa de este tema en sus páginas. Mucho más numerosos son los artículos sobre las instituciones educativas, la pedagogía, la geografía (catalana e ibérica), las teorías de la nación, el feminismo, y con la llegada de la Gran Guerra, la historia del conflicto, y en especial, el destino de la naciones sub-estatales involucradas en ella. Pero, la parte más sorprendente de esta revista patrocinada por un grupo de economistas es la cantidad enorme de artículos dedicados a la literatura, primero de las tradiciones periféricas de la península, y en un segundo plano, las tradiciones «secundarias» del norte de Europa. Parece que al asumir el cargo de director de *Estudio*, Ras tomó prestado la visión de los sistemas literarios e culturales de la península desarrollado por Torrendell y Ribera Rovira en *La Cataluña*, añadiéndole una veta transpirenaica evocadora de los años dorados del *modernisme* cuando nombres como Maerterlinck, Ibsen y Verhaeren eran moneda corriente en Cau Ferrat y Els Quatre Gats.

Debido a su dedicación cada vez más intensa al periodismo diario y la necesidad de acabar con varios proyectos de libro ya emprendidos, la firma personal de Ribera figura muy pocas veces en la páginas de la revista. Pero la presencia del equipo que se agrupó alrededor del proyecto interculturalista de *La Cataluña* es muy



*Alzando estas paredes, preso ha quedado en ellas
lo que era antes de todos: ambiente, luz, espacio;
ningún hogar errante acampará en su suelo,
ya nunca más el ave ha de cruzar sus ámbitos.*

*Ya es tuya, dueño. ¡Sea! Muchos años la esposa
impere coronada de risas infantiles,
y se cierre esta puerta, dejando la paz dentro,
y se abra, cual dos brazos, a los que lleguen tristes.*

*Y vosotros, los hijos, ya tenéis nido propio;
ya sabréis lo que vale cuando dejéis su umbral;
recordaréis un día, cuando la lluvia azote,
cuan dulce era la sombra del dintel paternal.*

JUAN MARAGALL
(Tr. de M.)

evidente. Entre estos se encuentran a Cebrià de Montoliu, Manuel de Montoliu Enrique Díez-Canedo y Marius Verdaguer. A este núcleo, se juntó otro complemento de escritores cuyas carreras (tanto antes como después) son marcadas por una fuerte preocupación con conceptos plurales de la cultura, diálogos interculturales y/o el iberismo. De los catalanes en este grupo se pueden destacar a Gaziell, Alfons Maseras, Octavi Saltor, Francesc Pujols, Santiago Valentí, Pau Turull, Joaquim Torres-García y Matilde Ras. Entre los madrileños, siguiendo el ejemplo dialogante de Díez-Canedo, figuran Andrés González-Blanco, Edmundo González-Blanco y Antonio Royo-Vilanova.

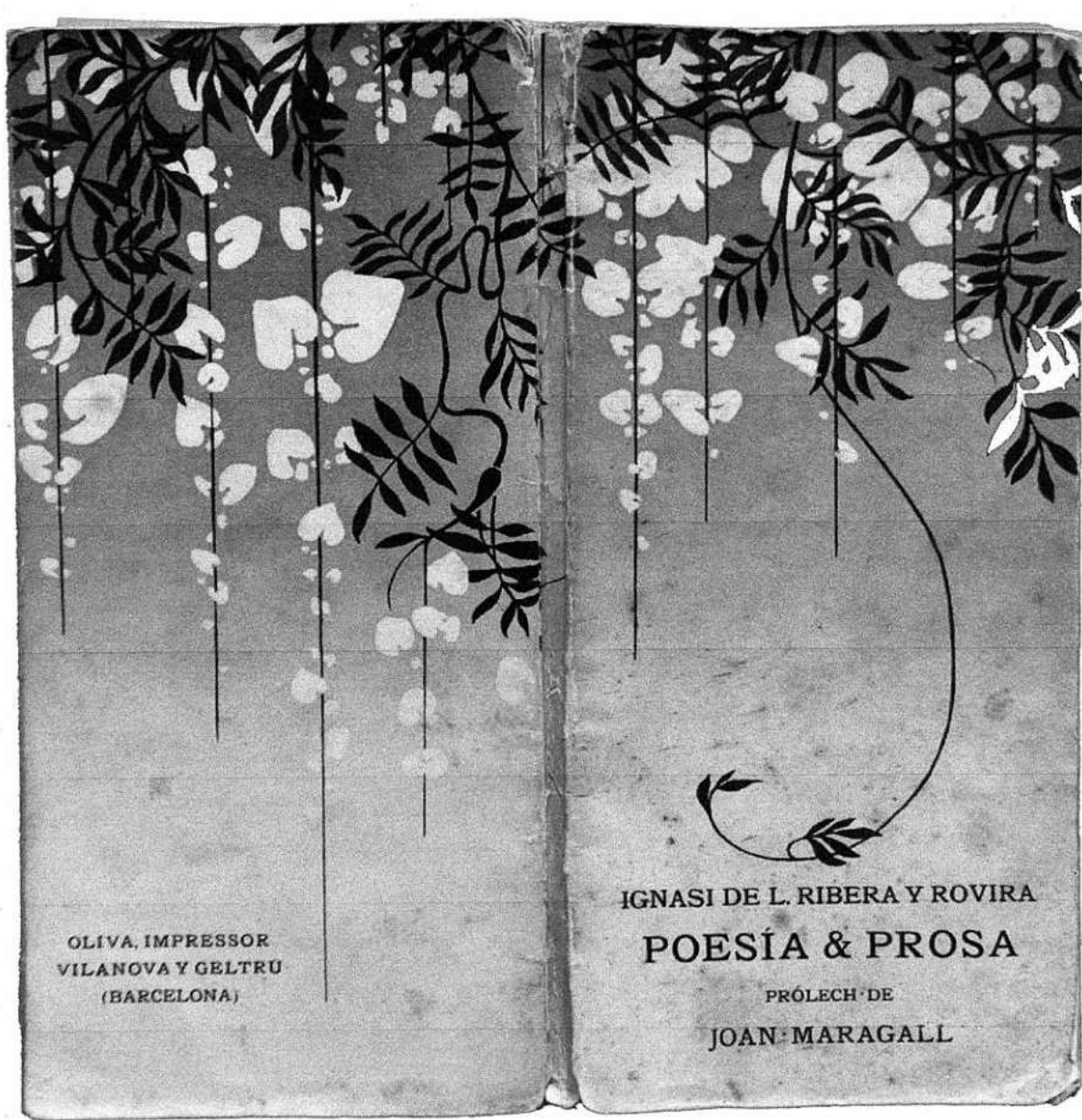
Antes mencioné que Ribera Rovira se ocupó de varios proyectos literarios en los días y años después de la salida de Torrendell de la dirección de *La Catalunya*. El más importante de ellos fue *Atlàntiques* (1912), una antología catalana de la poesía portuguesa, precedido por un largo ensayo introductorio. En este estudio, Ribera establece una equivalencia entre el concepto literario filosófico de la *saudade* en Portugal y la noción de *l'anyorança* en Cataluña. Constata además que hay en cada espacio cultural un poeta que sirve como el adalid incuestionable de este ideal gemelo. Propone que en esta persona es Teixeira de Pascoaes en Portugal y que es Joan Maragall en Cataluña.

Maragall, aunque simpatizante de las metas básicas de la Lliga, se sintió una progresiva alienación de su aparato cultural en el último lustro de su vida, el mismo período en el cual desarrolló su más destacadas llamadas iberistas. Pascoaes, por su parte, había sido un poeta y literato esencialmente solitario hasta 1910. Pero la declaración de la república portuguesa en octubre de aquel año, con su credo y praxis fuertemente positivista e anticlerical, le lanzó inesperadamente a la vida pública. Junto con un grupo de intelectuales radicados en la zona de Porto, Pascoaes fundó *Renascença Portuguesa*, una organización cuyo propósito principal fue el de reconciliar este nuevo republicanismo «moderno» con la tradición. El vehículo principal para esta reconciliación de lo esencialmente irreconciliable fue el concepto poé-

tico-filosófico de la saudade. Al presentar *l'anyorança* como el gemelo de esta idea portuguesa, Ribera, destacaba la necesidad que tenían los nacionalistas catalanes historicistas, como los de la *Lliga*, de abrirse a sus homólogos progresistas y/o voluntaristas dentro del país, y de ahí, a las «naciones hermanas» en el ámbito peninsular.

Antes de entrar en contacto con Ribera en 1912 durante la preparación de *Atlàntiques*, Pascoaes había visualizado su concepto de saudade en términos unitarios: una idea portuguesa para portugueses. Es Ribera que le convence insertarlo dentro del andamio teórico del iberismo. Este acuerdo implícito tiene dos efectos secundarios importantes. El primero es la adopción por parte de Pascoaes de la idea, desarrollado por primera vez por Ribera en un serie de artículos publicados en *La Catalunya* en 1909 y 1910, de que Galicia y Portugal constituyen una sola nación cultural. Así que, de 1912 en adelante, el poeta se presenta (y es presentado) no sólo como el padre espiritual de una nueva Portugal «supra-racionalista», sino también como el guía espiritual de una Galicia renaciente. El segundo es que Ribera le cede a Pascoaes el papel del «arbitro canónico» de la ya mencionada *Atlàntiques* y de su *Contistes portugueses*, una antología de relatos publicado unos meses después. Esto significó que las dos antologías más ambiciosas de literatura portuguesa publicadas España hasta la fecha se componen a la medida de las preocupaciones saudosistas y nuevamente iberistas de *Renascença Portuguesa*.

Volviendo a *Estudio* vemos muy claramente los efectos las maniobras teóricas y antológicas del publicista catalán. El escritor ibérico que más aparece en la revista es Maragall. Es seguido inmediatamente por Pascoaes. Pero quizás más impresionante que la presencia de estas dos figuras estelares es la nómina de figuras secundarias de *Renascença Portuguesa* (Jaime Cortesão, Augusto Casimiro, Leonardo Coimbra, Alfredo Brochado) y creadores vistos por aquella organización como sus precursores más importantes en el desarrollo de la esencia del espíritu nacional. (Camões,



OLIVA, IMPRESSOR
VILANOVA Y GELTRU
(BARCELONA)

IGNASI DE L. RIBERA Y ROVIRA
POESÍA & PROSA

PRÓLECH DE
JOAN MARAGALL

Antero de Quental, João de Deus Guerra Junqueiro). De los escritores portugueses en la revista que no se pueden agrupar estrictamente bajo estas dos rúbricas, casi todos son notables (Braga, Eça de Queiroz, Fidelino de Figueiredo y el Vizconde de Carnaxide) por su interés muy fuerte, aunque dentro de coordenadas ideológicas distintas, en la cuestión de la convivencia intra-Ibérica. Los escritores gallegos que aparecen en la revista incluyen a uno de los primeros proponentes de la unificación lingüística de la franja atlántica de la península (Tettamancy) el más temprano discípulo del saudosismo pacoalino al norte del río Minho (Viqueira) y la poetisa que Pascoaes presentará como la encarnación más sublime de la identidad luso-portuguesa (Rosalía de Castro). Si aun quedaba alguna duda sobre la herencia en *Estudio* del «comercio cultural» llevado a cabo por Ribera i Rovira se despeja cuando vemos los anuncios para *A Agúia*, el órgano oficial *Renascença Portuguesa*, que aparecen en su sección publicitaria.

Hasta este punto hemos visto cómo *Estudio*, siguiendo los pasos de la Cataluña antes de ella, sirvió como un espacio abierto para dos corrientes del catalanismo –la económica y la iberista– que se sentían cada vez más excluidos por la el control discursivo ejercido por el aparato cultural de la Lliga a partir de 1906 y con todavía más intensidad después de 1911. Pero su función como foro acogedor de ideas y tendencias marginadas no termina allí. Como mencioné muy brevemente antes, la producción cultural del *modernisme* durante la última década del siglo XIX fue caracterizada, entre otras cosas, por su intenso interés en las literaturas de las naciones bilingües y/o existencialmente precarias de Europa. Así el gran interés en los belgas Maeterlinck y Verhaeren y el noruego Ibsen.

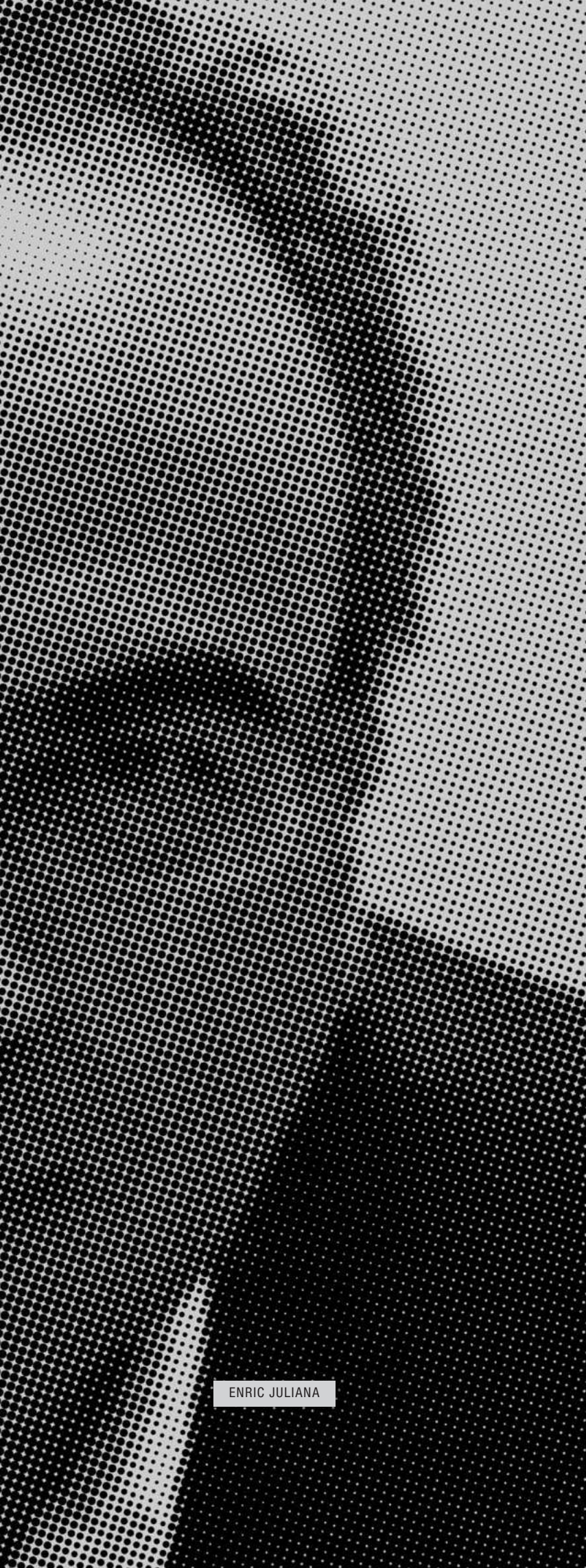
A diferencia de *La Cataluña*, *Estudio* hizo un esfuerzo extraordinario para recuperar este veta sumergida del pensamiento catalanista. Por ejemplo hay más artículos sobre de Verhaeren que sobre cualquier otra figura literaria en la revista, incluyendo a Maragall y a Pascoaes.

Al lado de las traducciones y los artículos dedicados al poeta belga y un número casi igual sobre Ibsen, encontramos entradas parecidas dedicadas a escritores como el provenzal Mistral, el escocés Burns, el polaco Sinkiewicz, el magyar Petoeffi, el griego de expresión francesa Moreas, los rusos Balmont y Bunin y los italianos Leopardi y Carducci. A estos escritores europeos de literaturas secundarias y/o nuevas (hay que recordar el italiano literario fue todavía algo bastante nuevo y subalterno) se le añaden figuras «orientales» como Tagore y el chino Li-Bo.

La visión del mundo literario y cultural que surge de las páginas de *Estudio* se construye a base de círculos concéntricos. En el centro del sistema se encuentra una Cataluña bilingüe. Después viene el cinturón de las otras tradiciones de Iberia, sobre todo la portuguesa y la gallega. A estos circuitos interiores del sistema literario ibérico los editores de la revista *Estudio* les añadió un anillo de autores «satélites» provenientes de naciones que, como Cataluña, se encontraban en un nivel u otro de subalternidad frente a las instituciones culturales de la metrópoli. Como dijo Gaziel, una de las figuras más relevantes de los primeros años de la revista, al describir a sí mismo en 1927:

Es catalán y del Ampurdán; esto es, de lo más catalán que puede darse en este mundo. Pero a pesar de su profunda catalanidad, de la que está muy satisfecho, siempre ha tenido la manía de rebasar sus límites originarios. España le interesa más que Cataluña, la Península Ibérica más que España, Europa más que la Península Ibérica, y, por encima de todo, lo humano de Terencio, la Humanidad (160-61).

Esta configuración del firmamento literario desarrollado por Aureli Ras y *Estudio*, sub-producto de la gran sensibilidad traductora de un sector, en cierto sentido disidente, de la intelectualidad catalana, daría vida a varios otros proyectos culturales en los años subsiguientes. (El Cercle Maristany –1918-24– y a proyectos como *Messidor* de Pau Turull el mismo Gaziel) Pero la trayectoria fascinante de estas empresas interculturalistas aliadas es una historias para otro día. Gracias.



ENRIC JULIANA

Jugando al tenis con Catalunya

Conocí a Enric Juliana en los suaves ahogos de un caluroso mes de junio de Madrid, hace ya casi tres años. La periodista Maria de Lurdes Vale había organizado una charla ibérica, de estas que transforman el divorcio peninsular en amable reconciliación. Creo que a mí me había tocado el papel de embajador cultural de Portugal, o algo así, y acudí puntualmente al acto, encontrándome con el único ponente que también había venido a la hora en punto: era el periodista Enric Juliana.

En esta llegada puntual a un sitio pulsaba esa mesura diplomática de quien se siente forastero. Juliana y yo nos saludamos, con la sonrisa prudente de los periféricos peninsulares. No sabía yo por aquel entonces que me encontraba ante el embajador de Catalunya en Madrid: un cargo no oficial, creado por su vibrante pluma periodística y apoyado en la historia española de las últimas décadas. Flotaba en la sala un aleteo de abanicos. En la Península Ibérica, todos somos hijos pródigos de algo que no se sabe muy bien lo que es y aquella conferencia madrileña fue como esas ventas de Cervantes, en las que todo el mundo se encuentra y las cosas acaban bien.

La relación con Juliana siguió, en los meses siguientes. Leí su libro *La deriva de España* y me sorprendió muchísimo la mirada que presidía a esa obra magnífica. El periodista escribía sobre su país con un punto de vista exterior, muy parecido al lusitano. Reflexionaba sobre los temas ibéricos, simultáneamente desde dentro

y desde fuera, planteando análisis agudísimos que sólo puede permitirse quien no está implicado irremediablemente en lo que estudia.

Empecé a leer sus crónicas en *La Vanguardia*, descubriendo que Juliana era el corresponsal portugués que yo quería que hubiese en Madrid. O sea, su mirada catalana a mí, como lusitano, me valía perfectamente para entender esa España que deriva, que está derivando sin descanso. Y además Juliana escribía maravillosamente, permitiéndome estar al tanto de la realidad española sin salir de ese salón de la palabra que es la literatura.

Un artículo de Juliana suele funcionar como una espiral que arranca con los datos concretos y después empieza a levantar vuelo: ese vuelo será, por una parte, ensayístico y, por otra, literario, sin dejar de ser informativo. Algo muy difícil de hacer: escribir la literatura de la realidad. Contar las cosas con tanta agudeza que el periodismo se transforma en arte, sin dejar de ser fiel a la textura concreta de los hechos. Creo que un lector de *La Vanguardia* usó, a propósito de Juliana, la expresión “Tchaikovski del periodismo”: feliz y merecido apodo.

Sus textos cronísticos serán estudiados en el futuro y, poco a poco, se irán transformando en materia cultural, filosófica y literaria. O sea, la escritura de Juliana, que nace en los periódicos, migrará gradualmente hacia otros territorios que, en realidad, son su último destino. Un diario representa la candidatura de muchos presentes a un hueco en el porvenir y habrá,

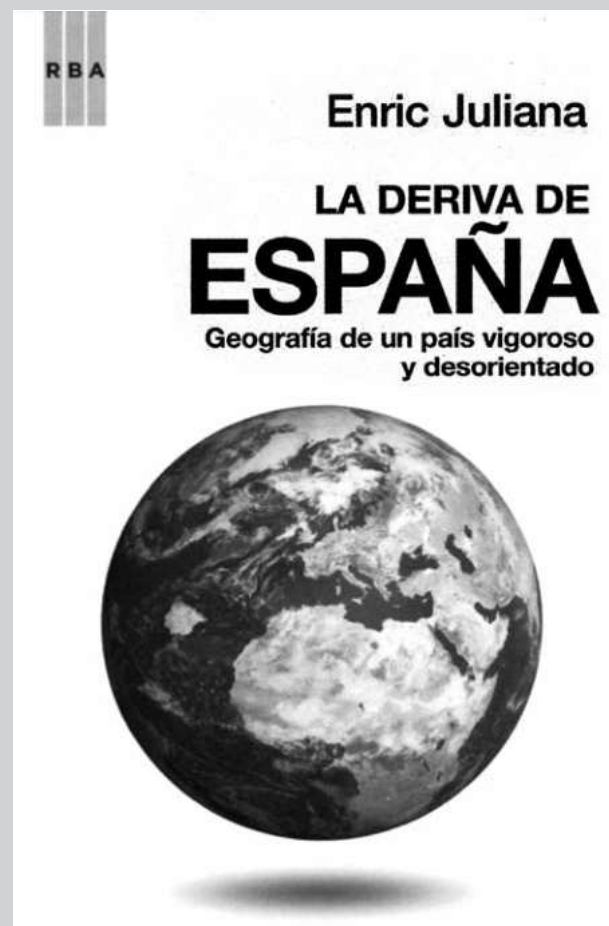
sin duda alguna, un lugar en el futuro para la obra periodística de Juliana.

¿Sería posible olvidar sus diálogos con el toro *Segador*? Esta secuencia de textos es un buen ejemplo de cómo periodismo y literatura se pueden encontrar sin cortocircuitos. *Segador* representa a una España embalsamada por la democracia, a una Iberia profunda y mítica, con la cual dialoga el periodista catalán, en sus horas de perplejidad. *Segador* concreta también una reinención genial y posmoderna de la piel de toro de Estrabón y de Salvador Espriu. Este toro culto, educado e inteligente humorista funciona como un portavoz actual de todo el pasado peninsular.

En los textos de la serie *Segador*, el arte de escribir linda con la hermosura de la faena taurina. La lidia ahora es mental, y la inteligencia vuela sus verónicas. Hay pases de pecho verbales, que nos provocan un repelús. Los argumentos se toread al hilo. Además, como en la tauromaquia a la portuguesa, todo está pensado para que nadie muera, ni el toro, ni el torero. Al final se aplaude, y el mundo es un poco más agradable, porque más dialogado, más hermoso, porque más comprensible.

Y a veces el periodista se salta definitivamente la frontera del periodismo y se transforma en autor literario en estado puro. Tal ha ocurrido con *Radiacions* (2011), una obra de teatro escrita en conjunto con Julià de Jòdar. Este texto en catalán constituye un nuevo ejercicio de lucidez, que nos conduce a través de un laberinto de argumentos que termina revelando, de forma sorprendente, todas las trampas que subyacen al debate social. Estamos ante una obra triste, cuya lectura nos deja desconfiados. Uno cierra el libro mirando al mundo de refilón. En cierto sentido, se trata de un texto “indignado”, como diríamos hoy en día, pero muy inteligentemente indignado.

Cuántas veces, contemplando la realidad portuguesa, me gustaría que Juliana viviese aquí, para que su mirada lúcida se proyectase sobre el recodo lusitano. Y en cierto sentido el periodista catalán habita con nosotros, pues su interés por Portugal es sincero, además de respetuoso y con un punto de enamoramiento. Se





podría hacer un hermoso libro con sus textos de tema lusitano, en los cuales destaca la figura de Pessoa.

Cuando conocí a Juliana, en aquel lejano mes de junio del 2009, yo sabía poco sobre Catalunya. En realidad, los catalanes viven en su ángulo peninsular, muy arrimados a Europa y sin perder de vista el Mediterráneo. Por ello, en mis andanzas peninsulares, yo casi no había encontrado a nadie de Catalunya. No había catalanes en el País Vasco, tampoco en Salamanca o en Orense, los lugares que fueron mi hoja de ruta española. Juliana representó para mí el descubrimiento de Catalunya.

Cuando un catalán y un portugués se encuentran suele suceder un chispazo muy particular, una especie de gran maremoto cultural, que funde el Mediterráneo y el Atlántico, dando lugar a una Península Ibérica total, sin necesidad del pegamento castellano. La sensación es rarísima, porque ser catalán y ser portugués son en realidad experiencias intensamente complementarias. Uno descubre que tenía un hermano gemelo, cuya existencia ignoraba.

Los catalanes son mucho más europeos que nosotros, que hemos intentado serlo sin lograrlo. Yo diría incluso: los catalanes son los únicos peninsulares verdaderamente europeos. Lo que pasó fue que la Historia los pilló del lado equivocado de los Pirineos. Por otra parte, nosotros, los portugueses, en nuestra dependencia de tantas cosas, somos al fin y al cabo independientes: algo que los catalanes no han alcanzado. Catalunya es el espejismo de Portugal, y Portugal el espejismo de Catalunya.

Por ello, una reunión de catalanes y portugueses es algo así como encontrar el yin y el yang peninsular. Y muchas veces a lo largo de la Historia las dos naciones han jugado al tenis, dando pelotazos sobre la red castellana. Ocurrió con varios matrimonios reales, el más famoso de los cuales fue el de doña Isabel de Aragón con don Dinis de Portugal. Sucedió también en las carambolas iberistas de los siglos XIX y XX, a través del encuentro de figuras como Ignasi Ribera i Rovira y Teixeira de Pascoaes, Manuel de Seabra y Fèlix Cucurull.

Con Juliana, he aprendido que la esencia del catalán es una impresionante capacidad de diálogo, única en una Península Ibérica con marcada tendencia para el soliloquio cultural. Hace milenios que los vascos protagonizan un monólogo de dinosaurios, un castellano se escucha sobre todo a sí mismo y un portugués con frecuencia no atiende a nadie. En la Península, cada uno se encierra en su redil, culturalmente hablando, con la notable excepción de los catalanes. Dicho por otras palabras: la identidad catalana se basa en el diálogo.

Todo en Juliana es diálogo: sus artículos sobre *Segador*, su obra *Radiacions*, dialogada con Julià de Jòdar, incluso su posición delicadamente diplomática de representante no oficial de Catalunya en la capital de España. Y su arte periodístico también conforma un coloquio entre la escritura informativa y el texto ensayístico y literario. Diálogo, diálogo, siempre diálogo. Creo incluso que los catalanes no son independientes porque dialogan demasiado: el alma más interesante que tendría una Iberia unificada sería, sin duda alguna, catalana. A veces pienso también que fueron los catalanes quienes inventaron España, por vía aragonesa, y ahora están un poco arrepentidos, sin terminar de arrepentirse del todo.

En fin, con su capacidad de diálogo, con su gran generosidad, Juliana me ha arrastrado a salir de mi telaraña portuguesa. Además, enorme periodista como es, me ha reconciliado con la prensa, que puede ser hermosa literatura. Sobre los artículos de Juliana flota el espectro de Larra, que, si hubiese podido charlar con *Segador*, no se habría suicidado. Arte, lucidez, inteligencia, diálogo: creo que son estas cuatro palabras las que mejor definen a un periodista que es un gran escritor y cuya obra será fundamental a la hora de enjuiciar y entender las tormentosas décadas que vamos vadeando. Precisamente Juliana acaba de publicar su libro *Modesta España*: este volumen, que pertenece al mundo del ensayo periodístico, propone una respuesta clarividente para algunas preguntas actuales. Sobre todo para esa gran cuestión de la vivencia ibérica.

A paisagem na poesia de Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno

Quando se refere aos sítios que percorreu Miguel de Unamuno, Julio García Morejón refere: “Estos paisajes tienen alma, y alma de hombres. Vibra en ellos el espíritu humano. Reflejan una historia. Cantan una pasión. Cuentan su vida. La sensibilidad del contemplador a veces los altera. Son geografía íntima de un duelo, el que se establece entre la Naturaleza y el hombre. Topografía espiritual, y no física.”¹

De igual modo, Fernando Maristany testemunha entusiasticamente a respeito de Teixeira de Pascoaes: “Un poeta que, ‘de tanto amar a la naturaleza con ella se confunde’.”²

Que importância tem a paisagem na visão poética de Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno? Que lugar ocupa o sentimento da Natureza na poesia de ambos os autores? Como se desenvolve esse sentimento ao longo da obra poética unamuniana e pascoaesiana? O que busca a alma do poeta ao contemplar a Natureza?

O presente artigo move-se em torno destas perguntas, que, de forma directa ou indirecta, têm vindo a levantar-se na obra de muitos investigadores que se debruçam sobre a obra individual destes dois escritores ibéricos, que aqui se pretende aprofundar, numa perspectiva comparativista, dadas as múltiplas afinidades entre ambos.

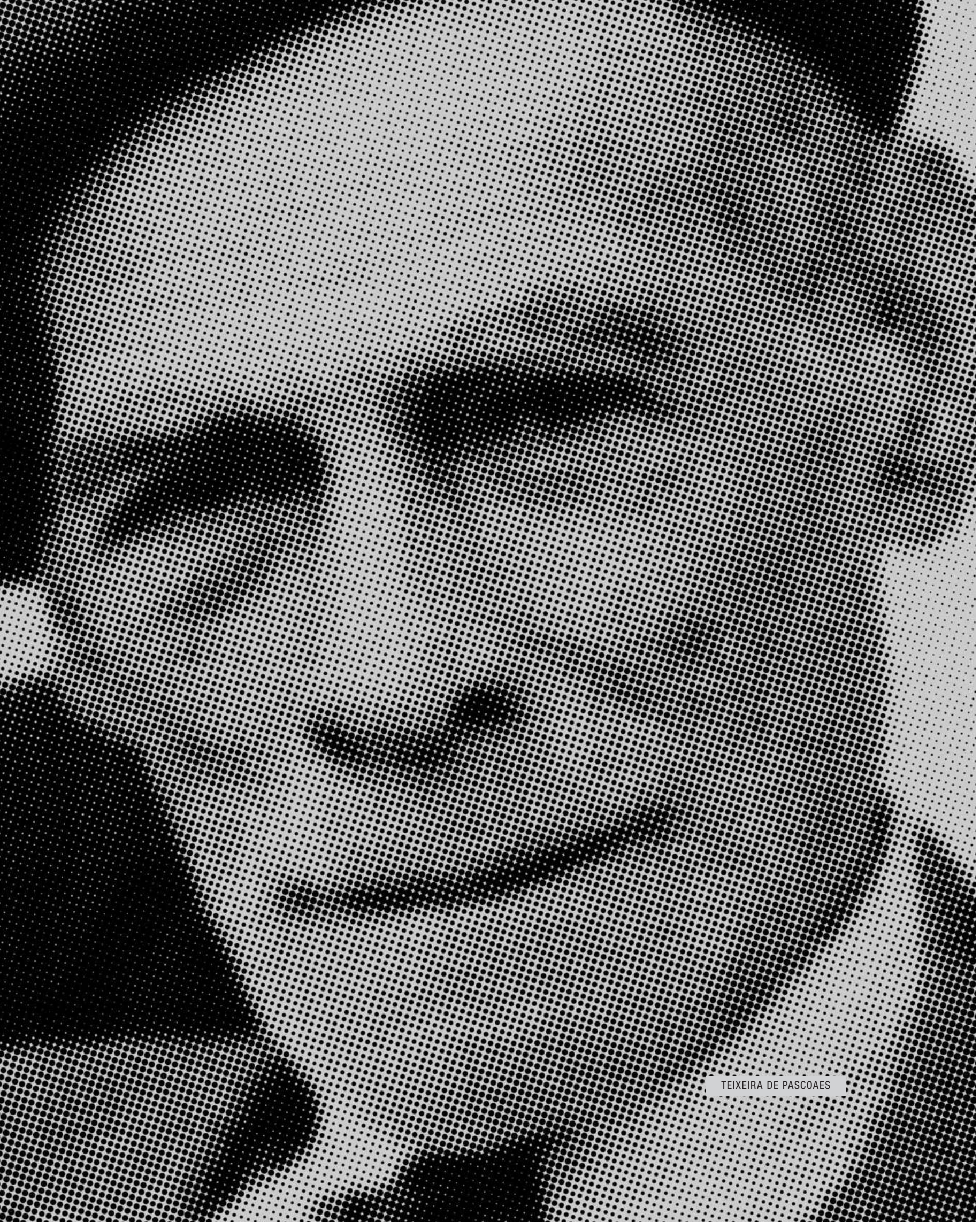
Unamuno foi um assumido e entusiasta excursionista, apaixonado pela Natureza, sobretudo pelas paisagens inóspitas, agrestes, mais propensas à reflexão transcen-

dental. Seja nos picos rochosos da montanha, seja na planície castelhana, despojada e seca, o Homem acede à essência da alma.

O primeiro poema de Unamuno, anterior à publicação de *Poesías*, intitula-se sintomaticamente “Al campo” (1899). Desde os primórdios da produção poética unamuniana, o campo é encarado como fonte de renovação espiritual, a cuja visão se revela a eternidade.

Simultaneamente, a Paisagem da serra do Marão, símbolo de unidade e de continuidade, constitui, para o Pascoaes, o espaço ideal para a meditação, na sua ânsia prometeica por desvendar os segredos do universo. De facto, a terra natal, terra da vida plena da infância, reveste-se, na poesia pascoaesiana, de suma importância: “No isolamento da serra, onde Portugal se purifica numa erma penitência de silêncio, erguendo para os astros a extática fronte nebulosa, a alma do homem é influenciada apenas pela paisagem, de si própria se alimenta e a sua figura solitária é dum alto-relevo inconfundível.”³

Unamuno e Pascoaes repudiam, em geral, as grandes cidades. A metrópole, poluída e ruidosa, multidão de desconhecidos, não agradava a “don” Miguel. Foi Salamanca a única urbe que mereceu o seu carinho. Já Madrid, por exemplo, causa-lhe profunda repelência; Paris, onde se refugia temporariamente durante o exílio, concebe-a como uma jaula. Por sua vez, em *Belo – Meditações*, o sujeito poético pascoaesiano afirma: “Que paz e que sossego nesses vales/ Distantes da cidade...



TEIXEIRA DE PASCOAS

Até parece/ Que nós ali perdemos nossos males...”⁴

Em *Para a Luz* (1904), a Paisagem é a musa do Poeta pascoaesiano, que lhe sussurra aos ouvidos os segredos do “sete-estrela”. Em *As Sombras* (1907), representa um impulso para o Infinito: “Eis-me, outra vez, na terra onde nasci; / Sagrada e tosca terra primitiva, / Boa terra fecunda, que eu bem sinto / Formar meu corpo, minha carne viva! / E cobre, igual ao barro duma estátua, / Meus ossos que são feitos de saudades... / (...) // Mãe de almas e fantasmas... Terra Santa; / Terra de Outono e místicas donzelas, / Onde eu, árvore humana, criei raízes / E ramagens que abraçam as estrelas...”⁵ (“A Sombra do Passado”).

Semelhante ideia perpassa as *Poesías* (1907) de Miguel de Unamuno: “En este mar de encinas castellano/ los siglos resbalaron con sosiego/ lejos de las tormentas de la historia// (...) //Es su calma/ manantial de esperanza eterna”⁶ (“El mar de encinas”). Em *Rosario de Sonetos Líricos* (1911), a contemplação da paisagem mergulha o sujeito poético no ideal, libertando-o das contingências do mundo real.

Ao longo da poesia unamuniana, deparamo-nos com variado leque de espaços naturais. De *Poesías* a *Cancionero*, percorrem-se os campos, a charneca, o vale, a planície, a montanha, o deserto, o mar e o rio.

Nos poemas “Castilla” e “El mar de encinas” de *Poesías*, as primeiras poesias sobre espaços físicos, o sujeito poético manifestara, desde cedo, a sua predileção pela Paisagem agreste e despojada.

De facto, ao longo da sua obra poética, predomina uma paisagem nua e ascética, que impele à reflexão transcendental. Em “Renacer durmiendo en el campo” (*Rimas de Dentro*), a contemplação de uma natureza austera gera no sujeito a sensação de íntima comunhão com a terra. Na sua poesia, Unamuno associa a pobreza da Paisagem natural à riqueza espiritual.

Durante o exílio na fria e anónima Paris, em 1924, Unamuno evoca a “santa montanha” de Gredos: “¡Miguel! ¡Miguel! Aquí, Señor, desnudo,/ me tienes a tu pie, santa montaña,/ roca desnuda, corazón de España,/ y gracias, pues que no me sigues mudo.”

capaz me siento de cualquier hazaña/ bajo el dosel de tu celeste escudo”.⁷

No contexto dos cenários naturais da poesia unamuniana, insere-se também o deserto, espaço árido e despojado, onde o Poeta se refugia em busca do Mistério. Aí, reúne-se com Deus e mata a sua sede nas águas profundas, que o transportam ao céu.

Para além da Paisagem terrestre, a Paisagem marítima ocupa igualmente um lugar primordial na poesia unamuniana, particularmente a partir do exílio em Fuerteventura. Na verdade, é nessa ilha que o desterrado solitário descobre os fascínios do mar, símbolo de eternidade. Mais tarde, em Paris, recordará saudosamente esse mar que tanto o cativou. Em Nota ao soneto LXXIII, Unamuno confessa que a visão do mar transformou a sua ideia de Deus e de Espanha: “Lo que más echo de menos aquí, en París, es la visión de la mar. De la mar que me ha enseñado otra cara de Dios y otra cara de España, de la mar que ha dado nuevas raíces a mi cristiandad y a mi españolidad”.⁸ Em *Romancero del Destierro* (poema VIII), a visão do mar significa um retorno à infância, estado de inocência absoluta, de eternidade.

De igual modo, na poesia pascoaesiana, ainda que sejam escassas as referências ao mar, ele é “líquida esfinge” e sinónimo da tranquilidade do que é eterno: “Ó mar sereno, êxtase de água, quietação... / Ó lágrima infinita comungando / A altura do Infinito... Ó verde coração, / Suavemente, de encontro à terra palpitando...”⁹ Por outro lado, surge associado à montanha: o Marão é visto como “prolongamento ascético do mar, (...) mar petrificado”.¹⁰

Ao ler a obra poética pascoaesiana, um dos cenários paisagísticos mais recorrentes é, sem dúvida, a montanha, símbolo de ascensão espiritual: “As montanhas, nas grandes altitudes, / Na vizinhança límpida dos astros, / Perdem as negras formas pedregosas, / Perdem seu próprio corpo, rude e tosco, / E são asas geladas de brancura, / E são rezas, são êxtasis, subindo...”¹¹

Quanto ao elemento líquido, no que concerne a Pascoaes, há nitidamente maior apego ao rio da sua



MIGUEL DE UNAMUNO

aldeia natal, ao rio da sua infância abençoada, o Tâmega: “Ó meu Tâmega obscuro, água dormente... / Ó rio, à noite, a arder, todo estrelado! / Água meditativa, ao luar nascente, / Água coberta de asas, ao solnado!”;¹² “Tu és, ó Rio, a dor da grande Serra; / O seu drama de fragas e de terra, / Esvaído em água torva de paixão!”.¹³

Ao longo da poesia de Unamuno, há também alusão ao rio Nervión, que corre na sua nativa Bilbau. Em Setembro de 1911, em visita à terra natal, invoca nostalgicamente o rio (“Al Nervión”, *Andanzas y Visiones Españolas*), para que lhe devolva a calma e a segurança da sua infância: tal como o rio, que dantes corria em liberdade e se encontra agora limitado por muros, também o sujeito poético se vê hoje privado da liberdade da infância.

Não se tratando de um cenário natural, Salamanca, única cidade verdadeiramente amada por Unamuno, é presença constante na sua obra poética. Espaço dourado, de eternidade, Salamanca convida, ao mesmo tempo, à inquietação espiritual, à reflexão metafísica: “Es, mi ciudad dorada, tu regazo/ (...) regazo de sosiego/ preñado de inquietudes,/ sereno mar de abismos tormentosos. // En él se vive en paz soñando guerra; / las horas en silencio/ dejan oír la voz con que nos llama la eternidad a la abismal congoja”¹⁴ (“En regazo de la ciudad”).

Variadíssimos são, também, como temos vindo a ver, os espaços naturais na poesia pascoaesiana: o monte solitário (como em *Belo*), o vale (como em *Belo – Meditações*), a serra agreste (como em *Marânus*), o solitário pinheiral ou a aldeia natal (como em *Sempre, Jesus e Pã* ou *Cantos Indecisos*), o rio Tâmega ou a floresta (como em *Terra Proibida*). Para além da montanha íngreme e despojada, deparamo-nos com a visão do vale deleitoso, onde soa o murmúrio de regatos e cascatas, habitado por mariposas e abelhas e perfumado por lírios e rosas.

Assim, na poesia de Pascoaes, convivem a Paisagem árida e a Paisagem abundante, rica em fauna e flora. Na verdade, há no poeta português um certo Franciscanismo que o leva a prestar atenção ao mais

ínfimo ser vivo, seja insecto ou lírio, e até ao mais indistinto ser não vivo, uma pedra que seja, se revestida de humanidade pelo seu olhar.

Na Paisagem poética pascoaesiana co-habitam insectos como animais selvagens como o lobo carniceiro e animais que convivem com o homem (o cão Nilo, o burro ou os mansos cordeirinhos, aves agoirentas como o mocho ou os corvos e aves alegres como a cotovia ou tristes como o rouxinol e o pegureiro.

Quanto à flora, é constituída por árvores como o cipreste, o pinheiro ou o castanheiro, por plantas agrestes como o saibro e a urze e por flores delicadas como lírios ou rosas. Aqui, a árvore assume uma relevância indiscutível, pois é simultaneamente símbolo de verticalidade e de horizontalidade, elemento de ligação entre dois mundos: “Troncos de névoa, ao zéfiro ondulando, / Que me dão fruto e flor e reverdecem / E penetram o chão, nele sugando / Águas de sombra e seivas de crepúsculo. / (...) // E os teus ramos, que um triste luar alaga, / Alcançam as estrelas, onde bebem / Essa luz que, de tão longínqua e vaga, / É já uma luz morta d’além mundo...”¹⁵

Esta Natureza, amada do poeta, é pintada de forma apelativa, graças ao visualismo, ao cromatismo e à sinestesia: ela é o regalo dos sentidos. Na descrição da Paisagem pascoaesiana predominam cromaticamente: o dourado, símbolo do que é permanente, eterno; o branco, que ora significa pureza, ora significa ascensão; o prateado, cor da fantasia; o roxo, associado ao Espírito.

Ao contrário do que sucede na obra de Pascoaes, na poesia unamuniana as referências a seres vivos são muito escassas, já que, como vimos, a sua paisagem predilecta é uma paisagem desértica, árida, selvagem. Logo, a Natureza é igualmente descrita de forma mais sóbria, com recurso a poucos cromatismos: o verde é de uma tonalidade parda, austera, e as cores dominantes são o prateado e o dourado, aliadas à ideia de imortalidade.

No que respeita à flora, o elemento natural mais recorrente é a árvore, nomeadamente, a “encina” (azinheira), que floresce em ambientes secos como Castela.

Trata-se de uma árvore vetusta, que contribui para o carácter austero do cenário em que se insere. No vale do Cristo de Cabrera, “bendito/ solitário retiro”, o sujeito poético deseja «descansar renunciando a todo vuelo,/ y en el pecho del campo/ bajo la encina grave/ en lo eterno, (...), asentarse/ a la muerte esperando!”.¹⁶ A azinheira é, então, símbolo de horizontalidade e de verticalidade simultaneamente: à sua sombra, na terra, o “eu” aguarda a eternidade.

Em “La encina y el sauce” (*Rosario de Sonetos Líricos*), o Poeta identifica-se com a azinheira “selvática”, “robusta”, “adusta” por contraposição ao “frondoso” salgueiro, postura típica do seu espírito combativo: «Déme Dios el vigor de la encina selvática / que huracanes respira en su copa robusta / y del alma en el centro una rama fanática/ con verdor de negrura perenne y adusta, / que no quiero del sauce la fronda simpática/ que a las aguas que pasan doblega su fusta”.¹⁷

De igual modo, em *De Fuerteventura a Paris*, destaca-se uma outra árvore que germina em terreno inóspito, a figueira: “¡Las higueras de Fuerteventura, aquellas higueras evangélicas, palestinianas, que sacan jugo de la escueta roca!”¹⁸ (Nota ao poema LXX).

Seja a azinheira, seja o castanheiro ou seja ainda a figueira de Fuerteventura, a árvore assume-se na poesia unamuniana como veículo que garante a ligação entre o céu e a terra. Em “No busques luz, mi corazón, sino agua” (*Poesías*), a alma do sujeito poético é identificada com uma árvore, símbolo do terreno e do espiritual simultaneamente: tem raízes na terra e aponta para o céu.

Nesta poesia, há, portanto uma identificação do Homem relativamente à Natureza.

Paralelamente, também em Pascoaes o homem se aproxima da Natureza, reconhecendo-se seu semelhante: “Ó árvores piedosas, / (...) // Minhas irmãs em Deus”,¹⁹ Na verdade, para o bardo amarantino, é nos elementos naturais que reside a essência dos sentimentos humanos: “Almas que desejais um raio de Verdade, / Procuraí-o num lírio ou numa rocha dura. / Vivem num ramo em flor a Justiça e a Bondade / E na água duma



fonte a Beleza murmura!”.²⁰

Simultaneamente, ao longo da poesia pascoaesiana, a Natureza é também revestida de carácter humano, sendo alvo de uma permanente personificação, tanto em termos físicos como psicológicos.

De igual modo, a Natureza unamuniana ganha aspecto e sentimentos humanos. Assistimos, com efeito, a uma recorrente personificação dos elementos naturais. A terra possui mãos, seios, regaço e dá à luz.

D e facto, em ambos os poetas a Paisagem torna-se objecto da sua imaginação criadora, um reflexo da sua alma. Em «Alborada espiritual», múltiplas são as expressões que apontam para uma interferência da fantasia do poeta unamuniano no retrato da Paisagem: “mi campiña”, “mis campos,/ los campos de mi espíritu”, “aurora de mi alma”, “mi cielo”.²¹ Simultaneamente, no pascoaesiano “Poeta - I”, o sujeito reconhece: “É bem certo



que tu, meu coração, / Participas de toda a Natureza. / Tens montanhas, na tua solidão, / E crepúsculos negros de tristeza!”.²²

Neste sentido, aproveitamos o conceito de “transfiguração”²³ que Eduardo Lourenço atribui ao acto criador do poeta pascoaesiano perante a Natureza e alargamo-lo à poesia de Unamuno, aprofundando aqui a forma como se desenvolve esse processo.

A transfiguração da Paisagem faz-se, cremos, não só através da Imaginação como também da Memória, veículo para o eterno na visão de ambos os poetas. De facto, frequentemente, na sua poesia, a paisagem que é transfigurada não é a que têm perante os olhos, mas a que trazem no coração, na lembrança: a paisagem da pátria e a da ilha de Fuerteventura, para o desterrado Unamuno, em Paris, ou a paisagem da terra natal, para Pascoaes, o estudante coimbrão.

No caso de Pascoaes, há ainda a destacar o fantástico poder transfigurador da Saudade na revelação da espiritualidade de tudo quanto existe. Segundo António Cândido Franco, “a palavra de Pascoaes é capaz, à luz da dinâmica da saudade, de transcendentalizar ou encontrar um plano superior para tudo o que refere, e não são só as coisas simples da natureza que se desfazem em perfume, labaredas ou alma, mas são também as mais complexas, como o espaço físico de Amarante, o corpo da mulher amada, o destino dum povo, duma pátria e até o da humanidade inteira que encontram um plano transcendente de afirmação, reexistência ou reelaboração.”²⁴

Dada a interferência da Imaginação – da Saudade, sobretudo na poesia de Pascoaes – e da Memória na descrição da Paisagem, a noite será então o momento ideal para a contemplação da Natureza, quando as fronteiras entre coisas e seres se diluem e o Poeta encontra correspondências inesperadas, fantásticas.

Assim reconhecem o bardo amarantino (“E quando a noite, espectro de outro mundo, / Por sobre a terra desce, / Todo o meu ser – tão pálido! – arrefece / E se torna sem margens e sem fundo...”)²⁵ e o poeta basco (“Horas serenas del ocaso breve, / cuando la mar se abraza com el cielo / y se despierta el inmortal anhelo/ que al fundirse la lumbre lumbre bebe.”).²⁶

Não nos surpreende, pois, que a obra poética de ambos esteja pejada de imagens simbólicas que sugerem essa ideia de mistério, de indefinido, de incerteza. Na verdade, este cenário de mistério, brumoso e indeciso, permite ao Poeta captar o desdobramento anímico dos seres (“Ó Tâmega, de noite, és névoa etérea, / batendo brancas asas. Num grande amor te abrasas / E sonhas alcançar a luz sidérea! / Mas vai-se a noite, e as tuas asas descem; / Frouxas empalidecem; / Fundem-se no teu seio; e, por desgraça, / São queixumes de dor, água que passa”),²⁷ a tão almejada anulação dos opostos (“el cielo (...) abraza-do/ tiene en sus brazos la Naturaleza”).²⁸

E, pelo seu estatuto de vate, de eleito, o Poeta é o único capaz de captar essa harmonia (“Vultos de nevoeiro / Que tão saudosamente povoais / O vale, o ermo

outeiro, / Donde sobe, ao luar, a reza dos pinhais... / Entendo-vos a fala / Escura, que se exala, / No céu, onde vivi, quando era pequenino... / Um eco do outro Mundo a percutir-se, além; / Um canto de silêncio, já divino, / Que só ouve quem ama, o poeta e mais ninguém! / É ele que me inspira. / Sentindo-o, logo vibra a minha lira / Aos ventos do Mistério”),²⁹ a fusão dos contrários (“Y allí, en la oscura comunión del cielo/ con la tierra, inquietóse la tortura/ de mi anhelo de ser uno y el mismo,/ y en el abismo de la noche quieta,/ en tierra enraizado,/ dormí la vida,/ y en aquella dormida me bañaron/ con curso lento/ mágicas aguas de renacimiento”).³⁰

De facto, na visão do poeta pascoaesiano, Alma e Natureza, Espírito e Matéria fundem-se. O Homem sente-se como parte integrante da Natureza, e investe-a, simultaneamente, de espiritualidade: Homem e Natureza são irmãos e são deuses. Perspectivando-se como uma das várias partículas do cosmos, o poeta comunga da harmonia universal: descobre em todas as coisas um reflexo, uma parte de si. E os opostos conciliam-se, enfim, na Paisagem: “Tudo é sonho e desejo; céu e inferno. / Abrasa tudo o mesmo fogo eterno.”³¹

Unamuno procede também a uma interpretação mística, religiosa da Paisagem, concebendo a simbiose entre Terra e Céu: “La tierra está llena de cielo, y el cielo está como henchido de tierra, y en la soldadura de uno y otra, de cielo y de tierra, en el horizonte se ve cómo se cierra nuestro mundo pasajero”.³² Céu e terra fundem-se, interpenetram-se, e com eles, naturalmente, o elemento divino e o elemento humano, Alma e Corpo.

Assistimos, de facto, ao *supremo abraço*³³ entre Alma e Natureza, cujo representante máximo é, segundo Unamuno, Jesus Cristo (*El Cristo de Velásquez*).

No entanto, a conciliação dos contrários não é perfeita, nem definitiva...

Em “Elegía en la muerte de un perro”, o sujeito poético unamuniano recusa a concepção de um mundo espiritual que seja “puro espírito”; anseia antes por um espírito que não renuncia à matéria, um espírito que tem cabeça, olhos, mãos, regaço. De facto, a imortali-

dade a que o poeta aspira não é pura abstracção, mas aquilo que Roberto Paoli designa perspicazmente de “imortalidade de carne e osso”:³⁴ “Não, não é mergulhar no grande Todo, na Matéria ou na Força infinitas e eternas, ou em Deus, aquilo que anseio; não é ser possuído por Deus, mas sim possuí-lo, fazer-me eu Deus, sem deixar de ser o eu que agora vos diz isto. (...) Queremos o corpo e não a sombra de imortalidade”.³⁵

Na sua busca do Ideal, Unamuno não corta as raízes terrestres, não abdica da sua corporeidade: “Yo no sé qué pedazo mío quedará si no quedo yo entero de todo cuerpo espiritual”.³⁶ Tal concepção carnal da alma está igualmente presente no retrato unamuniano da mulher: ela é simultaneamente idealizada e humanizada. E, por fim, é Cristo, Deus-Homem, a suma prova de que o ser humano é divino e de que é humana também a divindade – “desabrochando el manto del misterio/ nos revelaste la divina esencia, / la humanidad de Dios, la que del hombre/ descubre lo divino”³⁷ (“Dios – tinieblas”) –, bem como de que é uma humanidade eterna/imortalidade corpórea a aspiração última do Homem – “¡Tú, así, paloma blanca de los cielos, / nos vienes a anunciar que hay tierra firme/ donde arraigar allende nuestro espíritu/ y que florezca por la eternidad!”³⁸ (“Paloma”).

Em suma, na perspectiva unamuniana, Alma e Corpo são um só, na Terra, e sê-lo-ão também no Outro Mundo. Ao morrer, a alma não quer abandonar o corpo, o seu lar.

Inversamente, Pascoaes rejeita o seu corpo, rude e frágil, percepcionando-o como “túnica da morte”:³⁹ “Pobre e humano perfil que se apagou! / Amarelas feições que arrefeceram... / Barro enjeitando as formas que lhe deram, / Ninho que uma ave eterna abandonou!”.⁴⁰ É uma prisão de que é forçoso libertar-se: o Corpo só existe para ser Alma: “O ser humano, como tudo, principia / Em nocturna matéria, que termina / Num éter, numa luz, numa harmonia, / Numa nuvem astral, numa emoção divina.../ (...) Sua carne termina em alma.”⁴¹ Como tal, a libertação do Corpo é condição imprescindível para a

ascensão à Vida plena, imortal.

Assim sendo, a Imortalidade, em Pascoaes, implica a morte do Corpo, a dor física: “É bem certo que a Dor é a essência do Universo. / A dor é a alma. A dor é o espírito etéreo. / A dor floresce um ramo e faz brotar um verso. / Sofrer, é penetrar no mundo do Mistério...”⁴² A ascensão espiritual é o fim superior que confere sentido à vida efêmera e transitória.

Tal repulsa pelo que é corpóreo porque transitório repercute-se paralelamente no retrato da figura feminina, um vulto etéreo. “Mística Menina”,⁴³ ela é veículo de elevação espiritual, que ao invés de estimular os desejos carnaís do sujeito poético, antes o impele a abandonar o seu corpo e a sonhar a pura idealidade.

Se *Regresso ao Paraíso* representa a ascensão máxima do Espírito na poesia pascoaesiana, notemos, porém, que não se alcança a pura espiritualidade. Ela é inatingível, na verdade. Assim sendo, consideramos que, mesmo na poesia posterior, assistimos a um movimento simultâneo de evolução e de retrocesso, um jogo de forças, na relação entre Alma e Corpo de que a Paisagem poética é reflexo.

Em suma, a resposta conciliadora e harmoniosa que ambos os autores, por instantes, encontraram no seio de uma Paisagem transfigurada em Alma e Natureza foi apenas uma resposta provisória. O próprio Pascoaes reconhece, angustiado, que nem sempre consegue ouvir a voz da Natura: “Mas este amor é grande sofrimento! / De que nos serve amar o que não ama? / Ser dolorosa chama, / Sobre campos de neve, errando ao vento? // Eu ando a perseguir um anjo fugitivo. / Entre turbas

de espectros, não sou mais / Do que um espectro vivo! / Sou doido cataclismo / E desprendida folha / Entregue aos vendavais! / Olho meu próprio ser, como quem olha / O fundo dum abismo, / Com demónios pairando, em negros voos aflitos.”⁴⁴ Na poesia pascoaesiana nem mesmo Cristo suporta a pura espiritualidade e paganiza-se, como observa Leonardo Coimbra: “Cristo é o morador das brancas ermidas, o amável companheiro que vem pelos caminhos a conduzir os pobres, os cegos, as crianças e dá a toda a beleza da paisagem um grande regaço de amor em que mais se humaniza para a convivência das almas: o rosmaninho das encostas marca as pegadas de Cristo a caminho das ermidas dos pinca-ros.”⁴⁵

Por sua vez, Unamuno prefere uma ilusão à triste e inexorável realidade: “Cúname, Amor, en el divino engaño de la inmortalidad,/ y sítveme de escudo contra el daño/ de la última verdad.// (...) Engañame, mi amor, mas sin que sepa/ que engañándome estás;/ hazme creer que para aquel que trepa/ con fe, una cumbre más// hay siempre tras la cumbre de subida,/ que es eterno el subir;/ hazme creer que no muere la vida/ y que muere el morir”.⁴⁶

Na verdade, a aproximação dos contrários, plasmada no retrato transfigurado da Paisagem, gorou. A solução que os Poetas encontraram para o conflito que sempre os atormentou foi uma falsa solução, porque persiste a morte. Só a Poesia é eterna.

NOTAS

1 GARCÍA MOREJÓN, Julio, *Unamuno y Portugal*, p. 97.

2 MARISTANY, Fernando, “Introducción”, in *Pascoaes, Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*, pp. 9-10.

3 PASCOAES, Teixeira de, “Renascença Portuguesa”, in SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, p. 27.

4 PASCOAES, Teixeira de, *Belo – Meditações in Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 89.

5 PASCOAES, Teixeira de, *As Sombras in Obras Completas – Poesia*, v. III, p. 18.

6 UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 177.

7 UNAMUNO, Miguel de, *De Fuerteventura a París*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 721.

8 *Idem, ibidem*.

- 9 PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 203.
- 10 PASCOAES, Teixeira de, *Marânus* in *Obras Completas – Poesia*, v. III, p.252.
- 11 PASCOAES, Teixeira de, *Regresso ao Paraíso* in *Obras Completas – Poesia*, v. IV, p. 124.
- 12 PASCOAES, Teixeira de, *As Sombras* in *Obras Completas – Poesia*, v. III, p. 114.
- 13 PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, p. 140.
- 14 UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 187.
- 15 PASCOAES, Teixeira de, *As Sombras* in *Obras Completas – Poesia*, v. III, pp. 25-6.
- 16 *Idem, ibidem*.
- 17 UNAMUNO, Miguel de, *Rosario de sonetos líricos*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 369.
- 18 UNAMUNO, Miguel de, *De Fuerteventura a París*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 717.
- 19 PASCOAES, Teixeira de, *Vida Etérea*, in *Obras Completas – Poesia*, v. II, p. 194.
- 20 PASCOAES, Teixeira de, *Jesus e Pã*, in *Obras Completas – Poesia*, v. II, pp. 45-6.
- 21 UNAMUNO, Miguel de, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 247..
- 22 PASCOAES, Teixeira de, *Vida Etérea*, in *Obras Completas – Poesia*, v. II, pp. 229-30.
- 23 LOURENÇO, Eduardo, “Prefácio”, in PASCOAES, Teixeira de, *Marânus*, pág.VII.
- 24 *Apud* PEREIRA, José Carlos Seabra, *Do Fim-de-século ao Modernismo*, in *História Crítica da Literatura Portuguesa*, pp. 453-4.
- 25 PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 153.
- 26 UNAMUNO, Miguel de, *De Fuerteventura a París*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 703.
- 27 PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 158.
- 28 UNAMUNO, Miguel de, *Rosario de sonetos líricos*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 182.
- 29 PASCOAES, Teixeira de, *Sempre* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 182.
- 30 UNAMUNO, Miguel de, *Rimas de dentro*, in *Poesías I*, p. 213.
- 31 PASCOAES, Teixeira de, *Vida Etérea* in *Obras Completas – Poesia*, v. II, p. 184.
- 32 UNAMUNO, Miguel de, “Paisajes del Alma”, in *Obras Completas – Paisajes y Ensayos I*, pp. 508.
- 33 UNAMUNO, Miguel, *Poesías*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 178.
- 34 PAOLI, Roberto, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, *Antología Poética*, passim.
- 35 UNAMUNO, Miguel de, *Do Sentimento Trágico da Vida*, p. 41.
- 36 *Apud* GARCÍA BLANCO, Manuel, “Introducción”, in UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas –Poesía I*, p. 89.
- 37 UNAMUNO, Miguel de, *El Cristo de Velásquez*, in *Obras Completas –Poesía I*, p. 424.
- 38 *Idem*, p. 442.
- 39 PASCOAES, Teixeira de, *À Minha Alma* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 108.
- 40 PASCOAES, Teixeira de, *Terra Proibida* in *Obras Completas – Poesia*, v. I, p. 313.
- 41 *Idem*, p. 133.
- 42 PASCOAES, Teixeira de, *Para a Luz* in *Obras Completas – Poesia*, v. II, pp. 104.
- 43 *Idem, ibidem*.
- 44 PASCOAES, Teixeira de, *Elegias* in *Obras Completas – Poesia*, v. IV, p. 248.
- 45 COIMBRA, Leonardo, “Prefácio da Segunda Edição”, in PASCOAES, Teixeira de, *Obras Completas – Poesia*, v. III, p. 213.
- 46 UNAMUNO, Miguel de, *Teresa*, in *Obras Completas – Poesía I*, p. 627.

A corpo a céu aberto - A objecção em Gonçalo M. Tavares e Quim Monzó

1. A LINGUAGEM DO ORGANISMO NA LITERATURA IBÉRICA – UM ESPAÇO PARA GONÇALO M. TAVARES E QUIM MONZÓ

1.1. Se a realidade corpórea, orgânica, visceral, produz uma linguagem cujo fluxo invade também o universo das letras, essa linguagem encontramos-a hoje em Gonçalo M. Tavares. O escritor português de 41 anos, que nos habituou a uma lógica levada ao aforismo, não se inibe de apresentar toda uma filosofia do homem, em compasso binário, e começa, precisamente, pela evidência de que o nosso corpo está dependente do comércio entre substâncias que nele querem entrar e que dele precisam de sair. Do outro lado da fronteira, na Catalunha, viemos a encontrar um paralelo com esta dança dos fluidos de Tavares, quando em Quim Monzó, pertencente à geração anterior, descobrimos o homem no meio de uma guerra que poderia ser a do *Reino* tavariano, mas que acaba por ser outra: a das teias da vida privada. Ao desmontarem o edifício visceral de personagens arquétipos do homem, ambos os escritores chegam ao elemento que, embora aparentemente hediondo, é portador de uma série de importantes significados. No rasto desta matéria, feia e transgressora, recuperada do âmbito do prosaico ou do clínico, e convocada pelos escritores ao patamar do literário, num género de operação higiénica que torna o repugnante artístico, convidamos o leitor a encontrar toda uma alquimia ou semiótica do humano, empreendendo o percurso que vai do dejecto, sempre periférico, ao objecto, que é também sujeito e síntese de tudo.

1.2. Não é de hoje, porém, esta deambulação das letras por universos intestinos, bem se sabe. As vozes do visceral, as ouvidas pela instituição literária, tiveram um caudal interessante ao longo da história da literatura ibérica. Os pequenos escândalos do corpo que folga para lá das convenções sociais nas Cantigas de Escárnio e Maldizer, a lembrar as clássicas investidas de um Catulo, de um Marcial ou de um Séneca, a picaresca espanhola a braços com os problemas do “comer” e do “descomer”, a sátira burlesca de Gil Vicente, de Cervantes ou de Quevedo, a socorrer-se do infra-mundo das entranhas, são exemplos do modo como os baixos rituais do corpo serviram de instrumento a uma literatura empenhada em rir da natural imperfeição do homem. Perfeitamente enquadrado, pois, no espírito de carnavalização próprio da Idade Média, o riso maldizente ibérico, gerado na literatura oral, é também um riso maldizente europeu que encontra eco nos excessos rabelaisianos e nos contrastes do Barroco. No sério e iluminado século XVIII, um abade Jazente ou um Bocage, ainda encontram expressão para este tipo de comprazimento entre o grotesco e o obsceno mas, em breve, este corpo abjecto, durante séculos ao serviço da sátira, começa a nada ter de cómico, quando o Romantismo dele se serve para instalar o horror na consciência humana. Disseca-o, mais tarde, o Naturalismo, com uma fria precisão analítica, até à substância mais repugnante. É esta substância que, deslocada do

seu contexto natural, ganha voz, pela via da metáfora, no século das grandes revoluções, ainda tão próximo. Assiste-se a um Luiz Pacheco passeando por Braga, escondendo debaixo da gabardina o sexo intumescido, e anos mais tarde, muitos depois de Abril, à sua poesia apregoada frente a um altifalante de mercado, desses que tantos enxovais venderam invocando os protagonistas de Janete Clair. A estética pachequiana segue de perto a dos Abjeccionistas, gloriosos na forma como entenderam ter de ser feita a catarse de uma sociedade mergulhada em dejectos. A provocação arrasta-se também à Espanha da transição e a um Leopoldo María Panero que as imagens de um *Google* mesmo à mão mostram a urinar. A palavra, neste período, sobrepõe-se à substância: a *merda* torna-se gráfica.

Nos últimos trinta anos, a abjecção tem sido, provavelmente, a mescla de todas estas linguagens – da sátira, da pintura do real, da contestação –, e a face suja do corpo não se coíbe de continuar a fazer a sua aparição tanto em solo ibérico como no espaço transatlântico. Com José Saramago, o mais ibérico dos escritores portugueses, somos *voyeurs* de desconcertantes metáforas pintadas pelo pincel da verosimilhança: a aflicção de um homem que, refém do seu próprio carro, se vê obrigado a nele se urinar, ou uma cidade que, sem condições sanitárias para o acolhimento de uma cegueira epidémica, se vê repleta de fezes humanas. A angústia existencial saramaguiana passa também pelo humor das situações que aliam a magnificência e a trivialidade na certeza de que somos seres dotados de vísceras, a elas submissos, de resto, mesmo que tenhamos o mundo sob a nossa submissão: os flatos do rei D. João V estarão, seguramente, presentes na mente de todos aqueles que, por deleite, ou imposição dos programas escolares, terão lido o memorial mais célebre da nossa literatura. Da geração de Saramago, o brasileiro Rubem Fonseca consegue mesmo desenvolver toda uma estética do fecal, trazendo ao conto o expurgo intestinal, dignificando-o. Onde outros vêem o profano, a brutalidade, a repulsa, Rubem Fonseca vê o sagrado, a arte e o desejo, conciliando, assim, realidades antagónicas. Não se trata já de chamar sobre si a atenção através da linguagem apelativa e fácil da escatologia, trata-se, sim, de um modo de questionar o real. Às linguagens, veiculadas pela abjecção, acima apontadas, acrescentamos, pois, uma outra: a da reflexão que obriga a que o homem se curve sobre a sua genitália, numa pose de Rodin readaptada.

Gonçalo M. Tavares e Quim Monzó inscrevem-se nesta linha de actuação. Desmarginalizando o objecto inerente ao humano, encaixando-o com toda a naturalidade nos seus enredos, conseguem tornar os seus textos galantes – para usarmos um adjectivo à Roland Barthes –, agitando o leitor, e a isto não será alheio o facto de ambos o envolverem na responsabilidade de propor uma resposta para as grandes questões do homem.

1.3. Mas quem são estes escritores que, à semelhança do omnívoro VallcorbalPlana, essa personagem monzoniana, comem e bebem letras como se fossem manjares do outro mundo?

Começemos pelo mais velho. Joaquim Monzó Gómez nasceu em 1952, em Barcelona, de pai catalão e de mãe andaluza. Foi desenhador gráfico e de banda desenhada, correspondente de guerra, compositor de canções, guionista na rádio e na televisão e, ainda, tradutor. Em 1976, é descoberto como escritor quando recebe o prémio *Prudenci Bertrana*, mas é com o conjunto de contos, *Uf, dijo él*, datado de 1978, que a sua escrita ganha força. Paralelamente à sua actividade de escritor assina uma coluna no jornal *La Vanguardia*. Destaca-se na narrativa breve, baseada muitas vezes na improvisação. Nas suas ficções, tão ancoradas na realidade como na sua face mágica, podemos entrever uma implacável capacidade de análise, disfarçada por uma fingida ingenuidade literária que cativa o leitor mais exigente.

Com o mesmo afã de compreensão deste ser humano feito de inoperâncias, com a capa forte da operância, surge no panorama literário português, já depois do ano 2000, o nome de Gonçalo M. Tavares (o M é de Manuel). Nascido em 1970, em Luanda, o escritor publicou o seu primeiro livro, *Livro de Dança*, em Dezembro de 2001, uma obra poética na via do ensaio dedicada à temática do corpo, mescla interessante, mas não inesperada, num autor de formação desportiva e de vocação filosófica. Desde então, publicou uma prolífera obra que se apoiou em todos os

géneros – da poesia ao drama, passando pelo conto, a novela e o ensaio –, tendo recebido alguns dos mais conceituados prémios das letras portuguesas. *Jerusalém*, um dos livros da tetralogia *O Reino*, que aqui apresentamos, foi a sua obra mais galardoada.

Poderíamos, além dos cotejos já apontados, referir outros pontos de tangência entre os escritores, tais como o comprazimento lúdico na construção das suas histórias, uma certa inclinação para um grotesco à maneira de Kayser, uma propensão para os jogos em torno do absurdo, mas é da questão do corpo, unificador de todos estes elementos, que temos de partir. Ao seguir as personagens criadas por Monzó e Tavares, chegamos ao organismo que excreta e segrega substâncias, que emana odores, que produz ruídos, que se exhibe por vezes no espectáculo constrangedor do escondido tornado visível, ou do inverso, do desaparecimento, isto é, da amputação, por um lado, ou da própria decomposição, por outro. É através deste organismo, como embalagem-veículo de personagens sem nome, que chegamos ao homem que habita o mundo, aquele que se debate com questões intemporais, que vive situações-limite trazidas pela vivência das armadilhas domésticas ou dos dramas da guerra. Encontrámo-lo, em Quim Monzó, nas suas colectâneas de contos – *El mejor de los mundos*, *Ochenta y seis cuentos* e *Mil Cretinos* – e a na sua obra-prima, um romance intitulado *La magnitud de la tragedia*. Em Gonçalo M. Tavares, descobrimo-lo na sua tetralogia *O Reino* de que fazem parte os romances *Um homem: Klaus Klump*, *A máquina de Joseph Walser*, *Jerusalém* e *Aprender a rezar na Era da Técnica*.

2. UMA ORGÂNICA RECALCADA – O HOMEM NA PRISÃO DE SI PRÓPRIO

2.1. Analisemos a matéria corpórea da personagem monzoniana e tavariana na perspectiva da retenção, do recalque. Começemos com as inquietantes questões que Monzó nos coloca: que teria acontecido à tripulação do cavalo de Tróia se os troianos tardassem a levá-la para o interior das muralhas, ou nunca a levassem? Que poderia acontecer a um homem que regressando a casa, depois de um dia de trabalho, já não reconhece nem a mulher, nem o cão, nem a vivenda na qual vive? Como reagiria um pai a quem lhe entregam, na maternidade, o nado morto do seu filho num saco de plástico do *El Corte Inglés*? Em qualquer um dos casos, a sensação é a do aprisionamento. Mas de quem é prisioneiro o homem monzoniano? Em primeiro lugar, da sua condição biológica: tem de comer e excretar. Se assim não fosse, os tripulantes do cavalo de Tróia não se revoltariam contra Ulisses por terem “necessidades maiores”, nem comeriam, ao cabo de poucos dias, os cadáveres dos companheiros, nem beberiam a própria urina. Se assim não fosse, o homem que não sabe onde fica a casa de banho da sua própria casa não disfarçaria uma ida ao jardim para aliviar a bexiga, sob o olhar reprovador do vizinho a lembrar um gigante de Ron Mueck. Se Quim Monzó nos coloca face a face com o homem submisso à sua fisiologia, condenado como ser biológico, incapaz de se impor às suas vísceras que acabam por desobedecer-lhe e o denunciar, é com a intenção clara de pôr em evidência o facto de estar também condenado pelas suas próprias construções: a astúcia bélica, as convenções sociais, os trâmites das burocracias.

O saco de plástico do *El Corte Inglés*, do conto que tem o irónico título de “Vacaciones de Verano”, acaba por ser o símbolo de uma sociedade asfixiante que tolhe com estranha leveza o homem que, sendo inventor dos mecanismos repressores da sua natureza, se tornou vítima das suas próprias invenções. Ver-nos-íamos tentados a dizer que nunca um saco do *El Corte Inglés* assumiu com uma página de literatura uma relação tão comprometedora: na verdade, se, por um lado, se compromete a ser o símbolo de uma *cultura basura*, descartável e fria, com a qual se coaduna a falta de sensibilidade e de bom-senso das convenções dos serviços, neste caso, os hospitalares, por outro, ele é portador de uma energia positiva, a mesma de um saco a dançar ao vento de uma beleza americana levada (ou lavada) para o cinema, na medida em que descortinamos nele o gene do amor paternal. O paradoxo do saco de

plástico reside no facto de um objecto insignificante e reproduzível aos milhões poder conter o insubstituível, o que é único; e daqui nasce a ironia: o insignificante demorará mais de trezentos anos a deteriorar-se, enquanto que o insubstituível tardará muito menos; a matéria orgânica entrará em putrefacção assim que ocorra a morte, e a memória da pessoa extinguir-se-á com a morte dos que a conheceram e amaram. Tenha o ser humano deixado de viver à oitava semana de gestação ou aos oitenta anos, dificilmente, em todo o caso, demorará trezentos anos a desaparecer.

Somos perecíveis – essa é a nossa grande verdade. E quantas vezes não seremos também pais do aborto?

2.2. Mas voltemos à urina libertada pelas personagens de dois destes contos (referimo-nos a *A las puertas de Troya* e *Casa con jardín*) depois de uma luta interna contra os esfíncteres, traduzindo a humilhação do homem face ao seu edifício visceral. Ela não tem, ressalve-se, o mesmo valor da urina libertada antes da aprendizagem da vida social. O sentimento de posse e a sensação de voluptuosidade da micção infantil, correspondente ao que Freud designou como a fase do erotismo uretral, não se encontra nas personagens a que aludimos, mas vemos, pelo contrário, alguns cotejos com as personagens masculinas de Gonçalo M. Tavares. Elas voltam a ser crianças, ou, numa escala universal, voltam a ser símios com a necessidade de delimitar o seu poder, pela potência do jacto portador de uma temperatura a lembrar o fogo. A urina feminina tavariana não recupera este passado de primata do homem. Ela não é potente: carece de verticalidade. Ela é vergonha, incontinência provocada pelo riso, frustração. A louca Mylia, do terceiro livro da tetralogia, nunca haverá de conseguir urinar como um homem de encontro à parede da igreja. Já em Monzó, parece não haver uma oposição entre a urina masculina e a feminina quando, ao fazer a descrição da criação do mundo, fala dos anjos que “mean hacia la tierra con pichas y coñitos de plástico”. Esta urina, forte como a de Gulliver ou a de Gargântua, irriga o mundo com aparência de brinquedo e parece-nos desprezar qualquer ideia sexista de poder.

Fixemo-nos no homem da casa com jardim que busca desesperadamente onde urinar, como um Billy Brown saído da prisão na pele de um Vincent Gallo. Kayser fala-nos do grotesco como uma estrutura que encontra a sua natureza na expressão de “mundo alheado”. Este mundo é o nosso, o que nos é familiar, mas que se vê repentinamente alterado. Ora, o homem que não reconhece a mulher nem sabe onde fica a casa de banho da própria casa é, na nossa perspectiva, a personagem mais exemplificativa do que pode ser o homem grotesco e recalcado, não só porque entre ele e o mundo não existe possibilidade de concordância, mas porque foi apanhado a não saber lidar com essa impossibilidade, com esse absurdo, dando a primazia da sua atenção ao poder “jorrante” da sua urina.

As personagens tavianas que urinam também de maneira não convencional não são tão grotescas, porque nelas não há angústia face ao desconcerto do mundo ou se a há, problematizam-na mentalmente. O leitor, como o leitor de Kafka, é arrastado para a situação absurda, mas enquanto que pode dar um sentido à guerra de Gonçalo M. Tavares e à tragédia que se passa no interior de um cavalo de Tróia, ou de um saco do *El Corte Inglés*, em relação ao que se passa em “Casa con jardín” não o pode fazer, e nisto torna-se cúmplice da aflição do protagonista ao mesmo tempo que da condenação do olhar do vizinho. Um leitor nestes moldes será, também ele, grotesco? Estará também ele prisioneiro?

3. UMA ORGÂNICA A DESCOBERTO – VOZES DO VISCERAL

3.1. Até ao momento, assistimos à retenção das excreções físicas ou ao seu desprendimento involuntário, fora das normas sociais, como manifestação de umas vísceras desobedientes, com voz própria. Debaixo da metáfora, descobrimos um homem que se verga a este império orgânico, não logrando com êxito uma interpretação do mundo absurdo com o qual se depara e que ele mesmo criou. Neste ponto, damos conta da

forma como essas vísceras desobedientes gritam, riem à gargalhada ou choram soluçando. Fazem-no com a cumplicidade do homem que se junta a elas, como quem se alia a um inimigo incapaz de vencer.

O exemplo mais gritante da libertação das vozes do visceral é-nos dado quando uma das personagens de Monzó vive uma experiência orgástica inesgotável. A euforia, a busca permanente da satisfação do prazer e o encontro entre este e o desprazer são as fases de um estado do corpo que os especialistas na Perversão chamam de *gozoso*. Na junção destes dois opostos, vê Joan Joseph Isern o eterno conflito entre Eros e Tanatos. E aqui enlaça a “filosofia paradoxal” de Georges Bataille que, erotizando a morte, a torna desejável, sendo esta a única maneira de a aceitar. O maior fantasma do homem entrelaça-se com a sua maior fonte de prazer. A correlação entre estes dois elementos é tão evidente que a expressão “*petite mort*”, tão cara a Bataille, continua a designar o orgasmo, pelas sufocações, suspiros e crises epiléticas presentes quer na cópula, quer na morte. É, segundo ele, através do erotismo que o homem supera a sua descontinuidade. E há, de facto, um desejo de superação neste protagonista de *La magnitud de la tragedia*: ele não é já o prisioneiro a que fizemos referência anteriormente, é um prisioneiro que tenta potencializar-se ao máximo como homem.

Não obstante os esforços realizados, ainda não é nesta fase que a personagem de Monzó vê a possibilidade de se libertar, de se perpetuar, pelo menos a masculina. A feminina – e abramos novo parêntesis para questões “sexistas” – parece estar a um passo de avanço, quando num dos relatos da colectânea mais antiga do autor, a sua ejaculação, mais decorrente da masturbação do que da relação sexual, assume proporções desmesuradas, espalhando pelos campos o seu odor, como um fertilizador omnipresente, ao ponto de os prados não ficarem para sempre inexpressivamente boticellianos.

3.2. Esta orgânica a descoberto é também visível em Gonçalo M. Tavares. A guerra de *O Reino* afasta a vergonha e permite que no acto da “fornicação”, como refere, se veja com nitidez o rosto animal (o mais verdadeiro) ao lado do humano. Este despudor permite que os cheiros venham à superfície como se a *vida 1*, uns milímetros abaixo da pele, como a enuncia Pedro Eiras, se deslocasse para a esfera da *vida 2* e fosse o móbil de novos jogos de poder, incluindo o desejo canibal. É o regresso do primata, tão caro à escrita tavariana. Em *Um Homem: Klaus Klump*, os presidiários poderiam, de facto, constituir uma tribo de chimpanzés machos: estão quase, ou totalmente, nus e brincam com o pénis dos novos companheiros chegados à cela, num género de ritual sádico de boas-vindas; o macho dominante submete aos seus caprichos o recém-chegado, babando a sua nuca. Aqui, os maus cheiros acumulam-se, mas os vômitos são raros

Na loucura exterior à prisão e na doença também não há pudor. As substâncias estão a céu aberto, como na guerra. No romance a que acabámos de aludir, elas vêm à tona da água quando Catharina e Johana, mãe e filha, tomam banho na mesma água, tendo esta a preocupação de lavar cuidadosamente a vagina da mãe que tem uma ferida que não cicatriza. Nesta mistura de sais corpóreos encontram estas personagens a coesão familiar que atinge o seu ponto máximo quando a filha se torna louca como a mãe, como se a partilha das mesmas águas fosse um baptismo neste tipo de “lucidez alternativa”.

Se com Quim Monzó, o repugnante é ocultado debaixo de uma aparente festa de todos os dias, não obstante a força invasora da matéria pastosa e líquida, com Gonçalo M. Tavares esta, como o acto sexual em si, torna-se muitas vezes nojenta (a este adjectivo o autor recorre amiúde) porque se baseia na vivência crua e obscena do carnal. O ser humano perde a dignidade e confunde-se com o gado. Voltamos ao tópico da carne e com ele somos forçados a relembra o aborto, de Monzó, no saco de plástico que passa a noite no frigorífico onde antes estiveram os enchidos, ou que no dia seguinte se demora face à vitrina que outrora fora de um talho. Em Tavares, fala-se muito de carne: da

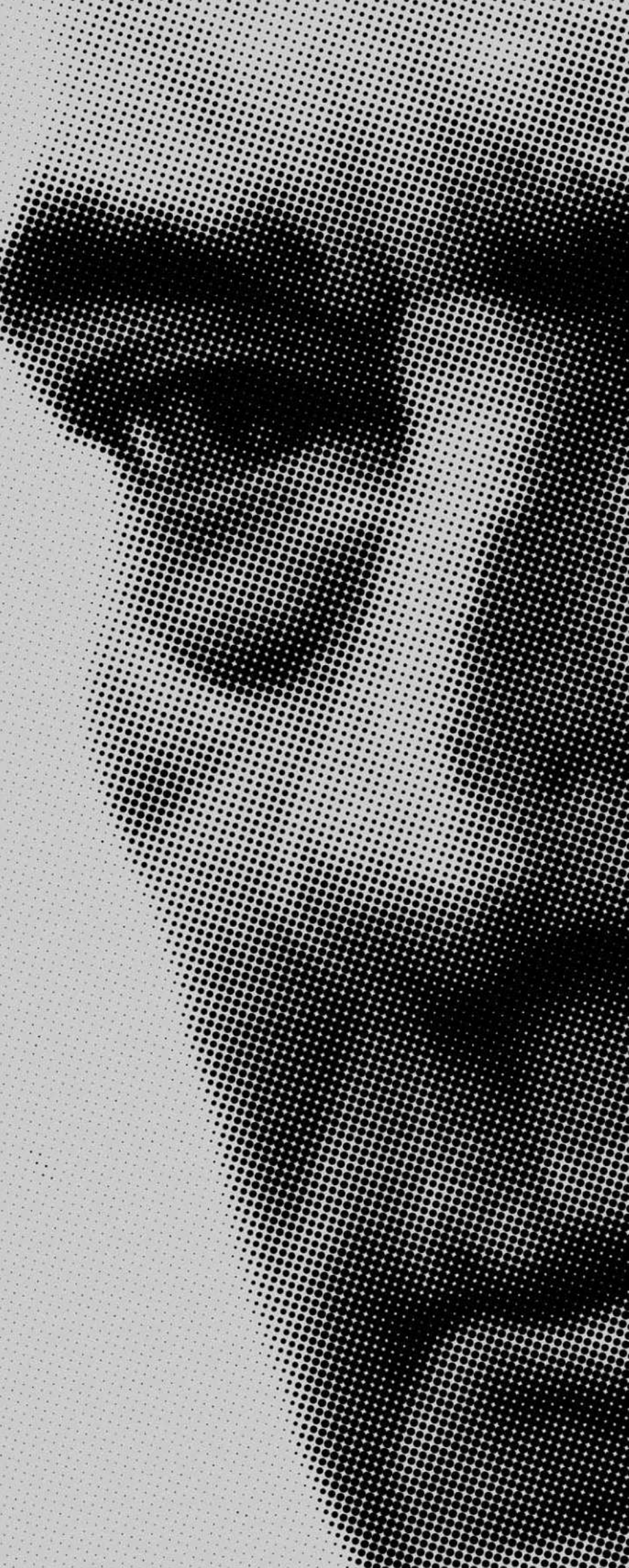
que se oferece ao sexo ou da que jaz por terra em tempo de guerra, mas também da que constituiu alimento e simboliza a prosperidade em tempo de paz. No homem gordo do talho que corta a carne com uma brutalidade nova, quando cessa a guerra, está o homem que trabalha e come. Talvez não faça, com a ingestão da carne, grandes progressos intelectuais, como o anunciou Balzac através da voz do seu médico de província, mas alegra-se com a mudança e tira partido dela como um talhante irlandês que apresenta orgulhosamente à sociedade uma esposa com o rosto de Demi Moore. O nosso escritor coloca-nos perante uma angustiante evidência: a de descobrir que esta prosperidade, que ironicamente abre o trilho à prosperidade moral ou espiritual, foi fundada na imolação de tanta gente. E a questão coloca-se: até que ponto, ao nos servirmos do sacrifício narrado pela Bíblia, não estamos a procurar uma justificação para os nossos actos mais bárbaros? Nada de mais imaculado do que um mercado colorido de frutas e legumes numa manhã de sábado na *douce France* de Vichy, com o senhor do talho na ombreira da porta a aguçar a faca e a dizer bom dia aos passantes. Porém, que gritos esconderá esta tela viva? É quando estes se ouvem que a personagem que está quase a ir para a cama com o protagonista, Joseph Walser, volta a dar-se conta de que este não tem dedo e o manda parar: “Desculpe, senhor Walser – disse Claire. – É o seu dedo. Não consigo esquecer-me dele”. No meio da hipocrisia final, da crença de que tudo está bem, encontramos nesta personagem feminina a capacidade de *não esquecer*. Com o dedo de Joseph Walser, que já não existe, volta a perder-se a esperança do toque com o transcendente, à maneira de um fresco de Miguel Ângelo. A dor está demasiado a descoberto.

4. UMA ORGÂNICA EXPLOSIVA – UMA TENTATIVA DE CATARSE

4.1. O dedo amputado de Joseph Walser abre caminho a que neste momento se dê tratamento à substância corpórea na perspectiva do seu extravasamento e do seu estilhaçamento. Iniciámos a nossa análise com a observação de uma orgânica calada, assistimos à saída do seu estado de timidez, ao seu extravasamento inesperado, para chegar, neste momento, à sua explosão, feita de um estilhaçamento que pretende, em simultâneo, estar em toda a parte e em parte nenhuma. É esta exterioridade de um organismo que nos interessa, com todas as suas possibilidades de metamorfose, contemplem elas a encarnação ou a “excarnação” do espírito.

As personagens de Monzó acabam por encontrar o equilíbrio quando se vêem obrigadas ao exílio devido a uma forte halitose, ou quando vêem o seu fígado rebentado pelas paredes do quarto. Abstraem-se das preocupações quotidianas quando cortam a orelha ou apagam os rastros de uma vida inteira quando esvaziam a casa até à mutilação. Sentem-se, enfim, parte integrante de uma família quando lhes amputam um dedo, ou as únicas com capacidade para ouvir o outro, num bar, quando têm um olho de vidro.

A anormalidade torna-se norma nestas histórias, esperança de regeneração. Um fígado que, explodindo, deixa as paredes como um Pollock, ou um buraco num corpo a lembrar a causa-efeito previsível no imaginário infantil, torna-se exemplo da forma como Monzó manuseia as suas personagens sob a névoa de um interessante humor negro. O buraco do homem sem entranhas é um buraco sem dor, porque ele parece estar equipado dos mesmos super poderes de um herói *transformer* que sara as suas feridas de forma automática. Neste sentido, a opção por este órgão resulta numa escolha feliz porque é o único capaz de se regenerar e “voltar a crescer”. O delírio do moderno desenho animado junta-se, assim, ao delírio mítico do fígado de Prometeu interminavelmente devorado, incessantemente vomitado. “El juramento hipocrático” oferece-nos, efectivamente, mais uma metáfora do mundo às avessas no qual vivemos e acaba por dizer-nos que a anormalidade traz um maior equilíbrio à orgânica do mundo. A imortal questão da ordem das coisas é posta a nu por Quim Monzó que, ao debruçar-se sobre ela, critica, por um lado, uma sociedade nem sempre justa, ao mesmo tempo que nos mostra as diferentes possibilidades de uma realidade que conhecemos apenas do



ponto de vista das convenções. Neste conto, não só se toma como correcto o que está mal (beber muito faz bem ao fígado), como também se busca depois da explosão surrealista uma prova verosímil para esta nova premissa.

À luz da escatologia judaico-cristã, poderíamos ver nestas situações de despojo o símbolo do necessário divórcio com o mundo para um recomeço seja possível. Mas terão os homens de Monzó e de Gonçalo M. Tavares capacidade para o enleio com algo de superior depois da ruptura?

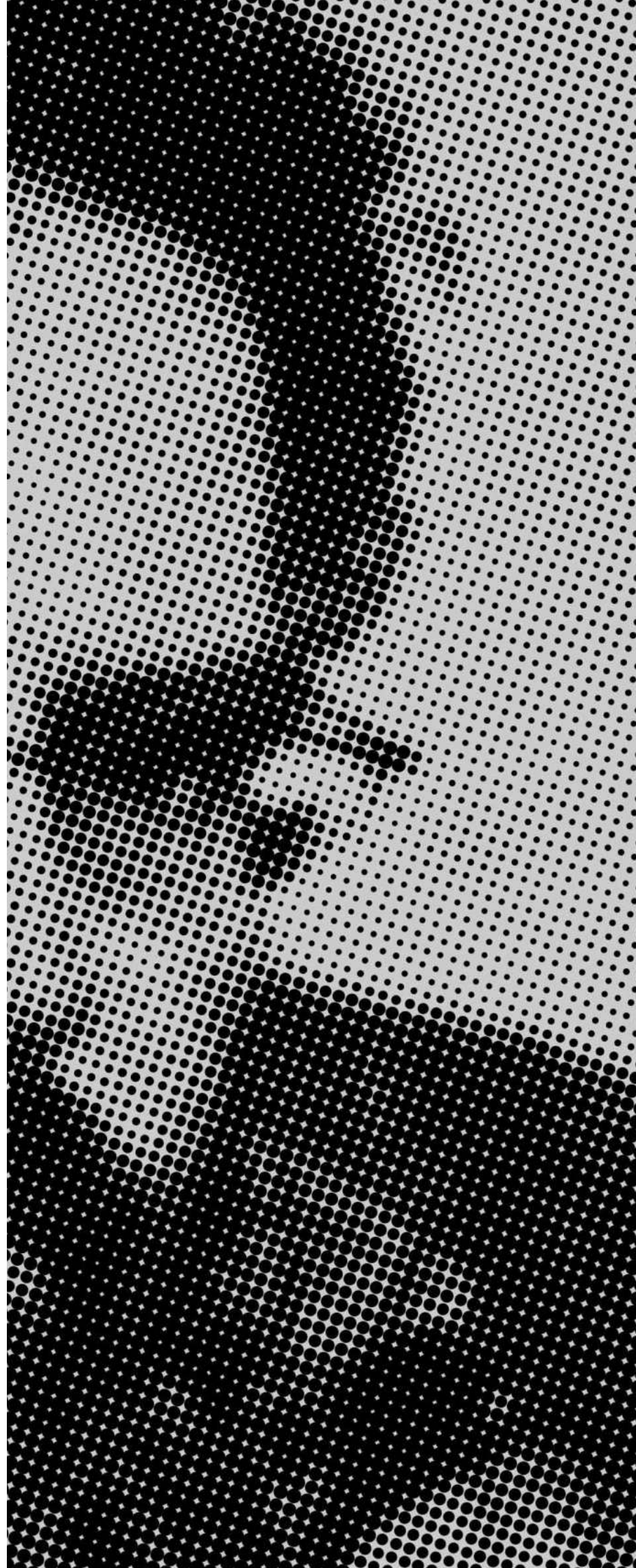
4.2. Perante o moribundo do último romance da tetralogia de Tavares, chegamos a acreditar que sim, quando o cuspo que sempre projectou na cara dos fracos antecede a visão da luz que o impede de odiar.

Sem força suficiente para cometer o suicídio, premindo o gatilho do revólver que haveria de lhe dar uma morte digna, Lenz Buchmann não tem outra saída que a de receber a visita de um padre para que lhe seja dada a extrema-unção. É então que se produzem internamente uma série de acções que não ganham visibilidade fora da escala microscópica do *eu*. Exteriormente, constituem um nada que deixaria em aberto a questão, “ter-se-á convertido Lenz Buchmann?”, se o narrador não partilhasse com o leitor a sua onisciência. A personagem tem intenções: atacar. E o ataque, neste momento, consiste em, com todas as suas forças, puxar um depósito de saliva da sua boca e projectá-lo para a face do padre, qual um canhão em pleno cenário de guerra.

Lenz é mais grotesco do que o surdo-mudo que cuida dele, do que o mendigo que bate à sua porta ou do que todas as outras personagens loucas, doentes, deficientes ou estranhas que vão desfilando ao longo dos quatro romances da tetralogia. Este *grotesco lenziano*, diferente do grotesco cómico de Bakhtin, explora a abjecção e a imoralidade do ser humano para lá de todos os limites. É perante espectadores com características do mendigo ou do louco, que Lenz Buchmann se apodera sexualmente da sua mulher.

Ainda que Gonçalo M. Tavares coloque na boca de Rafa todo um rol de obscenidades, é Lenz o grotesco. Do louco, espera-se a incontinência enferma da palavra, mas do médico não se espera, nem se tolera, que tenha prazer ao escutá-la. Como um Frankenstein que se confunde com a sua criação, aqui se confunde também a loucura de uma e de outra personagem. E a do médico há-de sobrepor-se à do louco. Com efeito, a verdadeira monstruosidade não está no humanóide, no ser humano diminuído ou marginal, mas na deformação mental daquele que o usa. A excitação sexual de Rafa leva à tentativa de violação da mulher de Lenz. Este reage matando o louco com um tiro, mas é quando mata a própria mulher que a sua monstruosidade se manifesta. O horror continua a mostrar-se no comprazimento que sente na observação dos crânios desfeitos, na mentira que forja para se ilibar do crime e no riso que contém quando o polícia mais graduado da cidade lhe diz palavras de consolo lamentando a tragédia.

Este Lenz capaz dos actos mais macabros é o Lenz que vemos a cuspir na cara do padre. A possibilidade de viragem neste homem, que sempre usou o ódio como motor da sua vida, acontece mais tarde: sozinho no quarto, Lenz está face ao televisor ligado. Só os seus olhos parecem ligados à vida. A luz que vem do aparelho é uma luz forte e estranha; não é da mesma família da luz eléctrica – explica-nos o narrador. Esta luz dá-lhe prazer e protecção, e, pela primeira vez, ele sente que não é capaz de odiar. Essa luz chama-o, pelo nome, e só então ele se deixa ir. Triunfo de Deus sobre a Tecnologia ou desta sobre Aquele? Poderíamos ver no final desta tetralogia não um conflito entre os dois reinos, mas a hipótese de uma complementaridade entre eles de que o cuspo de Lenz Buchmann seria a declaração, embora inconsciente. Teríamos de ver na saliva o selo desta fusão, a cola que une, e não o desprezo e o escárnio. Mas deixar-se ir constituirá uma viragem da personagem para si própria ou para Deus? Quer defendamos um, quer outro encontro parece-nos evidente que este episódio final encerra uma demanda,



ainda que aparentemente passiva. No entanto, o acesso à realidade microscópica do *eu* foi-nos vedado no momento em que Lenz deixa de sentir ódio, ao contrário do que aconteceu no momento da cuspidela. Jamais poderemos saber se a procura não terá sido activa debaixo da aparência da passividade. Jamais poderemos saber o que se passou naquele milímetro abaixo da pele. Este respeito do narrador pelo momento em que a personagem se encontra (ou encontra Algo), este silêncio desta entidade sempre tão onisciente, tão cúmplice com a visão fria das personagens, poderá ser um sinal de que uma outra onisciência, feita de outra matéria, se levanta e o faz calar.

4.3. A baba do moribundo de Tavares há-de juntar-se a uma outra baba: a da fauna cadavérica. Parece-nos que expurgados todos os males através da vivência excessiva de paixões e pulsões, o homem estará apto a elevar-se, a encontrar-se com o divino, consigo mesmo, ou simplesmente a tornar-se húmus da terra, princípio de tudo.

Com a morte, as funções de comer e excretar, que mantêm o organismo vivo, cessam; outras, como a de copular, terminam também. Deixam de ser libertadas substâncias provenientes da digestão ou da actividade sexual. Ao morto tapam-se-lhe os orifícios naturais; mas é a partir deste momento que o corpo começa a exalar o que de mais repugnante há nele, como se sem aliados que o ajudassem a disfarçar a sua natureza inconveniente, não tivesse mais remédio que deixar-se domar definitivamente por ela, tal como no-lo explica Gonçalo M. Tavares em dois contos distintos da obra *água, cão, cavalo, cabeça*. Em “O pé”, diz-se que os cadáveres são como bebés recém-nascidos que se entregam aos outros e às coisas por não terem força para qualquer recusa. Em “A moeda”, diz-se que quando estamos vivos e ricos somos pouca natureza e que quando estamos velhos e doentes somos mais natureza; acrescenta-se ainda que quando morremos somos ainda mais natureza. Somos, pois, confrontados, através destas palavras, com a presença de um novo protagonista: o cadáver.

Num outro conto da mesma colectânea, “O pescoço grande do cisne”, Gonçalo M. Tavares fala-nos de um cadáver de um homem nu, esquecido no corredor de um hospital. O corpo está de ventre voltado para a maca porque, nas costas, alguém lhe colocou umas asas de anjo pintadas de branco. Este disfarce, que é, a nosso ver, prótese ou implante do divino rejeitado pelo corpo, de nada serve para a dignificação da personagem. “Podes pôr asas atrás das costas a fingir que és anjo. Mas serás enterrado à mesma” – diz-nos a voz do narrador.

Em tempo de guerra, a morte é entendida como uma fatalidade natural, algo que a terra espera que lhe devolvam. Em *A máquina de Joseph Walser*, a frieza da personagem poderosa dá-nos conta desta evidência: “os mortos morrem, é assim mesmo, nenhuma novidade. Enterram-se, escondem-se, desaparecem rapidamente”.

O desaparecimento do corpo morto do homem não contempla nesta visão objectiva da morte uma continuidade noutra dimensão. Mas quererá o narrador de Gonçalo M. Tavares, o grande cúmplice da pessoa incógnita que colocou as asas de anjo no cadáver esquecido no hospital, quererá ele reivindicar a presença de Deus e não no-lo queira mostrar com o mesmo orgulho de um Lenz Buchmann? E de que matéria será feito este Deus? Numa afirmação que encontramos em *Biblioteca*, talvez encontraremos uma resposta: “Se a alma é uma víscera não quero pensar o que será Deus.” Ver-nos-íamos levados a assumir que Deus é excreção, substância que se projecta para lá do corpo, que dá vida, que regenera. Neste sentido, estamos próximos do pensamento de Dominique Laporte quando estabelece um paralelismo entre a *merda* e o espírito e insiste na ideia de que existe uma *merda* boa, que purifica.

Entre o homem quotidiano e profano, que se preocupa com a sua pegada ecológica e que começa a olhar para o lixo como um objecto que pode reciclar, e o homem que continua a buscar no sagrado a possibilidade de renovação espiritual, encontra-se o dejecto e o objecto que funcionam como repelentes, separadores da relação do sujeito com o seu objecto, mas também como ímanes capazes de operar a catarse no sujeito, ao jeito aristotélico, de modo a permitir o reencontro com o objecto. Se a semelhança fónica entre os três vocábulos, objecto/dejecto/objecto,

corroborar a proximidade dos conceitos, a massa de que são feitas as realidades por eles expressas confundem-se e diluem-se como a matéria de um corpo invertebrado que, senhoreando a realidade subterrânea, se apodera da vida que perdura.

5. OUTROS TRAJECTOS, UM MESMO DESTINO – UM APONTAMENTO CONCLUSIVO

Na passagem de uma orgânica recalcada para uma orgânica a descoberto e, por fim, explosivamente libertadora, damos-nos conta de que outros enfoques poderiam ser feitos lado a lado com o que fizemos em torno do corpo doloroso, gozoso e glorioso. Uma análise desta matéria unicamente do ponto de vista dos órgãos excretadores ou secretores, ou do ponto de vista das substâncias excretadas e segregadas conduzir-nos-ia, seguramente, a um mesmo porto.

Tendo em conta o primeiro ponto de vista, notamos, ao longo deste artigo, que a expulsão de substâncias passou a ter como cenário não já as partes baixas do corpo (ânus, uretra, genitais) mas as partes superiores (essencialmente a cavidade bucal). Se, na leitura que fizemos da obra de Monzó e de Tavares o rosto ganha protagonismo em relação aos órgãos da defecação, da micção e da cópula é precisamente porque procuramos, pela via de um certo simbolismo, mostrar, através deste movimento ascendente, o trajecto de um homem que busca elevar-se, começando por aceder ao primeiro andar de si próprio. Há nesta viragem para um patamar superior do corpo uma interessante significação que passamos a explicar, sempre com o apoio de Georges Bataille (em o *Ânus Solar*): “a extremidade facial assumiu uma parte – relativamente fraca mas significativa – das funções da excreção até ali voltadas quase todas para a extremidade oposta, e os homens passaram a escarrar, tossir, bocejar, arrotar, assoar-se, espirrar, e a chorar muito mais do que os outros animais, tendo sobretudo adquirido a faculdade estranha de soluçar e rir às gargalhadas”. Ora, nesta alteração de territórios da excreção, encontramos um distintivo animal vs homem, que é também um caminho para uma maior dignificação deste último. Mas a nossa leitura pode ir ainda mais longe: o abjecto, o que, segundo a etimologia do vocábulo, deve ser rejeitado e atirado para longe, torna-se o rosto do humano, uma cara que também excreta, ainda que se creia que com rostos de porcelana ou toda uma cosmética de boneca se possa dissimular esta realidade. Só aceitando esta verdade e convivendo com ela, o homem estará apto a renovar-se e a descobrir o seu papel no ciclo da vida e da morte.

Tendo em conta o segundo ponto de vista, enunciado no parágrafo que antecede o anterior, é interessante constatar também que, no leque de substâncias que têm lugar nas obras dos autores (fezes, urina, sémen, saliva, vômito), o excremento fecal seja o que tenha uma presença mais reduzida, quase mesmo residual e com uma tendência para anular-se, motivo para nos questionarmos sobre este afastamento dos autores em relação ao que consideramos ser o arquétipo de todas as substâncias. Dizemos arquétipo porque, de facto, o excremento fecal é o que se reveste de um maior potencial cromático e odorífico, o que detém maiores propriedades de moldagem e o que ganha significados para além da matéria, tendo uma ampla vigência no domínio do conceptual, do simbólico.

A alusão ao acto de defecar ocorre em muito menor número, em ambos os autores, e tal não será devido à simples evidência de que urinamos mais vezes do que as que defecamos. Parece-nos, em primeiro lugar, ser um sinal manifesto de demarcação de distâncias em relação a toda uma tradição literária jocosa em torno da matéria fecal. O grosseiro “cagar”, acompanhado de gases e esgares, desde sempre ofendeu mais e fez mais rir do que o líquido “mijar”. As gárgulas dos monumentos antigos, de traseiros para o ar, suscitarão mais a gargalhada, sobretudo se delas ainda se verter algum líquido escurecido do que os meninos despidos das fontes com cara de anjo a verter água. Quim Monzó e Gonçalo M. Tavares afastam-se de Catulo ou de Quevedo e de tantos outros escritores que verbalizaram o

excremento humano atirando-o sob a forma de palavras injuriosas ao rosto daqueles de quem escarneceram. Os nossos escritores não se coadunam com este tipo de grotesco e mostram não ter vontade de rir, pelo menos, não dessa maneira. Observemos um Quim Monzó, cada vez mais afectado pelo síndrome de Tourette, a olhar de soslaio uma plateia de espectadores, ou um Gonçalo M. Tavares contemplativo, cerebral, em cada pose fotográfica. Assim como se afastam do grotesco medieval ou renascentista, em parte recuperado dos Antigos, eles também se afastam da atitude provocatória dos que, ainda não há muito, levantaram o dedo médio a um pai tirano, com vocábulos obscenos envernizados de *merda* e ranho. A provocação existe, mas a um outro nível, menos explícito, mais irónico, portanto. E o dedo já não sabe para onde apontar. Daí talvez a amputação. Mas poderemos fazer uma segunda interpretação em torno da quase anulação da defecação – ou do seu menor protagonismo em relação à micção – na obra dos autores. Necessitamos, para tal, de recuar ao estado fetal do ser humano. Dizem-nos os especialistas obstetras que os bebés no interior do útero materno libertam urina, saliva e células da pele, mas que dificilmente defecam. Exceptuando as situações anormais em que o feto está em sofrimento, o mecónio (assim se chamam as suas fezes) só é libertado quando o bebé estiver pronto para nascer. Num arrojado símile, ousamos ver no homem de Quim Monzó e Gonçalo M. Tavares o feto imaturo, que urina mais do que defeca, ainda não preparado para nascer, neste caso, para *renascer*. Estamos, no entanto a um pequeno passo deste acontecimento, tão depressa abramos as mensagens seladas pelo cuspido de um moribundo ou a porta de uma casa que foi nossa a vida inteira, sem disso nos termos dado conta.

Machado e Pessoa: a procura de uma nova objectividade

La objetividad –léase pretensión a lo objetivo...

Abel Martín

Numa carta publicada em *La Gaceta Literaria*, n.º 34, de 15 Maio de 1928, Antonio Machado refere-se a um terceiro poeta apócrifo que tem entre mãos, chamado Pedro de Zúñiga (n. 1900), e a um desígnio estético que teria orientado a sua produção escrita, denominado “nova objectividade”. Nessa carta, lê-se:

Entre manos tengo mi tercer poeta apócrifo: Pedro de Zúñiga [...] Abel Martín y Juan de Mairena son dos poetas del siglo XIX que no existieron, pero debieron existir, y hubieran existido si la lírica española hubiera vivido su tiempo. Como nuestra misión es hacer posible el surgimiento de un nuevo poeta, hemos de crearle una tradición de donde arranque y él pueda continuar. Además, esa nueva objetividad a que hoy se endereza el arte, y que yo persigo hace veinte años, no puede consistir en la lírica – ahora lo veo muy claro –, sino en la creación de nuevos poetas – no nuevas poesías –, que canten por sí mismos.

(MACHADO, *Poesía y Prosa*, 1989: III, 1759)

É precisamente em torno dessa alegada “nova objectividade”, que também interessou Pessoa – se pensarmos, por exemplo, nos seus artigos sobre a “Nova poesia portuguesa” (1912), no ciclo de poemas d’“O guardador de rebanhos” e em muitos textos de António Mora, o “continuador philosophico” do paganismo,¹ em que esta figura descreve a objectividade do mundo antigo redescoberta por Alberto Caeiro –, é em torno dessa “nova objectividade”, dizia, que pretendo reunir algumas notas e desenvolver algumas reflexões.

* * *

A primeira observação seria: Machado cria os seus precursores, enquanto Pessoa cria os seus contemporâneos. Note-se que Machado localiza os seus dois *complementarios* no século XIX, já que Abel Martín teria nascido em Sevilla em 1840 e morrido em Madrid em 1898, enquanto Juan de Mairena teria surgido em 1865, também em Sevilla, e teria desaparecido em 1909, em Tapia de Casariego, Asturias. Isto quer dizer que os dois *complementarios* de Machado (porque Pedro de Zúñiga, o terceiro, não chegou a materializar-se) pertencem ao século XIX, ou seja, a um século em que a poesia espanhola brilhou menos, se a enquadrarmos, como é justo, entre o século de ouro e o século XX. Quando Machado publica *Campos de Castilla* (1912), Martín e Mairena já não o acompanham. Quais as razões para que tal aconteça e como compreender o paradoxo de Machado ter esboçado entre 1923 e 1925 duas figuras que, segundo os dados biográficos por si inventados, morreram em 1898 e 1909, respectivamente? Creio que é possível que Machado, tendo estado ligado à *Generación del 98*, tenha tentado estabelecer uma dívida literária e filosófica para com o século XIX e que, para esse efeito, tenha criado uma tradição imaginária que o engrandecesse

e elevasse. Assim, no volume *Los complementarios* figuram duas listas ficcionais e muito conhecidas: uma, de cinco ensaístas do século XIX; outra, de seis filósofos espanhóis do século XIX. Se a minha conjectura for exacta, – que Machado desejou preencher um século XIX espanhol algo desprovido de grandes poetas e filósofos inventando Martín e Mairena –, ainda faltaria examinar melhor os motivos pelos quais um homem de quase cinquenta anos inventa duas figuras imaginárias que morrem, respectivamente, com 48 e 44 anos. Não desejava que tivessem uma vida mais longa que a sua? É possível. Seja como for, isto permite, a modo de contextualização, contrastar o que fez Machado com o que fizera Pessoa, após o aparecimento de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos num “dia triunfal” de Março de 1914. Lembro o célebre relato desse dia, em carta de 13 de Janeiro de 1935 ao poeta e crítico Adolfo Casais Monteiro, que então vivia no Porto:

[...] 8 de Março de 1914 – acerquei-me de uma commoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa especie de extase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triumphal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um titulo, “O² Guardador de Rebanhos”. E o que se seguiu foi o apparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da phrase: apparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação immediata que tive.

(PESSOA, *Escritos sobre Gênio e Loucura*, 2006: I, 461)³

Disse relato, mas poderia ter dito ficcionalização. Machado e Pessoa criaram retroactivamente os seus *complementarios* e precursores, algo que não nos deve espantar, se pensarmos que até as assinaturas são um acto deliberadamente anacrónico e fatalmente retroactivo, como reitera Derrida,⁴ e que o passado é uma invenção activa do presente. Em ambos os casos, surgiram primeiramente algumas figuras inominadas e ainda pouco definidas, e só depois, através da escrita, esses esboços foram ganhando forma. Foi por meio da escrita que Machado “descobriu” e forjou Martín e Mairena, do mesmo modo que foi através da escrita que Pessoa “encontrou” e talhou Caeiro, Reis e Campos, embora na carta de 1935 toda a criação artística nos seja descrita como um golpe de inspiração. Isto deve ser esclarecido. Mas o que realmente gostaria de salientar é que, quando Machado e Pessoa imaginam retroactivamente uma biografia para figuras que acabaram por não se desvanecer e por se afirmarem no panorama literário, um deles localiza essas figuras no século XIX e o outro no século XX, como acima observei. Isto parece-me importante, porque talvez sugira que ambos os escritores, através da apocrifia e da heteronímia, ocultam ou “desviam” certas influências, e preenchem um vazio real ou imaginado. Lembro uma passagem de um prefácio que Pessoa projectou para as obras heterónimas, por volta de 1918, em que o escritor propõe e justifica a necessidade de criar uma tradição:

Com uma tal falta de litteratura, como ha hoje, que pode um homem de genio fazer senão converter-se, elle só, em uma litteratura? Com uma tal falta de gente coexistivel, como ha hoje, que pode um homem de sensibilidade fazer, senão inventar os seus amigos, ou, quando menos, os seus companheiros de espirito?

(20-72f; Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, 1966: 98-99)⁵

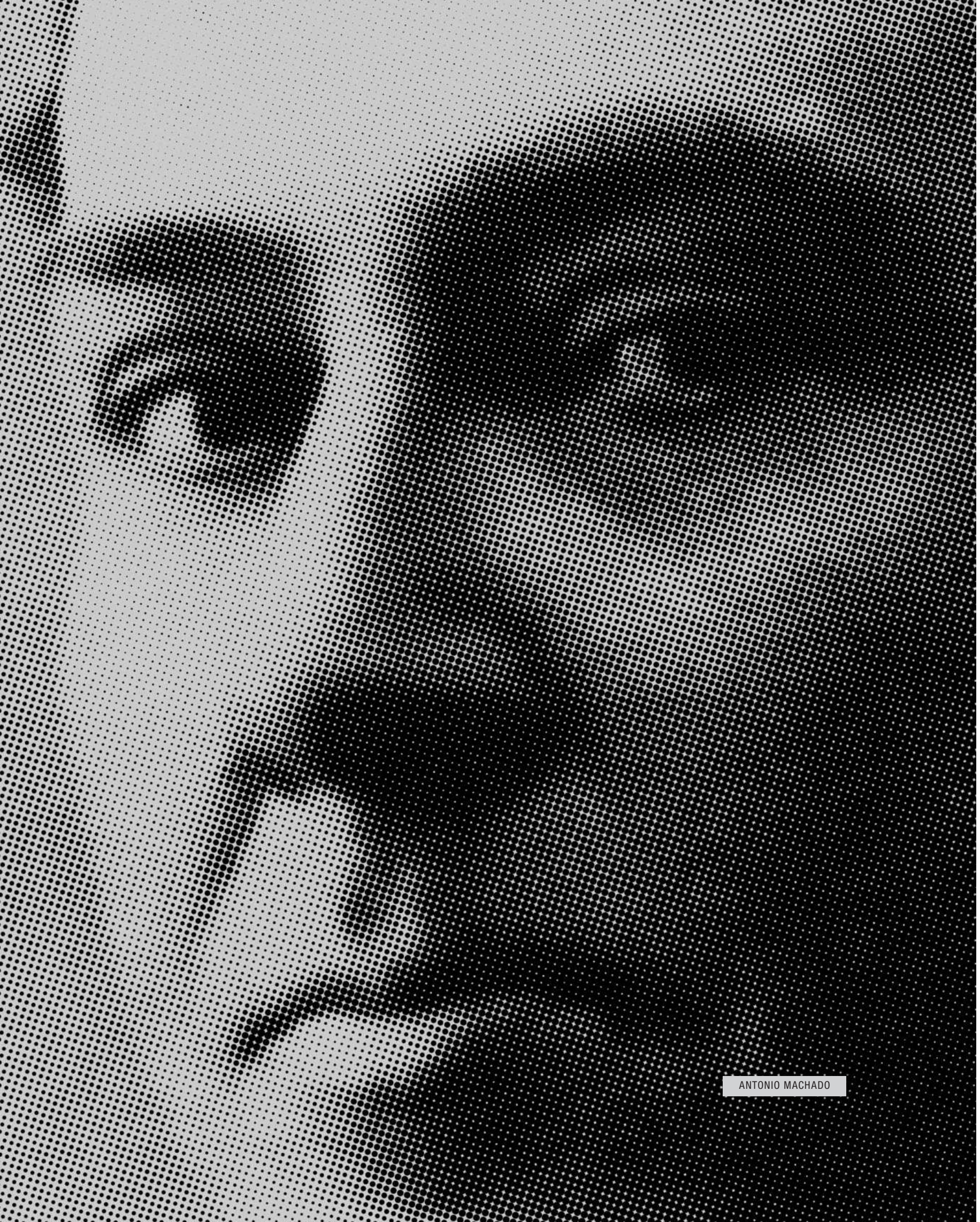
Na verdade, eu não sei se esta explicação se ajusta bem aos factos. Os heterónimos – embora ainda não totalmente definidos – surgiram antes da geração do *Orpheu*, ou do primeiro modernismo português, enquanto os *complementarios* entraram em cena antes da *Generación del 27*. Poderia isso ser considerado como ausência de contexto literário? Não poderíamos imaginar o oposto, que um “excesso de literatura” tenha levado à multiplicação? As duas explicações são plausíveis. Em Portugal havia essa “falta de literatura”, mas também muitas promessas (se pensarmos no início do século XX), enquanto que em Espanha essa “falta” só poderia remeter para o século XIX, visto que o início do século XX viu despontar o esperpento de Valle-Inclán e os poetas do 27.⁶

* * *

Com uma tal falta de litteratura, como ha hoje, que pode um homem de genio fazer, se não converter-se, elle só, em uma litteratura? Com uma tal falta de gente coexistivel, como ha hoje, que pode um homem de sensibilidade fazer, se não inventar os seus amigos, ou, quando menos, os seus companheiros de espirito?

Pensei, primeiro, em publicar anonymamente, em relação a mim, estas obras, e, por exemplo, estabelecer um neo-paganismo portuguez, com varios authores, todos differentes, a collaborar nelle e a dilatal-o. Mas, sobre ser pequeno de mais o meio intellectual portuguez, para que (mesmo sem inconfidencias) a mascara se pudesse manter, era inutil o esforço mental preciso para mantel-a.

~~Dixes~~ Tenho, na minha visão a que chamo interior apenas porque chamo exterior a determinado "mundo", plenamente fixas, nitidas, conhecidas e distinctas, as linhas physiognomicas, os traços de character, a vida, a ascendencia, nalguns casos a morte, d'estas personagens. Alguns conheceram-se uns aos outros; outros não. A mim, pessoalmente, nenhum me conheceu, excepto Alvaro de Campos. Mas, se amanhã eu, viajando na America, encontrasse subitamente a pessoa physica de Ricardo Reis, que, a meu ver, lá vive, nenhum gesto de mesmo me sahiria da alma para o corpo; estava certo tudo, mas, antes d'isso já estava certo. O que é a vida?



Gostaria agora de centrar a atenção na questão da “nova objectividade”. Machado propusera-se atingir, através dos seus *apócrifos* ou *complementarios*, essa “nova objectividade”. Aquilo que, de um ou outro modo, também procuraram Kierkegaard, Yeats, Pirandello, Larbaud, Pound e Pessoa, entre outros,⁷ através das suas diferentes máscaras e personagens dramáticas. O que é necessário sublinhar, é que esse renovado desígnio, como Machado frisa, “no puede consistir en la lírica – ahora lo veo muy claro –, sino en la creación de nuevos poetas – no nuevas poesías –, que canten por sí mismos” (Machado, *Poesía y Prosa*, 1989: III, 1759). Contra o “solipsismo lírico del mil ochocientos”, contra o “culto del yo” e a “pura intimidad de sujeto individual”,⁸ Machado sugeria o retorno à objectividade e à comunicação fraterna. A finalidade não era, e talvez não pudesse ser, a de abandonar a lírica, definida, por Machado, como a “expresión en palabras de lo subjetivo individual” (Machado, *Poesía y Prosa*, 1989: III, 1782), mas a de redimensionar a lírica, a de a tornar menos monocórdica.

Este foi também o entendimento de Pessoa. Assim, num texto tardio (c. 1931) em que descreve os quatro graus da poesia lírica, o poeta propõe as seguintes distinções:

O primeiro grau da poesia lyrica é aquelle em que o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento. Se ele, porém, fôr uma creatura de sentimentos variaveis e varios, exprimirá como que uma multiplicidade de personagens, unificadas sòmente pelo temperamento e o estylo. Um passo mais, na escala poética, e temos o poeta que é uma creatura de sentimentos varios e ficticios, mais imaginativo do que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela intelligencia que pela emoção. Este poeta exprimir-se-ha como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e o estylo, pois que o temperamento está substituido pela imaginação, e o sentimento pela intelligencia, mas tamsòmente pelo simples estylo. Outro passo, na mesma escala de despersonalização, ou seja de imaginação, e temos o poeta que em cada um dos seus estados mentaes varios se integra de tal modo nelle que de todo se despersonaliza, de sorte que, vivendo analyticamente esse estado de alma, faz d'elle como que a expressão de um outro personagem, e, sendo assim, o mesmo estylo tende a variar. Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja varios poetas, um poeta dramatico escrevendo em poesia lyrica.

(16-61^f; PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, 1966: 106-107)⁹

Naturalmente, Pessoa esboçou esta gradação para sugerir que ele próprio representava o grau superior do poeta lírico: aquele em que o poeta lírico deixa de ser um poeta lírico e se torna um poeta dramático que escreve poesia lírica, após ter trilhado a senda de uma maior despersonalização que revelasse e inaugurasse novas possibilidades estéticas. De facto, na página seguinte do dactiloscrito, Pessoa cita um poema de Caeiro, como exemplo dessa despersonalização ulterior e mais profunda:

[...] escrevi com sobresalto e repugnancia o poema oitavo do Guardador de Rebanhos com a sua blasphemia infantil e o seu anti-espiritualismo absoluto. Na minha pessoa propria, e aparentemente real, com que vivo social e objectivamente, nem uso da blasphemia, nem sou anti-espiritualista. Alberto Caeiro porém, como eu o concebi, é assim: assim tem pois elle que escrever, quer eu queira quer não, quer eu pense como elle ou não.

(16-62^f; PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, 1966: 108)

Neste caso extremo, a lírica e o drama, de facto, irmanam-se. Caeiro não é só um predecessor de Abel Martín, pelos seus poemas aparentemente simples e claros, mas também alguém que não escreve como Pessoa, nem pensa como ele, embora seja criação sua e até, paradoxalmente, o seu mestre. Martín e Mairena, pelo contrário, mesmo mantendo as distâncias entre Machado e Pessoa, e não negando a singularidade de cada *complementario*, são figuras de sonho que não são substancialmente diferentes de Machado e que, mais do que contradizê-lo, o complementam.

Ora, se nos cingíssemos à gradação pessoana, em que grau da escala poética, figuraria Machado? Talvez dois degraus abaixo do seu, como exemplo de um poeta que se expressa “como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e o estylo, pois que o temperamento está substituido pela imaginação, e o senti-



FERNANDO PESSOA

mento pela intelligencia, mas tamsòmente pelo simples estylo”. Mas tanto Machado como Pessoa procuraram uma nova objectividade e na gradação de Abel Martín – porque também há uma gradação paralela; vejamos, a este respeito, as referências a um tratado que se intitularia *Las cinco formas de la objetividad*, no *Cancionero apócrifo* – na gradação martiniana, dizia, Machado localizar-se-ia no patamar mais alto da objectividade: “en las fronteras del sujeto mismo”, no qual através da “sed metafísica de lo esencialmente otro” se obteria o conhecimento.¹⁰ Terão Machado e Pessoa procurado “objectividades” diferentes? Teriam um entendimento diferente deste conceito? Penso que não, penso que simplesmente procuraram atingir fins diferentes – o complementar *versus* o heterogêneo – através da mesma procura de uma nova objectividade.

* * *

Este ponto permite-me passar a uma terceira e última observação.

Insiste-se muito, entre a crítica, nos aspectos que diferenciariam Machado de Pessoa; e muito pouco nas suas “afinidades electivas”, para o dizer com Goethe. Em 1992, José Augusto Seabra somava-se a um longo elenco de vozes críticas e, no afã de destrinçar a “concepção” apócrifa, da “gestação” heterónima, concluía:

Se quiséssemos sintetizar o que separa as *Ficções do Interlúdio* pessoanas do machadiano *Cancionero Apócrifo*, talvez pudéssemos recorrer à observação do poeta dos heterónimos: “Ai cada personagem é criada integralmente diferente, e não apenas diferentemente pensada”.¹¹

Pouco antes, Georges Güntert havia encerrado um artigo afirmando que os apócrifos de Machado pertenciam à história da obra machadiana, enquanto que os heterónimos de Pessoa à génese da obra pessoana. Uns seriam menos “carnais” do que os outros. Para Güntert, “contrariamente ao que acontece em Pessoa, não há, em Machado, perda de contacto entre o eu extra-textual e o eu lírico”.¹²

Parece-me que é Jorge Wiese quem sugere uma proposição mais moderada e pertinente:

Creo que lo que vincula a ambos creadores en un nivel superior no es la creación de heterónimos o de apócrifos, sino algo anterior a esta creación: un contenido que busca expresarse *mediante* la creación de heterónimos o de apócrifos. Y en este sentido, quizás el Abel Martín y el Juan de Mairena machadianos se parezcan no tanto a Caeiro, Reis y de Campos – los heterónimos “ortodoxos” – sino al “cuasi heterónimo” pessoano Bernardo Soares, autor del *Libro del desasosiego*.

(WIESE, 2010: 288)

De facto, Martín e Mairena assemelham-se a Teive e Soares, os seus contemporâneos, dois “semi-heterónimos” (embora o termo abranja, em propriedade, apenas Soares) que Pessoa criou em finais da década de 1920, quando Campos começava a esboçar as «Notas para a recordação do meu mestre Caeiro», textos que partilham o espírito da semi-heteronímia sob o qual Pessoa compôs *Erostratus* e outros textos em prosa nos seus últimos sete ou oito anos de vida. Quando Pessoa começa a escrever mais e mais com uma prosa de igual tenor que a sua,¹³ embora atribuída a outras personagens, Pessoa vai ao encontro, por assim dizer, do Machado dos apócrifos, e começa a “descer” alguns degraus na escala poética que determinaria o grau de afastamento à poesia lírica.

Neste sentido, talvez o mais interessante não seja discutir o grau de objectividade de Machado e de Pessoa, ou o seu respectivo afastamento da lírica (embora tal seja igualmente possível), mas constatar que ambos partilharam uma “pretensão ao objectivo” através da “criação de novos poetas”, e que ambos pertenceram a uma geração para a qual a lírica se havia transformado num problema, após a exagerada exaltação do eu-lírico durante o período romântico. Acerca dessa crise da lírica, tanto Machado, como Pessoa, escreveram abundantemente. Numa auto-entrevista, escrita numa linguagem próxima da que viria a caracterizar Campos na década de 1920, e que irritou Teixeira de Pascoas,

Pessoa responde à seguinte pergunta:

–Continuará sendo o lyrismo a nossa feição litteraria predominante?
–Ha duas feições litterarias – a epica e a dramatica. O lyrismo é a incapacidade commovida de ter qualquer d’ellas. O que é ser lyrico? É cantar as emoções que se teem. Ora cantar as emoções que se teem faz-se até sem cantar. O que custa é cantar as emoções que se não teem. Sentir profundamente o que se não sente é a flamula de almirante da inspiração. O poeta dramatico faz isto directamente; o poeta epico fal-o indirectamente, sentindo o conjuncto da obra mais que as partes d’ella, isto é, sentindo exactamente aquelle elemento da obra de que não pode haver emoção nenhuma pessoal, porque é abstracto e porisso impessoal. Fomos esboçadamente epicos. Seremos inviolavelmente dramaticos. Fomos lyricos quando não fomos nada. O lyrismo só continuará sendo a nossa feição predominante se não formos capazes de ter feição predominante.

(*Revista Portuguesa*, n.º 23-24, Lisboa, 13 de Outubro de 1923)¹⁴

Num diálogo entre Juan de Mairena e Jorge Meneses, Antonio Machado abordara também a crise da lírica. Nesse contexto, Mairena perguntava ao inventor da *Máquina de trovar*:

Mairena – Sí, lo comprendo. Pero usted ¿no cree en una posible lirica intelectual?

Meneses – Me parece tan absurda como una geometría sentimental o un álgebra emotiva. Tal vez sea ésta la hazaña de los epígonos del simbolismo francés. [...]

(Talvez Meneses pensasse em Paul Valéry ou em Jorge Guillén.)

Mairena – ¿Qué hacer, Meneses?

Meneses – ¿Qué hacer, Meneses? | *Meneses* – Esperar a los nuevos valores. Entretanto, como pasatiempo, simple juguete, yo pongo en marcha mi arístón poético o *máquina de trovar*.

(*Poesias completas*, 2006: 357)

Note-se que este colóquio ou “discussão em família”,¹⁵ com ressonâncias pessoanas, sugere que não se pode reagir contra o romaticismo intelectualizando a emoção romântica, algo de que se poderia “culpabilizar” a poesia ortónima e a muita poesia modernista. Meneses, invenção de Mairena, propõe uma solução passageira, uma máquina; Mairena, o seu inventor, guarda silêncio, mas colocará à prova essa máquina. O que teriam dito Pessoa & C^a heterónima? Não foi Caeiro, até certo ponto, uma máquina de trovar descoberta por Pessoa, o seu inventor? E não são as prosas tardias de Machado e Pessoa, isto é, as de Juan de Mairena e de Álvaro de Campos em recordação de Abel Martín e de Alberto Caeiro, as que mais aproximam Machado e Pessoa, as que melhor ilustram a objectivação do subjectivo ambicionada por ambos os escritores?

* * *

Pessoalmente, tenho essa opinião. Penso que Machado e Pessoa, usualmente identificados como poetas, assemelham-se especialmente na proximidade das suas prosas tardias, nas quais apocrifia e semi-heteronímia dialogam, onde a “nova objectividade” leva à criação madura de outras personagens, numa espécie de “congresso” que não é necessariamente anti-lírico, e nas quais uma série de dualidades, tais como singularidade e pluralidade (Lourenço, 1995), mesmidade e alteridade (Borges, 2011), se resolvem. É também justo lembrar que estas prosas tardias evocam algumas outras que as precedem, mas que só se publicaram na íntegra por volta da mesma época: estou a pensar n’A *Correspondência de Fradique Mendes* (1900), de Eça de Queirós, que foi complementada pela edição das *Cartas inéditas de Fradique Mendes* (1929). Finalmente, as “Memórias e notas” de Eça (que abrem a *Correspondência* do “semi-heterónimo” de Eça), e as “Notas para a recordação...” de Campos,¹⁶ mas também os fragmentos de Teive, os trechos de Soares e os apontamentos de Mairena, e mesmo os pensamentos aforísticos de Martín, estão unidos pelo fio de uma atmosfera evocativa, pelo polimento de uma prosa esplêndida, pela profundidade das próprias ideias expressas. As prosas de Machado e Pessoa, ancoradas numa revolução iniciada por Eça, quando este abandona a sua vertente mais realista e acaba de configurar um “velho amigo”, o Fradique Mendes, constituem hoje um modelo estético

Opiniões de António Machado

Por Alvaro Marinha de Campos

D. António Machado, o vate tris-turoso das *Soledades*, forma, como Juan Ramon Jiménez, o duunviro glorioso na poesia burguesa da Espanha. Nasceu em Sevilha em 1875 e aos oito anos foi levado por seus pais para Madrid, onde fez a sua educação no Instituto de Ensino Livre. Em 1907 ocupou cátedra de língua francesa em Sória, e em 1919 prelecionou no Instituto de Segóvia. Entrou há alguns anos para a Academia Espanhola, e, graças aos seus volumes de poesia *Soledades*, *Campos de Castilla*, etc., viu-se alçado à categoria de um dos maiores poetas contemporâneos.

Na sua obra *Campos de Castilla* transparece, por vezes, o drama da vida rural, em quadros de franco realismo objectivo. Porque, para o poeta António Machado, a vida campesina não se antolhou erradamente, como parece ter-se figurado aos olhos ultra-burgueses de Eugénio de Castro, um painel pitoresco e gracioso de fontes murmurantes, anhos celestiais, noivos de dedos entrelaçados, flautas melodiando toadilhas e um anjo de bem-aventurança pairando sobre tudo e todos... Em Eugénio (V. *Eglogas*), pastores e camponeses não sofrem nunca de outro mal que não seja o de alguma paixão, não compreendida ou insuficientemente correspondida. Aparte este senão, os trabalhadores do campo só falam entre si de coisas lindas e poéticas:

Tocávamos nas flautas à porfia,
com destreza, jogávamos a malha,
colhíamos medronhos, se os havia,

melendo-os em cestinhos de áurea
palha,
e gravávamos nomes femininos
na cortiça dos sóbros, co'a navalha.

Nos seus *Campos de Castilla*, António Machado procurou libertar as suas telas rústicas de fantasias de intelectuais abastados e assim é que pinta o quadrinho singelo de um casal de camponeses trabalhando a terra:

As figuras do campo projectam-se
no céu!
Dois bois aram lentamente,
porque o outono começa,
e entre as negras testas abaladas
sob o pesado jugo,
pende um cesto de juncos e giestas
que é o berço duma criança;
e atrás da junta marcha
um homem curvado até ao chão,
a uma mulher que nos sulcos
abertos
lança a semente.
Sob uma nuvem de carmim e
chama,
no oiro fluído e esverdeado
do poente, as sombras agiganta-
tam-se.

...

Mas abordemos o caso que propriamente nos trouxe a falar do poeta António Machado.

O jornal madrileño *El Sol* estampou há dias, na sua primeira página, uma larga entrevista com o inspirado pintor dos *Campos de Castilla*. Sem apresentações desnecessárias para o público espanhol, tão conhecido é o entrevistado no país vizinho, rompem as interrogações transcendentais do jornalista. São as respostas do escritor que nos propomos comentar uma vez por outra.

Ousamos discordar do ilustre entrevistado quando, por exemplo, nos afirma que talvez em todos os períodos da história, os homens que os viveram tenham suposto os seus tempos os mais heróicos, os mais decisivos, os melhor orientados. Não é raro que esta crença se instale no espírito dos homens do nosso tempo. No entanto, é muito possível que a época actual não

seja tão transcendente. Pode ser que dentro de alguns anos toda esta agitação, tudo quanto agora sucede, não tenha importância nenhuma.

Como admitir — objectamos nós — que um período histórico no decurso do qual se regista não só a guerra mais universal da história de todos os tempos, como também a revolução social mais profunda, eclodida no maior país do mundo, — como admitir, repetimos, que um tal período histórico possa não ter importância nenhuma? Não; D. António Machado aventou uma hipótese absurda e imperdoável, mesmo assomada em lábios que soltaram os primeiros vagidos em 1875...

Igualmente desaplaudimos o poeta das *Soledades* quando emite o parecer de que «depois da guerra mundial, uma corrente de angústia comove os espíritos e confunde as inteligências» e de que «se apoiou do mundo inteiro uma enorme desorientação». Perguntamos: — estavam os homens melhor «orientados» antes da guerra mundial? Em caso afirmativo, como compreender que tanto juízo os tivesse levado a promover a carnificina universal de 1914, considerada hoje uma espantosa loucura? A confusão reina, de facto, em certos espíritos como o de D. António Machado, mas, de uma maneira geral, o mundo está hoje melhor orientado do que antes da guerra, visto ser já correntíssima a ver-

dade de que as matanças internacionais procedem de causas económicas e são fomentadas pelos capitalistas, verdade essa que, antes de 1914, apenas era admitida por um círculo reduzido de sociólogos que não eram escutados. Por outro lado, as classes sociais acham-se, na actualidade, assás elucidadas sobre as políticas que convêm ou desconvêm aos seus interesses.

— Mas a que atribui essa desorientação? — inquiriu o entrevistado.

— A falta de ideias directoras, às lutas políticas e sociais.

A esta resposta pode contestar-se que lutas políticas e sociais houve sempre no mundo desde que os interesses económicos entre os humanos entraram em antagonismo. Querá D. António dizer na sua que essas lutas nunca revestiram a intensidade e a fúria que revestem na era corrente? Discutível. A revolução francesa foi mais sangrenta do que a revolução russa.

«No cultivo da sua arte — sentença o autor dos *Campos de Castilla* — o poeta deve afastar-se da política». E acrescenta: — «o poeta tem em vista ocupar-se de coisas não actuais, que são eternas, que talvez não existam, mas que, pelo menos, são uma ilusão de todos os tempos».

D. António não especifica o que sejam essas coisas eternas, não actuais, que devem preocupar os poetas. Não lhe repugna a hipótese

de que essas coisas eternas não passem de uma ilusão de todos os tempos, o que nos deixa um tanto perplexos, pois era para nós ponto de fé que cada época alimentava ilusões que lhe eram próprias. Ovídio, versificando as *Metamorfoses*, onde destrinchava os mistérios da mitologia antiga e glorificava os deuses olímpicos, tinha a ilusão de cantar coisas eternas. Nunca pensou que, decorrido tão breve espaço de tempo, Júpiter, o pai dos deuses e dos humanos, não fosse tomado a sério por ninguém. Pindaro, endeusando em odas incomparáveis os triunfos dos atletas helénicos, presumia cantar coisas eternas. Ninguém hoje atribui importância nenhuma aos nomes desses heróis, nem à sua glória, que Pindaro supôs imortal.

Muitos poetas, pelo contrário, alçapremaram-se acima de todos os outros dos seus países por via de poemas onde se continham objectivos políticos. Basta citar o Dante na Itália, Voltaire e Victor Hugo na França, Camões (sim, Camões!) e Guerra Junqueiro, em Portugal.

Os desarrazoados de D. António ficam, no entanto, plenamente absorvidos com a sinceridade encantadora com que responde a certa pergunta do jornalista. Eis a pergunta e a resposta:

— Qual é, em seu entender, a característica específica dos nossos tempos? — Não sei defini-la. Talvez eu

esteja incapacitado para definir o presente. Que poderá ser essa característica? É possível que exista já ou que surja alguma coisa imprevista, na qual ninguém tenha reparado.

Referindo-se ao cinema, o grande poeta espanhol opina que como arte tem tido até agora um valor escasso, conceito que define uma mentalidade inadaptável às realidades artísticas da nossa época.

E consolador, porém, escutar D. António quando nos fala da influência das massas (sem calemburgo...) nos domínios da arte literária. Então, sim, é aplaudi-lo às mãos ambas. Ouçamo-lo.

«A muitos aterroriza o movimento das multidões populares e até o consideram uma vaga de barbárie que pode negar a cultura. Supõem que esta, injustamente patrimonial de poucos, desaparecerá se desse pleno acesso às classes inferiores. Ora o que existe no fundo do movimento das massas é uma aspiração à perfeição por meio da cultura».

Escutemo-lo ainda: «As massas procuram não ser massas no sentido que se dá a tal palavra. Eu não sou marxista nem posso acreditar, de acordo com o dogma marxista, em que o elemento económico seja o mais importante da vida; este é realmente um elemento importante, mas não o mais

importante; mas opor-se avara e sordidamente a que as massas entrem no domínio da cultura e daquilo que em boa justiça lhes é devido, parece-me um erro que sempre há de dar funestos resultados. Que as massas entrem na cultura não creio que seja a degradação da cultura, mas, sim, o crescimento de um núcleo maior de homens que aspiram à espiritualidade. Mas como hão de ser cultos esses bárbaros? — ouve-se dizer. Esses bárbaros, o que querem é não ser bárbaros.»

Palmas ao poeta das *Soledades*. Esses bárbaros o que querem é não ser bárbaros. Eis uma síntese a que, estamos disto plenamente convencidos, nenhum poeta português dos nossos dias seria capaz de chegar. Nenhum. Um conhecemos nós, (dos mais laureados, por sinal) que, interrogado uma vez por certo jornalista sobre se lhe interessava a multidão, respondeu: — «a multidão? Só vendo-a de um segundo andar... O ilustre académico (porque se trata de um ornamento da Academia das Ciências), não teve uma só palavra de simpatia para as massas onde pode ver o padeiro que lhe amassa o pão, o camponês que lhe cultiva as couves, o carpinteiro que lhe ergueu a casa e o tipógrafo que lhe compõe os versos. E por isso que poetas portugueses, todos juntos, não valem um cabelo do cantor dos *Campos de Castilla*...

Notas para fazer um conto...

Por Maia Alcoforado

Ao cabo da estrada que de Cantanhede fica apontada ao mar — uma recta enorme, tamanha como uns dez quilómetros bem puxados, enfadonha e triste, com três montes de casas poissadas nas ilhargas e alguns fornos de cal enrodilhando de fumo negro e viscoso a ramaria dos pinheiros — velhos, com mais de um século e altos como grandes alarves — aparece-nos enfiada na ponta do nariz a vila de Mira, que, ao contrário de Cantanhede, comarcá e burguesa, afidalgada e petulante, não tem na sua monografia capítulo de montanheira forte de alambicada pretensão...

Terra de gente ordeira que o vinho em dias de arraial ou de mercado não torna ruim, trabalhadora e honesta, com uma percentagem que mal se enxerga em pilhas e madraços, ciosa dos bens que por direitos de herança afezrolha e arrecada com jeito económico, mas sem modos de usura — para aqui me cuspiu um solavanco brusco e destrambelhado da carripana que nos transporta do berço à sepultura, num dia aziaço, de sol esplêndido e luminoso, brinçalhotando no ar a chuva miúda do seu pólen doirado...

O povo mirão, que anda à bulha com o mar uma grande parte do ano, porque é pescador que se arroja e atreve com as suas charrafuscas e motins e que desentranha a terra a golpes de enxada e amamenta os filhos nas arrezaveadas lições do trabalho — precisa de que, de quando em quando, falem dele nestes lençóis onde se esculpem letras e estampam gravuras, porque anda até aos gornas da gargante farto de tanto ostracismo, que o tolhe e engarrafa.

Pois se é raro o mapa onde se topa o nome da terra... — e tem foral, que recebeu das mãos venturosas do senhor D. Manuel I e é concheiro antigo, e mais remoto fôra se Cantanhede não lhe tivesse, sorrateiro, surripado a primeira autonomia há mais de trinta anos... Foi aqui que há setenta e sete

anos, a 26 de Março, se amesandou com a morte o mavioso e rebelde Francélio Vouguense da Nova Arcádia e que, a quando da fúria pombalina, se agacharam parentes dos Távoras — de quem ainda agora há restos, numa degenerescência vulgar, doentia e inútil...

O solo é fecundo, porque de bem trabalhada no alqueive, não há leira que não respinda nem brilho; quintal que não sorria para a gente com o seu pomar e a sua horta; vinhedo que pelo São Tiago não tinha os bagos pintados, limpos, carnudos — que os

pardais 'depenicam numa orgia arreliadora de amaratados gorgeios...

De um lado, o mar; do outro, a gándara — a enfeixá-la, a cingila, em sombras e em claridade.

O mar estrebuchando a tóda a hora de encontro às casas dos pescadores, feitas de madeira velha e de originais feições — a escoucinhar na areia e às trombadas nas dunas, berrando como um doído, barafustando de espinha dorsal erguida como tirano a quem não arrefee a ira...

zemo-me concluir: — nenhuma delas possui beleza clássica, que es-

tonteie, ou que perturbe, mas não a gándara, silenciosa e erma, de pinheiros hirtos como a soldadesca impávida que não se move nem pestaneja e por onde vagueiam sombras de que não se entendem as formas, à maneira que o sol desanda na sua elipse — alinhavada de carreiros estreitos que em certa quadra do ano as moças que vão à cata das pinhas, à caruma e ao rapão, palmilham de bustos alçados e quadris coleantes num formigueiro policrímo e alegre...

E, já que falo das moças, de-lhes escasseia a graça de um sorriso tentador, a elegância fenícia delévelmente mutilada e a luz vibrante de uns olhos copiada da luz do sol à hora rútila das sextas...

Novidades

■ João Cebral do Nascimento publicou um livro de versos, intitulado *Litoral*.

■ Continua obtendo o mais retumbante êxito o livro *Dez novelas* — *Dez novelistas*, tendo-se esgotado.

Cabaz de Fruta

De Armando de Miranda

Maria, a do meu cuidado,
Vende fruta no mercado...

E é de ver
A gente que se extasia,
Cada dia,
Ante o seu cabaz de fruta,
Num prazer...

— Marmelos! Quem quer marmelos?

Redondinhos, amarelos,
Ei-los na cesta, a tentar...
Mais além, as tangerinas,
Em linha, de par em par,
Recordam loiras meninas
Que as respectivas mães
Proibissem de brincar...

E romãs? Olha as romãs!
Olha os seus bagos em fogo,
De gritante cor vermelha!
São a graça do mercado...
E a eles só se assemelha
A linda boca vermelha
De Maria, o meu cuidado.

E uvas, peras, ananaz,
E ricas laranjas d'ouro,

Que dão ao lindo cabaz
O aspecto dum tesouro...

Tudo isto junto é Beleza.
Tudo isto é a alegria
Sadia

Da Natureza!
E assim em nada me espanta
Que se junte sempre tanta
Gente, a vê-la na labuta:
Erecta, de braços lisos,
Dando sorrisos,
Vendendo fruta...

Mas, ai! por minha desgraça,
A fruta mais saborosa
Não a põe ela na praça.
Sequer a dá a mostrar.
São dois marmelinhos róseos,
Dois frutos de enlouquecer,
Que ela só ha de vender!
No dia em que se casar...

E eu tenho-os em tanto apreço,
Que acceitaria esse preço.

Mas, Maria, o meu cuidado,
Vende fruta no mercado...

do, em poucos dias, o primeiro milhar.

■ Acaba de aparecer a novela *Esplendor Negro* da autoria de Paulo Freire, edição da Empresa Nacional de Publicidade.

■ O espaço atrevo em *Direito Internacional* é o título de um trabalho do sr. F. Maia de Loureiro, que acaba de aparecer.

■ Foi posto à venda em Portugal o n.º 190, respeitante a Novembro, de

«Arquivo Nacional»

Com o número de 3 de corrente, entrou no seu 14.º ano de publicação o «Arquivo Nacional» que continua a manter as suas tradições como o mais tra o artigo: «Certa aos leitores» remodelado graficamente, inserindo colaboração de palpitante interesse como as cartas inéditas do Padre Molegria para a Marquesa de Távora e Singulares aspectos do Processo de Gomes Freire, em defesa da memória do ilustre militar, tão mal tratado nos nossos dias.

A edição é da Empresa Nacional de Publicidade e a redacção encontra-se instalada na Rua do Mundo 100.2.º andar.

«Guitarra de Portugal»

Foi-nos enviado o número 300 da «Guitarra de Portugal», que insere

L'art Vivant, dedicando à arte portuguesa.

■ Acaba de aparecer o romance *La Rivière Solitaire* de Marie Le Franc.

■ Está publicado o livro *Fénelon ou la religion du pur amour* de Albert Cherel, edições Denoel et Cherel.

■ *Arbitragem Luauelo* é o título de um opúsculo que nos foi enviado pelo seu autor, o sr. Mário Simões dos Reis.

nas suas vinte páginas variadas gravuras e colaboração de interesse.

OBRAS

Juliano Quintinha

Visinhos do mar	8500
Terras de Fogo	8500
Cavalgada do Sonho	8500
África Misteriosa	12500
Ouro Africano	12500
Terras do Sol e da Febra	12500
Derrocada do Império Vatu	
— Moustinho de Albuquerque — (de colaboração com Francisco Tosoano) 3.ª ed.	
2 volumes	20500
Imagens de actualidade	12500
Novela Africana	10500

PEDIDOS AO EDITOR

Nunes de Carvalho
Rua dos Poiais de S. Bento, 56
LISBOA

e representam a materialização das obras paralelas de dois grandes “espíritos contemporâneos”.¹⁷

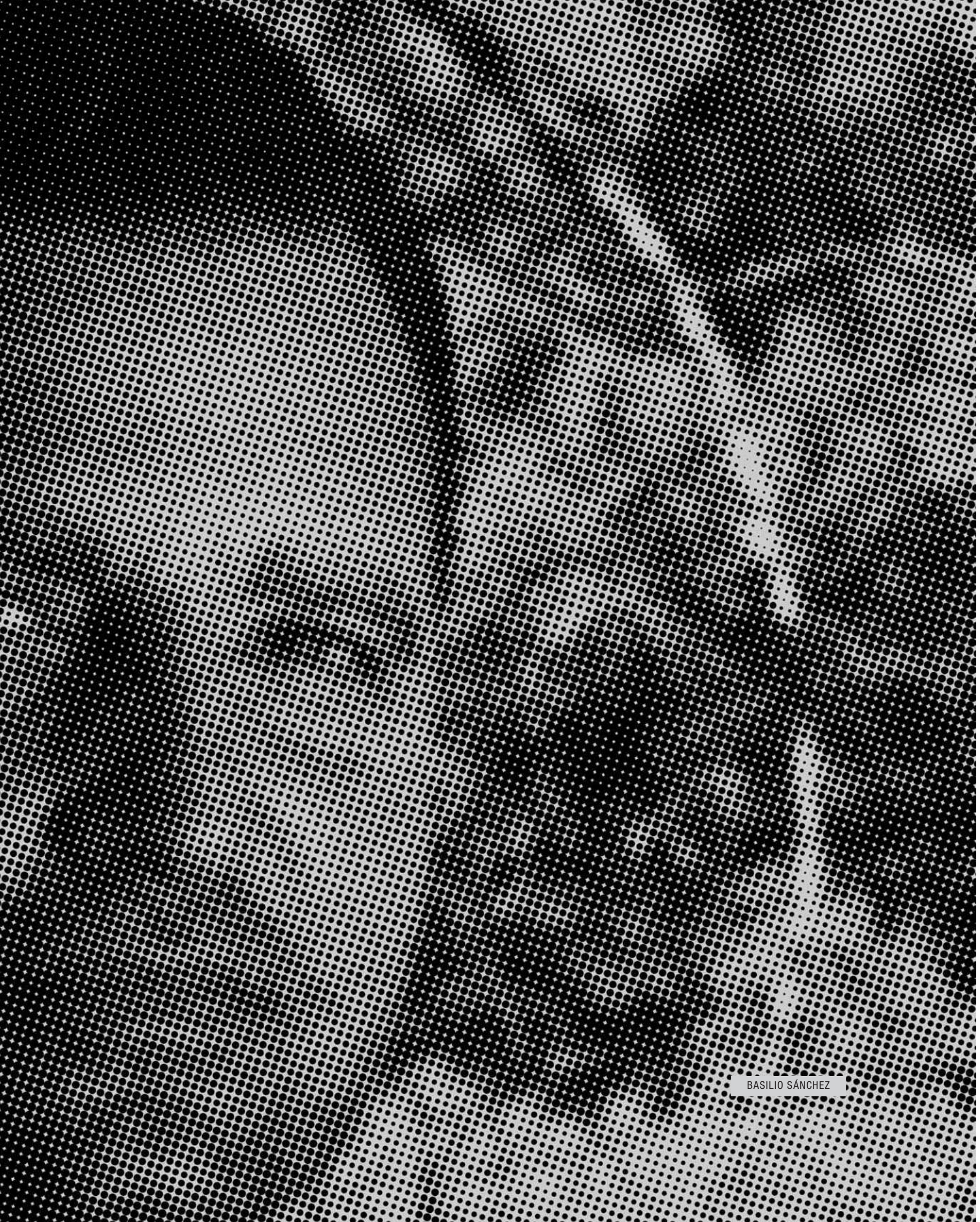
BIBLIOGRAFIA

(Agradeço a José Blanco que me forneceu uma lista de entradas bibliográficas referentes a Pessoa e Machado; cito o consultado e o citado).

- BARCO, Pablo del (1989), “De Machado y Pessoa”, *Ínsula*, n.º 44, pp. 10-11.
- BELLÓN, Rafael (1990), “Los apócrifos de Antonio Machado y los heterónimos de Fernando Pessoa, frente a frente”, em *Antonio Machado hoy*, Actas del Congreso internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado. Sevilla: ediciones Alfar, pp. 257-266.
- BORGES, Paulo (2011). “Mesmidade e alteridade em Antonio Machado e Fernando Pessoa”, em *O teatro da vacuidade ou a impossibilidade de ser eu. Estudos e ensaios pessoanos*. Lisboa: Verbo, pp. 177-197.
- CARREÑO, Antonio (1982). *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Madrid: Gredos. “Fernando Pessoa o el perdido de sí mismo” já tinha sido publicado em *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 275, Madrid, 1973, pp. 258-269.
- (1979). “Suggested bases for a comparative study of Pessoa and Antonio Machado”, *Romance Notes*, vol. 20, pp. 125-133.
- DERRIDA, Jacques (1972). *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit.
- GÜNTERT, Georges (1985), “L’hétéronymie come problème de poétique: F. Pessoa et A. Machado”, *Letras*, n.º 2, Revista da Universidade de Aveiro, 1985, pp. 39-51. Também em: *Comparative Poetics, Proceedings of the Xth Congress of ICLA*. New York : Garland, 1985, vol. II.
- (1984), “La heteronimia como problema de poética: F. Pessoa y A. Machado”, em José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi (eds.), *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez (22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann)*. Madrid : José Esteban, pp. 157-174.
- (1983). “Heterónimos, satélites y complementarios: la personalidad del poeta filósofo en Pessoa, Unamuno y Machado”, *Iberoromania*, n.º 17, pp. 17-41.
- LOPES, Teresa Rita (1990). *Pessoa por Conhecer*. Lisboa: Estampa. Tomo I, *Roteiro para uma exposição*; tomo II, *Textos para um novo mapa*.
- LOURENÇO, António Apolinário (1995). *Identidade e Alteridade em Fernando Pessoa e Antonio Machado : Álvaro de Campos e Juan de Mairena*. Braga : Angelus Novus.
- MACHADO, Antonio (2006). *Poesías completas*. Edición de Manuel Alvar; guía de lectura de Mª Pilar Celma. Madrid: Espasa-Calpe (Austral Poesía).
- (1989). *Poesía y Prosa*, tomo I, Introducción, tomo II, Poesías completas, tomo III, Prosas Completas (1893-1936), tomo IV, Prosas Completas (1936-1939). Edición crítica de Oreste Macrí con la colaboración de Baetano Chiappini. Madrid: Espasa-Calpe, Fundación Antonio Machado.
- (1980). *Los complementarios*. Edición de Manuel Alvar. Madrid: Cátedra.
- MATAMORO, Blás (1985), “Fingir y fungir”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 425, Madrid, pp. 171-182. Este número dos *Cuadernos* contém uma homenagem a Fernando Pessoa; há uma introdução de José Ángel Cillruelo e textos de Ángel Crespo e Andrés Ordóñez, entre outros.
- PASCOES, Teixeira de (1950). “Fernando Pessoa apreciado por Teixeira de Pascoaes”, entrevista concedida a Álvaro Bordalo, *O Primeiro de Janeiro*, n.º 140, Porto, 24 de Maio, 1950, p. 3. Incluído em *Ensaio de Exegese Literária e Vária Escrita: opúsculos e disperses*. Edição de Pinharanda Gomes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- PESSOA, Fernando (2011). *Sebastianismo e Quinto Império*. Edição de Jorge Uribe e Pedro Sepúlveda. Obras de Fernando Pessoa; Nova Série. Lisboa: Ática.
- (2010). *Livro do Desasocego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. XII.
- (2006). *Escritos sobre Génio e Loucura*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. VII.
- (2000). *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (1980). *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*. Recolha de textos de Isabel Rocheta e Paula Morão; introdução e organização de Joel Serrão. Lisboa: Ática.
- (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- (1960). *Obra Poética*. Edição de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: José Aguilar. Coleção: Biblioteca luso-brasileira, série portuguesa, 5.
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2008). *Espíritus contemporáneos. Relaciones literarias luso-españolas entre el Modernismo y la Vanguardia*. Sevilla: Ed. Renacimiento. Colección Iluminaciones, n.º 39.
- SEABRA, José Augusto (1996). *O Coração do Texto*. Lisboa: Cosmos.
- SENA, Jorge de ([1982] 2000). *Fernando Pessoa & Cª heterónima*. Lisboa: Edições 70. 3.ª edição.
- URIBE, Jorge (2007). “Notas, memorias y notas: Eça de Queirós, precursor de Fernando Pessoa”, Bogotá: 2007. Tesis de licenciatura meritória, publicada por la Universidad de los Andes.
- VIEIRA, Estela (2007). “Saudade and Soledad: Fernando Pessoa and Antonio Machado on nostalgia and loneliness”, *Romance Notes*, vol. 48, pp. 125-133.
- VIQUEIRA, Miguel Ángel (1982). “Antonio Machado: passageiro de terceira, poeta de primeira”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 27, Lisboa, 3 de Fevereiro, p. 40.
- WIESSE, Jorge (2010). “Fernando Pessoa, Antonio Machado y la atenuación del autor en *Vigilia de los sentidos*”, em *Otros textos. Apropiaciones, 1989-2009*. Lima: Universidad del Pacifico, pp. 283-306.

NOTAS

- 1 Cf. “Este Alberto Caeiro teve dois discípulos e um continuador philosophico. Os dois discípulos, Ricardo Reis e Alvaro de Campos, seguiram caminhos diferentes [...] O continuador philosophico, Antonio Móra (os nomes são tão inevitáveis, tão impostos de fóra como as personalidades), tem um ou dois livros a escrever, onde provará completamente a verdade, metaphysica e practica, do paganismo. Um segundo philosopho, desta escola pagan, cujo nome, porém, ainda não appareceu na minha visão ou audição interior, dará uma defeza do paganismo baseada, inteiramente, em outros argumentos”, cota 20-71r; Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (1966: 97). O segundo filósofo não terá aparecido nessa visão que Pessoa descreve como “interior”, dando-lhe laivos de misticismo.
- 2 A máquina de escrever utilizada por Pessoa só teria (o uso estaria a funcionar com) aspas de fecho; este é um pormenor que pode ser interessante no confronto de documentos dactilografados em 1935.
- 3 Não indico a cota, já que os documentos da caixa 10 do espólio de Adolfo Casais Monteiro carecem deste tipo de referência.
- 4 Veja-se o texto uma conferência, “Signature, événement, contexte” (1971), que Derrida incluiu em *Marges de la philosophie* (1972), inserindo a imagem da sua assinatura.
- 5 Este texto e outros afins foram recentemente publicados nos apêndices da primeira edição crítica do *Livro do Desasosiego* (2010).
- 6 Algo do tom propagandístico e do tom de provocação de «mandato de despejo» (assim começa o “Ultimatum” de 1917) faz com que seja difícil concordar com esse parecer de “falta de literatura”.
- 7 Em *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*, Jorge de Sena também menciona os nomes de Rilke, autor de *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge* [Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge], e de Kavafis, que cedeu a voz a diversas personagens da Antiguidade. Para Sena, Rilke, Kavafis, Machado, Pessoa e outros, “procuraram escapar-se ao individualismo romântico, pela projecção ‘externa’ da arte” ([1982] 2000: 155-156). A estes, poderiam acrescentar-se também os nomes de Nietzsche e de Valéry, se evocarmos Zaratustra e Monsieur Teste.
- 8 Estas citações provêm do “Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua” (Machado, *Poesía y Prosa*, 1989: III, 1785 e 1789).
- 9 Este texto tardio foi publicado inicialmente por Maria Aliete Galhoz, em *Obra Poética* (1960). Está incluído na edição crítica do *Livro do Desasosiego* (2010).
- 10 A partir da edição de *Poesias completas* de 1928, o texto “*Cancionero apócrifo*. Abel Martín”, que Machado publicou na *Revista de Occidente*, vol. XII, n.º 35-36, 1926, passou a integrar o volumen das *Poesias* com o título *De un cancionero apócrifo*. Cf. António Machado, *Poesias completas* (2006: 322-343).
- 11 Texto de uma conferência (Paris, 1992), publicado no *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* (Lisboa, 15 de Junho, 1993) e incluído no livro *O Coração do Texto* (1996: 96).
- 12 Cf. “Contrairement à ce qui se passe chez Pessoa, il n’y a pas, chez Machado, perte de contact entre le moi extra-textuel et le moi lyrique” (Güntert, 1985: 49).
- 13 Cf. “Ha accidentes no meu distinguir uns de outros que pesam como grandes fardos no meu discernimento espiritual. Distinguir tal composição musicante de Bernardo Soares de uma composição de igual teor que é a minha...” (16-59r; Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, 1966: 104).
- 14 Esta entrevista encontra-se publicada em *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política* (1980), em *Crítica: ensaios, artigos e entrevistas* (2004) e em *Sebastianismo e Quinto Império* (2011), edição que consultei. Numa entrevista, Álvaro Bordalo cito a Pascoaes a definição pessoana de lirismo (“O lirismo é a incapacidade comovida de ter qualquer delas”) e perguntou a seguir: Que lhe parece? Pascoaes respondeu: “Que não é nada disso. Ser lírico é ser poeta dentro das leis eternas da harmonia. Basta irmos à origem da palavra: vem de ‘lira’, instrumento de música. E sem música não há poesia, não só lírica, mas também épica, dramática e satírica, pois a epopeia, o drama e a sátira, são formas do lirismo essencial [...] Fernando Pessoa não foi poeta, porque foi dotado dum raciocínio matemático.” (Pascoaes, 1950: 3).
- 15 Veja-se um texto publicado em fac-símile por Teresa Rita Lopes em *Pessoa por Conhecer* (1990, II: 390).
- 16 Veja-se a tese de Jorge Uribe (2007), “Notas, memorias y notas: Eça de Queirós, precursor de Fernando Pessoa”.
- 17 Aludo ao título de um livro de Antonio Sáez Delgado, citado na bibliografia.



BASILIO SÁNCHEZ

La poesía reunida de Basilio Sánchez

En lo primero que pensé al ver *Los bosques de la mirada. Poesía reunida (1984-2009)*, de Basilio Sánchez (Calambur, 2010), es en un libro parecido, de poesía reunida también, de semejante volumen de páginas, publicado asimismo por la editorial madrileña, obra de un amigo muy querido que nos dejó definitivamente. Me refiero a *La vida otro modo. (Poesía 1983-2008)*, de Ángel Campos Pámpano. El prólogo, como en éste, era de Miguel Ángel Lama, profesor de la Universidad de Extremadura, que, como a nadie se le oculta, es el crítico que mejor conoce y con más honrra ha estudiado la poesía escrita por extremeños en torno a este fin y principio de siglo.

Campos Pámpano y Basilio Sánchez (al que éste dedica uno de los poemas inéditos que aparecen al final de *Los bosques de la mirada*) nacieron en años consecutivos (1957 y 1958, respectivamente) y pertenecen a la misma promoción literaria, la que se suele denominar “de los ochenta” (según José Luis García Martín), “de la democracia” (según Prieto de Paula) o de los “postnovísimos” (según Luis Antonio de Villena). Una promoción que, como han estudiado Miguel Ángel Lama y Serafín Portillo, tiene en Extremadura unas connotaciones significativas; tanto que, a su modo de ver, se podría incluso hablar de un grupo extremeño de poetas *ochenteros*. Gente reunida en torno a la poesía, sí, pero también, por razones de amistad, alrededor de otras actividades relacionadas con la cultura (revistas, aulas literarias, lecturas públicas, talleres, etc.), que ellos se encar-

garon, desde la Asociación de Escritores Extremeños, de dinamizar. No en vano el núcleo de ese grupo, que se quedó por fin a vivir y a trabajar en su tierra, pone de una santa vez en el mapa literario español a la literatura escrita por extremeños o por personas vinculadas a Extremadura sacándola, de paso, del atraso secular, ajeno a cualquier atisbo de modernidad, en el que había vivido tradicionalmente.

Ambos, Campos y Sánchez, como el resto de sus compañeros de hornada, empezaron a publicar sus primeros versos a principios de esa década nada o poco prodigiosa. Por entonces, ya conocía uno al poeta cacerense. Antes de que supiéramos que acabaríamos escribiendo y publicando libros, nos unió otro azar: el de la no violencia. En el Cáceres triste de finales de los setenta, conspirábamos en húmedos locales parroquiales (legal aquello no era) a favor de los nobles ideales de Gandhi y, más concretamente, de uno de sus discípulos: el cristiano Lanza del Vasto. Cuando vino por Cáceres y se encontró con él, con José Luis Bernal y otros alumnos del colegio San Antonio vinculados a las enseñanzas de otro ser excepcional, el padre Pacífico, uno ya había asimilado las ideas del autor de *Umbral de la vida interior*, un libro que, como recuerda acertadamente el profesor Lama, Basilio Sánchez considera quizá la lectura más trascendente de su vida.

En esos años, asistí a varios encuentros veraniegos con *Shantidas*, que fue el nombre que le puso Gandhi a Lanza del Vasto cuando se encontraron en la India tras

un largo y apasionante viaje a pie que el segundo relató en un precioso libro titulado *Peregrinación a las fuentes* (publicado en España por las editoriales Sígueme y Seix Barral). Entre otros paisanos, por allí pasó un amigo común: Felipe Muriel, otro poeta en ciernes que ha devenido estudioso de la poesía experimental. Pues bien, en la primera boda de éste, nos enteramos de que Basilio Sánchez había ganado un accésit del premio Adonais. Hasta ese momento, poco sabíamos de su afición a la lírica. Si acaso por su inclusión en la precursora antología de Ángel Sánchez Pascual, *Jóvenes poetas extremeños en el "Aula"*, donde había leído el día 18 de enero de 1983. En su presentación, en primera persona y a cara descubierta, confesaba que había empezado a escribir en abril de 1982, menos de un año antes.

Por aquello del *síndrome de Rimbaud*, dimos por supuesto que llegaba "tarde" a la poesía, un sinsentido si tenemos en cuenta que publicó su primer libro a la proveya edad de... ¡veintiséis años! Venía, eso sí, de un sitio raro: la facultad de Medicina, cuando lo normal era venir de la de Filosofía y Letras. De ahí otra rareza: no había sido alumno de Juan Manuel Rozas (ni de don Ricardo Senabre), al contrario que la mayor parte de los poetas extremeños de entonces. Anomalía, por cierto, que comparte, entre otros, con el citado Ángel Campos o, sin ir más lejos, con quien escribe. Detalles al margen, de lo que no cabe duda es que pasó a formar parte de inmediato de ese grupo al que hemos hecho alusión, a quienes unieron, sobre todo, unas lecturas comunes, unos gustos poéticos determinados y unos lazos de amistad, ya se dijo, por encima de lo normal entre poetas jóvenes, una de las especies más peligrosas que existen.

No creo exagerar si digo que nuestro primer *gurú*, Lanza mediante, se llamaba Felipe Núñez. Mal que nos pese, o no, nuestros primeros libros dan buena cuenta de ello. Eso sí, *A este lado del alba*, su ópera prima, excluida de esta poesía reunida, ya es pasto de estudiosos y tesinandos por lo que será más difícil comprobar lo que sostengo.

Aclararé que, a pesar de lo dicho (de forma muy

consciente y deliberada), no es la vieja amistad personal o la camaradería propia de quienes han compartido y comparten grupo e ideas poéticas lo que a uno le gustaría destacar de su relación con Basilio Sánchez. Lo que quiero resaltar mi condición de lector de su poesía. Desde este punto de vista, hablaré a partir de ahora. No sin antes aclarar que uno no es crítico.

Lo primero que un lector agradece es un libro bonito y bien impreso, de sobria y elegante factura, correctamente maquetado y sin erratas. Es el caso. Calambur, que va a más, ha puesto en nuestras manos un continente a la altura de su contenido. Casi quinientas páginas de versos que dan cuenta de veinticinco años de ejercicio poético. Una vez leídos –en mi caso, mejor, releídos– uno llega a distintas conclusiones. Aunque coincido con Lama en que esos cinco lustros pueden dividirse, a efectos literarios, en dos partes: doce de un lado, doce de otro y un año en medio, o lo que es lo mismo: el extenso libro *Los bosques interiores* y todo lo demás, la primera tendría que ver con que estamos ante una obra unitaria, ante "el mismo libro", al decir de Trapiello, que se lee de principio a fin sin que, en lo sustancial, la voz o el tono varíen. Sí, es a partir de *La mirada apacible* cuando asienta definitivamente su modo de decir, ya propio e intransferible, pero, sobre todo tras la revisión de su segundo libro (el primero de su poesía reunida) en 2002, todo lo aquí agrupado puede entenderse como variaciones en torno a unos pocos temas: las escasas y eternas obsesiones de la poesía: la muerte, el amor, el paso del tiempo, la fugacidad de la vida, la memoria y el olvido... "Estas manos que han sido sedentarias, / hechas a la rutina de un único poema", ha escrito.

¿A qué voz, a qué tono aludo? Al que ha adoptado como suyo buena parte de la mejor poesía contemporánea: el de la conversación, el de la confidencia, el que toma aquel que se dirige al otro –su semejante, su hermano–, mirándole a los ojos o hablándole al oído. Un tono, en este caso, sobrio, sereno, de dicción elegante, contenido, lento, sosegado, natural... apacible. Lleno de palabras, sí, pero también de silencios, esos que marcan los espacios en blanco entre versos tan frecuentes en sus

libros, donde el lector *respira* lo que no se dice pero se intuye o se vislumbra.

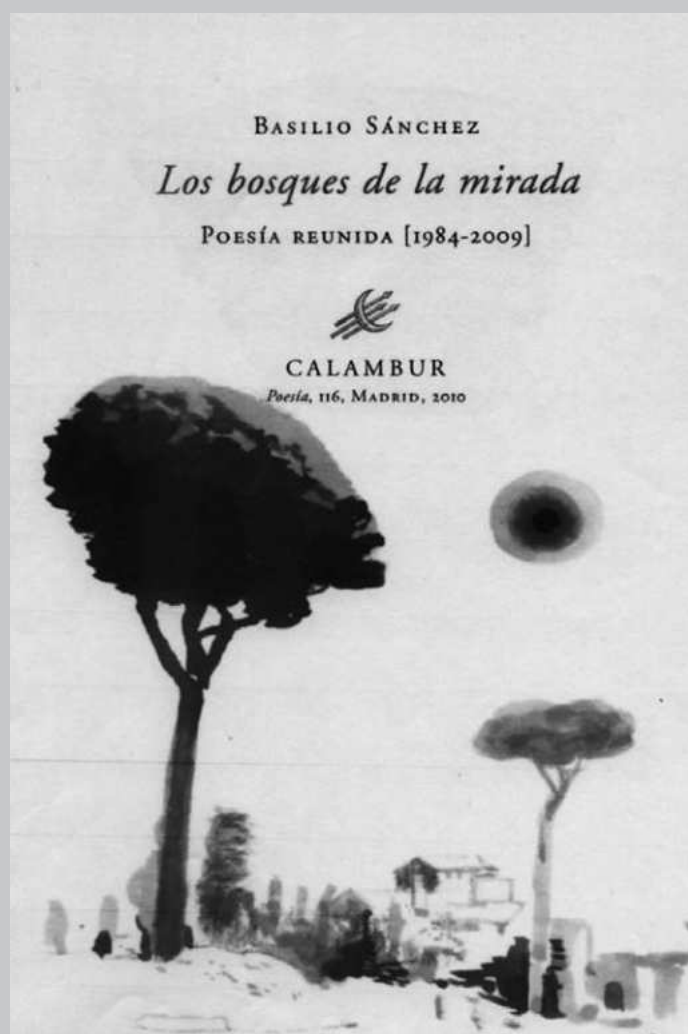
Ante una voz así, no puede uno por menos que sorprenderse cuando piensa que, como él mismo ha contado, fue una persona balbuciente.

Soy de los que piensan que, una vez que el poeta ha encontrado su voz, cuanto escriba será, necesariamente, arte y parte de ese tono. Desconfío de los que en cada nuevo libro (hablo de poesía), que en cada nuevo libro, decía, muestran una voz distinta. Suelen ser farsantes o prestidigitadores, presuntos poetas que o no han encontrado su voz verdadera o les interesan otros juegos ajenos al hecho poético o, en fin, que reniegan sin más de la poesía entendida en su sentido más complejo y profundo. Esto no deja de ser una opinión.

Como buena parte de la de sus compañeros de generación, en especial los extremeños, esta poesía ha sido, y con razón, incluida en una corriente central de la lírica española del siglo XX y lo que llevamos de XXI. Me refiero a la “poesía meditativa” o “de la meditación”, así denominada por Unamuno (el mismo de “siente el pensamiento, piensa el sentimiento”), que fijó en un ensayo memorable José Ángel Valente. Allí se nombraba a Manrique y al Quevedo metafísico, a místicos como san Juan de la Cruz y sabios como fray Luis de León y, ya más cerca, al mencionado Unamuno y a Cernuda que es quien acaso más y mejor dejó atada esa tradición de tradiciones en lo contemporáneo. Digo “tradición de tradiciones” porque esta poesía meditativa, que aúna como digo sentimiento y pensamiento, emoción y reflexión, es deudora de la poesía romántica tanto inglesa como alemana, de poetas tan singulares como Leopardi y de un largo y extenso etcétera que hacen de ella todo lo contrario de la típica *escuela* donde los poetas han de sujetarse a la tiranía de determinadas normas. Como el resto de poetas extremeños de su edad y época, Basilio Sánchez escapó al canto de sirena de la tendencia dominante, la “de la experiencia”, y, en consecuencia, su poesía, ajena a esa o cualquier otra moda, campea aún a sus anchas, con la frescura necesaria, por el panorama literario patrio.

Tras leer de nuevo los siete libros que componen su poesía reunida, me encuentro con un puñado de paradojas que me gustaría comentar. Así, sin que esta poesía se pueda calificar de religiosa, la presencia de ese término, en su sentido etimológico (y no sólo), es consustancial a casi todo lo escrito por él. Quiero decir que lo moral y lo espiritual están presentes, si no siempre de forma explícita –y menos aún como creencia concreta u ortodoxa–, sí como sustrato poético. Quizá le convengan mejor otros términos tales como mítico o bíblico, pero lo cierto es que, a partir de las enseñanzas de maestros espirituales como los citados padre Pacífico o Lanza del Vasto, esta poesía respira “fervor”, por decirlo con una palabra rescatada para la poesía por un poeta que, me consta, Basilio Sánchez admira, el polaco Adam Zagajewski. Puede que todo pueda resumirse con otro conocido término, más amplio y preciso, que otro polaco, Czesław Miłosz, reivindicó para la poesía: el humanismo. En todo caso palabras como piedad, consuelo o perseverancia nos vienen sin querer a la boca cuando leemos esta poesía cargada de símbolos cristianos. También aquel verso de Lanza, casi un lema: “Mantente erguido y sonríe”. Acaso por eso esta poesía, esencialmente melancólica (“la costumbre / de darme a la tristeza”), nunca conduzca a la melancolía.

Y ya que seguimos con las paradojas, vayamos a por otra. Siendo de su tiempo –nadie puede escaparse a lo que sucede en la época que le ha tocado vivir–, esta poesía, que nos ayuda a soportar con entereza, ya digo, estos tiempos de desasosiego y tribulación, se me antoja intemporal, intempestiva incluso, como fuera de una cronología determinada, como si lo que sucediera pudiera haber ocurrido en cualquier edad y periodo, del más tardío al más moderno. Puede que esto enlace con esa apariencia mítica a la que hice antes alusión. Y relacionada con ésta, otra aparente contradicción: leo estos versos y me sitúo a duras penas en un espacio concreto. Es decir, a pesar de que Basilio Sánchez, como sus compañeros de promoción literaria, no ha renunciado a vivir y a nombrar a su Extremadura natal, una vez dejados atrás los viejos complejos, no logro localizar ningún sitio



determinado, excepción hecha del libro *El cielo de las cosas* (que transcurre en Los Pedroches cordobeses) o los poemas del ciclo inédito *Cerca de aquí*, cacereños por los cuatro costados. Esta virtud de lo ilocalizado e ilocalizable consigue que el lector se mueva con mayor libertad y mezcle sin temor y total imaginación los lugares descritos y lo que esos paisajes del alma anuncian o sugieren. Ya sean, supongamos, de alguna playa del Sur, de la Sierra de Gata o de los alrededores de su casa en Comarca de Gata. Paisajes, cabe añadir, donde hay un perfecto equilibrio entre campo y ciudad, entre naturaleza (nunca salvaje) y urbe.

No se acaban aquí las paradojas. Dije antes, y lo mantengo, que esta poesía era personal e intransferible por cuanto su voz y su tono eran suyos y sólo suyos. Sin embargo, nada más lejos de lo confesional, de ese intimismo mal entendido del que, por suerte, buena parte de la poesía española se deshizo hace mucho. Quien habla aquí es, aproximadamente, Basilio Sánchez. Su carácter: su máscara, que, como en el cuento chino que inventó Ferlosio, viene a coincidir exactamente con su propio rostro. Quiero decir que el protagonista poemático no es un personaje, al modo “experiencial”. Siguiendo, pongo por caso, el ejemplo de uno de sus maestros, Antonio Gamoneda, quien habla aquí es él, sin más desdoblamiento que el imprescindible cuando de poesía se trata, más que un mero género literario, como suele repetir el autor de *Libro del frío*. “Alguien”, que es como, a debida distancia, le gusta nombrar a Basilio Sánchez a ese ser al que le sucede lo que pasa en los poemas. Un “alguien” abstracto en el sentido de que es uno y es todos. Es frecuente que se hable en estos poemas de “los hombres” y “las mujeres”, de nadie en concreto. También es común el “nosotros” como persona verbal, un “nosotros” que no pocas veces coincide con un nosotros de dos (“A Maribel, siempre”, reza una dedicatoria tan bella como temeraria). Sí, he aquí otra paradoja: sin ser esta una poesía amorosa al tópico modo, rezuma amor por todas partes.

Esto no significa que lo interior, las “palabras de la privacidad”, como ha escrito el poeta, no estén presen-

tes. Al revés. Lama ha utilizado la feliz metáfora de la casa para referirse a esta poesía. En algunos versos, ha hecho alusión a la pintura holandesa, de interiores luminosos, con esa luz tamizada y melancólica tan característica de los maestros de Flandes. La comparación está muy bien traída. Esta es, sin duda, una poesía habitable que nos lleva hacia dentro del mismo modo que nos traslada hacia fuera. De la memoria, podríamos decir, a la mirada, que son los conceptos inseparables de su manera de comprender el mundo. De las habitaciones a la naturaleza. O, como matiza Lama, del cuarto iluminado por la lámpara, donde suele situarse quien escribe, al jardín, que se ve a través de la ventana. No es baladí la aclaración. Que nadie se llame a engaño: estamos ante una poesía para entendidos. Para lectores, quiero decir. Muy civilizada, como el jardín frente al bosque. Que oculta, con la precisa cortesía, múltiples lecturas. Que se desenvuelve con aparente naturalidad entre un vocabulario de palabras gastadas, que diría Gil de Biedma, pero que no es ni superficial ni simple ni siquiera sencilla. Las frecuentes reflexiones sobre la propia escritura dan buena cuenta de ese afán metapoético que no deja de ahondar en el sorprendente misterio de la creación. “Soy un hombre que escribe”, dice, “alguien” que “mira / por el ojo de la cerradura del poema”. Que mira el mundo desde ahí, podemos aclarar. Alguien que sabe que lo que puede salvarle es precisamente la escritura. Alguien, en fin, que venera a las palabras, que ha elegido pensar a través suyo, que “sin quererlo, se ha ido acostumbrando a las palabras, a la idea de sobrevivir”, por decirlo con otro verso suyo.

Donde, a mi modo de leer, mejor ha expresado su poética es en el poema “Apenas nada” (no *por nada* dedicado a Miguel Ángel Lama). Allí ha escrito:

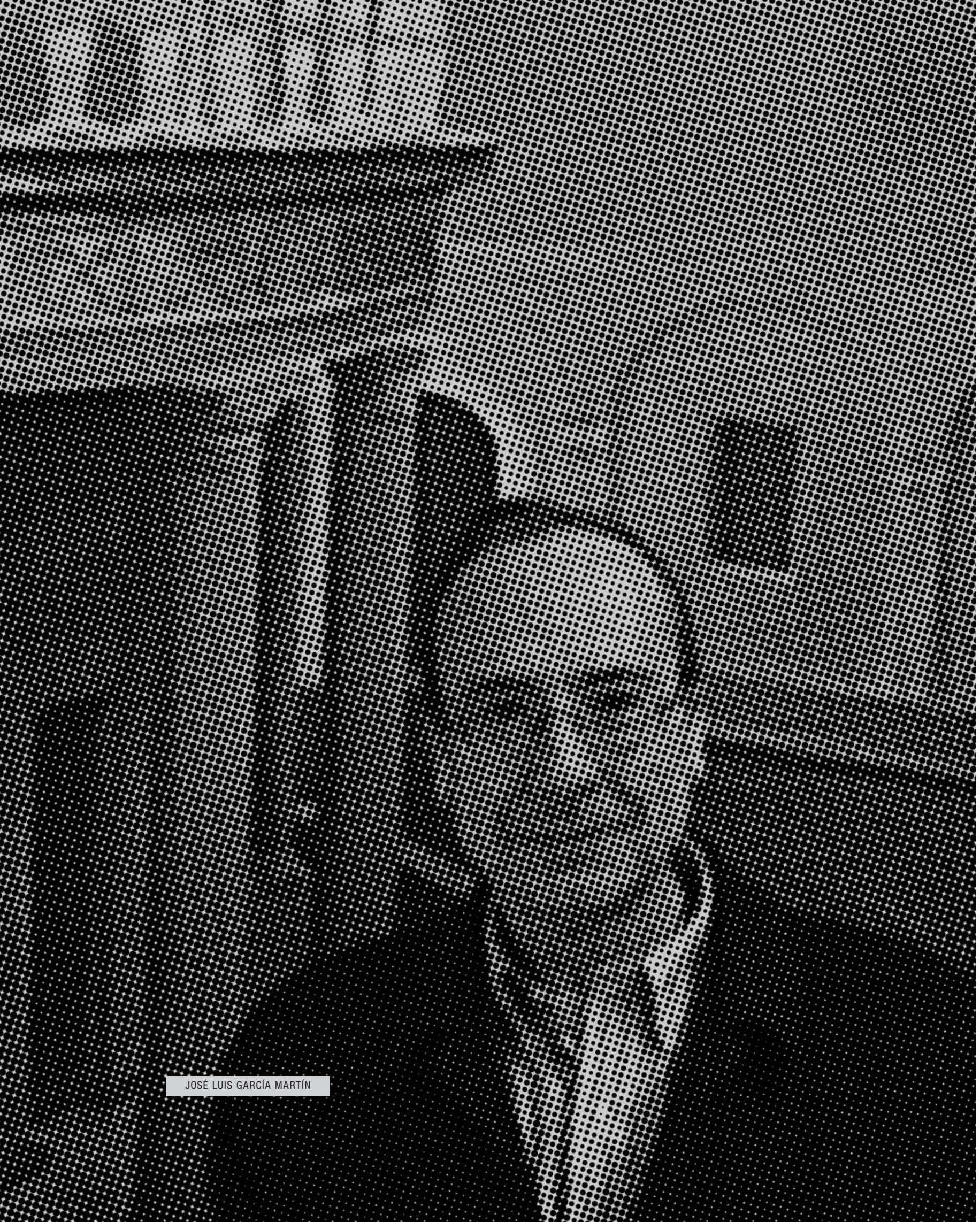
“No es la milagrería de los sueños, / sino el recinto humilde de las incertidumbres / y las perplejidades, / de los aturdimientos y el consuelo: / el orden desvalido, amenazado / en su naturaleza por el simple / transcurso de las horas, de un paisaje moral”.

Cuentan que le preguntaron a Lezama Lima: “¿Para quién se escribe?”, y que el poeta habanero, escondido

en una sonrisa, tras la columna de humo de su tabaco, respondió que en un himno atribuido a Orfeo se dice: “Sólo hablo para aquellos que están en la obligación de escucharme”. A esa necesidad se ajusta toda la poesía que de verdad aspira a serlo, consciente o inconscientemente. También ésta.

“En todos estos años/ ha habido tantos muertos, / tanta desproporción, tanta memoria / condenada al fracaso”, escribió en su poema “Ruido de fondo”. Sin discutir que estos han sido, como diría otro de sus maestros, Antonio Colinas, “años tan intensos como difíciles”, la memoria que rescatan estos cinco lustros de escritura poética es todo menos un fracaso. Esa es la primera, única y última verdad que la lectura de *Los bosques de la mirada* me ha deparado: el lugar central que este libro ocupan en la poesía española de su tiempo y, más aún, porque aquí somos muchos menos, en la pequeña pero significativa historia de la poesía extremeña a la que, con sus poemas, ha dignificado y enaltecido. Pocas obras, en fin, más coherentes y significativas en nuestro panorama que la de este médico poeta (o viceversa) que ha hecho de la dignidad su santo y seña. Con la discreción que le es consustancial (“Al final de la vida, la belleza / habrá estado en las cosas que supieron / pasar inadvertidas”), sin estridencias, duda a duda, paso a paso, ha sabido levantar un edificio de sonido y sentido capaz de entusiasmar a cualquier lector ávido de la humilde pero poderosa verdad que encierran las palabras.

NOTA: Estas palabras fueron leídas en la presentación de la poesía reunida de Basilio Sánchez que tuvo lugar el 18 de enero de 2011 en la Biblioteca Pública del Estado “A. Rodríguez- Moñino / María Brey” de Cáceres. El mismo día, pero veintiocho años antes, que leyó por primera vez sus poemas en público.



JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN

ENTREVISTA

José Luis García Martín, cartógrafo de laberintos

por MARTÍN LÓPEZ-VEGA

José Luis García Martín (Aldeanueva del Camino, Cáceres, 1950) es un hombre de costumbres fijas. Afincado en Asturias desde la infancia, ha hecho de Oviedo el centro de su mundo, del que Venecia o Nueva York son barrios. Si es domingo, como hoy, uno lo encontrará a partir de las doce en una bizarra cafetería cercana al mercado del Fontán llamada «Yuppie» y decorada de la manera más ecléctica, absurda y naranja que uno se pueda imaginar. Rebautizada por García Martín como «café del Rosal», por la calle en la que está ubicada, se ha convertido en el refugio habitual de la tertulia Oliver, por la que, además del propio García Martín, han pasado Víctor Botas, José Luis Piquero, Pelayo Fueyo, Xuan Bello, Marcos Tramón, Silvia Ugidos...

Si es domingo, uno se encontrará a García Martín hojeando las páginas del diario local *La Nueva España*, en el que ese día aparece su diario, apurando un café con leche y haciendo como que no come las patatas fritas que en ese curioso lugar ponen de aperitivo con el café si aún no han salido del horno los bollos con chorizo. Puede que haya comprado algún libro viejo en el mercado, o algunos números sueltos de alguna vieja revista. Pero en realidad espera a que lle-

gue algún contertulio para practicar su afición favorita: llevar la contraria. Sólo cambia de opinión si habla de política, y eso sólo si antes ha cambiado de opinión el portavoz del PSOE. En lo demás, no admite discusión: si alguien no está de acuerdo con él se arriesga a aparecer como *tonto* en su diario de la semana siguiente. Así y todo, nos arriesgamos...

José Luis García Martín es uno de los poetas españoles fundamentales de su generación, autor de libros esenciales como *El pasajero* o *Principios y finales*. Su labor como crítico sin pelos en la lengua ha hecho que su poesía pase desapercibida a la vez que la atención se centraba en rebatir sus argumentos. Sin duda el mejor crítico que ha tenido la llamada poesía figurativa, su afán por emplear el mismo molde a todas las realidades ha hecho que se perdiera un poco hablando de las generaciones siguientes y que haya ido abandonando la crítica. Incansable diarista y editor, su labor es una de las más fecundas de las últimas décadas de la literatura española. Gran lector de literatura portuguesa, se niega a considerarse lusista, por más que sea uno de los lectores que más han hecho por la presencia de la literatura portuguesa en España. Hablamos con él de estos, y de otros asuntos...

—Comenzaste a utilizar heterónimos antes de haber leído a Fernando Pessoa, si no me equivoco. ¿Cómo y por qué decidiste “multiplicarte”?

—Es un recurso que ya existía mucho antes de Fernando Pessoa. En los periódicos con pocos colaboradores, para que no pareciera que todo lo hacían dos o tres personas, se multiplicaban las firmas. Mis heterónimos comenzaron en *Jugar con fuego* y esa era una revista que hacía yo solo. Tuve que inventarme un grupo literario.

—¿Qué supuso para ti, en ese sentido, el encuentro con Fernando Pessoa?

—Lo primero que leí suyo fueron los poemas de Álvaro de Campos. Fue como si me cogiera del cuello para no soltarme ya nunca. Y pronto el autor me fascinó tanto como su escritura. Hay un verso de Manuel Mantero que me gusta citar: “El solitario inventa laberintos”. Pessoa inventó tantos laberintos como para tenernos entretenidos durante varias generaciones.

—¿Cuál es tu heterónimo pessoano favorito?

—El que primero leí, Álvaro de Campos. Pero yo al que más me parezco es a Ricardo Reis, tan amigo de los libros y las reglas y tan poco amigo de la aventura.

—En parte, también Pessoa llegó a ser heterónimo suyo... O al menos te encargaste de parte de su correspondencia...

—No fue un heterónimo mío, pero sí yo escribí algún apócrifo de Pessoa, como de tantos otros. De Francisco Brines, por ejemplo, al que no le hizo ninguna gracia que Vicente Aleixandre, sin sospechar la trampa, le dijera que era uno de los mejores que había escrito. También Fernando Ortiz dijo lo mismo de un falso Villena, pero en este caso yo creo que sí sospechaba la trampa y lo hizo solo para molestar al autor de *Hímnica*.

—También António Botto te ha interesado mucho, aunque en un ensayo lo calificas de “semiheterónimo”.

—De António Botto interesa más el personaje que lo que escribió. Su mejor época fue aquella en que era amigo de Pessoa y este le editó, y quizá corrigió, los textos. Lo de “semiheterónimo” no es ocurrencia mía, sino de Jorge de Sena. Antonio Botto fue un heterónimo “en la vida”, no en el papel: vivió lo que Pessoa no se atrevió a vivir.

—Eran los años de *Jugar con fuego*, revista que dirigías y que escribías en casi su totalidad. Ahí te autopublicaste tus libros segundo y tercero. ¿Lo decidiste así, o moviste antes esos libros por editoriales? ¿Cuál era la pretensión final del juego de *Jugar con fuego*?

—La revista creó una colección de libros. En ella aparecieron los primeros libros de Manuel Neila y de Víctor Botas; también los míos. No intenté publicarlos en otro sitio. Siempre he publicado previa petición del editor. Y por entonces nadie me pedía nada. El primer encargo me lo hizo Manuel Aragón, para Júcar, y fue la antología *Las voces y los ecos*.

—En *Jugar con fuego*, con esos primeros libros de Manuel Neila y Víctor Botas inicias una labor de editor más o menos en la sombra, casi siempre publicando amigos, ¿un reflejo de que el grupo de colaboradores de *Jugar con fuego* iba volviéndose humano?

—Sí, poco a poco los colaboradores virtuales fueron volviéndose reales. Nunca he sido un editor, en el sentido estricto del término, pero creo que he contribuido a que aparecieran bastantes primeros libros.

—En *Café con libros* le diste la vuelta a la tortilla y convertiste a autores reales en guiñoles de tus tertulias escritas.

—Ese es un procedimiento bastante habitual en mí. En un libro mío a punto de aparecer, *Las noches de verano*, hay también bastantes de esas tertulias más o menos imaginarias. Me gusta jugar con los límites entre la realidad y la ficción.

—Desde entonces siempre has tenido actividad ligada a las revistas, ahora con *Clarín*.

—Sí, de algún modo sí, aunque fueran revistas de muy distinta intención. Estaban los *Cuadernos Oliver*, casi un panfleto, y luego *Escrito en el agua* y *Reloj de arena*, que yo editaba (o financiaba), pero no dirigía. Estaban en manos de los jóvenes poetas (entonces) de la tertulia Oliver: José Luis Piquero, Lorenzo Oliván, Javier Almuzara.

—¿Qué crees que aportan las revistas impresas al panorama literario? ¿Crees que deben cambiar con la aparición de internet o que siguen teniendo un espacio claro?

—Internet ha facilitado mucho las cosas. Ahora es más fácil difundir la buena literatura, y muchísimo más fácil difundir la mala. Pero las revistas impresas siguen teniendo su función. Como los periódicos, a pesar de la gratuidad de la versión digital. Yo creo que, de momento, se complementan.

—Desde el principio estuviste muy metido en la guerra literaria, haciendo crítica, estabas, podemos decir, “al día”. ¿Cuál fue tu relación con los novísimos y cómo entendías tu lugar en la poesía del momento cuando comenzaste a escribir? ¿Cómo crees que ha ido evolucionando?

—Uno de joven busca hacerse sitio y se muestra más combativo. Yo comencé a escribir reaccionando contra los excesos de la poesía novísima: el Carnero de *El azar objetivo*, que me parecía demasiado abstracto y descarnado; el culturalismo acumulativo de José María Álvarez, luego las vaguedades irracionalistas de Blanca Andreu... Ahora soy más complaciente. Cuando un disparate se pone de moda, me limito a sonreír. Ha acabado haciéndome gracia hasta Antonio Gamoneda. En cualquier caso, ni en los tiempos más belicosos, he confundido a los cordobeses de la poesía noclónica, o de la diferencia, con Andrés Sánchez-Robayna o con Olvido García-Valdés. Siempre he sido muy consciente de las jerarquías intelectuales. Y de que puede haber poetas de cierto o mucho prestigio que a mí me interesan poco, como Juan Gelman.

—¿Qué poetas crees que no gozan de prestigio crees que se lo merecerían?

—Lo del prestigio es algo muy relativo. Debo haberme ido haciendo viejo, pero, por ejemplo, la mayoría de los poetas jóvenes que estudia y antologa como a los más destacados de su generación mi amigo Rafael Morales no me interesan nada. Yo creo que el buen lector de poesía sabe encontrar, entre la balumba de libros contemporáneos, aquellos que le interesan y desdeña todo lo demás, tenga el premio Reina Sofía o el no mucho más prestigioso Ciudad de Burgos. Los poemas que necesitamos nos buscan, y acaban encontrándonos.

—Una de las influencias presentes en tu poesía desde muy pronto es la de Eugénio de Andrade. ¿Qué fue lo primero que te llamó la atención en su poesía?

—Podría responder con tres palabras: la brevedad, la intensidad, el fulgor. Ayudó el que el primer libro suyo lo encontrara en una librería de Coimbra, en 1980. Antes nunca había oído hablar de él, aunque Ángel Crespo ya había traducido algunos de sus poemas al español.

—A propósito de Crespo, ¿en algún momento te planteaste continuar la labor de «lusistas» anteriores o tu acercamiento a la literatura portuguesa es similar al que has tenido a otras? Naciste en una región fronteriza con Portugal y has vivido casi toda tu vida en Asturias, donde la simpatía por Portugal es enorme.

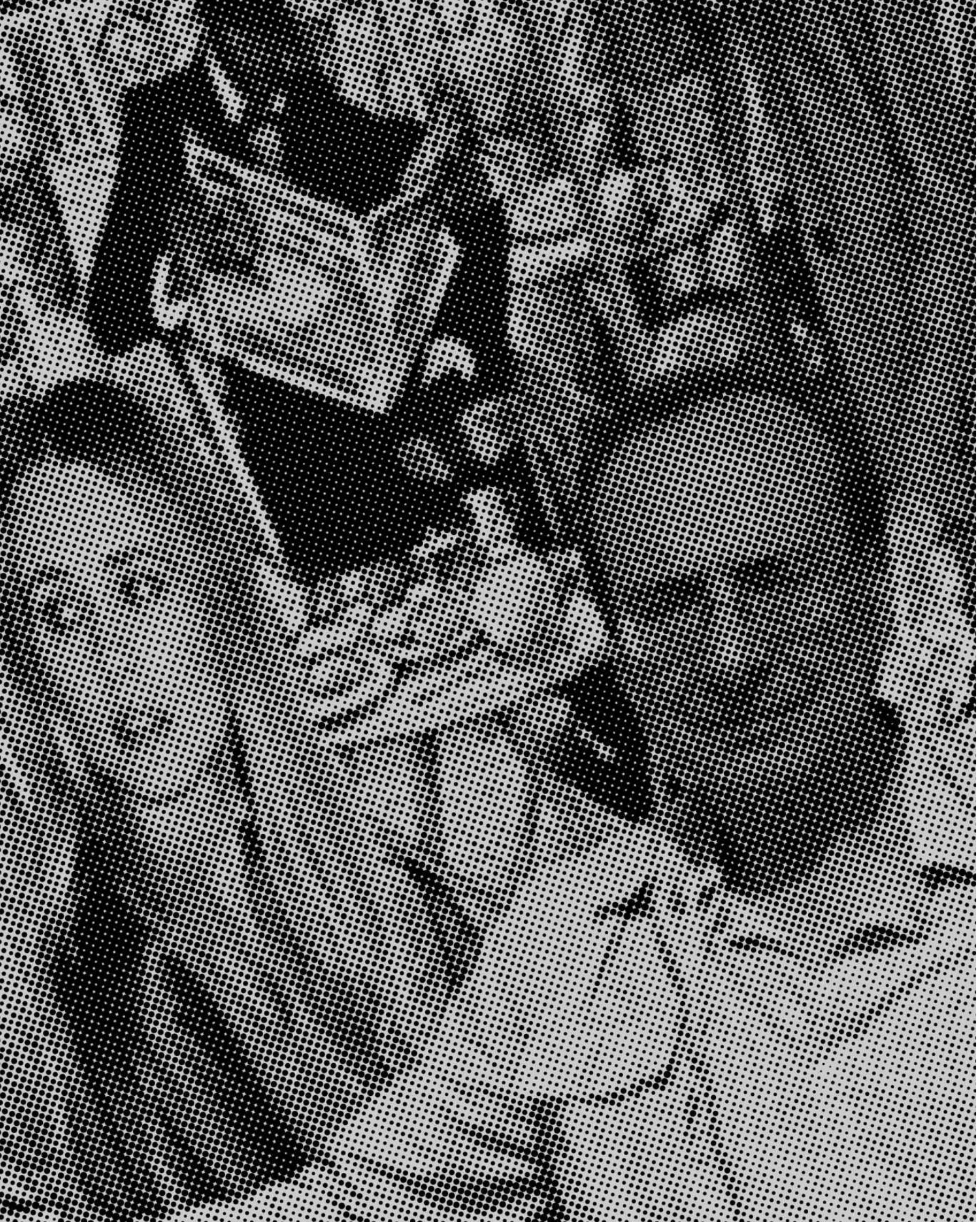
—Yo no soy un “lusista”, sólo un aficionado a las cosas de Portugal y, en especial, a algunos autores portugueses. Nunca me lo he tomado como una especialización. Son caprichos de lector. Me gusta tener una especialidad y en lo demás dejarme guiar por el capricho.

—A Andrade le conociste personalmente. ¿Puedes contarnos alguna anécdota?

—Le conocí en 1988, cuando vino a Asturias a leer sus poemas y a presentar una selección de sus poemas traducidos al asturiano. Le volví a ver años después en Oporto, durante un congreso a él dedicado. Recuerdo que leyó sus versos (leía muy bien) en el escenario y al bajar, mientras todos aplaudían, me reconoció sentado en el borde del pasillo y agachándose un momento me preguntó: “Gostaste, García Martín? Gostaste, García Martín?”. Le gustaba gustar, era un seductor, pero su vanidad no resultaba nada agresiva.

—Creo que llegó a traducir al portugués algunos poemas falsos de Sandro Penna que eran en realidad tuyos...

—Mi mayor éxito como falsificador literario (actividad a la que me dediqué con cierta intensidad durante un tiempo) fueron unos supuestos poemitas rescatados de Sandro Penna, en italiano, que Eugénio de Andrade tradujo e incluyó en alguno de los tomos de su poesía completa. Aún tengo algún otro “falso” colgado por ahí, pero por supuesto no voy a desvelarlo. Si nadie lo descubre, ahí quedará para toda la eternidad.



—Creo que otra de tus admiraciones más claras es Jorge de Sena.

—Lo es, aunque no tanto como lo fue. Jorge de Sena fue un autor muy fecundo, publicó mucho, dejó abundante obra inédita, y póstumamente se han ido publicando hasta los borradores. Eso produce a veces un cierto cansancio y un cierto rechazo. Pero sigo admirando la pluralidad y versatilidad de su poesía, su capacidad de decirlo todo, de sentirlo todo de todas las maneras. Y sus traducciones inagotables. Y sus ensayos. Y su mordacidad como polemista.

—Como él, también tú has publicado varios tomos en los que versionas a poetas de otras lenguas, en tu caso más azarosos, menos programados de lo que parecen los de Sena. ¿Cómo has ido haciendo esas versiones?

—Uno escribe libros del tipo de los que le gusta leer. Yo he disfrutado mucho con los libros de traducciones de Jorge de Sena, o con *Versiones y diversiones*, de Octavio Paz, o con *Segunda mano*, de Víctor Botas. *La biblioteca de Alejandría* o *Jardines de bolsillo* son libros de esa clase. No pretendo ser un traductor fiel. Algunos de los poemas están recreados de memoria, sin tener el original delante. Con frecuencia, más que traducciones, son escrituras “a la manera de”. Pero también hay versiones literales, claro. Eso ocurre cuando encontraba, en otra lengua, un poema que me parecía que podía haber escrito yo.

—¿Qué importancia crees que tienen esos libros en el conjunto de tu obra poética?

—Pues no lo sé. Es posible que a algunos lectores sean los que más le interesen. Aunque parezcan los menos míos, son quizá los más míos.

—¿Qué otros autores portugueses te han interesado?

—Sobre todo Eça de Queiros, al que siempre vuelvo. Me interesan sus novelas, pero también, y quizá todavía más, sus espléndidos y extensos artículos, llenos de ironía, atinada observación e inteligencia.

—Me gustaría que me dijeras en un par de líneas lo que opinas de estos poetas: Rui Cinnati, Rui Knopfli, Joaquim Manuel Magalhaes, José Bento, João Miguel Fernandes Jorge, Mário Cesariny, Sophia de Mello.

—Joaquim Manuel Magalhaes me ha interesado siempre como crítico (cuando habla de poesía portuguesa, no de poesía española) y cada vez menos como poeta. Para mi gusto, en la nueva edición de sus poemas, les va quitando todo el interés que pudieran tener. José Bento fue un tiempo muy amigo mío. Se enfadó por algo que dije en *Días de 1989*. Me parece un magnífico traductor de poesía española. A Fernandes Jorge, a Rui Cinnati y, sobre todo, a Sophia de Mello los he leído con admiración y provecho. Mário Cesariny nunca me ha interesado.

—Fuiste uno de los primeros en señalar la paternidad que la poesía portuguesa ejercía sobre la escrita en asturiano, Andrade mediante, sobre todo. ¿Cuál es tu visión del panorama de la poesía en asturiano actual, a la que has dedicado una voluminosa antología?

—Aunque se escribiera poesía en lengua asturiana desde hace siglos, no hubo en sentido estricto una literatura hasta las últimas décadas. A mí me interesa sobre todo un puñado de poetas: Antón García, Berta Piñán, Xuan Bello, Marín Estrada... Son los fundadores. Después han surgido multitud de nombres, algunos muy destacados.

—También preparaste una maravillosa antología de la poesía inglesa del siglo XX, infelizmente no reeditada. ¿Cómo fue que te decidiste? ¿Repetirías?

—Era una peculiar antología, que seguía el ejemplo de otra publicada por Gredos en 1963. Los poetas ingleses del siglo XX estaban traducidos por poetas españoles y cada poeta traducía los poemas que prefería. Ahí estaban los mejores poetas ingleses en versión de algunos de los mejores poetas contemporáneos. El problema de este tipo de libros es que resulta enojoso conseguir los permisos correspondientes, siempre se plantean problemas. Ciertamente,

es un tipo de libro que me gusta mucho. Es todo lo contrario de los libros de poemas traducidos por un traductor profesional que apechuga con todo, tipo Reina Palazón.

—Y Clarín ¿te interesa por lo mismo que Eça?

—A Clarín lo siento casi como de la familia. Eça me resulta más exótico.

—Otra de tus múltiples labores ha sido la edición de textos más o menos perdidos: la Poética de Campoamor, los tomos de memorias de Gómez Carrillo, las entrevistas de Alfonso Camín... A menudo obras consideradas menores de autores entonces no tan menores como ahora... ¿Qué te llevó a reeditarlas?

—Me gusta poner al alcance de los lectores obras perdidas en las bibliotecas o en las librerías de viejo. Mis ediciones, aunque lleven un prólogo más o menos noticioso, no tienen nada que ver con las habituales ediciones eruditas (“críticas” las llaman algunos) que suelen publicar los profesores universitarios, llenas de notas y de variantes que las vuelven ilegibles. Para mí lo principal es ofrecer un texto limpio, que interese al lector hedónico, no al doctorando o al opositor. Otros convierten la obra ajena en un pretexto para el lucimiento propio. Esas ediciones sólo sirven para la promoción académica de los autores, son lo que yo llamo “basura curricular”. No quiere eso decir que no admire la erudición bien entendida, la que practican Francisco Rico o José María Micó. Pero considero un error publicar a un autor del XX como a uno del XVI.

—Hay dos ciudades que parecen míticas en tu adolescencia y primera juventud: Coimbra y Perugia. ¿Harías un libro llamado *Dos ciudades* dedicado a ambas?

—Me gustaría. Pero haría falta que me lo pidiera un editor. Ahora todos los libros que escribo los voy publicando semana a semana en el periódico. Es una manera de trabajar a la que me ha acostumbrado y que va muy bien con mi carácter. Soy un escritor por entregas, como los novelistas decimonónicos, y tengo la suerte de que dos periódicos, uno durante el curso y otra durante el verano, me dejan ocupar una página completa con total libertad. Mis libros no reúnen colaboraciones periodísticas. El libro lo pienso antes y luego lo voy escribiendo por capítulos.

—A la que sí has dedicado un libro, y sigues yendo a menudo, es a Venecia. ¿Qué es Venecia para José Luis García Martín?

—Después de Nueva York, o quizá antes, es la ciudad que más se parece a Aldeanueva del Camino. Como cuando era niño, paseo por sus calles y todo es asombro y maravilla. Para un niño, el más pequeño pueblo es como para un adulto, para ciertos adultos, la gran ciudad: un lugar de inagotables descubrimientos. Siempre que llego a Venecia vuelvo a ser un niño. Sigo asombrándome de todo. Y en Venecia, además de no haber coche, ocurre algo todavía más prodigioso. Coches ya no circulan por el centro peatonal de muchas ciudades. Pero Venecia es la única en la que no hay bicicletas. Es el único lugar en el que el transeúnte es verdaderamente el rey. Lo primero que noto cuando me doy una vuelta por la cercana Padua es que se acabó la tranquilidad. Ya no puedo caminar soñadoramente a mi aire. Aunque camines bajo los soportales, a cada paso se te cruza un ciclista, te da un susto. En las ciudades civilizadas, debería haber, como ya hay para los coches, zonas prohibidas a los ciclistas.

—Tu primer libro de poemas, *Marineros perdidos en los puertos*, tiene poco que ver con el resto de tu obra, y de hecho nunca lo incluyes en tus recopilaciones. ¿Cómo era el JLGGM que lo escribió?

—Era un aprendiz (y lo sigue siendo), contagiado entonces por la moda del momento, cierta escritura “novísima”. Hay que tener en cuenta que, aunque publicado en 1972, se había terminado dos años antes. Curiosamente contiene bastantes sonetos, estrofa a la que acabo de volver este verano. Pero aquellos sonetos, aunque respetaban el endecasílabo y la rima, eran más irracionales y pospistas.

—¿Y qué opinaría aquel del JLGM de hoy?

—Pues no sé. Yo creo que estaría encantado. Con un poco más de talento (y quizá algo más de éxito, pero ganando el mismo dinero), sería exactamente el que quiso ser.

—En tus últimos libros el monólogo dramático es el recurso más habitual. ¿Qué te atrae de ese tipo de poemas? ¿En qué tradición te gusta incluirte?

—Mis últimos poemas están escritos casi de una manera automática: yo no soy el que habla en el poema, sino el que escucha (y transcribe) la voz que habla en el poema. Algunos amigos se burlan de esto y dicen que resulta extraño que esos presuntos fantasmas míos (o voces del subconsciente) se expresen en perfectos endecasílabos.

Pero así es.

—¿Qué te ha llevado a volver al soneto?

—La rivalidad con autores más jóvenes. Quería demostrar que yo también era capaz de escribir un soneto que, además de respetar todas las reglas, fuera también un poema. No sé si lo habré conseguido. Luego he descubierto que esa limitación favorece mucho la creatividad. Siempre que no se abuse, claro.

—Has probado casi todos los géneros: el teatro, el relato breve, la novela juvenil... Pero no la novela. ¿No caerás nunca?

—Tengo un lema: Antes muerto que casado y antes casado que novelista. A la novela, aunque he leído muchas y todavía las leo, le tengo un poco de manía. No intento razonarla. Quizá se deba a una reacción contra ese considerarla la cumbre de la literatura. A mí las novelas que más me gustan son las que se leen como si no fueran una novela.

—También es curioso que alguien que ha hablado tanto de la poesía de los otros nunca haya escrito ninguna clase de «confesión poética», de poética larga, digamos.

—Me aburren las generalidades sobre la poesía. Lo que yo he llamado el pensamiento algodinoso (el que carece de cualquier rigor conceptual) abunda sobre todo en las poéticas y en los prólogos a determinadas antologías. A un nivel adecuadamente abstracto, de la poesía se puede decir cualquier cosa y la contraria. Me interesan más bien poco las elucubraciones sobre la “postmodernidad”.

—Ahora que dices que has dejado la poesía joven para Villena, ¿de qué época, de qué literatura te apetecería hacer una antología?

—La verdad es que ya las únicas antologías que me apetecen son las caprichosas. Seleccionar un poema para cada día del año, por ejemplo. Cosas así.

—¿Sigues leyendo literatura portuguesa? ¿Has descubierto últimamente algo que te parezca que merece la pena destacar?

—Sigo leyendo, pero no con la intención de estar al tanto de lo nuevo. El hacer panoramas y esas cosas a las que me dedicaba antes ahora me aburre. Lo dejo para los periodistas culturales que tienen que ayudar a la venta de las novedades. Sigo leyendo caprichosamente y cada semana comento alguna de esas lecturas.

—¿Cómo ves el panorama de la poesía española de ahora mismo?

—Ahora miro para otro lado. Ya no me interesan los panoramas. Me interesan algunos poetas, algunos poemas concretos. Deben de ser cosas de la edad.

—Si tuvieras que salvar cinco poemas tuyos, ¿con cuáles te quedarías?

—La verdad es que no se me ocurre ninguno. Nada más deprimente que pensar que, a mi edad, la mayor parte de los escritores ya habían publicado lo fundamental de su obra. Yo prefiero pensar que, si algún poema mío, merece la pena que se salve todavía está por escribir. Como escritor, siento que estoy empezando. Una ilusión, lo sé. Pero engañarse un poco de vez en cuando tampoco viene mal.

—¿Podrías citar cinco poetas a los que te gustaría parecerse?

—Mejor, cito tres escritores que me habría gustado ser. El primero es Voltaire, consejero de príncipes y caballero andante (y sonriente) contra cualquier forma de intolerancia. El segundo es Goethe, también algo más que un escritor. El tercero es Borges, pero sin ceguera y sin María Kodama. Todos son escritores que llegaron a viejos sin perder sus facultades. Yo tengo la sospecha de que soy de evolución lenta y de que, hasta los ochenta años, no seré capaz de escribir nada que valga la pena. A ver si hay suerte y llego a esa edad.

—Pareces un hombre que vive para la literatura. La impresión que dan tus diarios es que no puedes sentarte solo en una cafetería y quedarse quieto. Tienes que ponerte a escribir lo que sea: haikus, aforismos...

—Pues es una impresión falsa. Hace tiempo que no escribo nada en ninguna cafetería. Sólo leo o charlo con algún amigo (y cuando me canso de leer, y no aparece nadie, escucho un poco de música en el iPod). Para la escritura soy muy oficinista, tengo una musa bien educada: escribo casi todos los días, de nueve a diez, en mi casa (cuando estoy fuera de casa, no escribo: solo miro). Cierto que fuera de ese horario, alguna vez he escrito haikus y aforismo: cuando tengo que presentar a algún conferenciante o a algún poeta especialmente aburridos. Si asisto por compromiso, y estoy entre el público, no tengo inconveniente en abrir un libro (y si me ven, mejor: es mi manera de censurar sin molestar). Pero, estoy en la mesa, junto al que habla, me parece demasiado fuerte abrir un libro. Entonces saco mi moleskine y hago como que tomo notas de lo que se dice (de vez en cuando, miro al conferenciante y asiento). Entonces aprovecho para poner la mente en blanco y escribir lo primero que se me ocurre. En el diario, he publicado alguna vez esas ocurrencias, pero más que porque crea que valen algo para censurar (indirectamente) al tedioso que me he tenido que aguantar. Soy como los niños, me aburro en seguida. Lo que más detesto, son esos escritores corteses y agradecidos que dedican el primer cuarto de hora a agradecer a quiénes les han invitado, la siguiente media hora a contarnos de qué van a hablar y la hora o las dos horas siguientes a leernos con voz monótona y sin levantar la vista los folios que traían preparados.

—Como profesor universitario, ¿qué opinión tienes del funcionamiento y del nivel de la universidad española?

—Es complicado dar una opinión general. Lo que sí puedo decir es que, por lo que yo conozco, no funciona peor que cuando yo estudiaba, allá por los primeros setenta.

—Has publicado una montonera de tomos de diario, muchos de tus poemas juegan a la anécdota autobiográfica, y sin embargo todo eso no parece más que un inmenso muro tras el que ocultarte. ¿La biografía también se inventa?

—En mis poemas hay pocas anécdotas autobiográficas. Y en mis diarios tampoco me dedico a contar todo lo que me pasa, sino solo aquellas pocas cosas (viajes, lecturas, desamores) que creo pueden tener un interés para el lector. Goethe decía que todas sus obras eran “fragmentos de una gran confesión”. A mí no me gusta confesarme, pero me gusta mucho fingir que me confieso. Creo que en mis diarios he aprendido a mentir con la verdad.

—Hay unos versos de José Emilio Pacheco que te gusta mucho citar, esos que dicen que ya somos todo aquello contra lo que luchamos cuando teníamos veinte años. ¿Así te sientes, al menos en parte?

—Yo lo digo irónicamente. Me incluyo en esa generalización, pero en realidad estoy pensando en otros. En Jon Juaristi, por ejemplo. Yo como nunca he sido marxista ni troskista ni maoísta ni más de izquierda que nadie, ahora puedo seguir siendo de izquierdas.

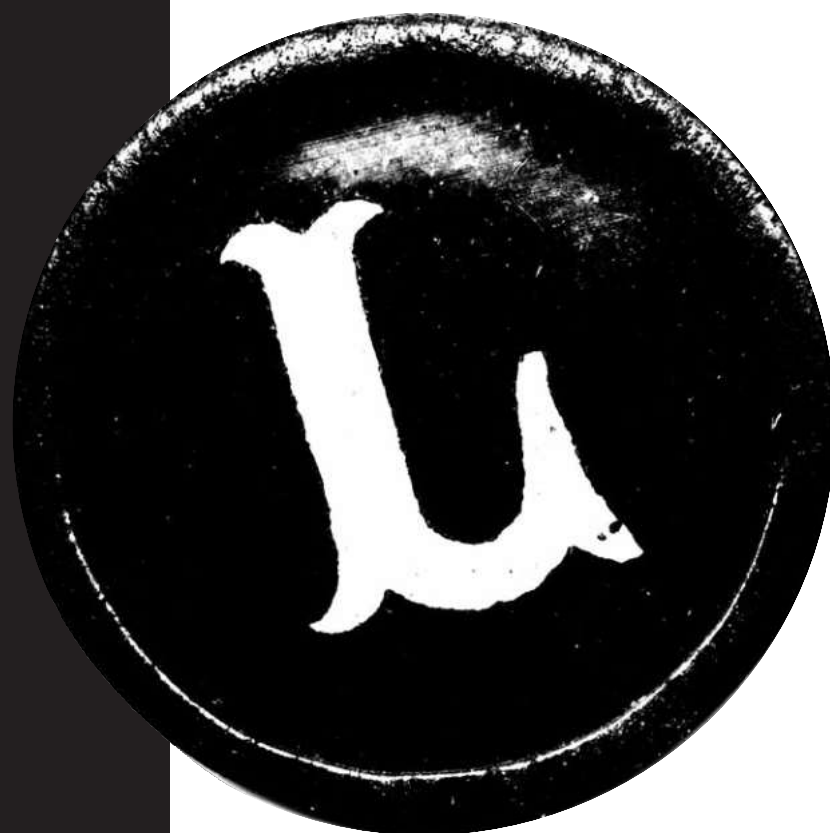
—Anónimo, discreto, provinciano. Así escribes en un poema. ¿Cómo te definirías, hoy, con tres adjetivos?

—Siguen valiendo los tres: sigo siendo anónimo (salvo para ciertos poetastros, que no olvidan que alguna vez me burlé de un libro suyo o nos los incluí en alguna antología), completamente provinciano (solo he vivido más de tres meses en Aldeanueva del Camino, Avilés y Oviedo: valiente cosmopolita estoy hecho), y bastante discreto, en lo que a mi vida privada se refiere (en lo que se refiere a las de los demás, me temo que no soy tan discreto).

—Eres aficionado a decir que amas sobre todas las cosas la rutina y a reelaborar tu idea del paraíso. ¿Cuál sería esa idea ahora?

—Me gusta tanto la rutina que no hay día en que no me invente alguna rutina nueva. Y mi idea del paraíso incluye cosas como buena salud, libros nuevos cada día, amigos con los que charlar, enemigos inteligentes con los que polemizar, algunas ciudades (y especialmente Oviedo), uno o dos periódicos en los que escribir, algún amor imposible, dar clases, estar solo pero rodeado de gente, en fin, cosas así.





Escaparate de libros

PÁGINA
203

ELOÍSA ÁLVAREZ

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO

JORDI CERDÁ

MIGUEL FILIPE M.

ANTÓNIO CÂNDIDO FRANCO

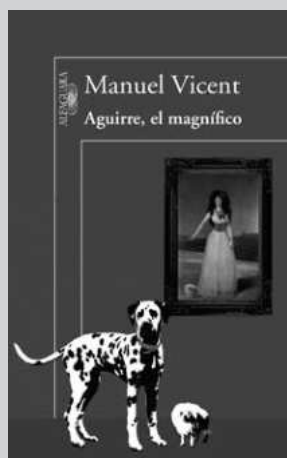
ANTONIO JIMÉNEZ MORATO

MIGUEL ÁNGEL LAMA

MARTÍN LÓPEZ-VEGA

MANUEL NEILA

XOSÉ MANUEL DASILVA



Aguirre, el magnífico

MANUEL VICENT

Madrid, Ed. Alfaguara, 2011.

Al oír por la radio en la lista de los libros de lectura recomendada en enero de 2011 el título *Aguirre, el magnífico*, de Manuel Vicent, ocurrió que algunos oyentes confundieron a este Aguirre con otro: con el legendario navegante, héroe en numerosos estudios y asedios artísticos, entre ellos en el proyecto dramático de Sanchis Sinisterra y en la novela *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, que en 1964 editó Ramón J. Sender.

Pero contemplar la portada les sacaba inmediatamente de su error. Representaba el famoso retrato que Goya pintó de la Duquesa de Alba, de pie, vestida de pija-sexy y acompañada de una perrita condecorada con lacito rojo en una de las patas traseras. Y, recortadas, como símbolo, las figuras emparejadas de esa (supuestamente) caniche y del dálmata que se paseaba por el palacete que la vieja editorial Taurus poseía en la plaza de Salamanca, cuando, en 1970, aún propiedad del banquero Alfonso Fierro y dirigida por Jesús Aguirre, se produjo allí el primer encuentro entre Manuel Vicent y éste. Quince años después, en la Universidad de Alcalá, en el acto de aceptación del Premio Cervantes por Torrente Ballester y con el rey don Juan Carlos casi como testigo, Aguirre nombraría a Vicent su biógrafo.

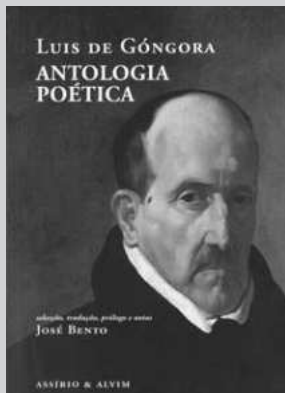
Aunque más que ante una vida en concreto, como el propio Vicent apunta admirablemente en la contraportada del ensayo bajo el marbete “Un clérigo volteriano se convirtió en duque de Alba”, estamos ante un retablo ibérico de medio siglo de la historia de España en la que el brillante jesuita exclaustro ascende por mérito propio al puesto de decimotercero duque de la Casa, hasta su muerte en el palacio de Liria en mayo de 2001.

Mucha distancia entre el treintañero autor de la novela *Pascua y Naranjas*, vencedora del Premio Alfaguara en 1966, y

este Vicent que saborea, con la calma y la buena sombra del sabio setentón, la psicología humana de cierta España de charanga, huyendo como puede de la embestida inconfidente que, representada por el papel *couché*, se hace contra cierta aristocracia, y memora con tristeza los sobresaltos históricos que sufrieron los españoles con el atentado a Carrero Blanco, al Parlamento en el 23 F-, a la vida, en suma, en Atocha.

Y el humor irónico vertebra visión y discurso para plasmar los ambientes, sobre todo artísticos, del mentidero en que se fraguó la insólita historia de amor en que una duquesa, dueña de más de sesenta títulos nobiliarios, es conquistada por un arribista sólo con la lengua, incluyendo la escrita, ya que le dedicó un libro de poemas, *Secreto a voces*, en el que no faltan versos eróticos y alguna alusión a unos “pezones como granos de café”. Sabrosa relación de la que entresaco estas confesiones: “Al principio fue difícil –manifesto la duquesa–. Era una persona nueva que entraba en nuestra vida, pero con el tiempo se creó una armonía estupenda entre nosotros. De todos los hombres que han pasado por mi vida, Jesús es el que más lejos me ha llevado en los éxtasis. La duquesa hablaba de esta forma deshinbida para atajar algunas insinuaciones maliciosas; por su parte, el duque se puso macarra y aseguró que él y Cayetana follaban todos los días” (p.209).

Libro para devorar por ávidos lectómanos y por simples aficionados. Será también objeto de deseo de historiadores y, sobre todo, de profesores de Español, como ya lo fueron, y con qué buenos frutos, los artículos que Manuel Vicent ha venido publicando en *El País* y que han sido recogidos en el volumen de 2004 titulado *Nadie muere la víspera*.



Antologia poética

LUIS DE GÓNGORA

(selecção, tradução, prólogo e notas de JOSÉ BENTO)
Lisboa, Assírio & Alvim, 2011.

De uma assentada, o poeta e incansável tradutor José Bento acaba de dar a lume dois novos volumes de tradução de poetas espanhóis do Século de Ouro, Lope de Vega e Luis de Góngora. Talvez por ser mais controverso e, sem dúvida, um desafio mais complicado para o tradutor, prefiro centrar a minha atenção na antologia gongorina. A dificuldade principal que coloca a leitura de Góngora advém do seu carácter obsessivamente cerebral e lógico, ainda que desenvolvido num discurso sintáctico-imagético extremamente complexo que dificulta a apreensão do seu sentido. Por isso o poeta sevilhano foi amado pela geração de 27 e detestado por Antonio Machado, que não suportava o seu raciocínio quase silogístico e a escassa emotividade dos seus poemas.

Mais difícil ainda do que ler Góngora é traduzi-lo, e sobretudo traduzi-lo à maneira de Bento, isto é, procurando sempre manter o ritmo, a rima (quando existe) e o sentido dos versos. Sublinhe-se que, na escolha dos poemas, José Bento não faz qualquer concessão à comodidade. O Góngora “popular” e o Góngora “obscuro” estão presentes na antologia sempre em função da qualidade dos versos e nunca da facilidade da tradução.

É claro que nem todas as soluções encontradas por José Bento me parecem completamente ajustadas. No início da “Soledade Primeira”, custa a entender, no verso “em que o raptor disfarçado de Europa”, a referência ao mito do rapto da princesa Europa por Júpiter, disfarçado de touro. Creio que seria preferível

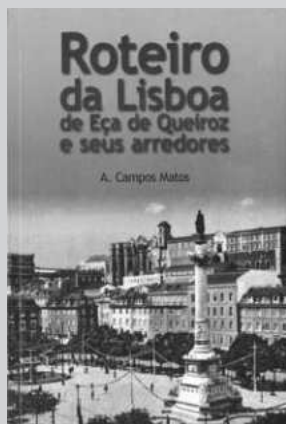
manter a anteposição do adjectivo ao substantivo, como acontecia no original, e traduzir “mentido robador” por “disfarçado raptor”. Mas parece-me particularmente muito pouco feliz a tradução do último terceto do soneto “Suspiros tristes, lágrimas cansadas”. Ou seja: “que esse anjo ferozmente humano então / não cria minha dor, e é pois meu fruto / chorar sem prémio e suspirar em vão”. No original, encontramos o verbo “creer” e não o verbo “crear”: “porque aquel ángel fieramente humano / no crea mi dolor”.

Na verdade, o que o poeta lamenta no soneto (através do recurso estilístico da correlação, que o tradutor transpõe fielmente para o idioma português) é a impossibilidade radical de expressar a dor provocada pela rejeição do seu amor, devido à conspiração conjugada do vento e do álamo, que lhe abafavam os gritos e lhe absorviam rapidamente as lágrimas vertidas, “para que aquele anjo feramente humano” não se apercebesse sequer da profundidade da sua dor.

Mas numa tão ampla recolha poética, que se espalha por 447 páginas, não é a discordância pontual por alguma opção concreta que diminui ou deslustra o reconhecimento da relevância e da oportunidade do trabalho.

E precisamente porque a minha opinião geral sobre a qualidade da selecção e da tradução é bastante positiva, prefiro terminar com a transcrição de um outro poema famoso, no qual se tematiza, à maneira barroca, a precaução necessária contra os perigos e armadilhas do amor:

A doce boca que a provar convida um humor entre pérolas brotado, ?sem invejar esse licor sagrado
que a Júpiter ministra o moço de Ida,
amantes, não toqueis, se quereis vida; pois, entre um lábio e outro purpurado, Amor está, de seu veneno armado,
qual entre flor e flor serpe escondida.
Não vos mintam as rosas, que à Aurora direis que, aljofaradas e olorosas, tombaram do purpúreo seio pleno;
são as maçãs de Tântalo, não rosas,
que irão fugir do que incitam agora;
e somente do Amor fica o veneno.



Roteiro da Lisboa de Eça de Queiroz e seus arredores

A. CAMPOS MATOS

Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2011, 174 págs.

Estudioso dedicado da obra e da vida de Eça de Queirós, o Arquitecto Campos Matos acaba de dar a lume mais um volume consagrado a este grande escritor do século XIX. Sem se tratar de uma novidade absoluta, porque muitos dos materiais expostos no livro já integravam as *Imagens do Portugal Queirosiano*, do mesmo autor, este novo livro tem, antes do mais, a vantagem do tamanho. As suas dimensões relativamente modestas permitem que se leve na mão, quase no bolso, e que se vá utilizando sempre que necessário.

No final do livro reproduzem-se as plantas de Lisboa e de Sintra e faz-se a listagem dos meios de transportes que podem ser utilizados para percorrer os espaços queirosianos da Grande Lisboa. Mas a apresentação desses espaços no corpo do volume (com texto e fotografia) é feita por ordem alfabética, o que facilita a consulta, mas pode dificultar a organização dos passeios.

Pela mão de Campos Matos e de Eça, pois o autor do *Roteiro* foi sistematicamente introduzindo no seu livro passagens queirosianas alusivas aos locais seleccionados, o leitor contemporâneo pode, portanto, conhecer e visitar os espaços de Lisboa e arredores por onde deambulou o romancista, quer eles tenham sido substancialmente alterados.

Há, evidentemente, muitos espaços hoje desaparecidos ou substancialmente transformados: lugares públicos que foram

devorados pela expansão imobiliária e transformados em áreas habitacionais, como sucede com o Hipódromo de Belém, com o qual a capital portuguesa pretendia aproximar-se das grandes cidades europeias, mas que na visão satírica de Eça apenas pusera ainda mais a nu o nosso atraso civilizacional; imóveis que foram arrasados ou que mudaram o seu perfil funcional e muitas vezes também a sua fachada (esse foi, por exemplo, o destino do Hotel Bragança e do Hotel Central). E sabendo-se que o escritor realista raramente arriscava descrever sem o suporte de um modelo vivo, o autor do presente livro procura também, dentro de Lisboa, e apoiando-se em bibliografia pertinente, encontrar esses modelos, mesmo quando, como sucede com o Ramallete, o famoso palacete da família Maia, ele não se encontra exactamente no lugar indicado no romance.

Como o leitor verá, muitas ruas e largos mudaram de nome desde a época queirosiana (foi a designação toponímica que mudou, não foi o romancista que deu nomes fictícios a esses espaços). E se nalguns casos os lisboetas continuam a conhecer os locais ficcionados por Eça pelos seus antigos (e já não oficiais) nomes (o Terreiro do Paço, por exemplo), creio que poucos saberão onde ficava o Aterro, tantas vezes referido pelo autor de *Os Maias*.

Estamos, pois, perante um livro que pode ser bastante útil aos leitores de Eça de Queirós e aos amantes da capital portuguesa. É pegar nele e começar a descobrir.



Les bones companyies. Poetes i poemes

JORDI CORNUDELLA

Barcelona, Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors, 2010.

Jordi Cornudella (Barcelona, 1962) es autor de dos volúmenes de poesía: *Feli encès* (1985) i *El germà de Càtül i més coses* (1997), un libro cada docena de años. En el 2010 se publicó *Les bones companyies*, una obra que trata y traza una particular manera de abordar los poemas, su lectura y la vida que se lleva consigo. El libro que nos ocupa es tan raro como exquisito. El autor integra un conjunto de ensayos y notas sobre poesía de un aspecto cronológico amplísimo que incluye lo más granado de la tradición occidental: griegos, latinos, medievales, barrocos, románticos o modernos. Ya advierte Cornudella al inicio de la obra que no se trata de un volumen misceláneo. Tal vez aquí recaiga una de las principales virtudes (y también uno de los riesgos): elaborar un discurso de múltiples registros en el que el poeta lee poemas de otros. El helenista que elucida un pasaje abstruso de Arquíloco no se sobrepone al oyente emotivo y emocionado del tema «Resolution» de Jonh Coltrane. Esta organicidad que procura el libro incorpora la humanísima ambigüedad de cualquier acto de lectura y, por consiguiente, del propio lector. Cornudella puede aplicar sus conocimientos de los principios métricos y cuantitativos del verso clásico (conocimientos que, por otro lado, se alejan lamentablemente del saber común de los lectores de poesía), sin dejar de referir el momento preciso en el que, con dos amigos en un atardecer de verano en el Garraf, la conversación le llevó a la memoria un poema de Carles Riba.

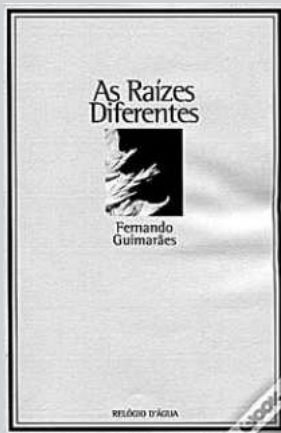
El concepto de compañía que propone el título del libro y la praxis de la filología (el amor al logos) conlleva esta lectura conjunta. Nunca leemos solos. Y Jordi Cornudella se propone romper cualquier solipsismo al acto de leer. La fraternidad lectora no es veleidad estética, sino un *ethos* para todos aquellos que comparten la compañía (y la necesidad) de unos versos. Versos no para mascar los domingos por la tarde o diseccionarlos desde la asepsia académica, sino versos trabajados, exprimidos, iluminados que tejen la existencia y la búsqueda de la felicidad.

Hace unos años, Cornudella publicó en una plaquette la traducción de cuatro poemas de Catulo de Verona y, a la postre, ensayó una voz ficticia epistolar, cercana al cometido de este libro. Sin máscara heteronímica, con la compañía cómplice de amigos lectores de poesía, el libro busca la interlocución deliberada y mantiene al lector en un discurso solidario.

Toma cuerpo específico el último capítulo: «Versos llegits en vers» en el que Cornudella traduce buena parte de los poemas tratados anteriormente del mundo clásico (Hesíodo, Safo, Píndaro, Horacio o Anacreonte), dos poemas de Goethe y uno de Robert Frost. Es innecesario poner de relieve que este capítulo no es un anexo o complemento del discurso ensayístico. «Versos llegits en vers» es la justa conclusión del discurso desarrollado por lo que tiene de toma de posesión, de lectura personalísima de los versos de otros. Lo escribió Carles Riba: «traduir, així mirat, fóra res més que llegir assajant una forma a la personal interpretació? I el qui bonament llegeix, si llegeix bé, què fa sinó traduir per a ell –més provisionalment encara?». Son versiones que dan debida cuenta de Cornudella como poeta: de su saber, pericia, y de uno de los tonos más personales y sólidos de la poesía catalana actual. Una buena muestra es «Dedicatòria», poema propio con el que abre el volumen y la *suite* compuesta de siete piezas dedicada al amigo y también creador, Perejaume.

No podríamos pasar por alto que *Les bones companyies* es un sentido homenaje al también poeta y acerado crítico Joan Ferraté: «l'amic amb qui he parlat més de poesia i de qui he après sobre l'art de llegir amb el màxim rigor i amb el màxim profit». El recorrido por el helenismo, los poetas catalanes medievales, el barroco español o el siempre admirado Josep Carner, fue también trillado por el que cabe considerar como uno de los más aventajados críticos peninsulares de la segunda mitad del siglo XX. La lectura reiterada de Josep Carner no es una reivindicación, sino la llana y simple constatación de una de las grandes figuras poéticas del siglo XX. A Ferraté, el ciudadano que por voluntad expresa murió sin dejar rastro en los obituarios oficiales y oficiosos, Cornudella le dedica un retrato de sus últimos días. O de cómo la muerte del amigo y del poeta también nos descubre y grava el sentido de unos versos.

Joan Ferraté en *Dinámica de la poesía*, un punto y a parte de la crítica en nuestro país, reivindicaba un arte comprometido con la inteligencia, la imaginación y la sensibilidad. Frente al arte no vale mantener una actitud objetiva y neutral. Jordi Cornudella ha tomado buena cuenta de ello. *Les bones companyies* es uno de los libros más inteligentes, imaginativos y sensibles escritos en catalán estos últimos años.



As Raízes Diferentes

FERNANDO GUIMARÃES

Lisboa, Relógio d'Água.

Origor e a discrição desta poesia, na ausência de exaltação, prefiguram uma vivência da pacificação dos limites (silêncio, dúvida, dor, velhice, morte), frequentemente anexada a um regresso ao corpo como primeiro e derradeiro lugar da convivência do Homem com o mundo, o qual reverbera e antecipa a experiência dessas condições limitantes, perfilada por um horizonte de sensibilidade ou de intimismo meditativo. Uma interiorização do real – «É essa interioridade/ e não a flor que se deve pintar» –, sem subjectivação do meio, através de uma espécie de dispersão elocutória (Verlaine), que objectiva uma voz cuja comoção é mediada por um intenso perfil reflexivo, conquista na obra de Fernando Guimarães uma possível serenação dos instantes, por uma substantivação do mundo (vento, cidade, chuva, rosto, jardim, flor, rio, canal...), anexada a uma experiência da transparência (luz, água, ar) que apoliniza a realidade.

Há pois um sentido da metamorfose dos objectos, através da prevalência do olhar, matizada por uma tematização existencial, que fundamenta o influxo narrativo num lirismo des-subjectivante, sem obliterar, ainda assim, a presença dum eu objectivado pelo pendor meditativo destes poemas, uma consciência que dá forma ao mundo e que universaliza as interrogações mais íntimas, por uma espécie de comunidade de sofrimento, que tem um perfil esperançado, «para que de novo os braços se unissem a outros braços, não com terror/ mas amorosamente», criando «uma aliança que era a do sofrimento, esta escuridão dividida/ por todos.» Esse pendor reflexivo justifica a permanência descritiva e narrativa que estes poemas configuram, seccionada por uma ligação ao silêncio que o artesanato do verso, dos efeitos de uma prosódia semantizada, cauciona. *As Raízes Diferentes* constitui, portanto, mais um capítulo nessa espécie de *tratado* – objectivação - *de harmonia* - pressentimento de uma *transrealidade* que une todas as coisas, por uma visão moderadamente lírica –, para usarmos um título anterior do autor.

Há, com efeito, uma série de pressentimentos mais ou menos fantasmáticos que configuram essoutro grau de realidade, associado a «qualquer coisa», a «alguém», numa «suspeita» ou «ameaça» que os «vultos» carregam como «uma espécie de segredo», sob o signo da indefinição. Um constante sentido de observação da realidade, uma visão alerta na procura das *raízes* faz prevalecer na poesia de Fernando Guimarães um horizonte imagético que devolve ao olhar uma importância matricial, porque «uma flor pode nascer dentro dos olhos». Trata-se, pois, de uma poética funcional, desprovida de grandes palavras, conhecedora da permanência do espanto que o reconhecimento, a familiarização com os objectos, mudados por via de um olhar que os desconstrói, antecipa como experiência do

estranhamento, ou da fecundidade da imagem com referentes bem definidos, formando indícios que uma renovada relação dos seus componentes ajuda a revelar à luz de novos sentidos. O olhar assim comedido, original e originário, funda um universo de palavras comuns que, com esse mínimo referente, ganha modos de prefiguração de um modelo arquetípico/cósmico, que *deseja* as ligações, desvela as *raízes diferentes* que abraçam uma mesma transrealidade, uma alteridade habitada por um olhar *poético*. Esse olhar é, assim, de regime especular – «São diferentes, porque aparecem sempre reflectidas/ na água»; «imagens reflectidas, no que era/ uma outra cidade. É por ela que caminhamos»; «Os quatro cavalos são oito» – e associa-se à forma circular como forma de eternização pela *possessão* ou *intensificação* do real (Durand): «As cúpulas/ unem-se às que estão reflectidas e de repente formam/ uma esfera».

Uma retórica da levitação ou do alto (aves, ramos, cúpulas, colunas, nuvens, telhados), associa-se assim à descoberta de uma *aura*, de um sinal de suspensão (subliminar) libertado dos objectos e dado pela prevalência da expressão sibilina, de advérbios como «talvez», formas que interpõem um intervalo de silêncio no que regista um sentido de perda regenerante, através duma *consciência* poética que liberta os momentos disfóricos e os prolonga em presenças, através da memória, da contemplação e da reflexão, como motivos de suspensões ou iluminações: «A luz que chega pode explicar-nos/ melhor o que se passa»; «A imobilidade permite encontrar outros caminhos»; «Pode/ a nitidez do que está escrito fazer agora com que deixemos/ de existir?»

Um mundo de pequenas disforias, embora intensas (os animais mortos, as ruínas de Pompeia, terremotos, tempestades, palavras como «destruição» ou «ferrugem»), gera uma atmosfera de dissipação das formas – «As armas foram/ finalmente esquecidas; mais seca a terra estende-se à sua volta/ para que ficasse apenas a imagem do abandono»; «o que existe/ principia a ganhar uma fragilidade que se torna maior»; «talvez sejam apenas/ as nossas rugas, porque envelhecemos» –, para o que uma poesia inspirada nas mais diversas respostas àqueles limites radicais do eu e do mundo (pictóricas, arquitectónicas, escultóricas, musicais, literárias – sem reduções ekphrásticas), que têm na sensibilidade estética como experiência da *intensidade* uma série de *raízes diferentes*, funda, não obstante, ainda um mesmo sentido, que nos diz que é preciso seguir «outros caminhos para que se descubra/ um novo segredo» e que por ele há-de vir «ao nosso encontro esta harmonia que tínhamos esperado», uma harmonia que nasce onde «a vegetação procura o interior das cinzas», para «ornamentar a morte», para iludi-la.



A Mão do Oleiro

RUI NUNES

Lisboa, Relógio d'Água.

Uma confessionalidade autocatártica, mediada por um exercício de silêncios (espaços brancos, versos), dá o tom de um texto que incide a autobiografia através da questionação das normas dum real gerador de um persistente clima de medo, concretizando em perversão ou em denúncia um discurso marcado pela *khrosis*. Num mundo em que «todos os lugares são desencontros», uma série de figurações do mal, dada fundamentalmente pela memória, que «é um animal que não pode morrer», determina um generalizado sentimento apocalíptico, criando o espaço para a angústia. Este «exercício do medo» desenvolve-se em diversas séries: *familiar*, dirigida às figuras parentais e à violência da relação amorosa; *social*, à representação de diversas lutas quotidianas, à degradação e à incomunicabilidade; *civilizacional*, pelas alusões aos momentos críticos em torno de referências como Auschwitz, Dresden, Totenkopf; *metafísica*, pela tematização «do silêncio de Deus»; e *ontológica*, pela impossibilidade de *realização* do eu.

A história familiar constitui um sentido fabulatório como matéria unitiva de um universo figurativo não factual, de pendor lírico, que arrasta uma tendência para a fulguração imagética, para a anotação de instantes que pressagiam um percurso de uma queda, associada a uma fuga que a contrafaz em resposta criativa. Contaminando a narrativa através dos *sin-tomas* de um período de sombra, a história familiar é fonte de desejo e de receio e desloca o sujeito para uma orfanidade espiritual que o incita à viagem, porque os homens «enquanto fogem, descansam». A ideia de que «um sítio está sempre proposto ao esquecimento» e, por isso, «o melhor é não parar» relata uma sugestão iniciática da revelação do eu, através de uma descida aos infernos interiores, em que os espectros o *definem*, sob os signos da animalidade, do instinto, da precariedade e do desejo, a que Rui Nunes chama *fome*, espécie de *conatus essendi*, «para que a fome não desapareça./ E alimente o caminho/ até à queda.»

A crise que o enredo desenvolve associa-se à perda de um sentido que a linguagem (a literatura) poderia conquistar, como suporte axiológico, vencido pelo despojamento semântico e referencial da realidade na relação com os nomes que a (não) substancializam. A experiência da erosão linguística – da «violência de um nome» – traduz-se no entanto no desejo de possuir um nome, alicerce dum caminho através das sombras dispersivas e omissivas do universo narrativo, de «um mundo/ que esconde os seus nomes», configurando uma *hybris* contra as diversas impossibilidades sugeridas.

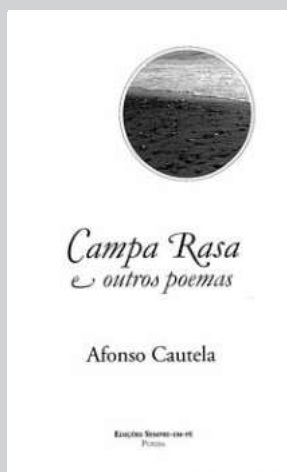
A procura das palavras revelacionais, que «desembocam quase sempre em lugares que julgávamos perdidos», é a matriz do movimento de uma criança em fuga, experiência máxima dum anonimato que

constitui, na verdade, uma forma de desejo de regressão, de volta ao *nome certo* entretanto esquecido, obsessivamente revisitado, num percurso que configura uma experiência da incomunicabilidade ou da persistência do silêncio e da solidão, núcleos de um despojamento das essências que inaugura o apelo da viagem. No momento em que «todos os pontos são de fuga», ela redescobre um sentido de *encontro* (das essências perdidas, a começar pelo eu) e de *fuga* (das memórias dolorosas, momentos de perda), uma viagem que é uma vertigem, progredindo por diversos graus de alienação do eu, da sua loucura.

Uma relação desconfortável com o corpo, porque ele «é um sítio precário», como facto limitante, constitui um pretexto para o desejo do *excesso*, que o grotesco, como prolongamento/exagero dos limites físicos, conquista ao desespero. Assim, através duma depuração formal, da fragmentação e do hibridismo genérico, o destino individual vê-se submetido a uma lógica da destruição cuja superação depende da obsessão criativa, da arte do Oleiro, matéria da «violência dos desesperados». Uma retórica da perseverança constitui assim uma resposta ao agonismo, via de conhecimento, na tradição da queda ou da descida aos infernos como motivos de uma implosão epifânica, dada fundamentalmente pela memória afectiva.

O plano circular, próprio do modo lírico, gera uma experiência da intensidade como núcleo fundamental desta poética, como a sua sublimidade. Um apelo à vigilância traduz-se no desejo de encontrar nos diversos momentos de composição duma história afectiva pessoal um fundamento aparicional de enquadramento estético, que observa a experiência criativa como forma de resistência. Contra a evidência de que «tudo o que se fazia era a morte», a arte do Oleiro constitui uma resposta aos momentos críticos, como experiência da ilimitação, da indecisão do horizonte do homem desejante de um recomeço. Sucessão de dois pontos, ausência de ponto final, amplificação e redundância são modos de prolongação do espaço da escrita como viagem inacabada, que não se decide, não se deixa limitar.

«Escreve. Na terra (...) O recomeço», eis o fundamento de *A Mão do Oleiro*, posto que «a eternidade é uma longa conversa/ que alimentamos com fúria». Dada pelo percurso de um eu que se humaniza, crescendo em diversas geografias, desindividualizado pelo anonimato, imagem de um percurso comum que revela pouco a pouco o Oleiro, eis o nome que resta, aquele que faz e desfaz, ligado à terra, ao pó e ao excremento, como sinónimo do fim, como *resto*, e do princípio, como *adubo*. Há ainda, por isso, «quem diga: faça-se.» Apesar de tudo. E, no fim, «os dedos reaprendem».



Campa Rasa e outros poemas

AFONSO CAUTELA

Edições Sempre-em-Pé, 2011.

Afonso Cautela, nascido no Baixo Alentejo, 1933, publicou o seu primeiro livro de poemas, *Espaço Mortal*, em 1960. Nessa estreia, logo se percebeu que o autor entendia a sua actividade como de alto risco. A poesia não era para ele um adorno inofensivo, nem uma questão de erudição, nem mesmo de talento, mas um lugar inequívoco onde o poeta jogava a sua sorte. Nesse espaço, que suspendia o mundo, se decidia a vida ou a morte.

No ano seguinte Afonso Cautela deu à estampa novo livro de poemas, *O Nariz*, que confirmou, com incidências agora satíricas, a direcção anterior. A poesia, apesar do chiste, ou por causa dele, continuava a ser o sitiado sítio onde o poeta corria o risco de perder a vida, mas também, por intenção do risco, por via dum desafio extremo, o lugar onde o poeta reabilitava a consciência, podendo assim em solidão assumir a plenitude substantiva.

A linguagem verbal desta poesia apresenta-se como um curto-circuito daquela razão estreita, curso dum quotidiano dessacralizado, sem nenhuma singularidade mortal ou imortal. Uma tal linguagem não podia alinhar pela economia lexical, advinda com os segmentos mais clássicos e eruditos do versilibrismo modernista; ao invés, a linguagem poética de Cautela chamava a si um automatismo linguístico, caudaloso e libertário, que, não hesitando diante da anáfora e de outros processos de enumeração ou de inventário, se aparentava ao surrealismo. Disto se terá apercebido Mário Cesariny (1922-2006), que integrou Afonso Cautela numa das antologias representativas do movimento, *Surreal-Abjecc(ismo)* (1963).

Cinquenta anos depois Afonso Cautela publicou novo livro de poesia, *Campa Rasa e outros poemas* (Edições Sempre-em-Pé, 2011). Meio-século largo durou o silêncio poético do autor, sem que nenhuma razão se lhe possam encontrar, além das que decorrem do desinteresse em dar à luz da publicidade as suas criações, pois não é crível que um poeta que escreveu uma sequência de quinze poemas, num total de trezentos e catorze versos, entre 23 de Julho e 8 de Setembro de 2006, se tenha calado meio-século.

Duas razões assistem, que isto confirmam: primeiro, os *outros poemas* do livro agora surgido contemplam inéditos em livro (um) e de todo inéditos (dezasseis) escritos entre 1952 e 1990, o que mostra um poeta que nunca sucumbiu a desânimo relativo à escrita de poesia; segundo, o volume que aqui tratamos apenas tomou forma por insistência do editor, José Carlos Costa Marques, como este nos dá a entender na curta e esclarecedora nota de abertura do livro.

Em cinquenta anos de silêncio público, mudou ou não a poesia de Cautela? Ao invés do que se podia esperar de tão longo hiato, não

mudou. Logo no letrero, *Campa Rasa*, se percebe o mesmo *espaço mortal* da sua estreia. De novo aqui, neste derradeiro palmo de terra, rural e raso, o que se joga continua a ser uma questão decisiva, tão decisiva como a morte diante da vida.

Na nota de abertura, pediu o editor atenção para o processo de interlocução da sequência de 2006 com um conjunto inesperado de poetas – ou nem tanto, se pensarmos que Cesariny tomou como mentor um Manuel de Melo – Frei Agostinho da Cruz, Bocage, Correia d'Oliveira e Teixeira de Pascoaes, o mais convocado, o mais presente, com duas epígrafes e uma longa paráfrase, no poema décimo, seis estrofes, “Vem tristeza, eu te conheço...”.

Conhecemos hoje a importância que Pascoaes teve na formação final do surrealismo português, na década de setenta, quando Cesariny lhe reconheceu uma importância superior à de Fernando Pessoa. Isto, que no momento passou por capcioso, ou por despreciando, ou por marginal, sublinhou-se depois, na teorização *anti-pessoana* da década seguinte, com *O Virgem Negra*, como constitutivo, mostrando-se hoje um dos núcleos mais substantivos e genuínos do surrealismo português.

Neste sentido, a poesia Afonso Cautela interpreta a seu modo uma tendência geral da sua família poética mais próxima. Dir-se-á até que no seu livro, partindo dum caldeamento novo, por via dum poeta como Correia d'Oliveira, que nunca interessou Cesariny, mas cuja familiaridade com Pascoaes era imensa, e o mesmo se apontará para Frei Agostinho da Cruz, a tendência geral anterior se reforça num sentido mais largo e singularizante.

Sublinhe-se: um poeta, Afonso Cautela, nascido em época heróica da poesia portuguesa, as décadas de cinquenta e sessenta do século XX, tomando do surrealismo a sua linguagem libertária e calando-se durante meio-século, reabrirá depois no momento do reaparecimento, para o alargar e vivificar, o rego pelo qual o surrealismo em Portugal, pela magna e mágica mão de Mário Cesariny, se fechou.

De resto, se o surrealismo é, mais do que uma questão de literatura, um problema vital, como as mensagens do movimento fizeram questão de reforçar, então este livro aí se perfila como de suma importância, primeiro para o seu criador, que nele teve um momento epifânico de amor pelas coisas vivas e mortas, numa síntese que só ele sabe quão feliz, e em que faz pleno sentido o convite endereçado aos místicos da Arrábida e do Marão, e depois para nós, leitores, que vislumbramos através dos raios destas palavras, no palmo final de terra, ou no berço inicial, a unidade maior da Vida.



La nueva taxidermia

MERCEDES CEBRIÁN

Barcelona, Mondadori, 2011.

I. Qué inmortal he sido

“Vivimos en una época del alma. Cuando se habla tanto del cuerpo es que no hay cuerpo. Pertenecemos a un mundo espiritual, de fantasmagoría, con abstracciones como el dinero, que es invisible, inmaterial. Yo reivindico la materialidad, la corporeidad, la fisicidad del arte. El arte es un asunto del cuerpo.”

ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA

Amigos que no trabajan en asuntos relacionados con la vida cultural me refieren de vez en cuando lo placentera y divertida que ha sido para ellos la visita a tal o cual exposición temporal cuando, además de las piezas artísticas o los documentos relacionados con la muestra, el comisario ha tenido la acertada decisión de recrear el estudio del artista o alguno de los espacios donde se desarrollaba la vida cotidiana. Lo que ellos buscan es, precisamente, esa inmersión en una realidad tangible y vital de la que los estudiosos paneles o las piezas artísticas –que no se pueden tocar, por ejemplo– carecen. Por eso sorprende, como bien dice Ángel González García, que a día de hoy el arte y la cultura sea tan virtual. De hecho, de no haber sido así no habríamos asumido con la facilidad con la que lo hemos hecho nuevos espacios como Internet.

Por eso es doblemente necesaria la mirada que despliega sobre la realidad Mercedes Cebrián en *Qué inmortal he sido*. Muchas veces se ha recordado la influencia de Perec, al que ha traducido con verdadera excelencia, en su obra. Y en este caso no es, desde luego, fortuito, porque hay un hilo más o menos evidente que relaciona esta novela corta con *Las cosas*. Si Perec usaba la pormenorizada acumulación de objetos en las viviendas de la pareja protagonista para trazar su recorrido sentimental y clarificar sus deseos, en el caso de Cebrián la operación es justo la contraria, ya que más que proyectar hacia el futuro las ambiciones la historia fija en los objetos los rastros que sobre los objetos y su disposición ha dejado la memoria. Y, con ese punto de partida logra algo espectacular: introducir al lector en el espacio de la historia, hacerle sentir partícipe de esa recreación que la narradora y protagonista esta llevando a cabo. El lector puede palpar, oler, escuchar, además de ver, todo ese escenario recreado por la narradora. Porque la virtud más importante del texto es esa: entregarnos un espacio real en unas páginas.

II. Voz de dar malas noticias

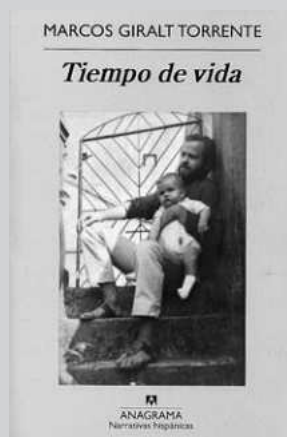
“Todo juguete puede ser un arma.”

JEAN-LUC GODARD

Decía Antonio Machado que, dentro de cada uno de nosotros, había, como mínimo, dos. Un enfoque modesto en comparación con las multitudes que albergaba Withman. Quizás la seducción que siempre han ejercido el disfraz y la máscara se deba a esa necesidad de bien fingirse otro, o bien permitir mediante algún tipo de artimaña que afloren esas personalidades ocultas que albergamos de modo consciente o no. Pessoa elevó ese juego de voces enfrentadas y dialogantes entre sí a una de las cotas más sublimes que ha producido la literatura. Y lo hizo, quizás, influido por el origen etimológico de su apellido, que proviene del latín *persona/ae* que, como es sabido, significa máscara.

La protagonista de esta novela corta de Mercedes Cebrián necesita, también, de unas máscaras que le permitan ejercer el riesgo de la socialización. Pero no comete el error de enmascararse de modo directo y literal, sino que se parapeta tras unos muñecos de ventriloquia que hablan por ella. Tres muñecos de personales definidas y opuestas, perfectamente identificables y, lo que es más relevante, cada uno odioso a su manera. Belinda, que así se llama la protagonista, no elige seres amables y seductores, sino tan sólo personalidades capaces de defender su hueco en la sociedad. Una capacidad de la que ella carece. Perfecta metáfora de las imposiciones, renuncias e imposturas a las que obliga las relaciones sociales, cuando, finalmente, se ve obligada a renunciar a ese triunvirato de rostros, elige una muñeca idéntica a ella misma pero que sigue sin ser ella misma. O, lo que viene a ser lo mismo, la certeza de que es otro el que es juzgado y otro el que debe juzgar a los otros.

La sorprendente narración de alguien que, ante la imposibilidad de renunciar a su cuerpo y a su vida, se diluye en otras personalidades que sostiene el relato termina de consolidar no ya la brillantez de una propuesta narrativa, sino de toda una literatura. Brillante por su singularidad dentro de unas letras aburridas y predecibles hasta el hartazgo, la escritura de Mercedes Cebrián consigue, además, obligarnos a cuestionarnos muchos de los conceptos que creemos sólidamente establecidos sobre la construcción que hacemos de la realidad. Una realidad que resulta ser, finalmente, un fiel y muchas veces pálido reflejo de la ficción.



Tiempo de vida

MARCOS GIRALT TORRENTE

Barcelona, Anagrama, 2010.

Al releer este libro para escribir estas líneas he vuelto a sufrir, para mi absoluta consternación, los mismos efectos que en su primera lectura: He recordado que jamás he pasado una sola noche bajo el mismo techo que mi padre, he recordado la muerte de mi abuela entre mis brazos mientras le hacía una cura y he leído las últimas veinticinco páginas del libro con los ojos empañados. Me ha sorprendido volver a vivir todo eso porque ya sabía qué se me contaba en el libro. Creo que hay pocos elogios más intensos que se le puedan a hacer un libro que constatar que en cada lectura vuelve a emocionarnos del mismo modo en que lo hizo la vez primera.

Quizás pueda pensarse que el tono de estas líneas es excesivamente confesional. Es probable. Pero es un riesgo que se asume de modo gustoso tras atravesar la lectura de doscientas páginas apasionantes en las que su autor ha sabido lograr con éxito lo más complicado que está al alcance de un narrador: encapsular un pedazo de vida que puede ser revivido con tan sólo volver a abrir el libro. Y para ello, hay que dejarlo claro, el autor tiene que arriesgarse, temer la posibilidad de estar exponiéndose demasiado, de revelar muchos hechos que preferiría ocultar y que el pudor, casi siempre, termina censurando. Pero, si este libro se sostiene, es porque la voluntad de narrar, de saber, ha prevalecido sobre ese, finalmente, absurdo pudor. Una temor que se salva con sabiduría, por ejemplo, cuando se nos narra ese extraño triángulo que se produce entre una amiga del hijo y amante del padre con la que, incómodo, culposo, el narrador llega a mantener relaciones sexuales. La generosidad del autor al hablar de ellos, debe ser, creo, correspondida de un modo similar.

Hay otras posibilidades, claro, a la hora de encomiar el libro. Constatar, por un lado, cómo ha sabido vertebrar de modo único esa cita de Amos Oz que aparece casi al inicio del libro: “aquel que busca el corazón del relato en el espacio que está entre la obra y quien la ha escrito se equivoca: conviene buscar no en el terreno que está entre lo escrito y el escritor, sino en el que está entre lo escrito y el lector”. Porque *Tiempo de vida* funciona, antes de nada, como novela, como narración del reencuentro de un hijo con su padre, de la asunción de la herencia. Lo hace de modo rotundo, contundente, muy bien estructurado y poniendo

todas las cartas sobre la mesa, como debe suceder en una narración que pretenda convencer a los amantes de la trama, por así decirlo. Y eso que, como es evidente, el desenlace está ya inscrito en la primera línea del texto.

En la narración se va mostrando como el hijo, el escritor-narrador, va poco a poco compartiendo las experiencias del padre, el pintor-protagonista. Por ejemplo, es excepcional en ese sentido el fragmento en que, diagnosticada la enfermedad, se invierten los roles: “Desde entonces, sin darme cuenta, me convierto en su padre.” Desde ese momento, que resume la inversión que preside la segunda mitad del libro, ya todo es un deslizarse en la búsqueda de ese final anunciado. Un final culminante que se abre con la explicación final de el por qué se ha usado a lo largo de toda la narración de un ampuloso rodeo para marcar la distancia con la segunda mujer del padre: “la amiga que conoció en Brasil”, un modo frío y distante, plenamente acertado en lo estilístico, para hacer tangible la frialdad de las relaciones con ella. Un proceso que se cierra con la narración de los meses posteriores al fallecimiento, un escribir y huir, huir y escribir que forman un círculo perfecto cuyo nudo y cierre es el libro. Porque este libro es, sin ser terapéutico, sin caer en la tentación del pensamiento mágico, la bitácora de un proceso necesario para el autor, el de perdonar al padre y asumir todo lo que hay del uno en el otro. Una novela perfecta, meditada y compensada que se lee con fervor.

Y más, es mucho más. Sobre todo es un libro necesario en un tiempo de textos inanes y perfectamente intercambiables. La narrativa española se ha caracterizado, en buena medida, por construir historias relacionadas con estos temas y vestirlas de una ficción empalagosa y artificios vacuos. Lo que hace plenamente remarcable este libro no es que sea verosímil, cumple con las normas de credibilidad con generosidad, o que sea verídico, también lo es puesto que narra hechos sucedidos perfectamente demostrables, sino que está escrito desde la verdad. La verdad y la honestidad de alguien que en cada línea es consciente de estar jugándose el sentido final del libro y de la propia escritura. Alguien que ha vivido y nos regala la posibilidad de vivir mientras se leen estas páginas.



Historia de la literatura española Dirigida por JOSÉ-CARLOS MAINER

Barcelona, Crítica, 2010-2011.

En el número anterior de SUROESTE dábamos noticia de los dos primeros volúmenes aparecidos de esta *Historia de la literatura española* dirigida por José-Carlos Mainer y coordinada por Gonzalo Pontón Gijón —los correspondientes a *El siglo del arte nuevo 1598-1691* (vol. 3), de Pedro Ruiz Pérez, y *Modernidad y nacionalismo 1900-1939* (vol. 6), de José-Carlos Mainer— cuyo proyecto de publicación sigue adelante y que, además de las mencionadas y las dos entregas que a continuación vamos a reseñar, contiene los números: 1. *Edad Media*, a cargo de Juan Manuel Cacho Bleuca y María Jesús Lacarra; 2. *Siglo XVI*, por Bienvenido Morros; 4. *Razón y sentimiento 1692-1800*, por M^a Dolores Albiac; 8. *Las ideas literarias en España (1214-2010)*, dirigido por José María Pozuelo Yvancos —estos dos ya publicados y que esperamos comentar próximamente— y 9. *El lugar de la literatura española*, a cargo de Fernando Cabo Aseguinolaza.

IVOLUMEN 5.

Hacia una literatura nacional 1800-1900

CECILIO ALONSO

Barcelona, Editorial Crítica, 2010, 839 páginas.

A esta altura del proyecto de *Historia de la literatura española* de Editorial Crítica, es indudable que se ha logrado una moderna aunque no inédita manera de contar la historia literaria bajo la responsabilidad de una única mano —o casi única. El hecho resulta admirable por el intento de acometer la historia de un largo período plagado de hechos y de nombres, de fenómenos y circunstancias culturales. Admirable y portentoso. Y uno de los mejores ejemplos de esto está en este volumen escrito por Cecilio Alonso, experto en literatura periodística, editor de figuras como Manuel Ciges Aparicio y autor, con la colaboración de Encarna Marín, del libro *Índices de los Lunes de El Imparcial (1874-1933)*, que se publicó en 2006 como Premio de Bibliografía de la Biblioteca Nacional.

La opción de *Hacia una literatura nacional 1800-1900* es clara: «situar la producción literaria del siglo XIX en un proceso consciente de nacionalización cultural, integrador y monolingüe» (pág. 4). Es una vía que no olvida que las bases de todo ese proceso se establecieron en el siglo XVIII, aunque las alusiones precisas a esto luego no se verifican de manera específica y personalizada en la redacción de algunos apartados; así en los de contexto, como el que aborda la «Formación del mercado literario nacional», o «La sociedad literaria». Sin embargo, sí se aprecia en el que se ocupa de los textos y autores, y que es el capítulo de «El camino literario: recursos de la imaginación nacional», abierto, precisamente, con la afirmación de que la línea divisoria entre siglos es irrelevante y que los primeros pasos del siglo XIX tuvieron sus raíces en el Siglo de las Luces, del que nacieron algunos escritores que asumieron actitudes liberales en el terreno político y avanzadas en el terreno literario, «indicios de un cambio de sensibilidad y de un mayor subjetivismo,

pero sin desprenderse de adherencias neoclásicas ni del racionalismo ilustrado.» (págs. 243-244).

En este apartado se pone claramente de manifiesto que los núcleos centrales de atención de la historia literaria del XIX son el romanticismo y el realismo; con todos los matices, pues se aprecia también en la redacción del volumen una postura que relativiza los términos absolutos y que, además, insiste en una actitud que atiende tanto a los grandes autores como a los «dioses menores» (pág. 226). Con ellos titula el epígrafe «Algunos dioses menores» entre las páginas dedicadas al naturalismo para hablar de nombres como José Ortega Munilla, Jacinto Octavio Picón, el Salvador Rueda prosista, Silverio Lanza, Alejandro Sawa o Enrique Gaspar. Aquí la visión que ofrece Alonso es impecable, por ejemplo, cuando trata «La frontera del naturalismo» y sabe mostrar cómo se manifestó en los testimonios literarios de época la proporción de la modalidad naturalista que adoptó el realismo español. Lo mismo cabe apreciar si nos fijamos en uno de los valores de la serie, la selección final de extractos de textos esenciales para el apoyo en el conocimiento de la historia en el tranco temporal específico que se trate, en este caso, el comprendido entre las dos fechas redondas del siglo XIX. A diferencia de otras historias modernas, ésta ofrece la posibilidad al lector de, aunque sea a retazos, tomar contacto con lo que fue la realidad literaria del período. La selección de textos se organiza por epígrafes de época: I. Años de transición (1801-1828); II. Romanticismo y eclecticismo (1828-1854); III. Realismo y naturalismo (1854-1885); IV. Hacia el fin del siglo (1886-1900). En estos cuatro bloques van colocándose textos fundamentales, muchos de ellos provenientes de ese venero riquísimo que fue la prensa periódica, y en esto se nota el buen conocimiento de Cecilio Alonso. Textos completos o fragmentos de textos como algunos de los principales relativos a la *querella calderoniana* o algún singular ejemplo de la escritura en periódicos y las declaraciones de intenciones como la de Francisco Camborda en *La Periódico-mania*, de 1820:

«Se aplaudirá lo bueno; criticarse lo malo; se omitirá lo indiferente; se despreciarán las paparruchadas, y en una palabra, se adoptará lo caliente, lo templado y lo fresco, conforme a la estación y a los males de que adolezcan los periódicos.» (pág. 636). O la puesta en contraste de textos como el prefacio de *María, la hija de un jornalero* de Ayguals de Izco y la respuesta de Eugène Sue más la congratulación de Ayguals, textos que se incorporaron a las ediciones de la citada novela a partir de 1846. Porque no es lo mismo saber por un historiador contemporáneo del siglo XXI qué fue el Ateneo que tener la oportunidad de leer un testimonio como el de Palacio Valdés en sus *Los oradores del Ateneo* (1878); o que una historia como ésta provea al lector de complementos como el discurso de Galdós «La sociedad presente como materia novelable» (págs. 747-753).

Solo se empaña la excelencia de este volumen por algunos descuidos formales, minucias que deberían ser corregidas en futuras ediciones, como la inobservancia del criterio general en la presentación de la editorial y el lugar de algunas fichas bibliográficas, el lapsus de algún apellido —el del editor de *La madre naturaleza* Ignacio J. López, y no Gómez—; o por discutibles elecciones en lo referido a ediciones modernas y comentadas de los textos principales de esta historia, como ocurre con la propuesta de las *Poesías* de Carolina Coronado.

VOLUMEN 7.

Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010

JORDI GRACIA Y DOMINGO RÓDENAS

Barcelona, Editorial Crítica, 2011, 1.180 páginas.

Son varias las peculiaridades que distinguen este volumen de sus hermanos de serie. La menos importante por anecdótica es que, a día de hoy, contiene el índice onomástico más consultado, y no precisamente por investigadores, sino por la población lectora de autores vivos que se hayan sentido concernidos en los límites cronológicos de la obra. Por otro lado, de las entregas publicadas de esta *Historia*, es la única —por ahora— que remacha con unas «Instrucciones de uso» las explicaciones que todos los volúmenes llevan en las páginas de introducción, preámbulo o prólogo. En ellas se recoge la aspiración de los redactores de «pautar no tanto los relevos generacionales cuanto la constitución de sistemas literarios complejos» (pág. 9) en cada una de las partes en las que se organiza un período de setenta años; pero también algo de gran valor en el planteamiento de esta historia que es más para ser leída que un instrumento de consulta o una fuente exhaustiva de información; a saber, que se renuncia al «tratamiento monográfico de la integridad de la obra de un autor en el momento de su aparición» (pág. 10). Un buen ejemplo de esa historia no encapsulada es el tratamiento que recibe la obra literaria de Luis Cernuda en el epígrafe «La restitución en marcha» con el *efecto Cernuda* en la primera posguerra y en los años sesenta en autores como Francisco Brines, José Ángel Valente o Jaime Gil de Biedma, y que cabría ampliar a la promoción siguiente. O en el género novelístico, la presencia que en la *Historia* —y en la historia— tiene Juan Marsé, que surge, en su ascensión al monte Carmelo, en «La restitución en marcha», en donde se prolonga su tratamiento por novelas como *Si te dicen que caí* (1973) o *Un día volveré* (1982), y que vuelve a ser abordado en el capítulo «La literatura de la democracia», en donde se nos mostrará al Marsé de «la *nouvelle* de factura impe-

cable» *Ronda del Guinardó* (1984), de los cuentos, o de títulos más recientes como *El embrujo de Shanghai* (1993) o *Rabos de lagartija* (2000).

Aparte de estas saludables propuestas metodológicas, parece que la escasa distancia histórica del objeto de estudio ha hecho de este volumen de la *Historia de la literatura española* de Editorial Crítica uno de los más complejos de elaborar, y no por la dificultad de afrontarlo intelectivamente. Por ello ocupa más páginas que los otros, y, también en un cuerpo más pequeño en relación con el resto de volúmenes de la serie. Y es posible que esto influya en el afán y el tono más informativos que valorativos de algunos momentos, como el repaso de la presencia de la literatura en la universidad, el perfil del escritor o la figura del agente literario (págs. 289-297). La *complejidad* de una escritura compartida se ha resuelto con solvencia, pues un inevitable reparto de tareas —los tres capítulos de la Parte I han corrido a cargo de Jordi Gracia, mientras que los dos primeros de la segunda, de autores y obras, han sido redactados por Domingo Ródenas— se ha compensado con el intento de «hacer posible una imposible escritura a cuatro manos y en sesión continua» (pág. 11) del capítulo «La literatura de la democracia», el más expresivo de esa conformidad buscada, que no es nueva, por otra parte; ya que no es la primera vez que ambos, Gracia y Ródenas, han escrito juntos: *El ensayo español. Siglo XX* (Crítica, 2009) o *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008* (Iberoamericana, 2009).

El período historiado que va desde el final de la guerra civil en 1939 hasta el año crítico —con ce de *crash*— 2010 se divide en tres grandes tramos cronológicos: 1. Bajo el plomo de la posguerra; 2. La restitución de la modernidad; y 3. En la posmodernidad. Son tres estaciones que tienen su lógica y bien buscada correspondencia en el bloque II Autores y obras: 1. Entre las ruinas; 2. La restitución en marcha; y 3. La literatura de la democracia. Que en la rotulación de estos epígrafes el primer término del título general (*Derrota y restitución de la modernidad*) desaparezca eufemísticamente en beneficio del término constructivo dice mucho de cómo Jordi Gracia y Domingo Ródenas han leído la historia, que caracterizan en las líneas finales de la obra, antes de los «Textos de apoyo», como un «lentísimo y a veces espasmódico proceso de restitución de la modernidad que empezó hacia los años cincuenta y hace ya mucho que no tiene vuelta de hoja.» (pág. 974). Es una conclusión confirmativa de que es este el volumen que mejor se aviene con la idea principal del director de la colección, tanto en el tratamiento de la historia literaria de una manera distinta para el lector como en el concepto de modernidad que en ella se aplica desde el volumen precedente redactado por su dicho director, José-Carlos Mainer.

Mil doscientas páginas en las que hay numerosos ejemplos de singularidad y de novedad. Algunos son atinentes al perfil y a los intereses de sus redactores, como el emparejamiento de la *heterodoxia* de Juan Goytisolo con la de Antonio Rabinad (págs. 562-567), uno de los nombres *ocultos* por las historias al uso estudiado por Jordi Gracia, o la justificada atención a la obra de Miguel Sánchez-Ostiz. Otros ejemplos hay que referirlos a la relación entre la literatura y la música —la de Golpes Bajos y sus malos tiempos para la lírica hacia 1983— o el cine —el de José Antonio de la Loma y Carlos Saura para su asociación con algunas narraciones del mismo tiempo como *A salto de mata* (1981), de José Antonio Gabriel y Galán. Detalles, tan sólo, entre una inmensidad admirable que se convierte para cualquier filólogo e historiador de la literatura en uno de los más claros objetos de deseo.



La tierra nos agobia

JORGE GIMENO

Valencia, Pre-Textos, 2011.

Cuando en 2003 Pre-Textos publicó el primer libro de Jorge Gimeno (Madrid, 1964), conocido hasta entonces como traductor, sobre todo, del portugués y el francés, la recomendación se fue extendiendo poco a poco entre los lectores de poesía. Aquello era una sorpresa. La poesía española había sido hasta entonces bastante inmune a la lección de Ashbery y los poetas de la New York School con Frank O'Hara a la cabeza. No es que esa influencia, que tantos estragos ha causado en otras tradiciones europeas, no estuviera presente, pero quienes hasta entonces habían optado por esa vía lo habían hecho de un modo más mimético y tosco que original y brillante. Teníamos, sí, algún que otro teórico más bien decimonónico disfrazado de posmoderno y alguna que otra imitadora sin gracia; también algunos poetas ligeramente impregnados de la cascarilla de esa poesía, pero sin profundizar más allá de los vicios o manías más evidentes. Ese era el cambio, la novedad que aportaba Gimeno: esa lección de O'Hara, Ashbery y compañía estaba asimilada de un modo evidente pero, a la vez, mezclada con otros elementos e influencias que convertían su escritura en un caudal brillante y asombroso, sorprendente y revelador. En los modos, en la elección de las formas y el lenguaje, parece, sí, que leemos a alguien capaz de mimetizar los modos de Ashbery (un poema como «Epítome», por ejemplo, tiene aún algo de pastiche) pero no sólo; es alguien capaz de haberle hecho leer a fondo a los barrocos franceses, a los conceptistas españoles y toda una serie de influencias que no están en el, con perdón, original.

La tierra nos agobia viene a confirmar, ocho años después, aquella primera impresión: Jorge Gimeno es uno de los poetas más brillantes que están escribiendo ahora mismo en España. Su mirada se ha ampliado y sus tics más o menos posmodernos parecen más controlados. El único peligro que acecha a Gimeno

son sus propias virtudes: verse perdido en su propia brillantez elaborando poemas que no pasan de una demostración de ingenio y fuegos artificiales sin llegar a profundizar. Quizás por eso parece que destacan en *La tierra nos agobia* los poemas largos como «La madona de lo innecesario», «Está en mi cabeza, está en el mundo» o el impresionante «Vida de Al-Maarri», quizás el más representativo de la escritura de Gimeno a la vez que el que más muestra sus costuras, que los más breves del tipo «F1 haiku» que uno no sabe cómo vale menos, si como poema o como chiste. Un uso estudiado de lo escatológico sirve como contrapunto irónico de las manías lingüísticas del autor.

A veces el autor confía tanto en su brillantez que el asunto del poema no es más que el perchero inane en el que colgar el idioma. «Mamíferos» es un buen ejemplo de este riesgo. Cuando lo evita, como en el ya citado «Está en mi cabeza, está en el mundo» su uso del lenguaje, su capacidad para conducir el ritmo del verso (y del versículo) nos conducen de modo casi hipnótico: «Soy como las iglesias y las mezquitas, no tengo amigos. // Las palomas se acurrucan en el vano de la celosía de piedra. // De noche, insomne, visito el corazón de la ciudad, una nuez agrietada, con cabezas y talles de hace un siglo. // Hay hombres que no lloran porque tienen medio pulmón y las costillas roídas. Son como un cordero descuartizado por hombres, olvidado y comido por bestias [...]».

Reparos, en cualquier caso, muy menores. Si un libro se mide por sus aciertos, y así lo creo, estamos sin duda ante uno de los libros importantes de la poesía española de los últimos años, y la aparición de un nuevo libro de Jorge Gimeno tiene ya la categoría de acontecimiento de nuestra lírica patria. Y no por lo que se trae de otras tradiciones: por lo que crea en esta.



Sobre mármore

JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE

Vila Real, Teatro de Vila Real, 2011.

Recogidos los hilos abiertos en sus últimas entregas, es posible que Sobre mármore sea el libro más importante de João Miguel Fernandes Jorge desde sus grandes libros de los noventa, que son, a mi parecer, *O barco vazio* (1994) y *Não é certo este dizer* (1997). Son, quizás, las últimas colecciones de poemas sueltos: los libros que siguieron, a excepción del desigual *Invisíveis correntes* (2004) tienen un motivo que les sirve de nexo común, casi siempre contruidos en torno a una localización geográfica o un foco artístico. Y aunque entre esos se encuentren algunos de los mejores libros de su autor (pienso sobre todo en el singular y memorable *Jardim das Amoreiras*, de 2003, sobre veinticinco estudios anatómicos de Vieira da Silva) es en el collage de temáticas y formas donde la poesía de Fernandes Jorge demuestra toda su potencia.

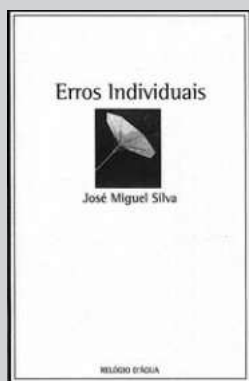
Qué raro se hace, a estas alturas, regresar al primer libro de Fernandes Jorge, *Sob sobre voz* (1971) a su decir tan quintaesenciado que, sin embargo, sigue siendo la columna vertebral de su poesía, que reside, como supo ver Joaquim Manuel Magalhães a propósito de otro libro suyo: «Chamemos à principal qualidade deste livro dispersão, ao seu principal esconjuro a melancolia». Sobre esas coordenadas Fernandes Jorge construye un mundo que consigue aunar en un mismo poema lo narrativo con lo surreal, lo sentimental y el discurso pensado, como si fuera capaz, en un solo poema, de reunir lo más granado de todas las corrientes poéticas que han fecundado el riquísimo, esencial siglo XX portugués.

Los libros que Fernandes Jorge publicó después del citado *Não é certo este dizer* tienen algo de rearme estético, de un lado (libros que toman como pretexto las obras de artistas contemporáneos o clásicos, o bien de cineastas) y sentimental; libros sobre lugares geográficos que son sobre todo tentativas de agotar claros lugares de la memoria. En una entrevista publicada en el *Jornal de Letras* del 11 de mayo de 2005 afirmaba Fernandes Jorge que lo que en un cuadro o una película le invitan a escribir

es «Primeiro a sua existência, depois a vigilância sobre o real. Não são já um corpo que pertence ao enunciado desta ou daquela arte, mas um poder, um idioma de comunicação». Vemos la vida a través de la comparación, del filtro de una obra de arte en la que de algún modo se refleja, y lo que sobra, el desajuste, es la vida que sobra en el poema. Algo parecido a eso es la operación que proponen los poemas de Fernandes Jorge.

Sobre mármore recopila algunas de las preocupaciones de los libros últimos: la segunda sección, «Castelos XXXVI a XLVI» arranca exactamente donde acababa el libro *Castelos I a XXXV* (2004), castillos cuya unidad es lo suficientemente sutil como para permitir al poeta desplegar toda su capacidad, desde el apunte paisajístico al comentario sobre «a igreja de Bento XVI». Las otras secciones gravitan en torno a asuntos artísticos pero de una forma más abierta que en los anteriores tomos de su autor. Homenajes literarios que son también emocionantes epitafios («Foi no dia em que morreu Cesariny», «Mar de setembro/Ostinato rigore») conviven con intuiciones como la que reúne a los personajes de los poemas de Kavafis con los de Fassbinder, con reflexiones sobre piezas artísticas que actualizan el tipo de poema que Jorge de Sena llevó a su punto más alto en sus *Metamorfoses*, como «O falcão de bronze», todo con esa capacidad única de Fernandes Jorge para lograr que lo que es escultura o lienzo parezca vida y que lo que es vida parezca escena de un tapiz sorprendido.

No hay un libro de Fernandes Jorge que no esté repleto de lecciones sobre el arte de la poesía y el oficio de vivir. Sin embargo, cuando salta las vallas con que él mismo acostumbra a delimitar su poesía, el festín es mayor aún, si cabe. Sobre mármore es un libro mayor (uno más) de un poeta imprescindible, transido de esa «percepción asimiladora» de la que él mismo habló, en uno de los ensayos recogidos en su libro *Processo em arte*, a propósito de la artista Paula Rego.



Erros individuais

JOSÉ MIGUEL SILVA

Lisboa, Relógio d'água, 2011.

José Miguel Silva (Vila Nova de Gaia, 1969) es ya uno de los nombres esenciales de la última poesía portuguesa. *Erros individuais* es su séptimo libro de poemas y, si bien tiene algo de circunstancial (con escasas excepciones, todo el libro aparece ambientado en Florencia) se reúnen en él las cualidades que ya habíamos podido observar en sus entregas anteriores: un espigado decir de apariencia coloquial pero casi nunca descuidado, la falta de reparos a la hora de introducir en el poema temas que en principio pudieran parecer ajenos a la poesía, una especial capacidad para prestar atención a los detalles nimios de la vida cotidiana. Poeta culto, su culturalismo no es exhibicionista, sino asumido: es el mismo de Jorge de Sena y de João Miguel Fernandes Jorge. Y muy frecuente en su poesía es la referencia al cine. En un texto sobre este asunto Miguel Queirós ha espigado referencias a películas japonesas en su primer libro, citas de Scorsese o Tarkovski en el segundo y un tercero, *Movimentos no escuro*, en el que cada poema tiene por título el de un film.

Hay en la poesía de Silva poemas de ambiente turístico, estampas de infancia, trasuntos de otros libros o películas... En esto no es muy diferente de tantos otros poetas portugueses y europeos. Lo que distingue su obra es su mirada, que da el paso que lleva de la ironía a la desilusión y en alguna rara ocasión se atreve a dar (o a insinuar) el paso siguiente, el que lleva a buscar de nuevo la intensidad, una vez descubierto de qué poco sirve la morfina de la ironía. Lo más habitual, sin embargo, es ese estadio intermedio de crítica al hombre irónico, digamos. El descontento, un cierto espíritu que anima al cambio.

Erros individuais arranca con una invitación: «Só por isso, justamente, tem piada / estar aqui, abrir os olhos, conferir / ainda e sempre, na vitrina da manhã, / a produção da primavera». La sección central del libro es «Via del Malcontenti ou Ascensão e oclusão do indivíduo». El protagonista de estos poe-

mas pasea por una Florencia que tiene algo de emblema de nuestro tiempo. La ciudad es un retablo medieval en el que «não há / pobres, e condenados à morte só os vivos» pero en el que uno puede fotografiarse «com uma cara de todos os dias». Esos son los dos niveles del libro: uno icónico con vagas intenciones alegóricas, Florencia y su historia; otro que muestra la vida cotidiana en ese entorno. Como si una pareja de funcionarios se viera obligada a vivir en un escenario decorado para una representación shakesperiana, digamos, en el que sin embargo todo cuanto pasa es vulgar. Silva alterna la (ya tópica) crítica de los asuntos cristianos («o jovem franciscano na morada / do Senhor, em Ognissanti, não resiste / a desviar do evangelho para as pernas / da turista os vivos olhos») y clásicos con las preguntas sobre el porqué de su estar allí: «Que faz um céptico hedonista e quezilento / no país da arte sacra?» dice en «Uffizi» mostrando las costuras más débiles de la caricatura que en cierto modo plantea su libro. Ni el hedonismo, que uno sepa, está reñido con el disfrute del arte sacro, ni, desde luego, es imposible entregarse a él en Italia... El otro debe del libro bien pudiera ser la falta de contrastes del lenguaje. Aunque asume asuntos escatológicos y los trama con otros más altos, el lenguaje se mantiene siempre en un comodón coloquialismo plano que apenas si se permite alguna mínima y ocasional concesión al lenguaje callejero.

Sigue luego un breve trayecto italiano para acabar con una serie de poemas sobre el regreso a Portugal. El tema de esos poemas acaba por ser el regreso del supuesto lugar ideal de vacaciones a la vida cotidiana, y, aunque hay apuntes, no acaba de entrarse en lo que podríamos llamar «el tema de Portugal». Termina el libro con una casi poética: «Satisfaz-te / com a fome e compreende: o proveito / do banquete é estudar os comensais». Interesante mirada la que propone José Miguel Silva, abundante en matices y rica en sutil pensamiento crítico.



Como las cosas claman [Antología poética]

MARÍA VICTORIA ATENCIA

Prólogo de GUILLERMO CARNERO.

Sevilla, Renacimiento, 2011.

La reservada y excelente María Victoria Atencia (Málaga, 1931) se dio a conocer con *Tierra mojada* (1953), un grupo de cuarenta y tres textos breves, precedido de una cita de San Juan de la Cruz, y publicado al parecer sin el consentimiento de la autora. Pero su obra de juventud no aparecería hasta 1961, año en que publica *Arte y parte*, con los “cuatro sonetos” adelantados en 1955, y *Cañada de los ingleses*. Es comprensible, por tanto, que la reciente antología *Como las cosas claman*—la segunda que prologa con mano maestra Guillermo Carnero— se abra con cinco poemas de estos libros: tres sonetos del primero, inclusive el ineludible “Sazón”, y dos poemas del segundo, con el no menos inevitable “Epitafio para una muchacha inglesa”. En ellos aparecen ya, en germen, las características de su obra completa; aunque aún responden a un enfoque ingenuo del arte creativo, lastrado por la inmediatez expresiva, la sinceridad ingenua y la falta de distanciamiento respecto al mundo de la vida.

Será a partir de 1976 cuando María Victoria Atencia alcance su madurez poética en libros fundamentales como *Marta & María* y *Los sueños*, a los que siguieron, sin solución de continuidad, *El mundo de M. V.* (1978), *El coleccionista* (1979) y *Compás binario* (1979 y 1984). Para entonces, la generación ascendente de los “novísimos” ya se había consolidado, y fue precisamente uno de sus miembros más representativos, el jovencísimo Guillermo Carnero, el que se empeñó en recuperar la figura y la obra de Atencia mediante la elaboración de una preciosa antología de sus poemas, bajo el título naturalmente culterano de *Ex Libris* (1984). Tras los titubeos iniciales, y los tres lustros de silencio creativo que siguieron, María Victoria Atencia reaparece con un enfoque crítico del acto creativo y una conciencia extrema de la problemática de la escritura. Sus composiciones, que surgen de la tensión entre la vida activa y la vida contemplativa, entre la cotidianeidad y los sueños, despliegan una amplia variedad temática: el paraíso de la infancia, el paso del tiempo, la casa de la vida, el museo universal de la cultura... Y se atienen generalmente al cauce métrico del alejandrino, en piezas que raramente superan los doce versos. La amplia panoplia de sus recursos expresivos no excluye el monólogo dramático, el destinatario interno o el correlato objetivo.

Una vez delimitado su mundo y definida su voz, la autora de *Marta & María* entra en una etapa de plenitud creadora. Desde *Paulina o el libro de las aguas* (1984), hasta *Las contemplaciones* (1997), pasando por *La intrusa* (1992) o *El puente* (1992), sus libros se suceden regularmente. Esta etapa coincide en el tiempo con el nuevo viraje de la poesía española, que por esos años se presenta

bajo el marbete de “poesía de la experiencia” y recupera el carácter figurativo de la escritura, lo que terminó por influir, como no podía ser menos, en la trayectoria general de la poeta malagueña. Los poemas de esta época son “poesía de la experiencia”, como señaló en su día Abelardo Linares, pero de una “experiencia interior” que la torna casi mística. Ciertamente, su poesía responde cada vez con mayor claridad a una “poética del desconocimiento”, en voluntario contrapunto con la “estética del conocimiento” de sus coetáneos, como ha visto certeramente Prieto de Paula, vinculada a la palabra sanjuanista.

En el último tramo de su obra, el correspondiente a los quince años postreros, es decir, a la edad de los adioses, las publicaciones se distancian, el tono se adelgaza y la dicción se rompe. Desde *Las contemplaciones*, que cerraba su etapa anterior, sólo ha consentido en publicar *El hueco* (2003) y *De pérdidas y adioses* (2005), a los que han de sumarse los seis poemas de *El umbral* (2011) que aparecen en esta antología como inéditos. El tono de las composiciones, siempre mesurado y cadencioso, se reduce a la mínima expresión, a su esencialidad pura. El mundo de M. V. empiezan a fraccionarse, los avatares biográficos tienden a desdibujarse. Y la dicción acompasada y regular, encauzada por el ritmo caudal del alejandrino, termina por romperse. Es la “hora del desconocimiento” anunciada por Juan de Yepes, de la “mesura perfecta y reinventada” enunciada por Arthur Rimbaud, que ella ha podido resumir de este modo: “No deteriora el tiempo la belleza: / la perfecciona en otra manera de hermosura”.

Por los años en que María Victoria Atencia componía sus primeras piezas, Dámaso Alonso dio en agrupar la poesía española en dos categorías contrapuestas, la “poesía arraigada” y la “poesía desarraigada”, apoyándose para ello en sendas imágenes arbóreas, una de Leopoldo Panero, y otra de Blas de Otero. Si hubiera reparado en la poesía incipiente de la autora malagueña, y en la imagen arbórea que sustenta asimismo el soneto “Sazón”, con el que la malagueña gusta de abrir las compilaciones de su obra, hubiera advertido que cabía, como alternativa a las categorías anteriores, la “poesía entrañada”, es decir, la poesía arraigada con ansias de trascendencia. Una poesía que contenía en su principio su final: “Ya está todo en sazón. Me siento hecha, / me conozco mujer y clavo al suelo / profunda la raíz, y tiendo en vuelo / la rama cierta, en ti, de su cosecha”. Una poesía arraigada, sí; siempre que, como pretendía Juan Ramón Jiménez, las alas arraiguen y vuelen las raíces a continuas metamorfosis.



La aventura [Antología poética]

JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN

Prólogo de ROSA NAVARRO DURÁN.

Sevilla, Renacimiento, 2011.

La obra poética de José Luis García Martín no ha obtenido, hasta ahora, el reconocimiento que sin duda merece. Y si no ha sido plenamente reconocida entre los poetas, tampoco lo ha sido entre los lectores. La aparición de su *Poesía reunida (1972-1990)*, con libros de ensimismada juventud como *Autorretrato de desconocido* o *El enigma de Eros*, que pudo haber remediado esa deficiencia, pasó más o menos desapercibida. La ulterior publicación de *Material perecedero. Poesía 1972-1998*, con libros de serena madurez como *El pasajero* o *Principios y finales*, volvió a pasar sin pena ni gloria. Lo mismo puede decirse de *Mudanza* (2003), en que volvió a recoger su obra, e incluso de *Légamo* (2008), su último volumen de poemas. Esperemos que *La aventura [Antología poética]*, publicada recientemente por la editorial Renacimiento en su colección “Antologías”, y prologada con excelente criterio por la profesora Rosa Navarro Durán, le reporte la consideración que a todas luces merece.

Una vez superado el período de aprendizaje, la aventura poética del crítico extremeño presenta tres etapas claramente diferenciadas. La etapa de juventud está representada por los títulos *Autorretrato de desconocido* (1979), *El enigma de Eros* (1982) y *Tinta y papel* (1985); aunque todos ellos participan del culturalismo propio de la estética novísima, presentan ya una clara orientación intimista. La intencionalidad y la invención autobiográficas que regirán la obra martiniana a partir de ese momento responden, en buena medida, a las inquietudes de la época. La desconfianza ante los grandes discursos produjo, a partir de los acontecimientos del 68, un desplazamiento del sujeto al ámbito de la intimidad, como ponen de manifiesto Jean-François Lyotard y Gilles Lipovetzky. Con este repliegue individualista, la práctica autobiográfica pasaría a primer plano de la escena literaria a finales de los años setenta, de modo que la literatura “personal” alcanzó un despliegue desconocido hasta ese momento.

Tras la publicación de *Treinta monedas*, José Luis García Martín entró en un período de madurez vital y literaria, que llega hasta finales de siglo. La poesía de este período —agrupada sucesivamente en *El pasajero* (1992), *Principios y finales* (1997) y *Material perecedero* (1998)— representará el descubrimiento de la alteridad, a partir de las ficciones que el sujeto elabora de sí mismo y de aquellos que le rodean. Y si en su etapa de juventud abordó la invención de sí mismo como si fuera otro, en la etapa

de madurez intentará recuperar la conciencia de la alteridad en el sujeto, a la manera de Cavafis, Pessoa, Borges o Cernuda, sus poetas predilectos. Al explorar sus recuerdos personales, al auscultar con reticencia el temblor de los sucesos que se transmiten, el poeta constata que la vida ya no es, ni podrá ser, un todo definido, sino lo que se organiza y extravía en torno a la carencia de saber y a la conciencia desdichada de tener que suplirla. Por ese camino descubre la ficción que el sujeto elabora de los otros, a la vez que recupera lo que hay de los otros en la constitución del yo.

Hay un momento en la vida en que el tiempo nos alcanza, decía Cernuda. Hay un momento en la vida en que doblamos una esquina, y todo sigue igual, pero ya nada es lo mismo, dice García Martín. Llegado ese momento, que en su caso coincide con el cambio de siglo, nuestro poeta se siente en la necesidad de mirar atrás y hacer recuento de su vida, del inevitable fracaso que es la vida de cualquier persona. El resultado de ese escrutinio se titula *Al doblar la esquina* (2001), uno de los libros más significativos del autor, tanto por su valor intrínseco, como por el significado que adquiere en el desarrollo de su trayectoria poética, que se completará con *Mudanza* (2003) y *Légamo* (2008). Y como ya sucediera en el tránsito de la juventud a la madurez, y quedó reflejado a la perfección en *Treinta monedas*, el sujeto poemático vuelve a convertirse ahora, en el tránsito de la madurez a la plenitud, en el asunto preferente de sus poemas. Pero el énfasis del poeta no recae en el proceso de *ficcionalización* del yo, sino en las diferentes *figuraciones* de ese sujeto múltiple, o lo que es lo mismo, en su apertura al complicado mundo de la vida y a las encrucijadas de la historia.

La trayectoria poética de José Luis García Martín, abreviada ahora con mano maestra en *La aventura [Antología poética]*, es ya considerable y merecedora de consideración. El valor de la misma queda probado finalmente por el gran cuerpo de obra que le queda después de hacer todas las reducciones y deducciones posibles. Lo que le distingue es —como dijo Matthew Arnold de los grandes poetas de siempre— su poderosa y profunda aplicación de las ideas a la vida. Y si sus poemas de juventud y madurez nos permiten sentir el extrañamiento del mundo, el enigma de eros y la verdad de las máscaras, sus poemas de plenitud, y en particular los de *Légamo*, nos muestran la alegría y el fracaso de vivir, un arte de amar el mundo de la vida, con un estilo de justa sencillez, con una fuerza y una eficacia que no deja de conmovernos.



A esmorga

EDUARDO BLANCO AMOR

Vigo, Editorial Galaxia, 2011.

Para casi todo el mundo *A esmorga* es la mejor novela jamás escrita en lengua gallega. Blanco Amor logró labrar con ella una pequeña joya centrada en el testimonio de Cibrán, individuo misero sobrepasado por el curso aciago de los acontecimientos que presta declaración ante un juez textualmente ausente. La trama gira en torno a la parranda –este fue el título escogido por el autor para la autotraducción al castellano de la obra– que durante unas pocas horas vive torrencialmente en compañía de dos personajes de sinuoso perfil, Bocas y Milhomes. Blanco Amor escribió *A esmorga* a mediados de 1955, en poco menos de cinco meses, en Buenos Aires, ciudad donde residía primero como emigrante y después como exiliado. Su deseo era que apareciese en Galicia publicada por Editorial Galaxia. Pero la censura franquista frontalmente lo impidió aduciendo el inquisidor correspondiente –un falangista de nombre Miguel Piernaveja del Pozo– que el libro presentaba un “lenguaje soez”. Dicho censor añadía en tono bastante tosco la siguiente opinión, desmentida felizmente por el porvenir: “Burda novela corta, en gallego, en la que se narran las aventuras y desventuras de tres borrachos”. Tras esta frustrada tentativa, la primera edición de *A esmorga* tuvo que salir a la luz en la capital argentina en 1959, imprimiéndose allí también dos años más tarde la versión castellana.

Si nos hacemos eco como novedad de una obra ya legendaria es porque los lectores gallegos solamente han podido acceder recientemente a su texto íntegro, una vez descubierto que todavía circulaba con algunas modificaciones exigidas por las autoridades franquistas para que pudiese editarse en Galicia a principios de los años 70. En un artículo en la revista *Grial*, con el título “As vicisitudes editoriais d’*A esmorga*”, de forma minuciosa pusimos de manifiesto la historia accidentada de la novela dando lugar así a la presente edición, que puede considerarse definitiva tal como se recalca mediante una faja incorporada a la cubierta de la misma, en donde se informa que el texto eliminado por la censura ha sido recuperado. Parece sumamente increíble, pero esto demuestra que no siempre resulta fácil borrar las huellas de las dictaduras, como ocurre en este caso en el que la mayor novela gallega de todos los tiempos continuaba llegando a las librerías mutilada, más de treinta años después de haber muerto Franco.

A pesar de lo que pueda parecer, la culpa no fue en ningún caso de Editorial Galaxia, encargada de poner en manos del

público, durante todas estas décadas, miles y miles de ejemplares de *A esmorga* en una versión incompleta. Todo se explica más bien por una curiosa combinación de desafortunados azares. Recuperemos, para demostrarlo, el hilo de la historia externa de la novela que antes comenzamos a relatar. Algunos años después de ver, en efecto, cómo el régimen franquista la prohibía terminantemente, Blanco Amor quiso intentarlo de nuevo sometiendo otra vez la obra, tal cual había sido publicada en Buenos Aires, a la férrea supervisión de la censura. En esta ocasión *A esmorga* no la iba a publicar Editorial Galaxia, sino Edicións Castrelos, que se ocupó de tramitar el expediente administrativo. Según el inapelable dictamen del órgano competente, el libro podía, ahora sí, editarse, pero podando algunos pasajes relativos sobre todo a los malos tratos infligidos a Cibrán, el protagonista, por la Guardia Civil. Blanco Amor, sin que hubiese otro remedio, se sometió muy a disgusto al sacrificio de sustituir tales pasajes por otros menos conflictivos. No obstante, en aquel ínterin, el novelista decidió asimismo que Editorial Galaxia pasase a lanzar la novela, que se encontró con la versión ya enmendada, sin tener conocimiento por consiguiente de la resolución de los censores. Esto es lo que constituye, ni más ni menos, la razón de que no se hubiese reparado en tal circunstancia sólo hasta hace poco.

Es preciso indicar que los fragmentos restaurados en esta nueva edición de *A esmorga* no son numerosos. Comprenden en algunos casos poco más de unas cuantas palabras, concentrándose todos ellos en la parte final. Sin embargo, desde el punto de vista cualitativo, tales fragmentos son altamente relevantes, puesto que se refieren a situaciones que determinan el desenlace de la narración, facilitando de esta manera su interpretación más recta. Lo importante, en definitiva, es que se puede tener por fin acceso al libro tal y como salió de la pluma de Blanco Amor. Por cierto, no quisiéramos terminar sin resaltar que *La parranda*, versión castellana de *A esmorga*, sigue siendo editada en territorio español incomprensiblemente con los mismos párrafos rectificados por imperativo de la censura. Y es que Blanco Amor, cuando estampó su autotraducción por primera vez en España en el año 1973, también se vio forzado a introducir tales alteraciones, sin que nadie se haya preocupado hasta hoy de restituir el texto original.



Tesouros novos e vellos

ÁLVARO CUNQUEIRO

Vigo, Editorial Galaxia, 2011.

Se cumple este año un siglo del nacimiento de Álvaro Cunqueiro, uno de los más ilustres nombres de la literatura gallega. Su carácter de clásico está avalado por una colección propia en Editorial Galaxia, constituida por las principales contribuciones en diferentes géneros que aportó a lo largo de una dilatada carrera. Entre otros muchos homenajes, la celebración de este aniversario ha servido para recuperar *Tesouros novos e vellos*, discurso con el que ingresó como miembro numerario en la Real Academia Galega. El acto de recepción tuvo lugar en una sesión celebrada el 21 de abril de 1963 en las salas del Seminario Conciliar de Mondoñedo, tierra del escritor. En el volumen se reproduce igualmente la respuesta de Francisco Fernández del Riego, quien le animó a cultivar la narrativa en gallego a mediados de los años 40, cuando Cunqueiro acababa de regresar a Galicia tras una malograda etapa de actividad periodística en Madrid. Completan la obra un prólogo titulado “Consellos para atopar tesouros”, del médico y ensayista Juan Rof Carballo, así como una pequeña colección de ilustraciones firmadas por Urbano Lugrís.

Si hubiese que decirlo en pocas palabras, *Tesouros novos e vellos* es primordialmente un texto literario maravilloso. Con insuperable erudición e inabarcable poder fabulador, Cunqueiro reflexiona sobre el arte de buscar riquezas escondidas. Pocos como él con tanta capacidad para imaginar y también casi nadie con tan profundo conocimiento de las tradiciones gallegas. Fantasía y erudición, en perfecta alianza, se dan la mano en este libro, que puede ser considerado una brillante síntesis del talento de Cunqueiro. Debe advertirse que no se hallará en estas páginas un retrato de la realidad gallega de sesgos tópicos, algo de lo que el autor escapaba a fin de evitar cualquier simplismo. Él mismo se lamentaba de que le preguntasen cada poco tiempo por tesoros, cuando no por brujas o cosas parejas. Cunqueiro asumía, muy por el contrario, la transcendencia de los mitos con alta responsabilidad. En una entrevista a principios de los años 60, confesaba no en vano: “Mi obra es esencialmente fabuladora. Podríamos decir que de oficio soy mitógrafo”. Ciertamente, Cunqueiro conocía a la perfección la importancia de los tesoros como elemento intrínseco del imaginario popular gallego. En otra entrevista, esta ya cerca del final de su vida, el escritor declaraba que Galicia era uno de los cinco o seis países más auríferos del mundo, habiendo dado al Imperio Romano más oro que el producido por California en el siglo XIX, o por Sudáfrica en tiempos más recientes.

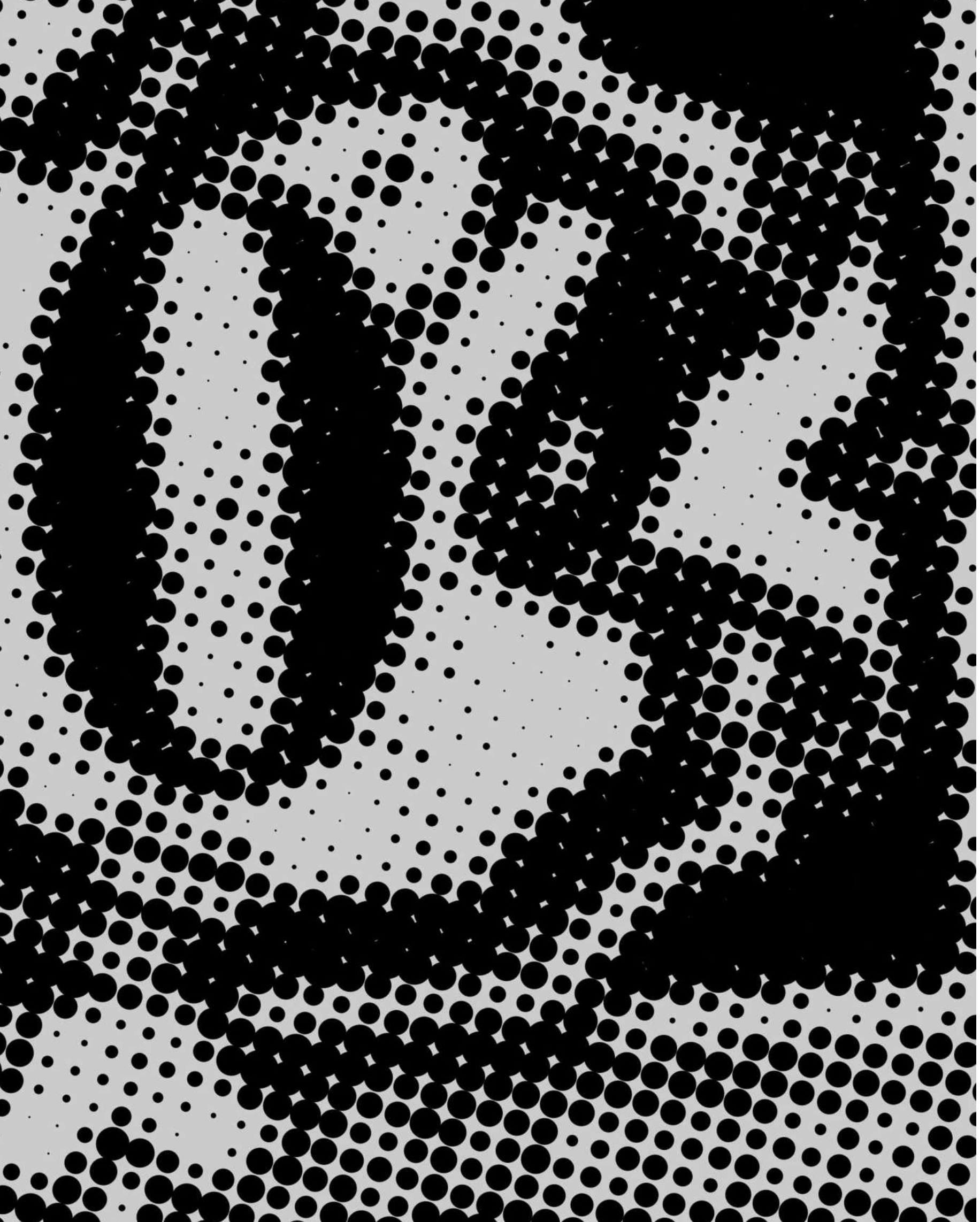
Este centenario representa una ocasión propicia para aproximarse con nuevo espíritu a Cunqueiro, autor de ardua acogida en su época. Es verdad que entonces consiguió algunos éxitos de indiscutible prestigio, como el Premio de la Crítica en 1959, por *As crónicas do Sochantre*, y el Premio Nadal en 1968, por *Un hombre que se parecía*

a *Orestes*. No obstante, no se le reservaba a Cunqueiro un lugar propio, hecho en el que pudieron haber influido en menor o mayor medida varios motivos. Citemos, entre ellos, aquella parte de su trayectoria biográfica, durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra, vinculada estrechamente al franquismo. Hay que traer a colación, como otro posible escollo, la naturaleza bilingüe de su obra, desarrollada constantemente entre el gallego y el castellano. Esta versatilidad idiomática fue debida sobre todo a sus obligaciones profesionales, puesto que Cunqueiro encarna el primer caso de autor gallego que trató de vivir exclusivamente de la labor literaria.

Ahora bien, el mayor obstáculo que dio lugar a la complicada recepción de su producción estriba sin duda en la radical singularidad que, como escritor, Cunqueiro ofrecía. Su literatura se aparta, efectivamente, de todo lo que hacía en aquel momento en Galicia y en el resto del Estado español. Y es que Cunqueiro poseía una imaginación prodigiosa, cuando esta en absoluto se encontraba de moda. El autor de *Merlín e familia* estaba plenamente persuadido de que la verdad, cuando se elabora literatura, no basta, y de que es necesario transformarla para poder escribir. El hombre muere cuando deja de soñar, era una firme convicción suya. Cunqueiro practicaba la asepsia en términos políticos, pero no renunciaba bajo ningún concepto a su compromiso con la imaginación. De hecho, en defensa de la libertad creadora, tuvo problemas, aunque parezca sorprendente, con la censura franquista, que prohibió su obra teatral *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca*. No fue por causas meramente ideológicas, sino por la flexibilidad con la que quería plasmar una interpretación novedosa del famoso personaje shakesperiano.

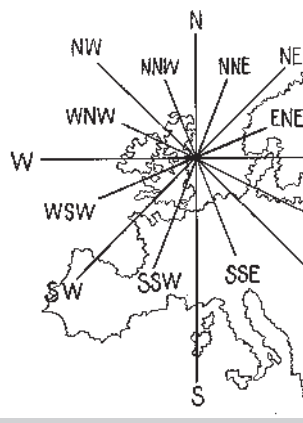
No hace mucho, una crítica literaria portuguesa proponía la conveniencia de distinguir entre escritores de primer orden y autores secundarios. Los primeros son aquellos que construyen la literatura, porque la enriquecen con sus aportaciones, unas veces, o porque la conducen a la perfección, otras. Sin discrepancias hoy en día, Cunqueiro pertenece con pleno derecho al primer grupo, tras haber construido un universo de dimensiones intransferiblemente peculiares en el que se juntan sabiduría, exotismo, ironía, arcaísmo y, en iguales dosis, novedad.

Destacábamos al principio que *Tesouros novos e vellos*, libro placentero donde los haya, fue el originalísimo discurso de entrada de Cunqueiro en la Real Academia Galega. Hablando de instituciones, conviene señalar que Pere Gimferrer, en fechas no muy distantes, reivindicaba la figura de Cunqueiro en un homenaje que tuvo lugar en la Real Academia Española, poniendo de relieve que es un autor, sin antecedentes ni descendientes, que “toca el nervio esencial de la literatura, aquel que recrea la vida como gesta”.



SUROESTE es una revista anual con vocación de diálogo entre las diferentes literaturas ibéricas. Publica textos inéditos de autores que escriben en las diversas lenguas peninsulares, así como un escaparate de libros en el que los críticos de la publicación recomiendan algunas de sus lecturas favoritas del año anterior.

La Península Ibérica es un mosaico de culturas, un babel de lenguas de una extraordinaria riqueza. Por eso **SUROESTE** ofrece preferentemente los textos en su lengua original y sin traducción, pidiendo al lector que haga el pequeño esfuerzo de leer en las lenguas que comparten el espacio ibérico como un signo inequívoco de acercamiento al *otro* y su cultura. Así, a través de esa labor de aproximación, podremos conocer mejor y entender la diversidad cultural del territorio que habitamos, un puzzle en el que cada una de sus piezas, grande o pequeña, cumple un papel esencial e insustituible. A. S. D.



El segundo número de **SUROESTE**, REVISTA DE LITERATURAS IBÉRICAS, se imprimió en Badajoz en agosto de dos mil doce.

SE INCLUYEN EN ESTE NÚMERO
DE **SUROESTE** DOS ENCARTES
DE LOS ARTISTAS
MANUEL VILCHES Y PEDRO GAMONAL

