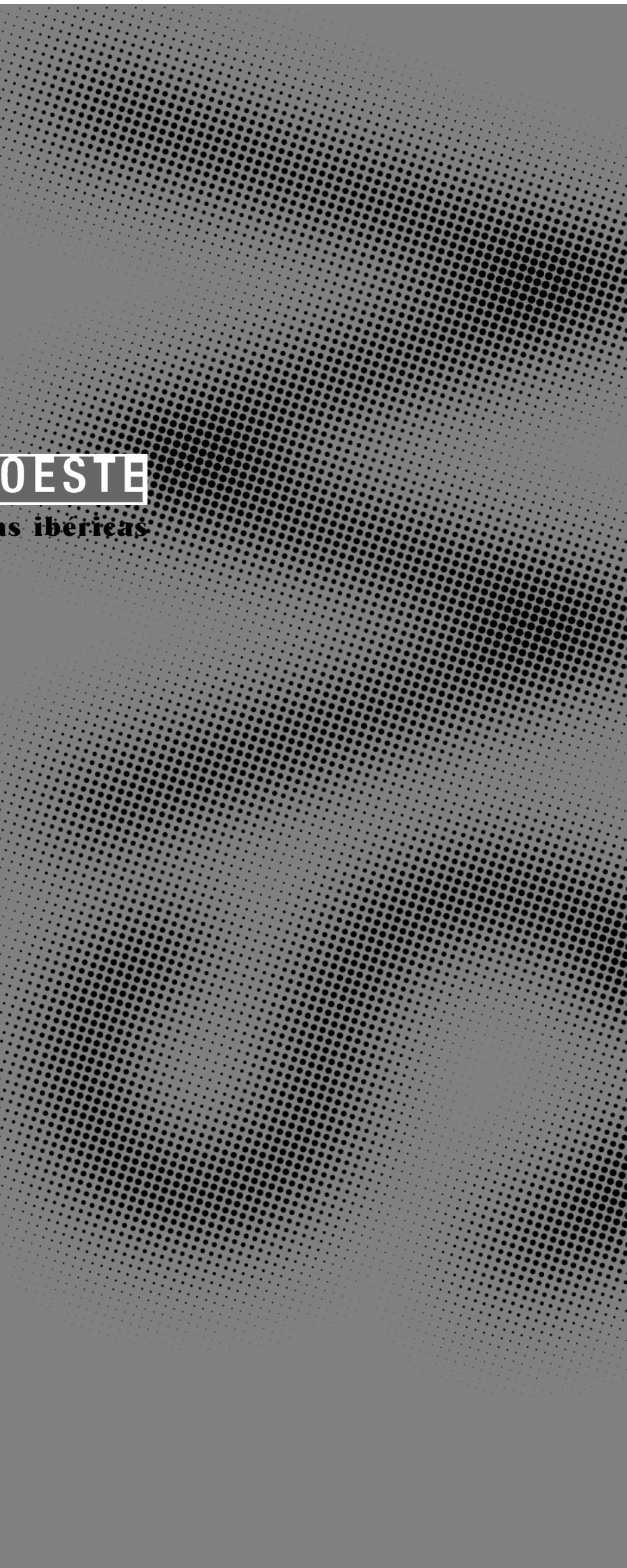




SUROESTE

revista de literaturas ibéricas

NÚMERO 3
Badajoz 2013

SUROESTE revista de literaturas ibéricas
N.º 3. BADAJOZ, 2013

suroesterevista@gmail.com
C/ Virgen de Guadalupe, 7
06005 BADAJOZ

Director

ANTONIO SÁEZ DELGADO

Consejo de Redacción

ANTONIO FRANCO DOMÍNGUEZ
LUIS MANUEL GASPAR
GABRIEL MAGALHÃES
JAVIER RODRÍGUEZ MARCOS

Consejo Asesor

ELOÍSA ALVAREZ
FERNANDO PINTO DO AMARAL
JUAN MANUEL BONET
PERFECTO CUADRADO FERNÁNDEZ
MARÍA JESÚS FERNÁNDEZ GARCÍA
ANTÓNIO CÂNDIDO FRANCO
MIGUEL ÁNGEL LAMA
MARTÍN LÓPEZ-VEGA
JOÃO DE MELO
EDUARDO PITTA
ÁLVARO VALVERDE

Ilustraciones

ANA BEZELGA
MARIO ESPLIEGO

Diseño

LUIS COSTILLO

Editan

ROSA MARÍA LENCERO CEREZO
Editora Regional de Extremadura
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA. GOBIERNO DE EXTREMADURA
CLEMENTE LAPUERTA JORGE
FUNDACIÓN GODOFREDO ORTEGA MUÑOZ

Depósito Legal: BA-612-2013
I.S.B.N. 978-84-9852-287-7

Imprime

TECNIGRAF

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

Índice

POESÍA 5

CARLOS ALCORTA
Siete poemas 7

JAVIER ALMUZARA
Poemas 19

MÁRIO AVELAR 23

A. M. PIRES CABRAL
Tres poemas 29

YOLANDA CASTAÑO 33

ANTÓNIO CARLOS CORTEZ
O nome negro. QUATRO POEMAS 39

GASTÃO CRUZ
Poemas 43

RAFAEL FOMBELLIDA 47

PATRICIA GONZALO DE JESÚS
Dos poemas 53

FERMÍN HERRERO 59

PABLO ANTÓN MARÍN ESTRADA
La que nunca duerme 65

ANTONIO MORENO 67

LORENZO OLIVÁN 75

JOSÉ LUIS PIQUERO 85

ALBERTO SANTAMARÍA 93

ANDRÉS TRAPIELLO
El ruiseñor en persona 99

NARRATIVA 103

JESÚS GARCÍA CALDERÓN
El extraño
1975 105

LÍDIA JORGE
Percurso por New Orleans
Á BEIRA DE UM RIO CHAMADO MULHER 115

JOSÉ LUÍS PEIXOTO
As Rainhas 119

MARINA PEREZAGUA
Pían 123

MANUEL DA SILVA RAMOS
Jam session na linha da Beira Baixa 127

FERNANDO SANMARTÍN
El destino de la carta 131

JOAN TODÓ
El robatori 135

MIGUEL VIQUEIRA
Cómprelo usté, señorito 139



ENSAYO 147

JESÚS AGUADO
El paisaje en la obra
de Godofredo Ortega Muñoz
MÍNIMO DICCIONARIO SUBJETIVO 149

ANTONIO CABRERA
4 prosas 161

NUNO MATOS DUARTE
Breves apontamentos a partir da leitura
do poema *Contramina* de Ruy Ventura 165

ODETE JUBILADO
Olhares cruzados sobre a cegueira:
dos *Ensaíos* ao filme 171

TANIA MARTÍNEZ GALLEGO
¿Un lusófilo «de culto» u oculto?
Antonio Pereira
en los márgenes del silencio 183

ANTONIO MÉNDEZ RUBIO
Una comunicación silenciosa 191

Entrevista

CONVERSA COM O POETA E TRADUTOR
JOSÉ BENTO
Em Portugal ou em Espanha,
escrever é chorar
por MIGUEL FILIPE M. 195

ESCAPARATE DE LIBROS 207

MIGUEL FILIPE M.
ANTÓNIO CÂNDIDO FRANCO
MIGUEL ÁNGEL LAMA
MARTÍN LÓPEZ-VEGA

Poesía

CARLOS ALCORTA

JAVIER ALMUZARA

MÁRIO AVELAR

A. M. PIRES CABRAL

YOLANDA CASTAÑO

ANTÓNIO CARLOS CORTEZ

GASTÃO CRUZ

RAFAEL FOMBELLIDA

PATRICIA GONZALO DE JESÚS

FERMÍN HERRERO

PABLO ANTÓN MARÍN ESTRADA

ANTONIO MORENO

LORENZO OLIVÁN

JOSÉ LUIS PIQUERO

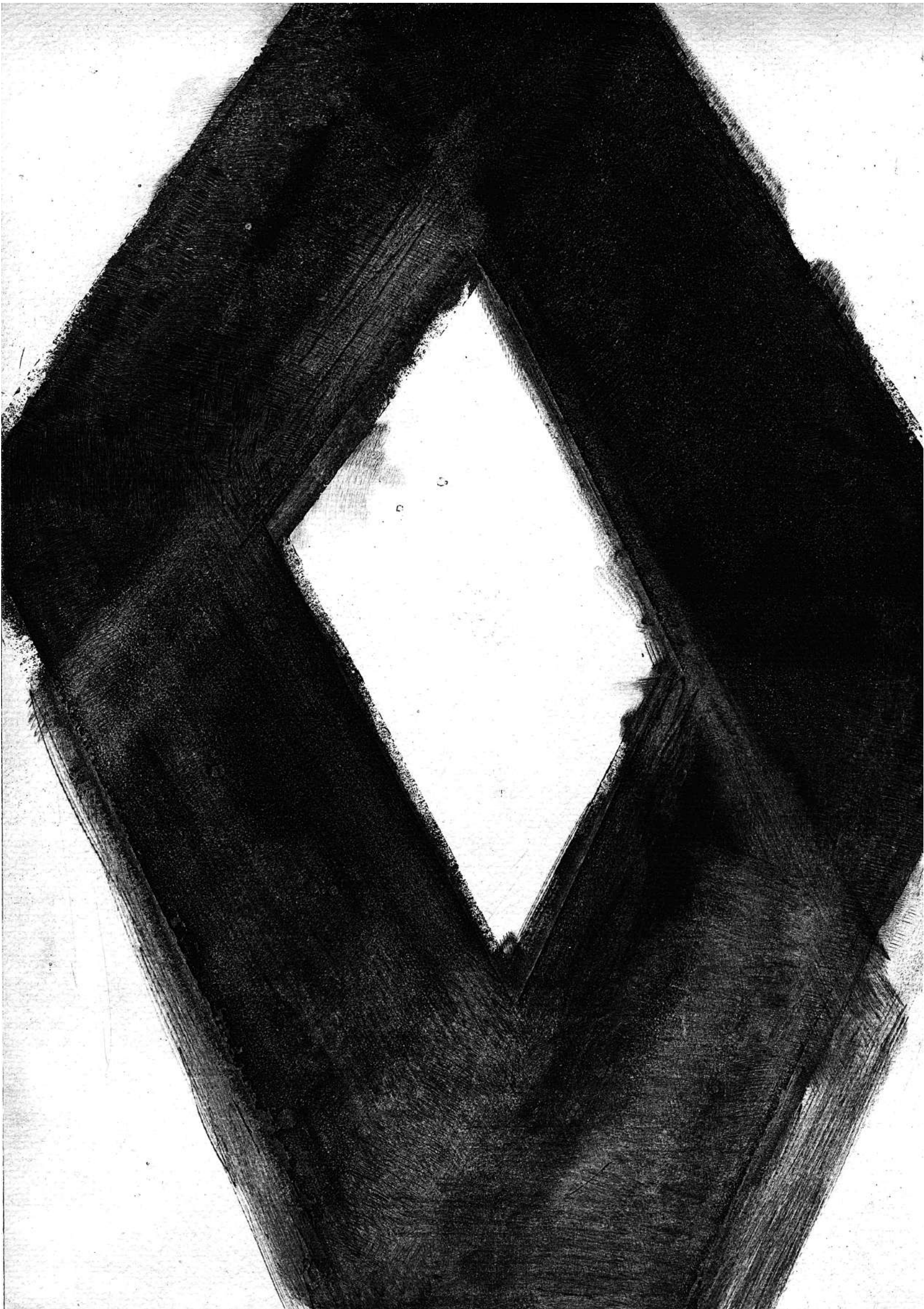
ALBERTO SANTAMARÍA

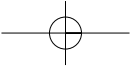
ANDRÉS TRAPIELLO

PÁGINA

5







CARLOS ALCORTA

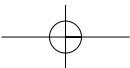
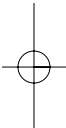
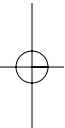
Torrelavega, 1959

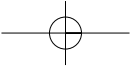
Siete poemas

TREINTA AÑOS

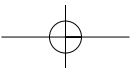
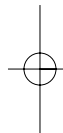
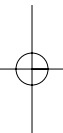
Un día como éste, también ventoso
y húmedo, cuando apenas faltaban unas horas
interminables para embarcar rumbo
a la península y era el uniforme
militar, restituido ya al celoso furriel,
una endeble armadura
que soportó las encolerizadas
órdenes del sargento de semana;
un doce de febrero, por la tarde,
de hace ya treinta años organizaba
mi equipaje y decía adiós al campo
de instrucción, a los gritos del oficial
al mando –Joseph Roth las describió
en *Puesto de vigía* como “amargas
vejaciones”– y al mal olor acuartelado
en el cuerpo de guardia, persuadido
de que finalizaba una etapa superflua
de mi vida. Tricornios, metralletas,
intimidantes ráfagas de fuego amotinado
dentro del hemiciclo me sorprenden
varios días después mientras reparo
algunos desperfectos en mi casa,
meticulosamente. Vuelve el tiempo
de la espada y la cruz. Los generales
pretenden convertir la faz de España
en un cuartel inmenso sometido
a sus delirios. Tengo frío, el miedo

JOSÉ PEDRO CROFT





no me deja pensar con claridad.
Mis ojos no se apartan
de la pantalla del televisor.
Pasé la noche en vela hasta que supe
que habían fracasado. No podía
imaginar entonces que también la incipiente
condición de poeta que estrenaba
me imponía responsabilidades
futuras en el curso de la historia
y en mi propia manera de entenderla.

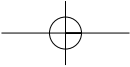


CIMEX LECTULARIUS

Notaste atolondrados movimientos
de origen animal aventurándose
por tus piernas, sagaces, obsesivos
igual que esa manada
de jadeantes felinos despiadados
atravesando la sabana ambigua
que viste en un documental nocturno.

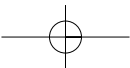
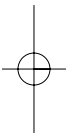
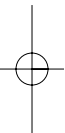
Tus dedos rastrearon el centro del picor
sin encontrar a los parásitos.
que pugnaban por su supervivencia.
Aparecieron manchas regulares,
espantosas, púrpuras en su cumbre,
como un volcán a punto de estallar.
Inspeccionaste con ahínco el campo
de operaciones. Cuerpos incansables
ocultos en las fibras capilares
ejecutan impunemente el plan
previsto sin que puedas hacer nada.

No diste importancia a las picaduras
y te burlaste de ese insecto esquivo,
al que aún no ponías nombre, que la pasada
noche se alimentó
de tu sangre doliente. Temías iniciar
una disputa y te esforzaste
por ver las cosas de la misma forma
que ella las percibía, con la extraña
sensación de que formular alguna
queja a los empleados del hotel
quebrantaba su estricto sentido del ridículo,
algo que no podía permitir,
como no permitía a su memoria
recordar circunstancias del pasado
humillantes que, incluso a pesar suyo
-igual que si se personalizaran



en castradas figuras de piedra antropomórficas—
reprimían los actos del futuro.

Ya intuía sin duda, gracias a su naturaleza
precavida, a su exacerbado
solipsismo que no conviene decir toda
la verdad. Desahogarse no acredita
que podamos vivir en paz con nuestros
demonios, ni con los ajenos.



WHITE HORSE BEACH

Ensombrece la luz solar un brusco
movimiento de nubes
escalonadas que apuntalan
a un lugar fijado mi pensamiento,
distráido hasta entonces en relampagueantes
charcos desperdigados por la arena
galopando hacia el mar en tersos hilos
de agua accidentalmente recordados
en el momento en el que escribo,
porque un poema es una convención,
en él la realidad se reconoce
a sí misma. Envueltos en la toalla
se apiñan latas de cerveza, frascos
de loción hidratante, antiguos fuegos
debilitados por el desafecto
cotidiano que he acarreado dentro
del equipaje miles de kilómetros
ignorándolo, como si fuera ese parásito
intestinal que no consigo
exterminar. Mientras recojo piedras
deslavadas y conchas de moluscos
enmarañadas por el oleaje
en el argazo y mi hijo selecciona
emocionado las de irisaciones
más atractivas me detengo ajeno
al paisaje, añorando otro momento
al otro lado del océano.
No dejo de pensar en que tenemos
cada uno una manera de expresarnos,
pero es en el silencio donde nacen
nuestras contradicciones más perversas.
La indiferencia no es la bienvenida
que esperaba. ¿Será este tu modo
de aferrarte a un pasado familiar
indebidamente mitificado
o la sutil manera de romper
ese tenue eslabón en la cadena
imaginaria que te ata a mi vida?

OUR DAY WILL COME

Qué indescifrable asociación conduce
al pensamiento a vislumbrar en pinos
y eucaliptos mecidos por el viento,
bañados por los últimos destellos
de un sol ya moribundo los mosaicos
del sepulcro de Galla Placidia.

Sin duda, desde que a mediados
de octubre visité el lugar fraguaba
íntimamente algunas consecuencias
irrefutables que se acomodaran
a los convenios de la realidad.

Pensaba que a cualquiera le ocurría lo mismo.

Aun así, no encuentro esas palabras
–ni recurriendo a analogías
o metáforas–, justas, oportunas
que capten el sentido de dicha interferencia,
se escapan a mi voluntad como ángeles
amotinados.

Está mudo el lenguaje, porque el entendimiento
trata de ser neutral y no comprometerse.

Son espectros amigos los que rompen
las fronteras entre el espacio y el tiempo.
Sus ojos ven con claridad
lo que para los míos son ambiguas
alteraciones, fruto de un enamoramiento
circunstancial, que intuyo pasajero.

SAN ZENO MAGGIORE

Era casi de noche. Lloviznaba
la última vez que estuve en esta plaza
mientras porfiados reflectores
percutían sobre la fachada
de la basílica brillantando
impunemente un toldo pintado, un trampantojo.

Como un gato, en lo oscuro construyeron
los ojos un precario armazón para el pensamiento.

Ennoblecía hoy el declinante sol
columnas, arcos, toba, el mármol rosa
de pilastras y leones, aunque su potestad
no alcanza los rincones de la explanada más sombríos,
en donde permanece
indiferente la resbaladiza
escarcha de la noche precedente.
El agnóstico nada más observa,
aún no saca conclusiones.

La iglesia está vacía. En un pequeño
locutorio, lacrado como un confesionario,
dormita el vigilante que me vende
la entrada. Casi a tientas descendo hacia la cripta
donde Romeo desposó a Julieta
—la luz debilitada de los candelabros llameantes
crea junto a los ventanales
un mundo fantasmal, de evanescentes
apariencias, igual que si fueran actores
de cine, despojados de formas absolutas—
subo y bajo peldaños, me demoro,
como si obedeciera un precepto
que no acierto a representar
ni aun cuando escribo, en un rellano
no consagrado a la oración. No es un ofrecimiento
divino o el despertar de una conciencia
religiosa lo que me inmoviliza,
sino el humano dios del arte que convierte

en prodigioso un acto cotidiano,
el peso de una lágrima, el color
cárdeno de la capa, el ligero arco levitante.

Me postro en el reclinatorio
como quien cumple una promesa,
hasta que me duelen las rodillas,
hasta que la circulación sanguínea
se paraliza y punzan en la blanda
piel mil cristales rotos, rasgándola,
como cuando pretendes
paliar la sed bebiendo agua muy fría.
Un mudo habla de nuevo, recobra el ciego el don
de la vista. Suplican mis sentidos.
¿Es ahora el futuro del pasado?
¿Soy en este instante el niño
que fui después? ¿Es más grande el vacío
al recordarlo que antes, mientras lo percibía
o quizá la escritura resucita
otros sentidos que ignoraba
poseer? Asciendo hasta el altar despacio.
No deseo romper este silencio
místico, similar al que prolonga
el orgasmo. Examino el perímetro.
Hago cientos de fotos. Descompongo
el conjunto. Enmascaro mis creencias. No me mueve
fe alguna porque veo en lo pintado
más que fervor, idolatría, angustia
de vivir, servidumbres hereditarias, nada
que proporcione libertad al siervo
ante el destino. Desde lo más íntimo
de mi ser veo a ese hombre que aún quiere
encarnarse en un héroe abrumado
por un amor furtivo que parte hacia la guerra,
un Ivanhoe real, acerados
mis sueños, más letales que su espada.

Entre mi mundo y el suyo no hay paz
posible. Son los muros de la incuria,
sutiles, invisibles los que logran
distanciarnos. Existen maneras de morir
tan crueles como hacerlo de frío y hambre.

LUGARES DEL MUNDO

Siempre paso de largo. Queda en un promontorio
que se eleva unos metros en la margen derecha,
sobre la carretera nacional
que culebreando asciende desde el mar
hasta los páramos de la meseta.
Es preciso girar noventa grados,
cruzar un puente, abrir una cancela.
Sí, conduzco deprisa, mi destino
es el tiempo que resto a la hora de llegada,
por eso siempre aplazo la visita
para alguna ocasión que nunca llega.

Abuso de su paciencia. Sus piedras milenarias
me miran en silencio. Se conocen
a sí mismas y saben el poder de su imán,
de su apostólica aura de misterio
que a mí no me conmueve, aunque sé que conmueve
a otros, más convencidos, que denominan fe
a lo que llamo yo superstición.

Pienso que tengo tiempo, todo el tiempo del mundo,
pero el tiempo no existe, el pasado no existe,
mi ayer y mi mañana no existieron
y no sé si fue vida o no fue vida
lo que he vivido.
Lo más cercano, mi ciudad, mi barrio,
el día a día ahora me resulta
más extraño que un templo
dórico o unas pinturas megalíticas.
Ignoro los alrededores, aunque
sepa identificar por su silueta algunos
edificios de Nueva York -ojeados
vertiginosamente en unas vacaciones-,
que tanta relación guardan, a mí
modo de ver, con el humilde maestro

Bach. Escuchar su música, escribió
Goethe, es como asistir a la creación del mundo.

Me ocurre a veces algo parecido
estando inmóvil, casi adormilado,
después de una celebración, afuera,
cuando veo tendido bajo el sol
primaveral su cuerpo desnudo. Mi pereza
y ese desinterés por lo inmediato
—la costumbre y un presumible salto
a las aguas del sueño, donde ya se zambulle
como si yo estuviera muy lejos, encerrada
en la festiva cárcel de un nuevo corazón
acrecientan irremediabilmente
el desconcierto, el fuego del vacío—
me impide ser testigo del fulgor que se oculta
en las profundidades de la piel, un fulgor
incomprendido si lo advierto previamente.

Sólo tengo ojos para aquellas que me ignoran,
aunque jamás he sido sistemático
y la perseverancia no es mi fuerte.
Vértigo o insolación, sumas o restas
me producen indiferencia. Soy
un ser contradictorio, me ilumina
la oscuridad. Historia y mito se confunden
con el vaivén del cuerpo prohibido,
con el pulso de lo que malgasté
sin saberlo, que tuve en las manos, a tiro
de piedra, como a un pájaro confiado.

Estoy hablando de cómo un hombre solo
se ve a sí mismo sólo como un hombre.

MARSUPIAL

Si me preguntas por algún detalle
significativo que añadir al caso,
como el color de la bandera
de prevención o cuántas gaviotas merodean
sobre los restos de comida inmunda
alrededor del chiringuito;
si deseas saber la envergadura
de las olas, la intensidad del viento
que las agita o si a esas horas
los automovilistas encontraban
problemas para estacionar el coche,
no sería capaz de precisarlo
con certeza. Esta variedad de amnesia
frívola y discriminatoria
que me afecta intimida mi espontánea
disposición mental a responderte
y refuerza mis torturantes
sensaciones de decrepitud física.
Lo veo todo gris, desenfocado.
Hay una especie de mancha lechosa en mi memoria,
selecciona recuerdos en virtud
de leyes imposibles de probar.

A la distancia a la que me encontraba
no era fácil diferenciar su sexo.
Bajo el chorro gélido de la ducha,
junto a los deslizantes escalones
que mueren en la playa,
su complexión desnuda no exhibía
una belleza conventual de virgen
o santa, en contra de lo que insinuaba
la elevación de su mirada. Gestos
y formas me inclinaron a pensar
que era una maniquí o una valquiria nórdica,
de aquellas que conservan su espléndida figura
hasta bien entrada la madurez.

Tal vez, debido a eso que algunos llaman
“el poder de atracción de los opuestos”,
se desencadenara este paralelismo mitológico,
porque cualquier intervención quirúrgica
que erradique la neoplasia deja
cicatrices externas, crueles mutilaciones
no sólo psíquicas
que convierten al cuerpo antes esbelto
en un ser inarmónico y débil, consagrada
la magia de su rostro a un fin más ambicioso,
salvaguardar la integridad moral,
a pesar de la salud tan quebradiza.

Sólo a medias confío en Epicuro.
Parasitando sus ideas
exploro únicamente
la parte lúdica de la existencia,
la menos despiadada, tal vez la más efímera.
Pero también en el dolor se esconde
placer, si no lo tratas como un temor foráneo.
En el mejoramiento, aun transitorio,
florece los deseos, las tercas esperanzas.
Para un enfermo ya desahuciado
vivir un día más es ganar tiempo.

Una manera de percibir el éxtasis.

JAVIER ALMUZARA Oviedo, 1969

Poemas

vecindad

Al bloque derruido
las paredes desnudas
le sacan los colores.
Sorprendo, avergonzado, esa indiscreta
intimidad. De pronto hace más frío
y me tapo mejor,
consciente de que estoy a la intemperie.
No es extraño el rubor con que las cosas
dejan la vida al aire
cuando ya solo quedan sus vergüenzas:
un hueco de escalera
por el que cruzarían los vecinos
comentarios vacíos o mezquinos;
la desahuciada impronta
de armarios, cabeceros, crucifijos,
lunas de cuerpo entero y verdaderos
calcos de artistas bien reconocibles
con los que figurarse un *connaisseur*
-tal vez algún tapiz
de asunto cinegético mayor,

para dar impresión de casa grande-.
Allí debió colgar
un fiel reloj de cuco al que las horas
se le irían cantando en vuelo presto,
junto al feliz enlace homologado
en la instantánea familiar que vela
porque el pasado siempre les sonría.
Voy poniéndole cara a tanta cruz,
forma de enser querido a cada sombra
que ahora se eterniza
contra el inexorable paredón.
Por todas partes restos
de papel, los zarpazos
del tiempo, cicatrices
en forma de azulejos
vertiginosos, sucios sanitarios,
la huella demacrada de otros días,
como noche en dudosas compañías
de la que despertar más solitarios.

inclemencias del tiempo

Y se cumplió el pronóstico del hombre
del tiempo, ese aguafiestas.

La lluvia acribillaba el parabrisas
del autobús que se iba a tumba abierta
contra el viento de cara.

En un acto reflejo ante el cristal
desvié absurdamente
mi rostro de otro invierno.

Como inocuas palabras de fogueo
–su apretada cursiva al fin no engaña–
leí luego esas ráfagas retóricas,
ejercicio verbal de tiro al blanco
que confunde las nieves
del tiempo con el tiempo de las nieves.

Ahora es agua pasada
aquel susto del frío;
sin embargo el futuro
–lo tengo muy presente–
no admite vuelta de hoja.
Solo hay una lectura,
y esa antigua metáfora me advierte
que la última palabra es de la muerte.

tiempo muerto

Cuando la noche acose
tu impaciente vigilia,
esas horas inútiles
que no son del descanso,
y percibas las sombras
como cuerpos inertes,
rehúye su espejismo
y el don de la elegía
que verá en él la etérea
materia de su canto.
No mientes a los muertos,
que nunca han merecido
tantas palabras huecas
en torno a sus despojos.
No llores, que sus cuencas
cegadas no recogen
tu llanto. No desees
su suerte, es tu destino.
Y no les compadezcas,

dejaron de sufrir.
Si en el manchón informe
vieses un vago rostro
que amaste sin medida
cuando era cuerpo y alma,
recházalo, es la máscara
que la muerte se pone
-tapando sus miserias
la gloria de la carne-
para darse importancia.
Como si fuera alguien
ese borrón del tedio
-sepulcro sin sosiego
o gótica advertencia,
una grave presencia
que reclama su fin-,
cuando tú eres el único,
en la noche desierta,
incapaz de dormir.



BEATA BEATRIX, DANTE GABRIEL ROSSETTI

MÁRIO AVELAR

Lisboa, 1956

Beata Beatrix,
Dante Gabriel Rossetti

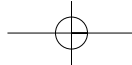
Algures no silêncio, uma
palavra secreta me foi confiada.

O lugar parecia deserto, a hora adiantada,
a noite avançada. O dia aproximava-se,
e o teu sono era sinal de um mistério.

*Forse non ho altra prova che Dio mi vede e che
le tue pupille d'acquamarina parlano per lui.*

Em teu rosto, a variedade e a suavidade da luz
e de todas as cores.
Nele, o amplexo sem fim excedendo
teus braços,
todos os teus beijos.
O amplexo
desvendado por uma
luz mais suave que a do sol e
a das estrelas,
na língua que os anjos e as almas
falam entre si.

De novo a sombra se estendeu sobre ti.
Entrou no quarto mais secreto
por um caminho, por certo, estreito, mas real, seguro.

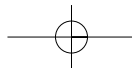
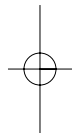
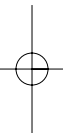


Não era a carne nem o sangue que te revelava
mas sim a sombra
iluminando as tuas pálpebras,
o teu rosto.

Fazia-me ver a fraqueza do meu olhar,
suavizava para os meus olhos doentes
o brilho da sua luz, a luz que nasce da luz.

Nele procurei o silêncio e o retiro,
para sempre lugar
do meu repouso.

É ele que te planta no mar.



Convent Thoughts,
Charles Allston Collins

Impaciente e nostálgica, espero por ti,
espero que te reveles, entre os lírios
deste meu jardim.

Sem descanso, procuro o teu rosto,
a luz do teu rosto.

Sem descanso, quero deixar-me
surpreender pelo teu rosto.

Deixa-me vê-lo, ouvir a tua
voz, pois ela é doce, e ele...

Ele, inefável, habita em mim.



The Light of the World,
William Holman Hunt

Me non praeterissimo, Domine.

Houve quem nestas palavras ocultas
reconhecesse uma *conversão emocional*.
Coisas dos críticos!

Talvez! Afinal, diziam que ele
morrera, mas para muitos de nós
perdera-se apenas: sua luz
brilhava nas trevas mas as trevas
não a acolhiam. Minha suave
noite, estrela da manhã,
ardente e luminosa perpassada
por Deus. Após esse teu fogo, cujo
silêncio é luz, emerge o
murmúrio de uma brisa suave.



Mariana,
John Everett Millais

I've been on the edge of the end.
Não porque o bardo o proclamasse
mas porque a minha alma vivia
o abandono. Não somos da noite,
nem das trevas? A noite desvanece.
Sinto-me confiante. Nada temo
neste meu claustro mais secreto.
Toma-me uma doçura que
inebria, suave luz que m'afaga.



The Man of Sorrows,
William Dyce

Foi pelo pai lançado ao
abismo, ao seio dos mares, nesse
deserto que Dyce imaginou
nos planaltos agrestes
da Escócia, da sua
Escócia. O frágil
templo do pai mergulhou
no abismo do seu nada.
Tal como nós, almas perplexas,
foi um barco à deriva, aguardando
a luz que o céu havia
de derramar.



A . M . PIRES CABRAL

Chacim, 1941

Tres poemas

Cães que tive

I

Na minha infância houve sempre cães.
Eles passaram por nós humanamente,
benignos, praticáveis, como que utensílios,
e, uma vez esgotados os seus préstimos,
retiraram-se com recato
para uma cova algures no olival.

Uma perdigueira gorda a que por antífrase foi dado
o cheio de humor nome de Miss.
Era da minha idade e durou treze anos
e durante esse tempo, julgando-me vulnerável,
tomou-me a seu cargo quase maternalmente,
rosnando e mordendo aqueles que achasse
que vinham a mim por mal. (Às vezes cometia
erros grosseiros de avaliação,
mas enfim, a intenção era boa.)

Um cão mestiço não sei de quantos sangues
chamado Dick. Tinha o nariz rachado
e sobrancelhas claras em contraste
com o castanho escuro da pelagem,
que quase faziam do seu focinho um rosto,
e era mau como as cobras para os estranhos
— mas indulgente e dócil para nós.

Cães. Anda ainda a sombra deles
em fotografias que esmaecem
numa caixa de lata.

II

Os cães pertenciam à família,
mas secretamente eram só meus,
porque um cão não se reparte com ninguém
e não há infância sem um cão só nosso,
ao qual chamamos algum nome
equivalente a amigo ou companheiro
ou brinquedo ou magia ou aventura.

E eles sabiam-no, e gostavam, e por isso
preferiam o meu assobio a qualquer outro.

Eles ensinaram-me coisas que nenhum
professor pôde jamais ensinar.
Coisas de resto bem mais interessantes
que o nome da mulher de D. Sancho II.

E não cobravam propinas.
Davam-se por bem remunerados
com a minha mão pousada na sua cabeça
— e, naturalmente, com as sopas
(e por vezes alguma carne de segunda)
que minha Mãe, pontual, lhes punha na gamela.

Mas não tiravam os olhos da minha mão
quando eu estava a comer o pão com queijo
da merenda, e nos seus olhos eu lia
o que tomava por uma mansa intimação:
vá, reparte o pão comigo, assim como eu reparto
contigo aquilo que tenho para repartir.

E tinham tanto para repartir. E eu repartia.

III

Cães. A sua voz cheia reboando ainda
nas altas grutas da lembrança. Farejando.
Patrulhando o sol daqueles dias.
Abanando a cauda em sinal de concordância.
Sendo meus súbditos e minha disponível
guarda pretoriana. Amando-me
à sua maneira. E agora jazendo,
nem eu sei já onde — os cães que tive.

Gato morto

I

Na beira do caminho, um achado
que diríamos macabro, se não fosse
apenas natural: um gato morto.

Vêem-se dentes arrepanhando a boca
e as pupilas despojadas do vigor de outrora,
que não deve ter tido tempo de pôr a recato.

As formigas já se aperceberam.

II

Sentindo perto a hora
de desvendar o corpo à morte,
afastou-se da aldeia para morrer.

O instinto ensinou-lhe que a natureza
ainda é o melhor cenário
para reentrarmos nela.

Agora está ali. Mas não está.
Já só por comodidade se pode chamar gato
àquela massa envolta em pêlo,
em vias de podridão,
devassada de formigas.

Donde se ausentou o que quer que fosse
que fazia dela um gato.

III

Como fazíamos quando éramos crianças
ao ver um bicho morto,
cuspo-lhe em cima e prossigo o passeio.

Com cheiro a gato morto e formigas
nas narinas da alma.

Nalguinhas

I

Era um dos ‘cães que já morreram’
— esses bravos cães compinchas,
que estiveram connosco e cessaram
antes de nós.

Não era meu, mas era como se fosse.
Assobiava-lhe de longe — e ele ia comigo
até aos confins do nosso mundo,
campos fora: adorava essas incursões
que davam directamente para a liberdade
dos caminhos da serra —
liberdade celebrada
a esguichos de chichi criteriosos.

II

Tenho muito que te agradecer, Nalguinhas.

A companhia em tardes imóveis de Verão
em que o relógio emperrava,
e tu a meu lado impaciente,
como perguntando: hoje não vamos?

Mas principalmente
o fazeres de mim um miúdo de dez anos
quando corrias à solta nos lameiros
ladrando às cotovias
— e eu, a ver-te correr, me despia do tempo.

YOLANDA CASTAÑO

Santiago de Compostela, 1977

Vai un día precioso.

E que ben fixemos vir ata aquí, o parque
tanto mete a pata como brilla, o mesmo ca un adolescente.
Ti estás repenicante co teu vestido amarelo;
no fondo da fonte hai un mar embalsamado e, ves?
os pardais tamén quixeron esquecer os nomes das cousas.

Ó fondo, o monte abraza a ideoloxía da primavera.
A nai daquel pequeno pronuncia *abrigate* coma un mantra.
Temos pan e cirolas, e algúns mp3,
non che divirte observar ás persoas e imaxinarlles historias rocambolescas?

Pidesme entón que che saque unha foto,
pero non te conformas cunha pedra guindada contra o estanque.
A ver, meu amor: eu mido un oitenta e catro,
os meus ollos han estar dez centímetros por baixo diso,
como queres, dende aquí, que encadre o verde e a montaña,
a fonte coa pequena estatua ecuestre alí no alto,
a rolada de sociables azaleas de diante e mais a ti,
todos felices no mesmo paralelogramo.

Non é certo que esta luz de mediodía de sábado teña dous pés esquerdos.

O bastón dun vello cruza o camiño coma se fose os cornos dun caracol.
Estás empezando a torcer o bico. A ver.
Ponte alá diante da fonte, pégate ben ó seu bordo lambido,
se non saen os teus zapatos novos pode que nunca te recoñezamos.
Vou facer o posible,
póñome en fronte aquí de pé, eu mido
un oitenta e catro. Levanto os brazos coa cámara ós ollos. Pero non.
O doado da transparencia anda decidíndose a facer dieta.
Se saco a estatua e mais o monte, as flores e ti quedades fóra,
ou se queres un retrato, hai que renunciar a esa paisaxe.

Meu amor, vai un día precioso,
todos os recantos do parque están entoando unha balada.
Vai mirando de meterse todo isto na cabeza
que eu vou intentar mercar por aquí preto dous xeados.

Dende aquí pode verse con claridade. Están desmantelando o almacén.
Sobre a praia da historia, o folclórico cadáver dun cachalote.

Á oferta debeu quedarlle cara
de parva mirando cara a demanda.
Unha antiga sintaxe perplexamente perdendo fin.

Tantos sábados de garda, tantas estufas de leña,
tantos pistóns, escordaduras, correas de transmisión.
“O produto non conseguiu convencer ó 2012”.
Hai que ficar coas mans caídas. Xa non facemos falta aquí.

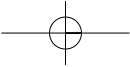
Sen panca nin contraoferta, o tristísimo striptease comezou:
algunhas caixas mandáronas fóra, outras
xa partiron elas polo seu propio pé.
Os andeis co cu ó aire e un balance coa boca moi
pequena pero aberta.

O boletín da fábrica fora o primeiro
que caera de mortal enfermidade. Máis tamén facía gasto. A ver se así.

Os peores presaxios impugnando o mecanismo.
Unha mosca amargurada que avanza orgullosa cara o
leito de morte, demasiado concentrada na reencarnación.

O vello acio da plantilla xa de antes acusara bacterias.
Na fábrica todos querían ser de outro lugar: uns que de onde nace o ouro,
outros que de alí onde naves de luz sucun
escaleiras mecánicas.

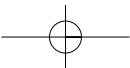
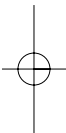
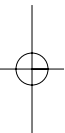
Dende aquí podo avistar o seu desfile case contento.
Van en fila india comprar chaquetas de brillo.



Cruza a escena unha moza nerviosa que persegue a súa virxindade como
a unha pombiña.

Se non queres correr, tamén podes
saltar algúns valos.

Partamos todos ditosos a lamber espiños e a rezar en inglés.



Polas mañás ensina no conservatorio, polas noites, fai ruído.

Os sábados adoras os tacóns, os luns a sensación dunha pedra no zapato.

De ida mastigan ríos, de volta aspiran tiras de mofo.

Cos ollos abertos ábrome en tixoliñas, cos ollos pechos, cruzo ese furado.

Onte bocata de destino con apisoadoras, hoxe, lixo de debaixo da moqueta.

De portas para fóra pégame a eles, de portas para dentro pégame un tiro.

De cintura para arriba fai marmelada cos promedios, de cintura para abaixo, sabe perdoar.

Á dereita vicios de cortexo, á esquerda virtudes de cortello.

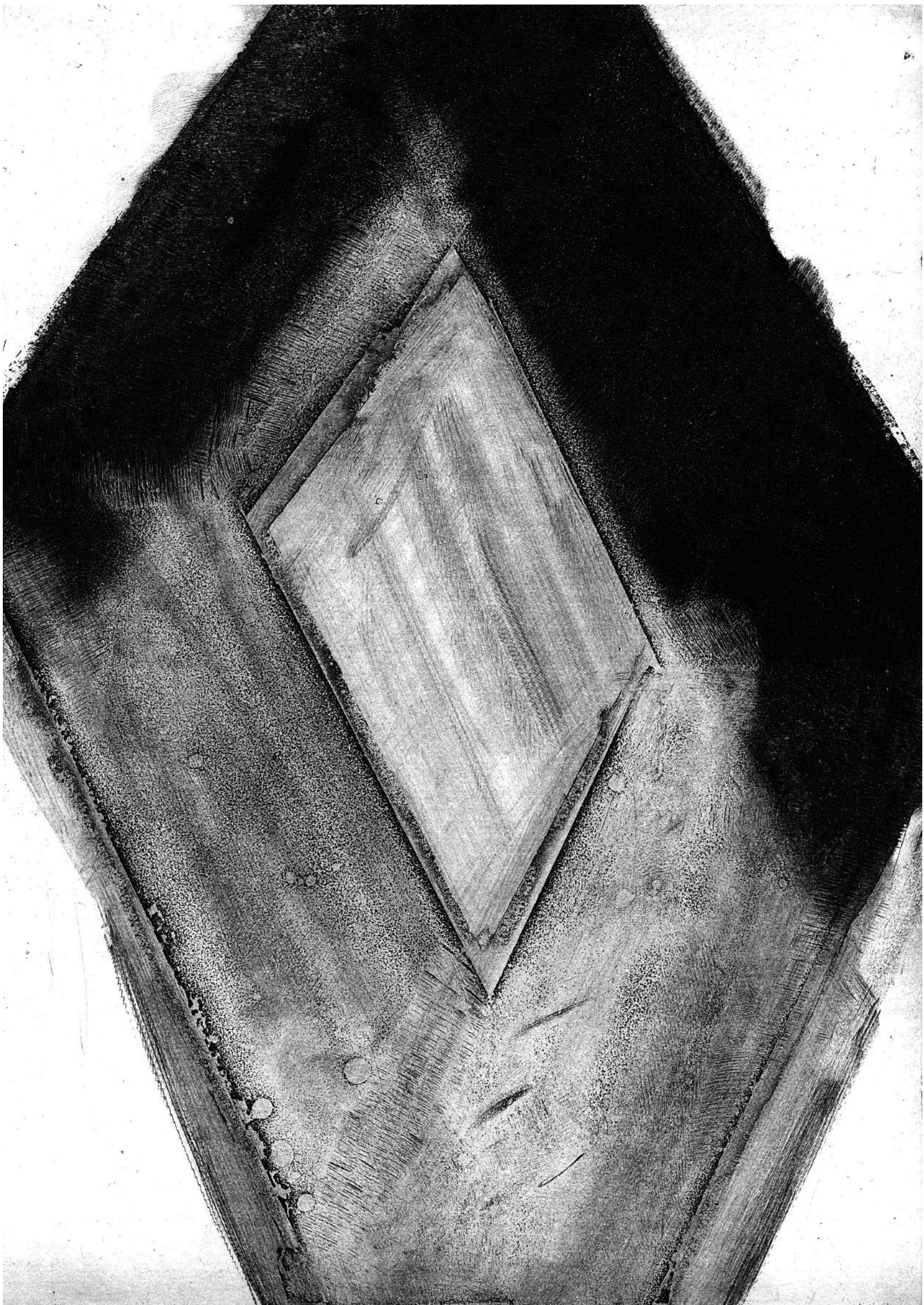
De día muxo a vaca da responsabilidade, de noite meto o meu engado baixo martelos percusores.

Por diante que nada nos recorde a nós, por detrás a metralla está na carne.

Enriba do papel prodixioso folclore de indicios, por baixo do papel, medo a voar.

Ás 23:45 talladiñas no antebrazo, ás once da mañá, cómome un volcán.

Antes iso non me gustaba nada, agora, encántame.



ANTÓNIO CARLOS CORTEZ

Lisboa, 1976

O nome negro

Quatro poemas

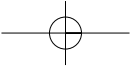
O CORPO

Envolvidos na roupa de palavras
já não é a pele que nos envolve
Este é um tempo raso e duro
e é escura a pele que nos consome
- símile do corpo urbano absurdo
violador do corpo em sua pele de facto
(plásticos nylon latex) – fome
de outro foco de luz alimentando
as larvas da roupa que nos morde
na vida real como num estrado

O corpo é agora electrochoque
Envolve com seu eco nocturno
a pele abandonada e devolve
ao corpo da cidade que nos foge
e vem morrer num tempo
igual ao nosso a luz de um dia
exacto quando o corpo urbano e frio
não matava o corpo que nos envolvia
na sua livre prisão Letargo rio

JOSÉ PEDRO CROFT

SUROESTE



RECORDAÇÕES, AGORA (ANOS 80)

Extingo a pouco e pouco
o lume da chuva ácida Pára
a memória de ser a espada
dividindo dos dias míticos o logro

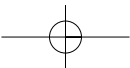
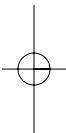
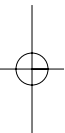
de tantos que morreram
trazendo neles a vida lançada
ao jogo de sondar os monstros
(os mesmos que me tragam

à entrada de mais uma
noite informe a que os sonhos
- a selva mais escura –
procuram dar morada)

Vivi antes na chuva plácida
que no sono rasga os nomes
reconhecíveis e os sonhos
tornam-se reais na tácita

cumplicidade entre passado
e presente porque extintos todos
quantos no longo corredor
do lago escuro da memória

são escrita e mito e monstros
e na chuva diluídos são estória



A POESIA

Cf. João Cabral de Melo Neto

A poesia abriu feridas
na sua fusão de sílabas
em transferências dúbias
em nossas coxas túbias

A poesia insurgiu a fala
e remarcou terrenos
e mudou-me os termos
(é equação ou rio

ou oceano largo?)
e fustigou meus dedos
e cansou meus traços
e cegou meus braços

e os ossos fendeu-os
e o olhar fendeu
e apontou-me o mar
do globo ocular

e mostrou-me aos poucos
os areais do ar A poesia
abriu consoante os ritmos
todos os teus gritos

e a poesia deu-me
esta ferida certa
o cianeto claro
e a dicção concreta

Mas tirou-me o gosto
de entender seu mosto
o seu soluto e dorso
o seu intravenoso

sabor de pedra e gozo

2013 – EUROPA

1.

Corpos suicidários
Os teus contemporâneos

Ínvios e ambíguos
Os teus contemporâneos

Silenciosos e parcos
Os teus contemporâneos

Carnívoros e exactos
Os teus contemporâneos

Mentirosos e fracos
Os teus contemporâneos

Belos mas opacos
Os teus contemporâneos

Esquálidos e vagos
- nós: contemporâneos

2.

LISBOA, HOJE

Ao Fernando Eduardo Carita

O olhar que a solidão nos apedreja
é cratera É feito de distâncias

O olhar esta cidade indestrutiva
(polvo de ferro e morte em carne viva)

Onde náufragos somos e as vidas
são prisões quotidianas servidões

é um olhar *liso como um polimento*
e tem marés de fel como um sinistro mar

Lisboa Europa da fala tumular
ao bando dos vampiros no seu sangue estéril

fugaz rapace intrépido igual
o dia europeu *sórdido canino policial*

é um lugar exangue é o lugar do mal
e se nosso olhar é hoje um bisturi

na *triste cidade* que te vive em ti
apedrejar o tempo é nosso ofício

GASTÃO CRUZ

Faro, 1941

Poemas

PEREGRINOS

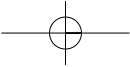
“Os peregrinos deslizam nas paredes. Silhuetas a arder sobre um fundo rugoso”.

Carlos de Oliveira, *Finisterra*

Toda essa gente dos transportes públicos
diariamente em trânsito parece
mover em sentido único um corpo que arrefece

Viste passar espectros vindos
do espelho informe em que também te vês
romeiros quem sois vós que destruíis
a vossa imagem desistindo dela

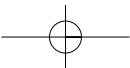
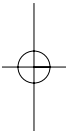
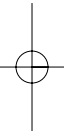
Filhos fostes; trazidos na corrente
do fogo, regressais
ao presente e chamais-vos ninguém

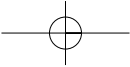


NA CARRUAGEM DO METRO

Era um sonho, porém eu não sabia
que esse vivo evidente estava morto
na outra realidade, a omitida:
na carruagem do metro ele surgira

com o louco sorriso de outra vida
e beijava quem eu só conhecia
há poucos dias, vinte
anos se escoando no vazio





VOO DE LONGO CURSO

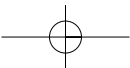
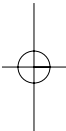
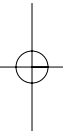
Sobre o pequeno écran uma linha vermelha
de novo se desenha por todo um continente
até ao destino ínfimo lentamente correndo
um ponto fixo porém ainda longínquo

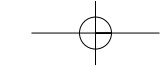
Gente dorme ou vigia na cabine
humanidade infinda que se move
num céu sem luz talvez com ar que fora
da aeronave é um lugar remoto

onde as aves não passam e os ventos
são o rumo de um ar tornado falso
por apenas soprar no pensamento

dos que no ventre dele mergulhados
o sentem só na linha que percorre
abstractamente o mapa da viagem

San Francisco-Londres, 24 de Março de 2012





MEDITERRÂNEO

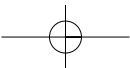
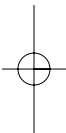
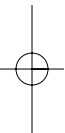
O poeta grego não aceita
o envelhecimento e gostaria
de morrer antes que o torne a decadência
alguém que não desejaria ser

Diz-me isto a uma luz de fim do dia
num jardim: muito perto,
de um azul
sempre recomeçado, o mar de sete,

antes por entre os túmulos
revisto quando no sol da tarde
procurava o de paul valéry:
ah meu amigo o mar conserva novo

o azul por um poeta olhado outrora,
e também o mar grego, que disseste
banhar os cemitérios
mais impressivamente do que este,

depois de nós continuará a ter
o mesmo azul da vida que nos há-de perder



RAFAEL FOMBELLIDA

Torrelavega, 1959

ODISEO EN EL BÁLTICO

No sé si he regresado o me he perdido.
¿Es este mi trabajo, arribar en baldío a donde sino alguno
habría de esperarme? Al descender del vuelo, aún con desconcierto,
advertí nieve en torno, insólitos tejados verticales,
nebulosas siluetas que iban transfiriéndose
saludos y consignas, apócopies y gestos. No sentía emoción
ni incertidumbre. Hay un modo de estar en este mundo
que de lo imperturbable hace dominio
y no consiente hielo ni escaldadura. Un vaso de agua fría
es el ser sin pasión y en equilibrio.

Mostré mi pasaporte
a algún desconocido que examinó confuso el documento,
atisbándome con perplejidad. Quizá le asombraría
el semblante de Nadie frente al suyo, la cabeza de quien
se otorgaría Nadie como nombre
y sin nombre llegaba, su barba cana, seca, vacilando
en la incolora terminal. “*Witam serdecznie...*”, dijo
indiferente a aquel que lo escuchaba,
aquel que no era nadie, y lo sabía.
Witam serdecznie. Sólo,
guarecido de mí había atravesado el tumulto de nubes
en un avión astroso, desaseado, envuelto
por completo en hedor espeso a alcohol
y sexo erecto. No hay un destino amargo, meditaba,
amargo es sólo el éxodo, esta traslación nómada, la alarma de saberse
suspendido en el aire sin custodia ni abrigo, y para qué.
Al trasponer la aduana busqué con la mirada a las muchachas

de la sala de espera. Maquilladas y lábiles, se fijaban en mí sin disimulo y mi inocencia ardía. ¿Qué podría encontrar hurgando en la aspereza del cuero artificial, quebrando el entramado de minúsculos rombos que enmallaba sus piernas? ¿qué debería descubrir que no fuera ruin, indigno o negligente? Su sonrisa vendible suplicó un pacto último entre dos, “*chodź tu kotku...*”.

No respondí

a su requerimiento.

Bajo la neutra luz del aeropuerto
era yo quien rogaba una salida a la amplitud vacía
que se abría delante. Era quien imploraba la huida a un infinito
cruzado por coágulos sigilosos de nieve,
indefinido y blanco
en el cual nunca habría más allá,
nada para los pasos, nadie para un regreso.

UNA CABEZA CANSADA

Ruhe in dir

Mein Haupt auf deine Brust geneigt...

INA SEIDEL

Una cabeza cae al regazo templado del metropolitano.
Una cabeza rueda entre las máquinas, las que expenden billetes o diarios,
entradas de teatro, botellines de malta, licor, patatas “Yobo” o noches de relax.
Una cabeza baja y se deja arrullar por las espitas del aire de los túneles.
Se deja enamorar el hombre, esa cabeza, por las bocas de tránsito, por el susurro afásico
que espolea las palas de algún ventilador.
Se yergue unos momentos la cabeza, se escora hacia la órbita
del futuro inmediato, del único futuro hacia el que puede bascular sin cuidado.
Y piensa esa cabeza, una fracción de instante, en lo que pueda traer ese futuro.
La muchacha que lee reposará con mimo el marcapáginas a mitad del artículo.
La pareja de *floggers* incoloros cerrará un poco más el anillo entre sí.
Él quisiera ceñirse en ese cingulo, oprimir sus motivos, silbar su melodía
como la silban ellos sellándose en el pomo de sus envergaduras.
Como la silban ellos redimidos del duelo, del pesado gravamen de sus bultos de viaje.
Esa cabeza eleva sus ojos a lo alto. El cielo es una nube expandida de vaho.
El cielo son seis lanzas tubulares
haciendo ángulo en L. Esa cabeza espera de algún cielo una señal de aliento.
Hay rescoldo de madre, de terrores calmados, de mangas de jersey
mordidas con denuedo hasta hacerse muy dulces.
Hay un temor a todo cuanto ha quedado arriba de la rendija seca de los respiraderos.
Su madre mecería la extenuada cabeza, su tranquila gramática le hablaría al oído.
Su madre, de haber una, ahormaría el pecho a la exhausta dolencia de ese hijo.
Pero sólo hay resuello de convoyes que pasan, siseo de pisadas
y de hombros clavados en la cruz de su escapula.
Sólo hay calor de guantes de cordero, gabardinas estáticas; de cuellos reclinados
en el saliente incómodo de un banco de plástico gris neutro.
Esa cabeza piensa en el regazo de algún fluido filtrándose.
De algún gas que pudiera liberarse desde la rota válvula de cualquier tubo en L.
Esa cabeza rueda entre mensajes, indicaciones, notas, advertencias, consejos
que no permiten pausa ni demora a ninguno.
Un niño pisa un trozo de galleta. Su mamá le regaña porque quiere tomarlo.
La muchacha ha situado, lo sabía, con mimo el marcapáginas a mitad de un artículo.
Él deja a su cabeza desviar la mirada hacia el negro de humo de la bóveda.
Si los cielos se abrieran, no podría reprocharse haber ambicionado una señal de aliento.

LA FURIA DEL MONZÓN

“Por aquí ha de pasar la furia del monzón”, habías dicho
separando el cabello en dos segmentos rubios. “Por aquí
pasará, por esta divisoria de piel viva y abierta
entre los hemisferios del ayer y el mañana, entre las cavidades
sonoras de este cráneo”. Luego te vi tomar las tizas de la escuela,
agacharte en el piso y trazar una línea temblorosa y muy blanca
que prolongaba el rastro que habías delineado
en tu propia cabeza, la recta medianera entre claro y sombrío,
entre borrasca y luna. “Siéntate frente a mí y callemos juntos”,
y yo me senté solo a un lado de la mesa
mientras tú completabas la señal del presagio.
Con los ojos muy fijos palpaste ese sendero que fraccionaba el pelo
en dos porciones rubias. Iban tomando tono distinto esos dos lóbulos
según les diera el sol de ochenta vatios. Nebuloso y fulgente,
cristalino o nocturno, perfeccionaba el óvalo su carácter de astro,
la aridez de su cara más oculta, su evidencia desnuda donde daba la luz.
Tomaste tizas de colores fríos
que tu mano arrastró por la nariz, el arco abovedado de la frente
o los labios oscuros. Sobre el grana satén de su resalte
dejaste caer dos gotas de yeso azul de Prusia.
“No es más que un tonto juego, no te asustes”,
y tu risa vertió su añil sobre el tablero.
La pinza de tus dedos alzó la tiza roja más brillante
y la mostró al trasluz bajo la cúpula cromada de la lámpara.
Sólo dijiste “*lipstick*”, sólo dijiste “mírame”, y la llevaste a un cuello
hendido en dos también por un rasgo escarlata.
Cuando desabrochaste tu camisa esperaba ya ver la cicatriz
carmesí sobre el pecho, el renglón incidido entre tus masas
de pálido revuelo. El corazón latiendo separado,
partido en su mitad como una fruta.

“Por aquí ha de pasar la furia del monzón, entre los hemisferios
del antes y el después, de la vida y la muerte, la derecha y la izquierda.
La linde que perfilo tiene el nombre de *ahora*”.
-Hablabas, y te oía, con desamparo y lejos.
“Entre las cavidades sonoras de este cráneo, por esta división
de piel viva y abierta..., por aquí ha de partirme el hacha de la Historia.”

Es terrible vivir en este tiempo.
Mientras viene, callémonos amando.

LOS QUE NO TIENEN A NADIE

*For she is the Virgin for those who have nobody them with.
Nobody goes there, only those who have nobody with.*

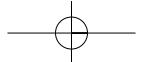
MALCOLM LOWRY

Soñé que lo llamaba “Hotel Trastorno”,
“Hotel Noche de Amor”, cualquier extravagancia
que pudiera idear un pasajero ansioso y perturbado.
Había tomado el tren también en cualquier sitio,
pues cada emplazamiento es un suelo infecundo
del que es bueno escapar, ascender a un convoy, tenderse desolado
en un cajón ceñido, opaco, un catafalco
de aprendizaje. Y mantenerse inmóvil
con las manos cruzadas sobre el pecho,
o reposadas en el falo inerte
mientras la Tierra inicia su terca oscilación.

En la litera,
a la vez que mi forma se encogía, con un giro remoto
rotaba el *film* del mundo, reservado, desoído.
Ella no estaba allí. No palpitaba el muslo, ni su caja torácica,
angosta como una pequeña urna,
parecía ensancharse. Ese epitelio diáfano
que en su pierna embolsaba una carnosidad,
si no turgente, plena de pujanza,
no estaba allí, recuerdo. O quizá sí que estaba
y fingía rehusar con artificio; simulaba atención
hacia otra separada magnitud

inconmovible.
Quise llamarlo entonces “Hotel Nunca”,
“Hotel del Hombre Solo”. Mordía la manzana
ambarina y licuada de la aurora.
Amasijos de bruma, el estallido malva de una granja
cercada por penachos de lavanda,
una alberca rosada en cuyo redondel, caballos
bebían soberanos sol naciente.
Entraba la luz diurna en la noche que aún se sostenía
como filo que escinde músculo y ligamento.

Deshilvanado y romo, un horizonte
pasaba ante mis ojos igual que el *film* del mundo
mientras ella fingía estar con ningún hombre.
Yo sostenía la cortina entre pulgar e índice,
los dos dedos morados aún de frío.
El vagón se mecía con temblorosa arritmia.
Quise nombrarlo “Hotel del Olvidado”, “Hotel Fascinación”.
Ella no estaba. O sí. Dos chimeneas
de ladrillo macizo enrojecían de oro. Humo de leña huía
por el portón trasero de los patios.



PATRICIA GONZALO DE JESÚS

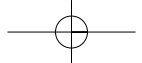
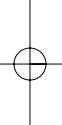
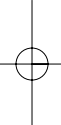
Barcelona, 1978

Dos poemas

RAÍCES AÉREAS

La genética
(resulta palmario)
tiene un sentido del humor
algo perverso.
Puede dotarte,
por ejemplo,
(y ése es mi caso)
de raíces aéreas,
a pesar de no ser
un baniano,
ni una higuera,
ni un ciprés de los pantanos.

Tampoco es que el fenómeno debiera
cogernos por sorpresa:
al fin y al cabo,
bien mirado,
había hecho ya ciertos amagos
en un árbol familiar
(qué apropiada terminología)
claramente estrafalario
que cuenta en su haber
con vástagos capaces de
oír voces inaudibles,
comunicarse con los animales
(aunque no lo hagan con los humanos)
o compartir el injusto castigo
de la ninfa Eco.



Tampoco es que el fenómeno debiera
preocuparme demasiado:
al fin y al cabo,
bien mirado,
las raíces aéreas tienen
innegables ventajas y atractivos
(¿no depende todo del ojo
del que mira?),
como en el sorgo,
a modo de raíces fúlcreas
útiles
para el soporte
y la absorción de nutrientes
(aunque mi índice de masa corporal
lo contradiga)
o, como en la hiedra,
para aferrarse a
la superficie de objetos
suministrando apoyo al tallo que
trepa
(aunque mi incapacidad para medrar
no lo demuestre)
o, como en el mangle,
para sobrevivir en hábitats pantanosos,
sin drenaje ni espacio adecuados,
mediante pneumatóforos que
emergen del lodo
(¿por qué si no ese infructuoso empeño mío en
arraigar en entornos laborales adversos?).

Tampoco es que el fenómeno debiera
tener resultados espectaculares:
al fin y al cabo,
bien mirado,
no se trata más que de
una variación más,
un matiz tal vez inapreciable
(desde luego así es
para el ojo poco atento,
incluso el más allegado).
O quizá se trate de

un problema de taxonomía:
siempre me he sentido
identificada con
las epifitas.

No me entiendan mal:
no es que aspire a
la espectacularidad de las orquídeas.
De poder escoger,
elegiría la humilde autosuficiencia
de la «planta con maceta»
(*Dischidia rafflesiana*),
cuyas hojas,
recipientes vacíos,
recolectan desperdicios y agua de lluvia
para albergar
colonias de hormigas productoras de nitrógeno.
Sus raíces, descendentes,
se internan en
el interior
de su propia maceta
para nutrir a la planta.

No me entiendan mal, no:
no es que sea
ferviente defensora de
la autogestión,
tan sólo admiradora
de la perfección pitagórica.

ÁLBUM FAMILIAR

Ambos mirábais fijamente a cámara
con melancolía y solemnidad
propias de una Castilla en blanco y negro,
impropias de críos que aún no habrían cumplido los siete años.
Él: pantalones cortos, americana diminuta, raya a un lado.
Ella: chaqueta sobre vestido, trenzas rematadas con lazo.
Idénticos calcetines de lana que
no alcanzaban a cubrir
rodillas rasguñadas y casi idénticas.

Años después os encontraríais.

Por aquel entonces aún
no sospechábais que
compartíais
idénticas onzas de chocolate
a buen recaudo en
cajas de Cola Cao idénticas,
idénticos y aborrecidos platos de legumbres,
idéntica educación nacional-católica,
idénticas etiquetas con vuestros respectivos nombres
cosidas en la ropa
(única distinción entre
idéntica multitud de mocosos),
el sentimiento de orfandad
de todo interno en colegio religioso
grismente idéntico.

Años después os encontraríais.

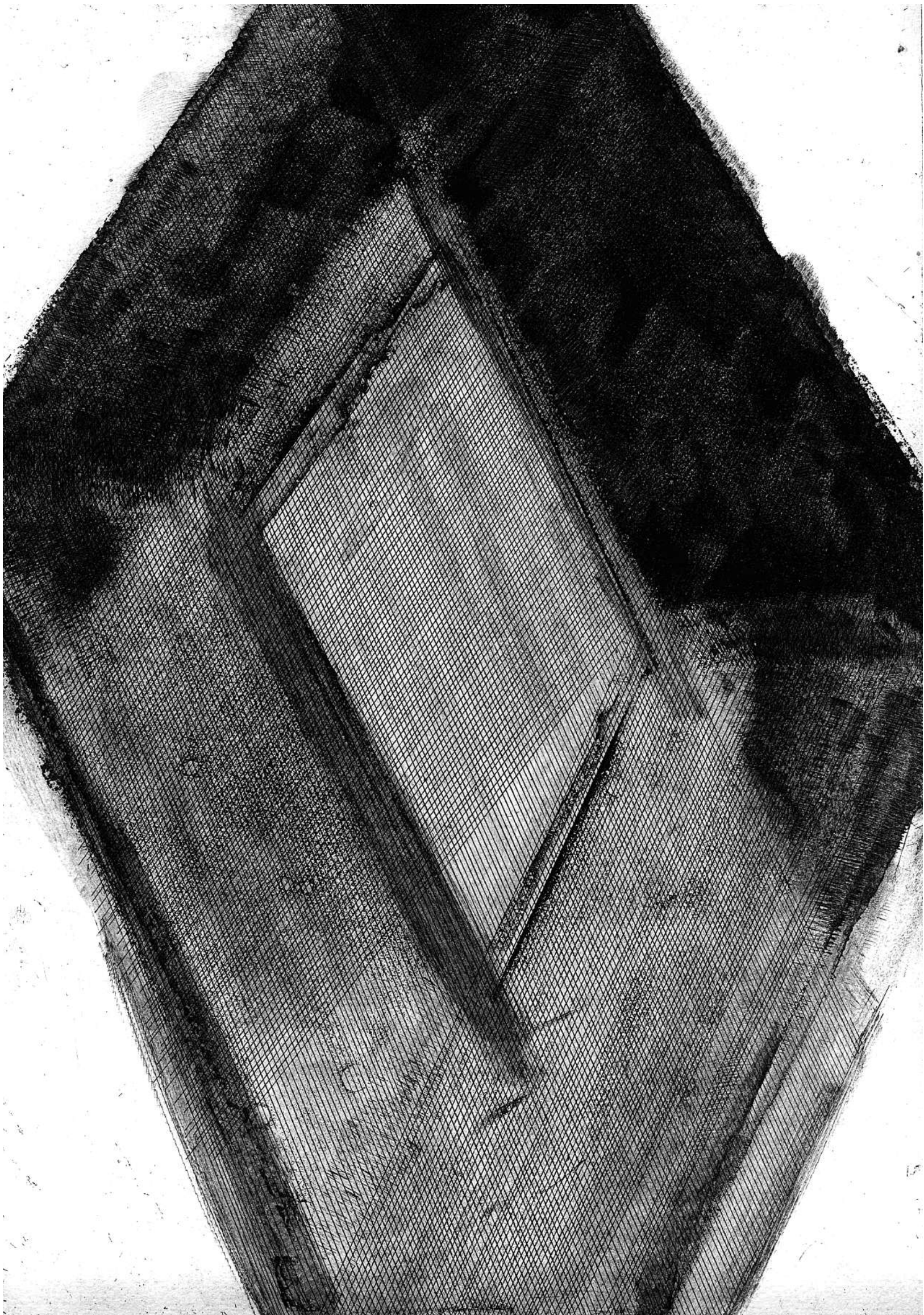
Por aquel entonces ya
teníais la certeza de que
compartíais
idéntico el tacto rugoso
del granito y de la siega,
de manos de padres y ropa de luto idénticas,
el apego a una tierra mísera y las ansias de partir

(esperanza en idéntica medida que
culpa)
también idénticos.

Años después os encontraríais.

Por aquel entonces al fin
compartíais
idénticas pisadas apresuradas sobre
idéntico asfalto de
idéntica ciudad
(la vuestra sin *gauche divine*,
por más que dijeran),
idénticas Ray Ban y discos de vinilo idénticos,
idénticas navidades a solas en pensiones y alquileres idénticos,
idénticas noches en vela
en calles en ebullición idénticas.
Una vida a medio estrenar
repleta de incertidumbres idénticas.

Años después os encontraríais,
vuestra mirada a través del objetivo de una cámara
recién estrenada,
en una mirada idéntica,
impropia de un Madrid en color,
impropia de una cría que apenas habría cumplido el año.
Abrigo granate sobre vestido, raya al medio.
Idénticos calcetines de lana.
Aún se parece a la vuestra,
por más que en ocasiones
prefiriera no hacerlo.
Por más que en ocasiones
prefirierais no hacerlo.



FERMÍN HERRERO

Ausejo de la Sierra, 1963

La nieve alegre, pero tiene
tristeza dentro. Sube la niebla
por la cuesta, se agarra y oculta el pico
de la montaña, pero en su avance
abre detrás de sí una claridad
tan rara como nítida, que no estaría
a cielo despejado. Ahora ya no sé.
He de andar más de cuajo, sin pararme
a pensar, tal vez fui muy lejos, demasiado.
A veces, los aviones en ruta dejan
un eco tenue, el mundo, tan ajeno.
Por la nevada, a solas, cómo se agarra uno,
sin asidero, a lo que puede; cómo reduce
el afán a quimera, calderilla; a lástima
los muertos y los vivos, los ricos y los pobres,
los lerdos y los listos, los vivos y los muertos.
Una luz alta y sin defensa al levantarse
la niebla, resplandece y abrume, anonada.
Es la luz de la nieve en esta hora
vacía, su perfil de intemperie hacia el añil
del cielo, que lo cambia todo, porque
en donde está el misterio hay evidencia.

JOSÉ PEDRO CROFT

SUROESTE

Me pierdo algunos días por los bares
de barrio donde siempre hay hombres solos,
bebiendo, con el miedo metido, me imagino,
en el cuerpo. Aunque muchos son viejos suelen
arrastrar zapatillas de deporte y llevan sin coger
el dobladillo de los pantalones. Antes había
más con su media faria. Debe de ser que las familias
los huelen y atan corto; o la publicidad,
la prejubilación, o qué sé yo, la crisis. A algunos,
no muchos, se les nota la mala baba. El camarero
los conoce tan bien que ni se molestan en pedir.
Les pone, en cuanto entran, su chato
de barril cosechero, clarete o tinto, que apuran
de un sorbo excepto cuando se quedan apamplados
mirando la pantalla muda de la tele. Aquí
no vamos a quedar ninguno, sentencia de improviso
éste, en voz alta, antes de pasarse la mano por la frente
y cambiar de parroquia. Van a lo suyo, estirar
la pierna que barrunta tiempo revuelto,
envejecer sin dar guerra, echar barriga
hasta el lugar del cáncer y sanseacabó.
Necesita descanso la tierra que se siembra,
sus hijos, allegados y demás parientes.
Para los hombres solos, dos palabras sin miedo,
éestas, como si tal cosa. Que no nos oigan.

Hemos subido andando hasta el castro
siguiendo la pared del monte, parándonos a ratos
para coger aliento. Arriba, con el resol,
entre las piedras, los acebos, la tarde detenida
y con nosotros, nada, las voces de los muertos,
las aves que, hacia el cielo, se perdían.
En la hondonada, manchas de robles
agostados, la soledad desde que el mundo
es mundo. Descendimos a paso vivo,
al fondo el pueblo, el campanario, la vida
con sus cosas, los días que se fueron,
nada, tu voz, la mía. La tarde detenida,
transparente. Al salir de la dehesa te miré,
sonreíste. Nos hemos dado, luego, la mano.

Siempre un frío que pela. En cuanto las sacas
del bolsillo, las manos se te enganchan.
Venimos cada año al cementerio.
La puerta está cerrada con unas cuerdas
de alpaca. Desatamos los nudos.
Mi madre lleva un azadillo y un caldero
con un poquitín de agua para los ramos
de crisantemos y de rosa tardías,
de haberlas. Reza un padrenuestro y se pone
a cavuchar las tumbas, aporca algo de tierra
hasta formar una lomilla, destripa
los pequeños terrones. El frío
es bueno porque es blanco. No conocí
a ninguno de mis abuelos. Hay hierbas
secas, recién cortadas, excepto en las esquinas,
llenas de pasto y cardos. Han sujetado
con alambres las flores de plástico, a las cruces,
a algunas cruces. Faltan letras de los nombres,
las que tienen. Mi madre deposita
muy despacio, con mimo, los ramos
encima de los lomos, como si acostase
a los abuelos con amor.
A veces caen chispas de aguanieve.
Miramos a poniente, a lo alto. Nos vamos.
Mi madre se persigna. El frío es nuestro.

Los demasiados libros, la misantropía,
el amor a uno mismo: la indecencia.
Cómo salir de ahí. Por lo menudo
y sin festejos, al calor de los ratos
vivos; que el estremecimiento esté
en lo que se reserva, en su contención.
La vida es dura y bella como dice
José Antonio Gabriel y Galán
en la primera entrada de su diario,
después de conocer su sentencia
de muerte. Porque es dura es bella.
Es bella y nos espera, siempre
a las puertas de abril, y cada cosa
en su lenguaje se desprende, nos llama
a retenerla desde su continuo
mudar. Los demasiados libros,
las horas del asombro, agua
de manantial que va por los caminos.
Es bello el mundo y sus demonios,
estate alerta y sal a resolverte,
aunque no veas el camino, sal.
La aceptación es todo, el otro,
lo otro.

La ropa está extendida
sobre el prado, al oreo, blanqueándose.
Por donde se va abril, en la mujer,
lo transparente, como un gorrioncillo.
Defiende lo presente del recuerdo,
el calor del recién nacido. Con el caldero
saca el agua del pozo, rocía
con la mano las sábanas. De pronto
siente el calor de las incubadoras.
Va sola con su sombra, ya se sabe,
muy sola. Al rebullir las hojas con la brisa
el ojo de la flor menstrúa. Una ligereza
de pétalo, las venas de los pechos
lentos, la pesantez, el caldero
en la mano. Por lo invisible siempre,
hacia lo transparente, hacia el blancor
donde todo se aclara. La paciencia
al darle de mamar, la leche
rebotante, el hipido, su cajita
de música. Al caerse, los pétalos
se arrugan, tiende la mujer
lo transparente. La ropa no se puede
en estos tiempos blanquear sobre la hierba
porque, al no ser de hilo, amarillea.

PABLO ANTÓN MARÍN ESTRADA

Sama de Langreo, 1966

La que nunca duerme

A veces pregúntome
qué nos fascinaba de la nueche
tanto
como pa dexanos caer
nes sos redes de seda lluminosa,
insectos pequeños
atrapaos poles pates
de la so mesma ineptitú.

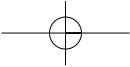
Fuera acasu la maxa antiguo
de la música sonando embaxo les sábanes,
el radiocassete portátil
susurriándonos al oyú
llonxanos secretos de J. Cash en San Quentin
y California, gasolinera inescosable.

Fueran acasu ganes de salir corriendo
coles manes puerques de spray
y drogues pegañoses al por menor,
acasu ganes de marchar
dexando tol pueblu entafarráu
coles nuestres güelgues dactilares.

Acasu un deséu más fuerte que la llepre
de romper los calzonciellos nun quartu de mala muerte,
una fame abestiada d'arribañar los sexos
en gochos mexaderos y brindar pola serenidá
de los charcos de vino y de los baños atascaos.

Qué nos fascinaba de la nueche cotrosa,
y de les sos esquines más desafayaíces,
igual dalgo na sangre llevaríamos
o un estigma na frente
cola seña de los que nun duermen
tranquilos.
Sabíamos que los nuestros güelos
nun fueran más elegantes,
sicasi ellos tuvieran la ocasión –polo menos–
de tirar unos cuantos tiros al cielu
y desfogar el tediu en chigres
d’esos de verdá onde colgaban les telarañes
del techu al suelu o con muyeres de la vida
mala el día de paga.

Y agora, a estes hores, esta nueche
qué coime nos fascina d’esti mundu a escures,
raru, a desamano,
qué velenu
pinga
de los lletreros encesos
y de los guiños escesivos
de los semáforos,
nun sé, igual ye qu’eses lluces
nun manquen tanto como la claridá del día
en ciertos miraes
canses,
igual esa lencería
de tactu cómpliz
cola que la nueche esparde les sos redes
areprésanos
porque s’asemeya a les promeses duces de la muerte,
la que nunca duerme,
la única trampa que nun rescampla.

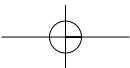
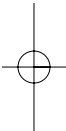
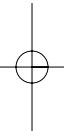


ANTONIO MORENO

Alicante, 1964

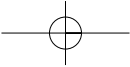
PÁJAROS DE LA AURORA

EXISTE la vejez, pero no el tiempo.
Vosotras lo entendéis mejor que nadie,
horas insomnes de la madrugada.
No sabe, de hecho, ni la edad que tiene
aquel que vive en vuestra compañía
y permanece en pie la noche entera,
pues sesenta minutos pueden ser
sesenta días, y aun sesenta años.
Nadie conoce, así, la edad que tiene,
si es más viejo que un viejo, o bien un joven,
hasta que despertáis y habláis de cerca,
pájaros de la aurora, para hacernos
tan absolutos como vuestro canto,
voz del mundo en las ramas.



LA VOZ DEL HIJO

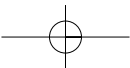
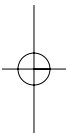
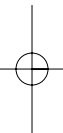
HABLA en la voz de aquí la voz del hijo
que nunca tuve, acude algunas noches,
desde su inexistencia, a saludarme,
y entonces hace tuyas mis palabras.
Las toma, las reúne, de una en una,
como el que coge conchas por la orilla
y escucha lo que se oye dentro de ellas.
Recoge mis palabras y me dice
a mí mismo contándome sus cosas,
todo aquello que sólo mira un niño,
caracoles, la tela de una araña,
el vaho en el cristal o el obstinado
viento voraz de días inclementes.
Pero otras veces mi hijo se confunde
con el adulto grave que medita
en medio de la noche, y hasta creo
verlo con claridad tras las tinieblas.
Creo que se parece a mí cuando hablo
con mi alma a solas, antes de dormirme,
o cuando pienso en lo que piensa un hombre
—cualquier hombre— con muchos pasos dados.
Y nada sé: según su voz se acerca,
si la escucho mejor, noto que ya
no tengo claro si esa voz es tuya,
ni tan siquiera mía, porque la oigo
y reconozco en todo cuanto dice,
y en cómo suena, a otra voz amada,
el timbre de otra voz de la que yo era
el hijo, padre, el hijo que te escucha
llegar aquí junto a las otras voces,
en esta voz hermosa y solitaria.



CEREZAS EN AGUARDIENTE

HAY quien prepara confituras, dulces,
y los regala en tarros de cristal
embellecidos con bonitas telas.
Los da lo mismo que quien da unas flores.

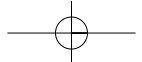
Al llevarla a la boca, la cereza
despide entre los dientes el alcohol
perfumado de aquel día de junio,
cuando reíste con las manos llenas.



DESAYUNO EN UNA PLAZA

ÚNICAMENTE por tener delante
la taza con café sobre el platillo,
y el pan tostado junto a la aceitera
traspasada de sol, junto al azul
desleído y las hojas de este árbol,
veo que estuve lejos de la vida.

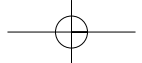
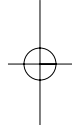
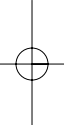
Nada más que por esto.
Por la púrpura
de aquella buganvilia tras la tapia,
y por el humo que se eleva al cielo
desde la mesa de quien habla y fuma;
y por las dos mujeres que han venido,
no menos claras que esta luz de ahora.

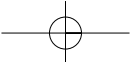


SAFO

MIS lamentos de entonces, los veo con nostalgia,
cuando tú, poderosa Cipris, en tantas noches
me robabas el sueño hundiéndome en el llanto.
Pero mis piernas eran ágiles, y en el fondo,
grácil, risueña y joven, danzaba la esperanza.

Quienes más me encendían hoy duermen en el Hades,
y Eros se burla, cruel, de este cansado cuerpo.
Todas aquellas lágrimas me recuerdan al sol
de vuelta entre las nubes, cuando tú, hermosa Cipris,
me dabas la belleza que hace amable la vida.





CUATRO APUNTES DE INVIERNO

QUÉ caudal, ser feliz por todo un día,
hallarte con quien amas en el campo
junto al temblor del fuego, contra el frío,
muy dentro del sosiego de una casa.

*

¿Cómo le llamarán al ave que oyes
tras la ventana, por el aire húmedo
de esta huidiza tarde de diciembre?

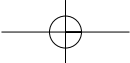
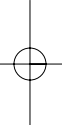
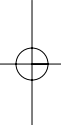
Es propicio ignorar algunos nombres,
porque ellos forman parte del silencio
que rodea la lumbre y las paredes.

*

¿Y qué ha sido del mundo, ante estos leños?

*

Termina el fuego su labor; apagas
la luz del techo y queda el cuarto a oscuras,
salvo el rojo oscilante de las brasas.
Ellas, igual que tú, también respiran.



PESCADOR EN UNA BARCA

EL mar también parece haber dormido:
tan sosegado
está al romper el día.
Nada se mueve,
ni la barca apenas.
Y casi no se llega a oír el agua
batir contra los flancos.

Les dije que estaría
vigilando el sedal la noche entera,
pero me pudo el sueño.
Un sueño dulce,
sin ninguna visita, sin visiones.

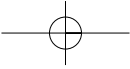
Así estuve, flotando a la deriva
algunas horas.

Clarea en torno,
y el mar parece un fuego,
un ascua inmensa
en la que ondula el sol
junto a la barca.

Nadie que mire aquí desde la costa
podría distinguirme,
tan lejos de la orilla.
Soy parte
de esta luz que despunta,
reunido con las aguas.

Ojalá alguna vez
alguien me recordara de este modo.

¿Es así como el cielo
nos contempla,
ondeando en ningún lugar del mundo,
en ningún sitio que llamemos sitio?



1 DE ENERO

LA mano lava
la copa y sabe
qué frágil es
el bien de un brindis.

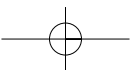
La mano deja
sobre un mantel,
en ordenadas
filas, las copas.

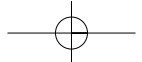
Y en cada una
brilla el sol que entra
por la ventana
a media tarde.

¿Qué sabe el sol
de nuestro brindis?
¿Y de nosotros?
Tú, que amas mientras,

trata este día
–y el de mañana–
como la mano
limpia el cristal:

atentamente.





LORENZO OLIVÁN

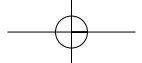
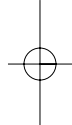
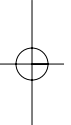
Castro Urdiales, 1968

ANCLAJE

Si trabajamos sólo con el aire,
si en nuestro arte pesan por encima de todo los silencios,
si dibujamos sombras
que no son la exclusiva proyección de nosotros,
pues son de cualquier hombre y no nos pertenecen,

tendremos que llegar al hueso de las cosas,
al eje de las cosas,
al nudo de las cosas,
como un anclaje férreo
en el mundo, y el ser, y el ser del mundo,

para que lo sutil
y lo huidizo de la poesía
no nos arrastre
a la inexistencia,
vuelos fantasmas de nosotros mismos.



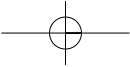


TABLA RASA

Veo la tabla rasa
de blancura
que niega todo para que se afirme:

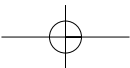
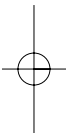
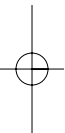
esta ciudad desnuda hasta los huesos
e incluso mucho más, hasta su espíritu;

este naufragio de la multitud
con viva lucidez del naufragar.

Borrada realidad entre la niebla,
por ti penetro en el instante pleno
de las cosas naciéndose ante mí.

Y avanzo por lo ausente,
levantándolo, alzándolo,
hasta hacerse presencia.

Y avanzo por lo ciego,
levantándolo, alzándolo,
hasta hacerse visión.



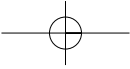
DESDE ESA PIEL

Tu mente necesita descansar
de ti mismo. O tú mismo de tu mente.
Y miras como dándote la espalda,
como el perro que corre tras de sí
para asomarse al otro, al perseguirse.
Si el ave analizase su alto vuelo
caería a plomo a tierra. El ala sólo
arde en su igual. Ahí nace su impulso.
¿Habrá telegrafía más sutil
que ese código alado? Retrocede
a tu propio principio: aquella escena
de dos cuerpos buscándose en la noche
por caminos sin mapas, que de pronto
te encuentran –punto en fuga de qué vértice–
pero no saben nada de ese encuentro.

Las aguas que se encauzan reflexionan,
examinan los márgenes del cauce.
Hamlet es agua libre confundida
al rodearlo mil acequias prácticas.
Por eso amas el mar, que sólo piensa
al horizonte, donde ve su límite,
y aquí, cercano, al sol, pulsa el instante.

Te acuerdas del viajero, tan dormido
que era naturaleza, entre dos robles,
en una hamaca ingrávida. Hasta su bici
se sumía en su sueño. En él la imagen
de una desconexión que unía mundo.
Viste en su piel la sedimentación
de las brisas de todos los lugares.

Quién pudiera escribir desde esa piel.



NUDO

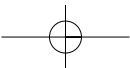
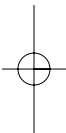
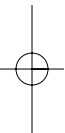
¿Y esta desgarradura
del corazón de pronto? ¿Y este nudo
al que no puedes verle sus extremos,
como un núcleo de fuerza?

¿Y estos pasos que, al darlos,
los sientes sólo sobre el pensamiento?

¿Por qué tira de ti la realidad
en pos de su contrario en este instante?
¿Por qué el ojo se eleva victorioso
y humilla a la razón?

¿Por qué la luz hiriente de los astros
hace que se derrumbe con más ímpetu
la noche sobre ti

y te da altura?



LABOREO

*Qui avance
dans la poussière n'a que son souffle pour tout bien,
pour toute force qu'un langage peu certain.*
PHILIPPE JACCOTTET

Hoy cultivo estas tierras para ver
si en la azada que cae
parto en dos la semilla.

Cavando sobre todos estos restos
quizás un templo encuentre.

La cancela
me dio la bienvenida chirriando
y ahora tengo su óxido en mi espalda.

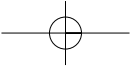
No quiero ser trofeo frente al mundo,
alzado en una mano vigorosa,
si luego ha de morir quien me dio altura
dejándome prendido a ese recuerdo.

La flecha de avellano apunta a nadie
en el cielo vacío, allá en lo hondo
de un bosque sin edad.

Lanchas de arena
minuciosa se extienden en la playa
y el mar de un lengüetazo se las bebe.

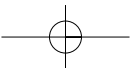
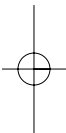
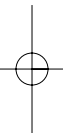
Busco la mejor sombra en tanta sombra:
el imán desvelado de una piel.

Busco la palma que domó metales
a golpe de martillo en una fragua,
y vació montes de yeso y roca,
hasta sacar al sol sus osamentas.



Mi imagen aquí está, rota entre surcos.
La lombriz fragmentada sólo aspira
a cerrar su unidad en cada trozo.

Con polvo en la mirada, laboreo,
arqueólogo de nácares podridos;
de clavos que olvidaron su soporte;
de descascarilladas caracolas
donde el aire no encuentra su espiral;
de monedas, en fin, que sólo valen
para pagar el viaje del barquero.

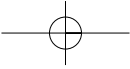


EL IMÁN MÁS NEGRO

Magnética, la noche nos acerca
a cuanto oculta. Enseña sus indicios.
Nos prende al ajedrez
de su marea exacta.

Aunque cruzamos dentro, al fondo hipnótico
de su párpado insomne,
fingimos en el sueño lo contrario:
una desconexión tan absoluta
de todo
que alarma incluso a nuestra propia muerte.

Repostamos origen, orden, caos,
infierno o paraíso,
hasta ser escupidos en la playa
del despertar, en donde abrir los ojos
es abrir grietas
-y es volcar la luz-
en el imán más negro.



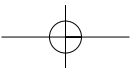
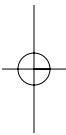
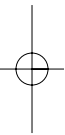
FORMAS DE LA EROSIÓN

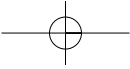
Perdón por no ser yo,
por no estar a la altura
de mi imagen de gato con imanes,
por llenar bien de paja
el perfil que más doy
si no lo pienso.

La lluvia cuando cae no tiene límites
en su caída. Cae
y toca tierra
y no cesa de caer.

Precipitado en ese absurdo vértigo,
así a veces te muestras frente al mundo.

Y la erosión, el roce contra todo,
te deja ahí aterido, hecho jirones,
viendo cómo te borras tú
de ti.





LO ABIERTO Y LO CERRADO

¿Cada vez que tú haces
que se revele
aquello que se esconde

eso
que es lo inefable
de las cosas

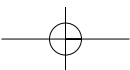
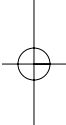
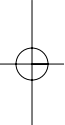
se contraerá
de pronto

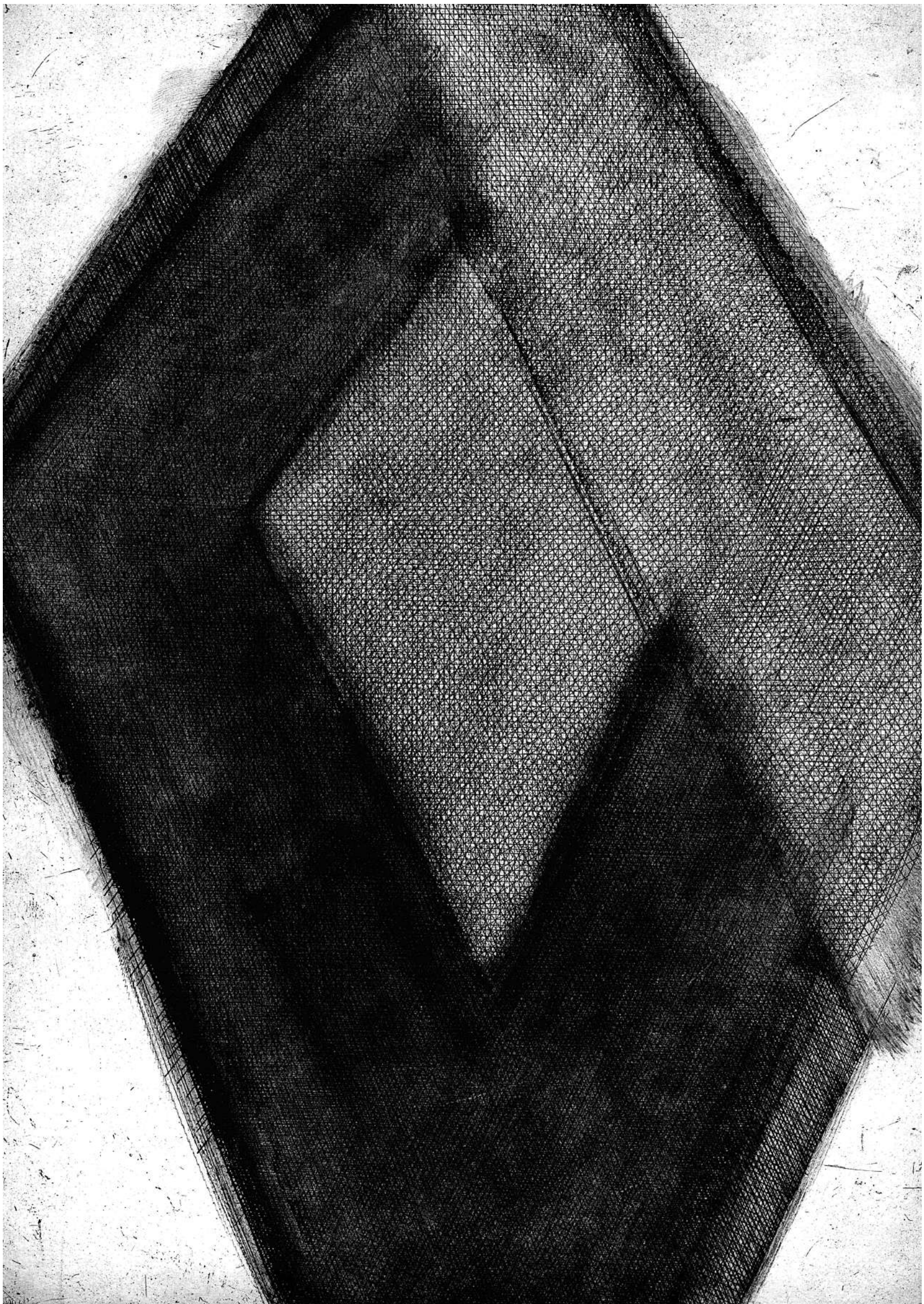
como en un movimiento
de respuesta

acercándote en parte
hacia tu propia

oculta

desaparición?





JOSÉ LUIS PIQUERO Mieres, 1967**MATRIMONIO**

¿Quién juega con los grifos?
¿Una esposa afligida, un dios-ama de casa,
haciendo cosas útiles como llenar la olla o fregar las sartenes?
¿Eres tú? No lo hagas. Me he escaldado los hombros
con los que llevo el peso
de nuestras vidas
cuando no estás para abrir grifos
y ya no digo nada de escribir un poema.

Sí: eres como Dios, no te das cuenta.
Es por tu intercesión que me quemo la espalda o me muero de frío,
a la intemperie, en medio de toda esta blancura (empañado milagro, santa sábana, un Cristo dando voces).
O quizá no: serán
caprichos de traviesas tuberías
-¿qué sabemos nosotros de tantas tuberías, de Misterios?-,
y a lo mejor eres tan inocente y estás tan indefensa
como el blanco gusano enjabonado: yo. Mira a tu Hijo.

Si pudiera quedarme para siempre bajo la ducha, lo he pensado,
ensayando una especie de renacimiento, una muda de piel.
Los frascos amigables no contienen secretos,
no dicen: ya no puedo más. No juegan
al escondite con sus semejantes.
El mentol y la esencia de vainilla sólo quieren quererme.
Ser el vapor, difuminando el mundo,
un indio bautizado,
un alegre tritón pringoso de fragancias, un no-resucitado, ungido para nadie, cualquier cosa

JOSÉ PEDRO CROFT

menos el responsable
de esto:
de nosotros.

Los santuarios no existen. Moriremos de exceso
de realidad. ¿Es otro día malo, mi condena, mi amor,
mi Padre cruel, que me has mandado a redimir el mundo, y tengo que salvarte?

No toques esos grifos. Saldré tonificado, reluciente,
tan fiable y tan sólido, puro mármol de Roca,
dispuesto a hacerme cargo, como siempre.
Feliz como una gota de colonia.

A no ser que las gotas de colonia tampoco sean felices.

RESPUESTA

Ah, ¿conque ahora sí existo? ¿En qué quedamos?
Problemas, claro. Sois tan previsibles, todos esos y tú...
Pues mira, José Luis, yo no puedo hacer nada.
¿Cuándo os enteraréis de que estáis solos?

Y no sabéis la suerte que tenéis. Hace siglos, la noche de los tiempos,
vosotros me inventasteis. Yo dormía
mi sueño sideral. No sabía de mí,
feto inconmensurable.
Y de pronto las voces, tantas voces,
gimiendo, suplicando, y todos esos cánticos.
Yo quería huir –¿a dónde?–. Y fui Yo a mi pesar:
manos en el regazo, la cabeza inclinada, los ojos entornados,
diciendo a todos: “Sea”, y pasando a otra cosa. Y sin mover un dedo.
Tontos, no os enterabais. Y me dabais las gracias.
De nada, ¡ja ja ja! De nada, hijos.

Si pudiese dormir, aunque fuera un momento. Pero ¿a quién
elevatoré mis preces? En el fondo os envidio:
la ignorancia, el silencio, la ilusión,
vuestro seguro premio de una muerte.

En cuanto a ti, eres el que faltaba. Te creía más listo que los otros.
¿Cómo llamas a esto? ¿Afán de trascendencia,
tu lado espiritual?
No sigas insultándome con esas pejugueras.

¿Cuál era tu asuntillo? Da igual. No me interesa:
ayúdate a ti mismo, yo me lavo las manos.
Ni premio ni castigo, no me meto en tus cosas.

No quiero saber nada.

Sólo quiero morir y no me dais ni eso.

DUMMY

En realidad ya estoy acostumbrado:
ni siquiera me duele.

Antes era peor: perspectivas de viaje que siempre se truncaban (y a los niños
no les daba ni tiempo a marearse),
el *dejà vu* del susto y un punzante
sentimiento de culpa:
no he sabido cuidar de mi familia.

Luego uno aprende a relativizar
y no faltan ventajas: nada de preocuparse por ascensos
o por pagar facturas,
mis hijos nunca traen malas notas,
mi mujer no me engaña: se sienta y cierra el pico.

Somos una familia peculiar: el señor Ave Fénix y señora
con sus encantadores chiquillos soñolientos.
Tan ciegos, tan tenaces
en el error. Tan tontos.

Ya lo sé: damos risa.

Tengo este sueño: pego un volantazo
de lo más inspirado, piso a fondo,
esquivo a un ingeniero y salimos a escape
carretera adelante, hacia auroras blanquísimas, el cielo de los dummies.
Y al despertar os odio. ¡Dios mío, cómo os odio!

Óyeme tú, viajero, que recorres triunfante la autopista
y a tu corazón baja
el canto eterno de la radio-fórmula.
Acuérdate de mí cuando, muerto de miedo,
levantes la cabeza llena de sangre y grites:

“¡Santo Dios, no lo he visto!
¿Estáis bien?”.

Y el silencio.

NOLUGAR

¿Quién anda ahí? ¿Es Dios?
¿O Superman?
Algún extraño, en cualquier caso; nadie
viene ya por aquí. ¡Sal a la luz!

Ah, no, me he confundido: le conocemos bien,
aunque no sé si es hombre o es animal doméstico
o práctico utensilio, o mejor una idea que ya se nos había ocurrido antes,
un sueño tumultuoso.
Pero, en fin, aquí está, y es como de la casa.

Bienvenido, llevábamos un tiempo sin visitas,
hoscos, ensimismados, sin hablar,
no viviendo los días: aventándolos lejos
como arrugadas bolas de papel.
Ya no suceden cosas y es mejor que así sea,
conque no te hagas muchas ilusiones
de venir a hacer cambios. ¿Para qué?

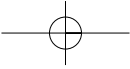
Todo empezó hace tanto tiempo que ni me acuerdo.
No empezó con tormentas ni cielos ominosos; nada de numeritos.
En realidad no sé cómo empezó. Ni sé lo que empezó. Nadie lo sabe.
Pasemos ese punto.

Poco a poco
fuimos acostumbrándonos, ¿quién va a morirse de eso?
Hay momentos mejores y momentos peores; relevante ninguno.
Con un poco de suerte, sólo se trata de irse consumiendo.

Por lo demás, no hay que explicarlo todo:
se arruina el chiste y tú
no eres ningún extraño para que nos pongamos a aburrirte con líos
que conoces de sobra.

Mejor cuenta tú algo. ¿Ya te vas?

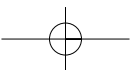
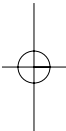
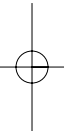
Se me olvidó decírtelo: te quedas.



No montes un escándalo. Eso, arrímate ahí.
Y empieza a no hacer nada.
En el fondo esto es justo
lo que toda tu vida sabías que iba a pasar.

Yo me vuelvo a mi puesto.

¿Quién anda ahí? ¿Es Dios...?



VUELO 19

(Triángulo de las Bermudas)

Sólo vemos el mar. Se acaba el plazo
del combustible y se avecina el mito.
Atrás quedaron las islas azules
y la torre fiable y una voz obstinada
que susurraba cosas. ¿Eras tú?

¡Qué mundos fabulosos nos aguardan!
Espacios paralelos, planetas encantados...
Di lo que se te ocurra y seguro que sirve:
los marcianos, sin duda, pero también ciudades sumergidas,
auroras boreales y secretos, muchísimos secretos.
Y tanta maravilla por un precio ridículo: morir.

Comprendo: nuestra vida
sólo fue prepararnos meticulosamente para esto,
ser leyenda, alimento de sueños increíbles.
Y es una hermosa muerte.

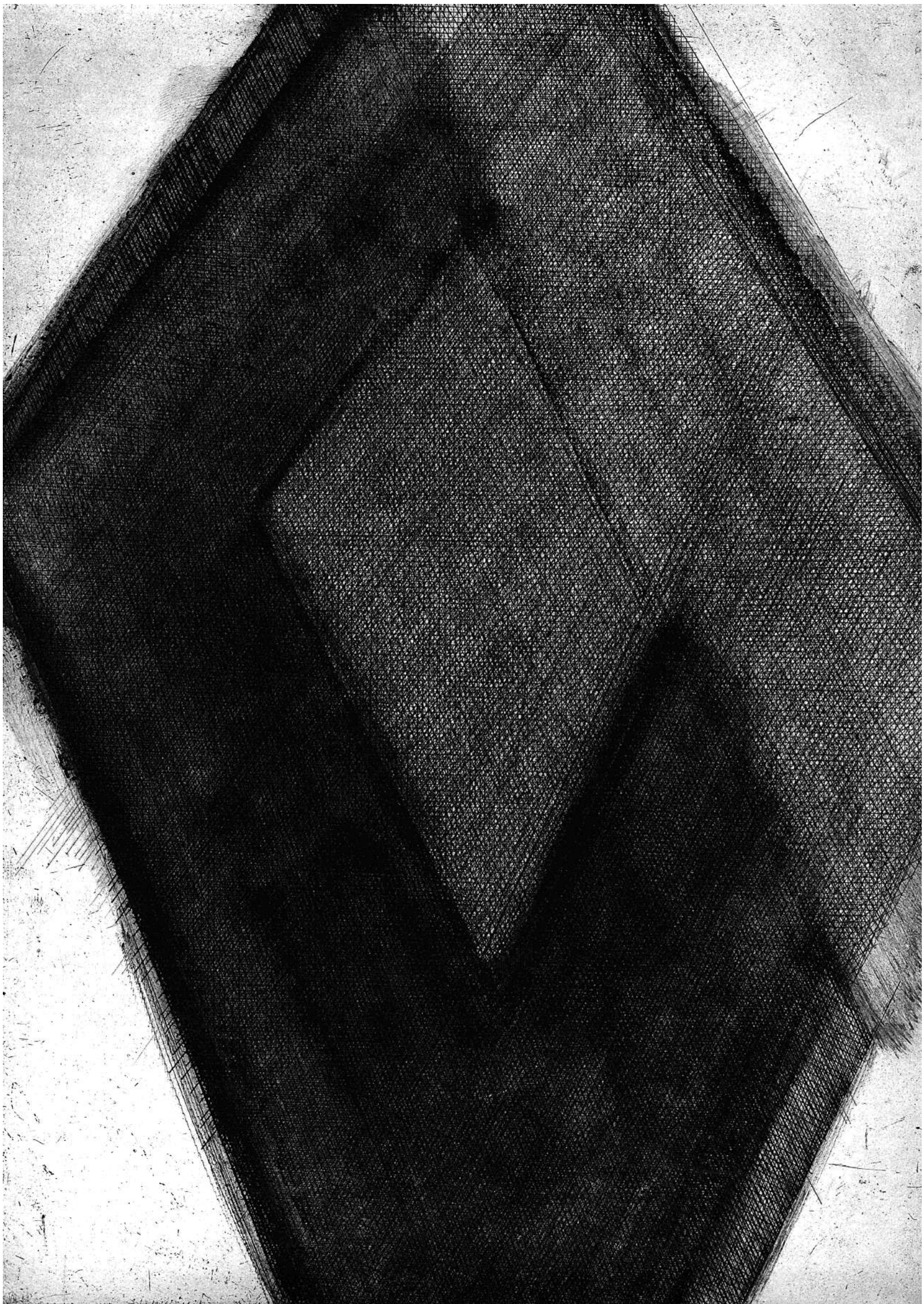
Pero ahora,
en el instante último, mientras aferro ansioso la palanca de mando
y el motor agoniza, me pregunto
si estamos engañados, si sólo queda el golpe, tiburones
y un silencio perpetuo. En vez de auroras
y planetas, el frío. En lugar de ciudades
e insondables secretos, no ser nada.

¿Pero por qué iban a mentirnos tanto, y para qué?

El rostro en el cristal de la escotilla,
su mueca de sarcasmo.

Es el final. Ya estoy cayendo.

Temo
que adonde voy ahora no me espere ni Dios.



ALBERTO SANTAMARÍA Torrelavega, 1976

CALOR

No la intensa lumbre, ni el sueño del pájaro,
ni siquiera la sed o la falta de tiempo.
Lo construido se deshace en vanos intentos
de crear su propio plástico.
¿Habrán sido nuestros enemigos los primeros en llegar?
El jarrón sabe de su fondo como yo sé de tu hambre.
Qué hacer con un manojo de puerros ante la olla. Es una piscina ridícula
el tiempo.
No saber qué recordar, o qué morder
del pasado.
Temblar y hacer posible
un recuerdo.

JOSÉ PEDRO CROFT

ESTO ES CÓDIGO MORSE

Sentado. Las manos sobre las rodillas.
¿No es esto otra forma de volver al principio?
No hablo de historia sino de los hechos contruidos
como pequeñas figuras de papel que duran
lo que dura el acto mismo de mirar. Pasan los taxis
como mensajes en un extraño código morse.
Trato de descifrar desde la ventana
el enigma que ocultan todos esos hombres bajo sus abrigos.
La necesidad de saber nos hace débiles; hambrientos
como pájaros que se lanzan hacia el norte sin haber visto jamás el sur.
Eso somos nosotros: formas de guardar el equilibrio
entre la luz y la sombra.
Dentro de ese coche aparcado hay una mujer que se mira las manos.
Tal vez piensa en por qué los hechos jamás son reversibles,
o en por qué la tarde deposita sobre nosotros
su pastoso lenguaje: el polvo rojo de su óxido.
O Tal vez no. O tal vez piense en otra cosa más azul y delicada.
Entre la maleza
se enredan
viejas bolsas de plástico que se convierten por un instante
en banderas de lo invisible. Símbolos. Huellas. Restos
de un invierno que regresa tímidamente a su cueva.
Pero ¿qué hay de nosotros
en cada uno de esos gestos que observamos? Frente a mí un árbol ha perdido todas sus hojas. Sus ramas,
asustadas y enfermas, se aplican en un ridículo gesto heroico
hacia el cielo. Nada puede ese gesto ante el perro
que levanta la pata junto a su raíz. Nada puede ese gesto
frente a las hormigas que aceleran su paso sobre la corteza.
Hasta aquí hemos llegado sin tu ayuda.
Ahora sólo nos queda aprender su idioma: el asma que sacude,
ronco y melódico, este techo de uralita. ¿Serías capaz de reconocerlo?
¿Serías capaz de interpretar esta escena tal y como la recuerdas?
Estabas vivo.
Respirabas.
Eso era todo.
Somos lo suficientemente estúpidos como para creer

que todo esto tiene algún sentido,
quiero decir que somos lo suficientemente estúpidos
como para creernos las piezas ordenadas
de un juego que no acabamos de comprender. Una paloma gris
y coja
picotea el suelo como si alguien pudiese responder al otro lado.
Así debería comenzar todo esto, con una llamada.
Nada más aterrizar alguien me dijo
es demasiado tarde para demasiadas cosas. Sí. Era cierto.
Quiero decir que construimos nuestra vida como una cadena de lugares, hechos, rostros colocados uno
detrás de otro
como imágenes sobre una pared de un cremoso color whisky.
Creemos en las distancias, creemos ciegamente
en el sistema métrico para comprender todos nuestros actos.
Sin embargo, no existe pared sino finas corrientes de aire
que nos despeinan como animales
que cada día despiertan y descubren que *esto* se repetirá indefinidamente. Una y otra y otra vez.
Así de simple. Así de sencillo.
Aquella mujer arranca el coche cuando la tarde se disuelve.
Circula despacio hacia el centro de la ciudad.
La luz pálida de una farola le ilumina virginalmente el rostro.
Sube sin ganas el volumen de la radio. Luego se detiene.
Como si buscara algo en lo pasado alza inquieta
su mirada hacia el espejo retrovisor. No se trata de respuestas.
Sólo una luz que se distrae como niebla sobre el cristal
nos espera.

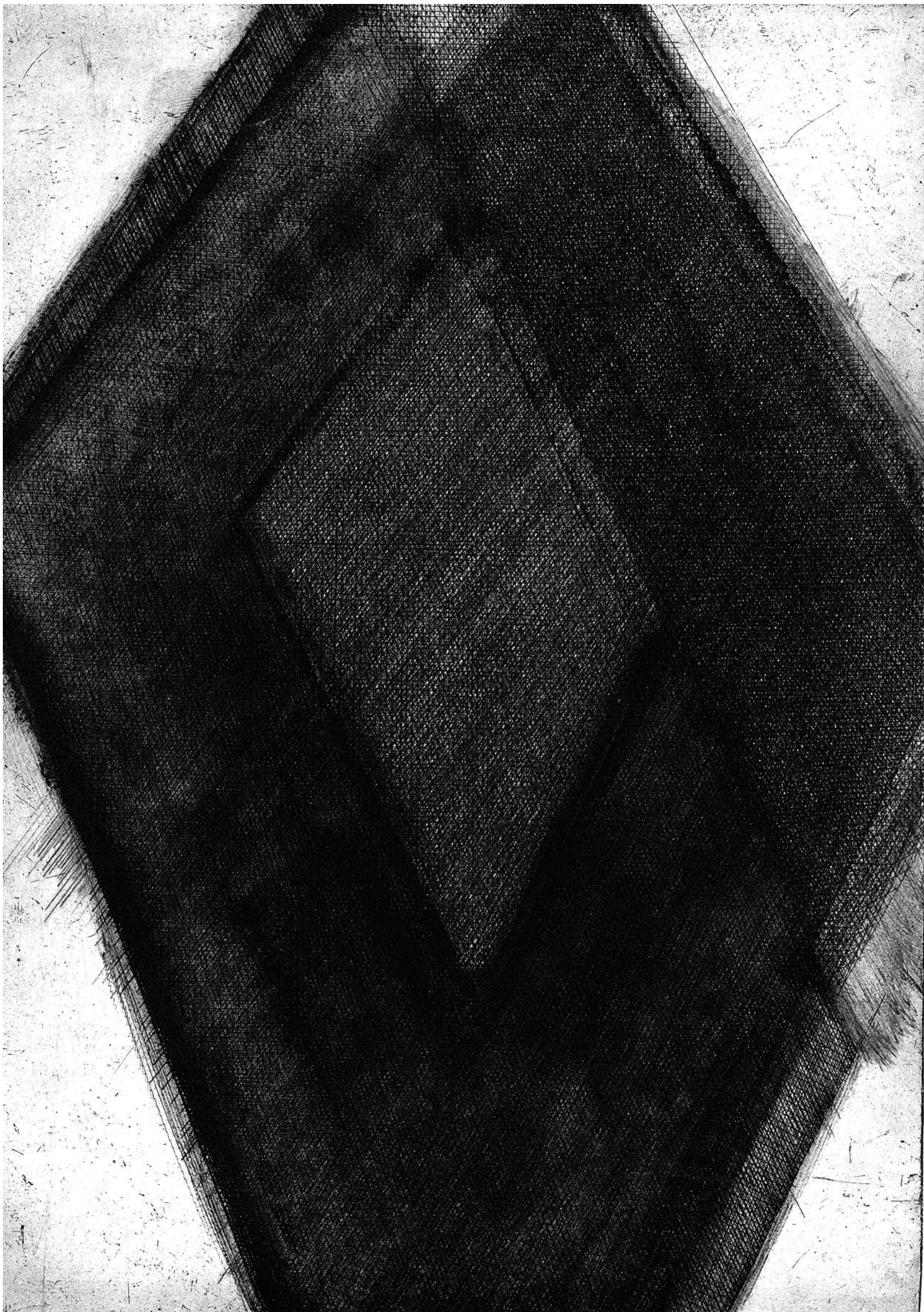
ESTÉTICA DEL COBERTIZO (O POLIPROPILENO ES SU NOMBRE)

Pensé en el tipo que esta mañana golpeaba las alfombrillas del coche
contra el tronco de un árbol, y luego
en el momento en el que decidí regresar a un confortable pasado.
Desayunábamos. Pensé “es fácil contemplar el paisaje” y luego
“tan sólo necesitas saber manejar la distancia entre dos puntos”.
Un lugar no es más que su deseo de ser visto.
Pensé en ello; en el modo en el que asociamos imágenes
que de pronto se esfuman, formas
que se contraen ferozmente como plástico que arde.
El tipo sujetaba la alfombrilla con ambas manos
y en un rápido gesto de verdugo
descargaba todo su peso contra el árbol,
con los ojos entrecerrados y la boca abierta.
Ascendían a su alrededor motas de polvo
que desaparecían delicadamente en el aire como pequeños ovnis.
La acción carecía por completo de ritmo pero se elevaba
por encima de nosotros —atrapándonos—
en una especie de mito indescifrable. Más tarde pensé
en la forma en la que ese tomatero crece junto a las vías del tren y luego
en lo fácil que sería compadecer la miseria de estos postes de la luz
cuya madera gris desbarata toda posible perspectiva.
Pero no es el momento adecuado para nostalgias, dijiste
a la hora del desayuno
y luego, mientras abandonabas discretamente la tostada sobre la mesa,
“deberíamos saber apreciar el desorden del cobertizo donde todo ejerce un extraño magnetismo”.
Las herramientas amontonadas dentro de un barreño
comienzan a contemplar la posibilidad de un día de lluvia.
Pensé “volveré y comenzaré donde lo he dejado” y luego
“ese tipo golpea con ganas”. Pensé
en comprar aceite y luego
en la necesidad de tener anticongelante suficiente en el maletero.
Pensé en la lluvia y en las nubes sobre nosotros atravesadas de nuevo por la panza plateada del avión
que aterriza.
Pensé en ello, en su forma de dar sentido a las cosas, y luego,
otra vez, en ese tipo que horas más tarde regresará a su casa
feliz y sin secretos.

ANÉCDOTA DE LA BICICLETA

En la cocina
una olla
tiembla
inútilmente
sobre el fuego. Un humo
blanco y pesado
cruza la casa
hasta convertirse
en vaho
sobre la ventana. Afuera,
contra la pared
de ladrillo, la bicicleta
que ella ha abandonado
crea un nuevo pensamiento
para un nuevo objeto.

Son estas imágenes,
o el líquido
que se cuela
en nosotros
como negativos, lo que ordena
aquello que nos rodea.



ANDRÉS TRAPIELLO

Manzaneda de Torío, 1953

El ruiseñor en persona

I RUISEÑOR DEL LAUREL

Se podría argüir otros mil años
en contra o a favor sobre si el mundo
está bien hecho o no, pero yo quiero
decir aquí otra cosa: por lo mismo
que en las grandes ciudades es difícil
hallar un solo justo, aquí, a unos metros,
en el viejo laurel, un ruiseñor,
poco más que una nuez,
lanzó su canto melodioso al aire
sin el menor esfuerzo y sin temor
a que caudal tan alto le rompiera
su pequeño pulmón.
Todo quedó encantado.
Que los golpes funéreos de la azada
no le asustaran, tuvo un no sé qué
de santo y prodigioso y de candor.
Después de unos minutos, y aunque no lo veía,
tan escondido estaba, pregunté
sin levantar la voz
qué quería decirme.
Dejó por un momento su canción
y pudimos oír los pensamientos
como el huso sutil del tejedor.
Hablamos el silencio, nuestra lengua,
pues él no sabe azada y yo no ruiseñor,
y nos dijimos cosas
que han de quedar entre él y yo.
Y si ahora me dijeran, en la cena,
que han pasado diez siglos
desde que esta mañana salió el sol,
lo daría por bueno, sin importarme mucho
si el mundo está bien hecho o no.

JOSÉ PEDRO CROFT

SUROESTE**99**

y 2 RUISEÑOR DEL LILO

Le respondió desde el vetusto lilo
y pareció su canto arma en voz baja,
como un suave “decíamos ayer”
a todos y a ninguno.
Y si su hermano no temió a la azada,
el hacha que hacía leña de unos viejos sarmientos
tampoco le asustó, lengua intratable.
Juntos hicimos tan vernal jornada,
él cantando la dulce primavera
y preparando yo el próximo invierno,
uno al lado del otro como orillas
de una apartada senda solitaria.
Cuántas veces dejé de trabajar,
embelesado en su canción de gesta,
y levanté los ojos por mirarle,
nunca le descubrí, con estar él
justo encima de mí, sólo a dos metros,
una hoja entre hojas, caballero
embozado del lilo. Todo el lilo
en realidad cantaba, fuego azul
en el que ardía el día, y cuando al fin,
por una sola vez, medio le vi,
se hurtó esquivo en qué hondura sin dejar
su brío un solo instante,
haciendo su canción más prodigiosa aún
y tampoco sé cómo. A mayor sombra
más dulce es la armonía, no es misterio,
sólo un modo de darse a ninguno y a todos
y de justar a pecho descubierto
con quien lleva en su escudo figuradas,
jactancioso, las armas de la nada.

Las Viñas, Extremadura, mayo de 2013

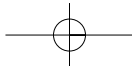
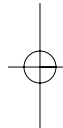
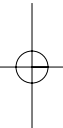
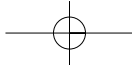
JOSÉ PEDRO CROFT





JESÚS GARCÍA CALDERÓN
LÍDIA JORGE
JOSÉ LUÍS PEIXOTO
MARINA PEREZAGUA
MANUEL DA SILVA RAMOS
FERNANDO SANMARTÍN
JOAN TODO
MIGUEL VIQUEIRA

Narrativa



Badajoz, 1959

JESÚS GARCÍA CALDERÓN

El extraño 1975

Para Valentina Calderón y Manuel García Vela

Le pareció un extraño el que se levantaba de la cama y comenzaba a vestirse con rapidez, otro muchacho que hubiera llegado hasta su alcoba a lo largo de aquella turbia noche y se hubiera tendido a su lado en la vencida cama-mueble y, de algún modo, aun sabiendo que se trataba de él mismo, hubiera suplantado su reciente forma de ser.

El calor casi se había ido. Todavía flotaba en el aire igual que la niñez se adivinaba aunque se había marchado ya del cuerpo de Javier Metopa. Eran los últimos días de junio y aún tenía quince años. Afuera, la tímida ciudad se despertaba y las calladas calles de la mañana parecían extrañas sombras que hubieran vuelto con el amanecer tras un corto viaje. Aquellas calles eran como su propia casa, como el amplio piso alquilado de su familia numerosa, un tanto deslavazado y roto por el cansancio, casi propio después de tantos años, casi habitado por vidas adultas y completas.

Cuando salió de la alcoba se dirigió a la cocina y encontró una pequeña bandeja con el desayuno, sólo tenía que calentar el café con leche que su madre le había dejado en un pequeño cazo de metal. Parecía que las cosas le aguardaban, la vieja taza, la cuchara, el montón de galletas, como vestigios de otro tiempo o recuerdos domésticos de un hogar ya perdido. Desayunó aplicadamente y en silencio y había en él, en su rostro, en su edad o en su aparente tranquilidad, algo emotivo y sencillo a lo que resultaba difícil dar un nombre apropiado. Supo que su madre había despertado y se acercó hasta su cuarto. A través de la puerta abierta, escu-

chó su voz un tanto quebrada que le hablaba desde la penumbra.

—¿Desayunaste ya, Javier?

—Sí, ahora mismo termino...

Pensó que la casa se iba llenando de luz y le agradó. Volvió a la cocina que le pareció más pequeña que nunca, como si hubiera descubierto una forma nueva de mirarla y enjuagó los servicios del desayuno en el fregadero. Terminó pronto y repasó una vez más su escueto equipaje. La bolsa no era muy grande pero allí llevaba todo lo necesario, allí y en la cartera un tanto raída que alguien había desechado y encontró perdida en algún cajón del comedor. Comprobó que lo tenía todo y, en especial, las mil pesetas que su madre le había entregado la tarde anterior, un ejemplar de *La isla del fin del mundo* en una edición de bolsillo de la *Editorial Juventud* que le habían regalado unos días antes y había empezado a leer con cierta desgana, algunas tristes monedas y otras cosas inútiles que había decidido llevarse como un llavero sin llaves con el escudo esmaltado de la ciudad. Aunque era demasiado temprano, decidió marcharse y no esperar más para llegar con tiempo suficiente a la estación y abandonar la extraña soledad que aquella casa le transmitía. En el largo pasillo un susurro invisible parecía invitarle a que se marchara.

Al despedirse prefirió no pensar en nada, limitarse a dar un beso y no plantear ningún problema. No sentía propiamente tristeza, sólo sentía una forma de añoranza que no hubiera sido capaz de describir, una añoranza del mismo presente que vivía. Entró en la alcoba y besó

suavemente la mejilla de su madre y le notó en los ojos una evidente amargura. Comprendió que estaba arrepentida de que se marchara solo y tan temprano pero también comprendió que ya había asumido el dolor que aquello pudiera acarrearle y que estaba dispuesta a sufrir.

—Deja el pijama de esta noche que está muy viejo. Llévate sólo el que te compré ayer y el otro que te guarde limpio...

Javier no respondió, sólo asintió y besó a su madre en la mejilla mientras cerraba los ojos y procuraba sonreír.

—Adiós, mamá...

—Ten mucho cuidado, hijo, no dejes de llamarme por la tarde, bueno, cuando llegues... yo llamaré a Carmela a la hora de comer...

—No te preocupes, lo haré.

Salió y pasó junto a la puerta cerrada del dormitorio de su padre. Se detuvo y no supo qué hacer y estuvo allí parado unos instantes, atisbando el silencio, sintiendo la presencia de quienes dormían en otros dormitorios de la casa. Finalmente entró sin vacilar y sintió todo el peso de la alcoba vacía y una larga penumbra de semanas. Sabía que su madre había guardado aquellas cosas en el cajón de la mesilla. Lo abrió y se sentó un momento sobre el lecho desnudo. Aquella cama, grande y vencida por los años, le recordó los domingos de su infancia, las mañanas en las que su padre le dejaba acostarse con él durante un buen rato y dejaba pasar el tiempo feliz sin hacer otra cosa que estar con él. Había un reloj *Longines* automático con la correa extensible, un mechero *Dupont* con las iniciales de su padre, una pluma *Sheaffer* que le parecía algo gruesa, de tacto y corazón suave por el uso continuo y los valiosos gemelos antiguos con dos brillantes pequeños de los que tanto se hablaba. Eran las cosas de su padre. Había oído que tenían que repartirlas los hermanos varones y aún no sabía muy bien qué iba a tocarle. Había pensado, incluso, decirle a su madre que se lo diera ya para llevarse-lo, pero al final le había faltado valor. Ahora miraba los objetos y le parecían, como antes le pasó con la pequeña bandeja con el desayuno, humildes vestigios de una

derrota y se despedía de su delicada estela, de una presencia que asociaba con tantos momentos gratos de su vida. Pensó que nadie debía separar aquellas cosas y que debían permanecer juntas, reunidas dentro del cajón de la mesilla pero enseguida se dio cuenta que era un error porque prolongar los rituales del olvido las haría cosas especialmente tristes e inútiles. Al menos, por separado, quizá pudieran servir a otras manos con la misma ilusión y eficacia que habían servido a su padre.

Cuando al fin salió al rellano de la escalera cerrando la puerta del piso sin hacer ruido, recordó que últimamente le dejaban las llaves de casa de vez en cuando. Ahora se marchaba y no tenía ninguna, ni las necesitaba y aquello, mientras bajaba en el viejo ascensor con su equipaje, le hizo sentirse un poco preocupado. Ninguna puerta que abrir, sólo teléfonos y puertas donde llamar y donde esperar que alguien te atienda o te deje entrar durante un cierto período de tiempo. No lo dijo pero lo pensó, no lo dijo en voz baja ni permitió que su pensamiento se alzara con esta frase, aunque lo pensara, porque le parecía que resultaba ingrato e inapropiado para su edad. Quien no tiene llaves no tiene un sitio en el que imponer su voluntad por mucha razón que tenga.

La primera decisión que adoptó cuando alcanzó la calle —la había madurado en los días anteriores— fue ir andando hasta la estación de autobuses y ahorrarse el dinero del taxi. No era, para él, una cantidad desdeñable. La bolsa no pesaba mucho, la estación no estaba demasiado lejos y tenía tiempo de sobra. Ocurrió entonces algo extraño. Aunque era muy temprano, un viejo taxi frenó junto a él y tocó el claxon. Era Pulgarín, que conducía un *mil quinientos* que su madre utilizaba de vez en cuando. Siempre le había llamado la atención lo bien que lo trataba su madre y lo serio y formal que le resultaba aquel hombre grande que vestía una especie de gastado uniforme compuesto por una gorra de visera y una chaqueta azul llena de prácticos bolsillos. *Anda sube, que no vas a llegar. Seguro que vas a Sevilla y que tu madre se ha olvidado del horario de verano: ahora el autobús sale media hora antes...*

Javier no lo recordaba y se alegró de la coincidencia.

Menos mal, pensó, aunque tenga que pagarle por lo menos llegaré a tiempo. Pero Pulgarín no le quiso cobrar. Cuando llegaron, volvió la cara y le sonrió desde el asiento delantero y le dijo que no le tenía que pagar, que le pillaba de camino hacia la estación del tren y quería invitarlo. Cuando salía trabajosamente con su bolsa dándole las gracias, le preguntó cómo estaba su madre y, tras escuchar su respuesta y asentir, le sonrió desde la ventanilla y le deseó buen viaje. Volvió a darle las gracias otra vez cuando se iba pero el peculiar ruido del motor *Perkins* puede que ahogara sus cortas palabras. Se quedó quieto, algo emocionado y recordó entonces que Pulgarín había sido un ciclista notable en su juventud y que aún quedaba en su forma de conducir y en su forma de ser un poco del espíritu abnegado y noble de quien afronta una dura competición deportiva. Aquel hombre andaba igual que si asumiera una difícil misión, mirándolo todo, por pequeño que fuera, esforzadamente y con una inclinación hacia la verdad.

Nunca más tendría una esperanza tan limpia como la de aquella mañana. Cuando llegó se acercó a la taquilla con determinación. Aún era bastante temprano, así que comprendió que debería detenerse, sentarse en la escueta sala de espera de aquella pequeña estación de autobuses y sopesar dignamente la evidente profundidad de aquel viaje. Javier, desde que se despertara, desde la misma noche anterior, también había decidido cumplir todos sus encargos de una manera eficaz y callada aunque comprendió, con pesadumbre, que con aquella espera inútil antes de la partida ya se le torcía en algo la voluntad. Pidió un billete para Sevilla, lo recogió con su vuelta y se dispuso a esperar sentado en un banco de madera sin respaldo, un banco de listones sufrido como las mesas de una oscura taberna.

Fue fijándose en los rótulos pero apenas había nada que mirar. *La Estrella: Línea regular de viajeros.* Un amplio panel publicitario, con cierta pretensión artística, trazaba sobre un mapa casi imaginario el lento trayecto desde Badajoz hasta Sevilla señalando todas las paradas. Junto a cada uno de los círculos de las dos capitales, dos muñecas vestidas con los trajes regionales de cada región y los dos monumentos más señala-

dos de cada ciudad pretendían darle un toque alegre al conjunto. El artista había pintado de distintos colores el territorio de cada provincia, incluida, hacia la mitad del trayecto, la provincia de Huelva y hasta con cierta audacia había señalado en verde oscuro la raya de Portugal. Lo había visto otras veces y no le llamó la atención pero esta vez adivinó que la verdadera distancia la marcaba siempre el tiempo con mucha mayor energía que el espacio.

La sala de espera era gris y parecía desnuda. Javier miraba todo con cierto recelo y hasta sintió, como había temido, una nueva forma de soledad. Miró un pequeño reloj de plástico que colgaba sobre la puerta y comprobó que aún faltaban algunos minutos para salir y se entristeció porque algo en su interior le dijo que deseaba marcharse pronto de aquel lugar. Recordó su alcoba, la cama-mueble y el pijama que había dejado allí y otra vez le llegó la idea de que era un extraño el que se había levantado aquella mañana para emprender un viaje.

El autobús estaba medio vacío. Aprovechó aquello para viajar solo en los alejados asientos de atrás. No llevaba nada para entretenerse y comenzó a aburrirse apenas llegaron al primero de los pueblos del recorrido.

Estaban en La Albuera. Unos quince minutos de viaje. Un bar sencillo con un rótulo metálico que anunciaba la parada y gentes comunes que esperaban un paquete o llegaban desde Badajoz. Había conversaciones triviales que rodeaban el autobús y formaban parte de la lentitud del camino. Otra vez se agobió un poco cuando pensó que aún le quedaban casi cinco horas de viaje y más horas aún hasta llegar a Cádiz pero enseguida se entretuvo al sentir la soledad que lo rodeaba. Todo le venía a la cabeza muy deprisa y quedaba perturbado por un creciente cansancio. Comenzó a disfrutar de su soledad, a comprender que no había nadie con él y dependía, en tantas cosas, de su propio criterio. No tenía miedo y estaba, no sabía muy bien porqué, agradecido por todo aquello que le estaba pasando.

Cuando despertó habían subido al autobús algunos viajeros. Pacientes ancianos que miraban la carretera en silencio. No esperaba dormirse pero lo había hecho de

una forma especialmente profunda apenas habían salido de La Albuera, igual que si el cansancio de la noche anterior se hubiera precipitado repentinamente en sus ojos. Javier Metopa no tenía reloj y hasta entonces no sintió la importancia de aquella carencia. Una vida sin reloj puede creerse que es una vida sin sobresaltos pero también, en su caso, puede ser una vida bastante precaria, imaginando la hora cuando volvía hasta casa una y otra vez o calculando el tiempo que podría quedar de viaje. La falta de reloj parecía una forma de soledad. Las cosas, eso pensaba, entregaban a veces algo parecido a la compañía, por eso le gustaba llevar consigo algunas aunque no tuvieran mucho valor y es que le recordaban anécdotas recientes, charlas con amigos, secretos, espacios o deseos.

Cuando pensaba todo esto, le vino otra vez el mismo sueño a la memoria. La sensación era muy similar a la de los últimos días. Había soñado que alguien recorría lugares comunes pero no podía saber quién era. Lo intentaba pero no podía verlo o, mejor dicho, no recordaba haberlo visto, aunque lo importante no era ver quién era sino saber de quién se trataba. Había recorrido los desiertos patios del colegio en los mismos días en los que él los había recorrido para recoger las notas de final de curso y había comentado, como él mismo hiciera algunas semanas atrás, la situación con sus profesores. En el sueño, los personajes familiares afloraban y comentaban su propia existencia, discutían la solución que finalmente adoptaron, comentaban la posibilidad de darle una nueva oportunidad y de conseguir que se examinara de nuevo para recuperar algunas asignaturas. Todos le hablaban como si se tratara de él mismo pero era justamente él quien sabía que no era verdad, que aquella no era su presencia, que no era él quien caminaba de un lugar a otro y escuchaba, que la vida observada no era suya aunque tenía que serlo por fuerza, teniendo en cuenta todo lo que ya había vivido.

El recuerdo de un sueño tan extraño como suelen ser los sueños le hizo sentir de nuevo todo lo que había vivido en el colegio. El mes de junio se había tiznado de tristeza con los suspensos: no entendía qué podía haber pasado para tener aquel fracaso en cuatro asig-

naturas. Le contó un compañero bastante perezoso y avisado –y le pareció muy lógico– que nunca te quedaban pendientes para septiembre, como podía imaginar en un principio, una o dos asignaturas sino que te quedaban, aunque no lo merecieras realmente, cuatro o cinco para justificar la decisión y para que acudieras a las recuperaciones del verano. Ellos actuaban así y mientras lo escuchaba en la voz convencida de su compañero sintió por primera vez en su vida esa idea de la otredad confusa y organizada, nublada de egoísmo y rodeada siempre de extraños secretos que nos confunde y nos hiere sin ningún motivo aparente. Una especie de confabulación real que promueve sus intereses en todas las direcciones creando un profundo e invisible caos. ¿Quiénes son ellos? ¿Por qué pensamos que se organizan ellos contra nosotros? Desde luego, su caso era real. Javier repasó mentalmente las notas de sus compañeros y se dijo que no estaba bien aquello que le hacían pasar. El problema es que no tenía ganas ni confianza para explicarlo en casa.

Tras el disgusto inicial, su madre pidió a su hermano mayor que acudiera al colegio y hablara con su tutor y con otros profesores. Él no lo supo aunque notó que el trato mejoraba y en todos los que lo habían suspendido percibía casi una especie de leve remordimiento. Nunca supo qué fue lo que les contó su hermano pero debió hacerlo muy bien, trasladándoles la idea de que no habían comprendido toda su soledad y toda su angustia durante aquellos meses en los que su padre había estado muriendo. Seguro que su hermano mayor, al que tanto quería y al que secretamente admiraba, había procedido con tacto y educación, utilizando las amistades de su extensa familia, apoyando sus peticiones en las palabras exactas, vistiéndolo con la mayor corrección y permitiendo que aflorara en aquellos que con tanto rigor lo habían juzgado, la certeza de haber cometido un error ligero que aún podían corregir. En realidad, Javier Metopa sabía que todos los profesores debieron dudar si suspenderlo o no, estando como estaba al límite del aprobado, como si un aire de infantil fatalidad hubiera soplado en la balanza de su destino y precipitado todo el peso del fracaso sobre sus notas y sobre aquellos tris-

tes días de Junio que lo abrumaban como una tempestad sin agua. Todo había salido mal, todo estaba inundado de torpeza y de cierta desesperación tan adolescente como inevitable y tenaz.

Lo curioso es que las gestiones de su hermano mayor beneficiaron a todos los cateados de su clase porque un día, uno de aquellos días sobrantes del curso en los que se acudía al colegio por alguna absurda razón y se juntaban varios cursos en una de las aulas más grandes, el Hermano Aristides anunció que iban a realizarse algunas recuperaciones extraordinarias. La sorpresa fue mayúscula y justamente ahí comenzó a pensar que algo estaba pasando y que todo era debido a su situación personal. La verdad es que la mayor parte de los *cateados de junio*, como solían decir los Hermanos en clase, tomaron aquello como una leve traición porque ya que habían asumido y explicado el fracaso en sus casas y estimaban muy cruel volver a someterse al ritual de los tensos exámenes en aquellos días de un calor sofocante y pensando que, además, seguro que volvían a suspender y reproducían otra vez el fracaso.

Javier Metopa, sin embargo, se alegró mucho porque estaba deseando mejorar. Se hicieron tres recuperaciones y sólo quedó pendiente la *Formación del Espíritu Nacional* porque el profesor, un hombre mezquino y ridículo que bostezaba en clase de manera tan exagerada que producía la hilaridad de sus alumnos, ya había comenzado sus vacaciones y era demasiado tarde para obligarle a volver. Sólo había, además, otro suspendido y al final el director del colegio optó por subirles la nota a los dos y acabar con un engorroso problema para la inmensa sorpresa de su compañero que, al enterarse del aprobado, lo miró boquiabierto una y otra vez y con desconfianza, esperando algún sórdido engaño bajo aquel ejemplo de escolar magnanimidad. No en vano, como le comentó fugazmente el otro beneficiado con la medida, corría el rumor de que su tío, que trabajaba como Magistrado en la Audiencia, había llamado al profesor que, al parecer, era un abogado que alternaba sus clases trabajando en una compañía de seguros.

Siempre recordaría los días de aquellos exámenes como días de silencio, días distintos que, pese a todo,

no resultaban desagradables. Las aulas casi vacías, el calor crecido de finales de junio, las persianas casi bajadas del aula y una calma que nunca había sentido antes y todo aquel grupo de muchachos confusos haciendo aplicadamente un examen con el curso ya terminado, todo aquello le hacía reflexionar y comprender la verdadera importancia de las cosas. No supo qué ocurrió con los demás pero pensaba que casi todos debieron aprobar, quizá por esa calma que palpitaba entre ellos o porque aquellos profesores olvidaron los viejos rencores que habían acumulado a lo largo del ingrato curso escolar.

Javier se marchó enseguida, casi sin tiempo para despedirse de sus compañeros y hasta tuvo la delicadeza de comentarle el Hermano Aristides, cuando le entregaba el examen de Matemáticas recién terminado, que esperara un instante para corregirlo en su presencia. Obtuvo un notable bajo. Le dijo, sin embargo, que sólo le pondrían un seis en todas las asignaturas suspendidas porque les parecía lo más justo tras beneficiarse de una recuperación extraordinaria pero luego añadió: *quizá todos nos equivocamos contigo* y Javier se ruborizó porque pensaba que eso mismo se había dicho él cuando contempló con horror el desastre de sus notas.

Cuando terminó este último examen salió sólo, pues había sido el primero en acabarlo, pero antes de marcharse, al abrir la puerta del aula, sabiendo que el largo verano lo separaría de sus compañeros y adivinando que nunca más volvería a aquel colegio de pago, audazmente se volvió hacia la clase medio vacía y les dijo a todos los que quedaban allí con una voz clara y firme *Adiós compañeros* y escuchó un pequeño clamor de cabezas sorprendidas que se alzaban y que le respondían *Adiós Metopa* y fue como una bocanada de confianza y aprecio que lo envolvió cuando salió al pasillo de azulejos azules que se abría ante él y le mostraba la fría formica de las clases y esos grandes encerados en los que sospechaba que no volvería a escribir jamás.

Mucho tiempo después, cuando Javier Metopa recordara en sus años de madurez aquel viaje, sabría que por aquel entonces y a pesar de su edad, había tomado las decisiones más trascendentales de su vida, había elegi-

do sus inclinaciones y asumido el peso de cierta soledad con todas sus consecuencias. Parecía una edad formada por un cierto número de días, llena de intuiciones como penumbras que estaban en su interior y que sólo podría reconocer con claridad la lucidez del recuerdo, un tiempo en el que tomaba decisiones que marcarían el resto de su vida sin querer ni darse cuenta porque había entonces, en esa pequeña edad desdibujada y ausente de cifras, decisiones que parecían ordinarias pero que eran decisivas porque marcaban una actitud, porque se meditaban en silencio y se construían en lo más profundo del alma. Un paseo solitario, la decisión de quedarse, de perderse entre las alcobas del piso vacío, el repentino deseo de contemplar o desdenar un paisaje o de mirar a otro ser con una mirada esquivada que no parece nuestra pero que lo es más que cualquier otra mirada habitual. Una edad imprecisa que no podemos acotar y que, quizá por ello, el tiempo prefiere olvidar cuanto antes. En esa *edad de las decisiones* se encontraba Javier sin saberlo.

El viejo autobús trepaba por la empinada carretera que asomaba a la sierra como si anduviera con pasos decididos y enérgicos. Afuera, el sol de la mañana ya rompía propiciando el silencio. No había nada mejor que hacer, no se podía leer en aquella maltrecha carretera, tampoco escuchar la radio o conversar con algún desconocido, así que esperó mirando el paisaje sin pensar en nada, dejando que los recuerdos llegaran como las pasajeras nubes de una tarde de otoño. Alguien comentó, con una alegría infantil en sus ojos, que iban a llegar seguramente antes del horario previsto.

Pero el tiempo no andaba tan despacio como pensaba. Varias veces se abandonó, casi sin darse cuenta y restablecida cierta fortaleza, en alguna ligera ensoñación que casi le hacía olvidar el viaje. Y casi sin darse cuenta vislumbró que el autobús, como un animal cansado, le indicaba la proximidad de la ciudad y las espesas cocheras del regreso y parecía encaminarse ahora a su destino con más seguridad y eficacia.

Tenía que esperar a la llegada sin salir de la estación de autobuses para que alguien lo recogiera. Pensó que

podría haberle dado su madre la dirección para que nadie tuviera que venir a buscarlo. Resultaba un tanto engorroso y humillante. Si no estaba muy lejos hasta podría ir andando para ahorrarse el dinero de un taxi. Seguro que preguntando la hora y el camino a la gente que encontraba por la calle hubiera conseguido llegar con tiempo de sobra y sin ninguna dificultad. Así que volvió a sentarse sobre los tristes bancos de una desventajada sala de espera, aunque esta vez ruidosa y repleta de gente. Allí debía esperar a una tía de sus primos que lo recogería porque, además, tenía que comer con ella en su casa. Lo asumía como un penoso deber que no podía eludir y que debía, a ser posible, agradecer con sinceridad.

Apenas la recordaba, la sentía extraña y sólo alcanzaba a dibujar un rostro cambiante en su memoria. Si estaba seguro de haber oído, algunos meses atrás, que había quedado viuda y que no tenía hijos.

Se alegró porque desde que saliera de casa no había gastado nada, recordó entonces que no había bebido y sintió mucha sed y miró al fondo de los andenes donde un hombre vendía agua fresca que servía desde un depósito plateado sostenido por un armazón de madera. Ya entonces se trataba de una imagen anacrónica y excesivamente meridional. Se acercó hasta allí cargando con la bolsa y observó la moneda que le entregaban algunos viajeros al aguador, el grifo que goteaba, los vasos recién lavados, el ruido de algunas jarras de cristal esmerilado que chocaban y pensó que aquello que veía ya pertenecía al pasado y que muy pronto desaparecería. Algo le indicó también que lo mismo pasaba con aquel presente, con este largo día que estaba viviendo, un día que parecía pertenecer a una persona distinta que ya se había ido y que había sido sustituida por otra, como esos funcionarios de ultramar que alcanzan un alejado destino y habitan un viejo despacho donde aún permanece el espíritu de su anterior ocupante y terminan por sentirlo intensamente cada día y por parecerse a él, casi por mirarlo como se mira cualquier rostro frecuente al que encontramos cada mañana en el trabajo.

No estaba seguro de cuanto tiempo tendría que esperar pero desde luego no fue tanto como pensaba. Como

tantas mujeres *de invierno* a las que abrume cierta injusta ociosidad, la tía Carmela llegó un buen rato antes de lo previsto por si acaso ocurriera algo. Fue ella quien lo identificó y él, al mirarla, la recordó por completo. Quizá la había visto una vez, tal vez dos, pero entre ambos nació inmediatamente una forma de grata complicidad. Se había colocado frente a él, lo había mirado unos segundos mientras Javier simulaba no verla y luego, con un tono burlón de ligero reproche ante su indiferencia, le había dicho en voz alta: *Hijo mío, no te acuerdas de mí, soy la tía Carmela...*

A Javier Metopa, que se avergonzó un poco por su torpeza, le pareció una mujer bastante mayor pero aún no habría cumplido, por aquel entonces, los cincuenta años. Llevaba un traje camisero de color azul oscuro y unas sencillas sandalias negras. Era una mujer con un aire elegante pero sin pretensiones, muy alta, con ese aire distinguido de quienes no pretenden ni saben tenerlo. Iba peinada con un moño sencillo y apretaba contra su pecho un bolso de tela color crema.

Javier no permitió que le cogiera la bolsa de viaje y le pareció simpática desde el principio porque sólo le dijo cosas muy agradables. Le comentó que estaba muy alto, que le encantaba su pelo, que el polo *Lacoste* que llevaba, el mejor y casi el único que tenía, era precioso, que se había acordado mucho de él cuando murió su marido porque él también debió sufrir mucho por la pérdida de su padre y le dijo que su padre era el hombre más encantador que había conocido y lo bien que los había atendido cuando se encontraron en Madrid con él y con su madre por casualidad, mientras hacía con Lorenzo, su marido, el viaje de novios. *Nos casamos muy mayores*, le comentó y añadió *qué casualidad* como si hablara entonces consigo misma y buscara una respuesta válida para aquellas horas de pequeña felicidad. Javier sonrió porque imaginó la alegría de su padre por la coincidencia y conociendo su generosidad y la situación económica de entonces tuvo que ser muy bonito aquel encuentro.

Cruzaron el vestíbulo de la estación y encontraron el veraniego ajeteo de las calles. Un calor sofocante se había instalado con fuerza y crecía sin parar como una

fuerza invisible, igual que un antiguo lamento que poblara la ciudad sin poder evitarlo, sin poder escapar de su acoso durante aquellas horas de calor interminable. Caminaron luego por calles maltrechas, por aceras gastadas por el continuo uso de los viajeros y sembradas del cansancio de pesados equipajes, hasta alcanzar un portal cercano que estaba lleno de frescor y penumbra. Se trataba de una casa de pisos sin ascensor, con una escalera que subía haciendo una curva amplia y dibujada en un sencillo pasamano de cemento. Carmela vivía en el bajo, en un piso de zócalos y azulejos, con un pequeño patio interior. Antes de abrir, miró el buzón con destreza y sacó una carta con la dirección manuscrita con letra inglesa, luego comprobó el remite y le dijo en voz baja, con una triste sonrisa torcida en el rostro, bajo sus ojos negros en los que afloraba una pizca de lágrima, *ya ves, todavía sigo recibiendo y contestando algunas cartas de pésame.*

La casa era limpia y suficiente para Carmela y para su vida amable y sin ambiciones, un lugar con pocos sobresaltos y una bondadosa rutina impregnada en cada rincón. Aquella había sido su única casa de casada, el único lugar donde trazó su vida de madre sin hijos de tal modo que casi se había convertido en una prolongación de su propio espíritu. Por eso la casa aún respiraba la ausencia del marido que acababa de morir y su presencia reposaba en los viejos sillones, en el hule abrazado a la camilla, en el dintel austero de la puerta, sobre los breves pasillos, al pie de la cocina o en las alcobas que aguardaban en aquellas horas de intenso calor cubiertas de una delicada penumbra. Sí, más que de soledad, la casa estaba llena de ausencia y era como un camino que va siempre al mismo lugar reconocido y vuelve otra vez hasta nosotros como vuelve cada noche el cansancio. Javier pensó que la presencia nunca se iría, que siempre quedaría en aquel lugar con ella, en aquellos muebles sencillos que habían encauzado sus vidas, que la presencia del marido muerto formaba parte de ella como guarda la noche un eco persistente de la tarde vencida.

Todo esto pensaba Javier, quieto en un amplio lecho y en unos pocos segundos, llenándose de aquellas sen-

saciones y sintiendo repentinamente un profundo bienestar. Parecía que por primera vez descansara en mucho tiempo y que la calma lo llenara de una abundante fuerza que empezaba a crecer en su interior. Habían comido y habían conversado unas pocas frases de cumplido y Carmela, cumpliendo una especie de deber ancestral que hubiera ensayado muchas veces antes de que llegara aquel día, le ordenó dormir la siesta antes hasta que vinieran a recogerlo para llegar a Cádiz. Algo le había dicho su madre pero no se había enterado muy bien. Dócilmente obedeció y ahora, mientras estaba tumbado, la oyó hablar por teléfono con su madre para tranquilizarla. *No me voy a dormir pensó, pero tengo que ser amable y quedarme tumbado un buen rato...* Algunos instantes después Javier dormía y el sueño, profundo pero no pesado y ágil como su edad, parecía devolver la infancia recién perdida a su rostro.

Parecía que había pasado más tiempo pero solo habían pasado un par de horas. Podía sentirse aún la pesadez calurosa de la tarde. Sabía que un extraño tenía que venir a recogerlo para terminar el viaje y llevarlo hasta Cádiz, donde lo esperaban sus tíos. Escuchó entonces el ruido de la puerta y algunas voces y supo que el extraño había llegado. Se incorporó y comenzó a recoger las pocas cosas que había dejado encima de la mesilla. Ni un reloj, ni unas llaves, solo una vieja cartera y un llavero vacío con el escudo de Badajoz.

Carmela le había dejado dos billetes de cien pesetas y al verlos sintió cierto rubor y una alegría infantil que sin embargo guardaba un cierto sabor amargo que no acabó de gustarle porque le recordaba la casa que había dejado muy temprano. Pensó otra vez en su madre y la imaginó aún acostada justo cuando él partía en el taxi hacia la estación y la pequeña ciudad comenzaba a despertar como un bostezo. La imaginó mascullando en la cama toda su ausencia, sin levantarse aún, entristecida y abrumada por la enfermedad que había maltratado y humillado a su padre, arropada por la angustia de verlo partir solo, convenciéndose de su madurez, recriminándose quizá por no haberle dado algo más de dinero, doliéndose tal vez de la fragilidad de su equipaje.

Tenía que cogerlo pero no sabía cómo dar las gracias. Lo hizo y justo entonces, al guardar los dos billetes en el bolsillo, alguien abrió la puerta del cuarto y se volvió para encontrar el rostro alegre de un hombre joven y extremadamente feo que le gritaba ¡*Turista, que nos vamos!* Se acercó hasta él y le revolvió el pelo. No sabía quién era pero notaba un aire remotamente familiar en su forma de ser. Hablaba dando voces y respondiéndose a sí mismo como si se sorprendiera de su propia pregunta y a Javier aquella manera de comportarse y su acento le hacía reír.

Había en él una nueva disposición. Sabía, de algún modo, que duraría poco tiempo, unos meses quizá, dos, tres, puede que hasta el final del tímido verano que discurría con él como si fuera un lento velero que lo alejara de todo lo que había conocido hasta entonces. Lo que no sabía era que su propia voluntad marcaba el rumbo de ese viaje, que lo importante no era tanto el camino recorrido o el destino, sino la capacidad para no volver la vista atrás y preferir la sabia compañía de la añoranza. *No hay nada malo en mi forma de ser* –pensó. *Solo que todo me resulta extraño...*

Colocó su ropa y recuperó su pequeño equipaje. Todo quedaba igual pero lejano, adherido al tiempo de una forma frágil y azarosa. Se armó de valor y salió del cuarto para enfrentar su destino.

Procuró acomodarse en el coche sin generar problemas, con rapidez, satisfecho por ir delante junto al conductor. Recorrieron calles aún maltrechas por el intenso calor del día, buscaron los arrabales que conducían a la carretera general hasta que salieron de la ciudad y los ordenados campos del sur vencieron los descuidados arrabales. Y emprendieron por fin el corto viaje hasta Cádiz como si buscaran el atardecer.

Era un hombre joven que entonces le pareció bastante mayor. Feo y muy simpático, hablador, ocurrente, con una bizquera que promovía la risa fácil y que parecía agitar su rostro en una carantoña interminable. Le hizo reír varias veces con bastante facilidad, solo mostrando su rostro sonriente y alzando su exagerado acento. Era soltero y trabajaba como profesor de secundaria en un cole-

gio público de Osuna, donde vivía con sus padres. Había pasado por Sevilla camino de la playa y, al saberlo su familia a través de Carmela, aprovecharon para que lo dejara con sus tíos. A pesar de las bromas, cuando su gesto se relajó concentrándose en la conducción, su actitud denotaba seguridad y sentido común, además de un gusto patente por el trabajo bien hecho.

El silencio los relajó, como si una cierta esperanza naciera dentro de ellos. Los dos estaban a gusto sin molestarse. El día estaba siendo muy largo pero tenía la sensación de que acababa de comenzar. Parecía que todo lo ocurrido: su salida de Badajoz, el taxi imprevisto, la estación de autobuses, su recorrido por las calles de Sevilla, la siesta en casa de Carmela, habían sido pasajes de una vida distinta y es que volvía a sentirse un extraño dentro de él, un ser que iba transformándose con el curso del día y que llegaría quizá a otro completamente distinto al anochecer. No tenía sueño pero estaba cansado.

Pensó en la poca capacidad que tenía para modificar su destino y pensó también en que todos sufren esta limitación pero nadie parece advertirlo con facilidad. En un momento dado sintió la cercanía del mar y despertó de una ligera cabezada de pocos minutos. Había puesto la radio y escuchó una entrevista en *Radio Nacional* como un adulto. Se entretuvo con ella y entendió la gravedad y acierto de las respuestas. Hablaban sobre la descolonización de África y comentaban que Cabo Verde y San Tomé y Príncipe se había independizado de Portugal. Dentro del coche, no necesitaban hablar, se hacían compañía sin necesidad de molestarse con torpes palabras. Javier Metopa pensó entonces en aquella gente buena que lo iba encontrando en su camino. Pulgarín, el taxista, la tía Carmela y sus doscientas pesetas en la mesilla y ahora este silencioso compañero de viaje del que no recordaba ni siquiera su nombre.

Cuando llegaron a Cádiz aún persistía el atardecer. Casi a la entrada de la ciudad, recorrían el Paseo Marítimo buscando el número de la casa desde el coche.

Aquel hombre quiso acompañarlo pero no tenía donde aparcar. Javier le aseguró que no era necesario, que lo estaban esperando, así que lo dejó junto a la puerta, lo atrajo y le dio un beso cariñoso en la mejilla. Pensó que estaba más tranquilo porque había reconocido la casa y la recordaba de alguna visita fugaz. *Adiós turista, cuando quieras le dices a tu tía que me llame y te vienes conmigo a Sevilla...* Javier Metopa sabía que lo más probable es que nunca más coincidiera con él, pero valoró el detalle y se despidió sonriendo y haciendo un gesto tímido con la mano, igual que si le pidiera débilmente perdón por las molestias que hubiera podido causarle.

Esperó a que arrancara el coche y girara en dirección a la avenida y solo entonces, cuando ya no podía verlo, cruzó la calle y se apoyó en la balaustrada del paseo para mirar el mar. Guardó todo el silencio que pudo y siguió mirándolo sin saber muy bien por qué. Aun estando lejos de la orilla, las olas palpitaban en su pecho y parecían llegar hasta sus pies como si pisaran otra orilla invisible. Parecía que las olas rompieran hasta el borde mismo de sus zapatos y allí quedarán ordenadas junto a él, como si fueran suyas y le pertenecieran desde siempre. Y entretanto, el cielo seguía vertiéndose en un lento atardecer interminable que parecía recogerse alrededor de su pecho. Luego quiso distraer su atención pero no pudo y estuvo así un minuto o quizá dos sin pensar en nada, solo mirando el mar.

Fue al volver de nuevo hacia el portal para llamar al timbre y acabar de una vez con aquel largo viaje cuando lo supo. Ya nunca podría olvidar aquel instante porque el mar, o aquello que se escondía tras él, había hecho su vida muy pequeña. Recordó fugazmente los labios enfermos de su padre rozando la piel de su rostro, recordó un día no muy lejano y feliz que caminaron juntos hasta casa y también supo que la visión del mar, aquella misma tarde que acababa, había encendido la luz de su inquietud y había quebrado, sin piedad y sin ninguna intención de hacerlo, su calma y su entereza para siempre.



Bolíqueime, 1946

LÍDIA JORGE

Percurso por New Orleans

À BEIRA DE UM RIO CHAMADO MULHER

*Dere 's an ol'man called de Mississippi
Dat's de ol'man Id 'like to be
What does he care if the world's got troubles
What does he care if de land ain't free.*

OSCAR HAMMERSTEIN

Se alguma vez forem a New Orleans e ficarem hospedados num hotelzinho do French Quarter, tomarem o vapor Natchez para um passeio na água, e derem uma volta por Jackson Square para escutarem verdadeiros *blues*, farão tudo o que eu fiz naqueles dias de Primavera, mas jamais conseguirão seguir os passos que dei ao longo de todo um certo dia de sábado. Eu própria, mesmo que o desejasse, jamais os repetirei.

Para que me compreendam, bastará dizer que comprei uma passagem para um só viajante, ocupei um só lugar no pequeno avião que balouçava como uma enxerga solta na direção da Dixieland, tudo isso como se fosse uma só pessoa, e no entanto eu não viajava sozinha. A meu lado viajavam as sombras de dois forçados, bem encurralados na sua penitenciária, depois de terem andado perdidos nas águas durante a cheia de Mississippi River, ocorrida no ano distante de 1927. As suas figuras feitas de letras provinham de uma paisagem que eu tinha encontrado dentro de um livro, e havia anos que caminhavam à minha frente sem que lhes pudesse dar liberdade nem guarida. Eram eles que me levavam a visitar as suas paragens, a entrar nos campos do algodão cobertos pela água onde vezes sem conta tinha mergulhado sem remédio. Queria, pois, subir rio acima pelos estados de Luisiana e Mississippi, se possível ir até Oxford e New Albany, e por isso, a cidade de New Orleans representava apenas um sítio de paragem, uma estalagem apressada no meio do caminho.

Mas nada iria passar-se como eu imaginava.

Para já, o hotelzinho localizado em Toulouse Street tomou-me por completo. As janelas eram guardadas por balcões de ferro forjado à espanhola, perfumes franceses exalavam dos cestos que me haviam colocado à cabeceira, e lá fora havia a rua, a maravilhosa rua do Vieux Carré, como se fosse um palco em festa. Tudo o resto que me ocupou naquela sexta-feira não vale a pena nomear, de tal forma esses encantos andam descritos nos folhetos turísticos que organizações de propaganda se encarregam de espalhar pelo mundo inteiro. Não vale a pena falar dos restos de cultura crioula, das trágicas lutas do passado transformadas em delícias para a imaginação, dos álbuns contendo a histórias dos *steam boats* em góticas pinturas românticas. O que eu queria era ir atrás da sombra dos dois forçados que me chamavam a partir do interior das páginas daquele largo conto com o título de *Old Man*, queria ir ao encontro das ilhotas, da deambulação dos forçados, da mulher grávida pendurada da árvore, da lata enferrujada com que a

parturiente cortou o cordão umbilical, dessa história de amor tão rude quanto sublime, tão intensa como sem esperança, e no entanto de sonho. Queria ir ao encontro do universo concreto que poderia ter dado esse sonho. Queria, mais uma vez, experimentar na alma o princípio legado pelo meu pai de que quanto mais nos afastamos de casa mais nos aproximamos da verdadeira morada.

Cedo percebi, porém, como iria ser difícil reconstituir o caminho dos forçados. Para já, a grande surpresa era a relação dos habitantes da cidade com a figura de Faulkner. Não foi necessário ir além de duas ou três conversas para perceber que a idolatria literária é inversamente proporcional à distância a que se encontra o objeto. Encolhe com a proximidade até se reduzir a zero. Todos os que intervieram na conversa, e até havia um piloto de Memphis, eram da opinião de que havia alguma coisa de extravagante no facto de os europeus viverem em adoração por um escritor que eles consideravam menor. Períodos longos, confusão verbal, caracteres vis, famílias debochadas, histórias de sexo não resolvido. Pois o que queria eu ir fazer nos campos do algodão, quando forçados fugidos e recapturados tinha havido tantos, e quando o Mississippi estava sempre a mudar de curso? Se eu queria ver *alligators* podia tomar um cruzeiro que me poria a dois metros deles. Um outro que me mostraria cobras, ratos, toda a espécie de pássaros. De resto, que não me metesse eu nisso. Mas uma mulher de meia-idade estendeu um braço e, da ponta dos seus dedos, pendia um cartão. Nele estava gravado um nome, uma inicial e um apelido que me pareceu ser polaco. Por baixo, em letras inclinadas, podia ler-se *Guide & Escort*. Ela disse-me – “*Please, call me Barbara*”. Foi nesse instante que se iniciou a minha verdadeira viagem através de New Orleans.

O dia seguinte era sábado e Barbara levou-me para a rua.

Barbara era uma mulher longilínea, a roupa que a cobria dava para fazer dois vestidos de uma rapariga comum, o seu braço estendido alcançava o topo das casas, os traços do seu rosto diziam que havia sido uma linda mulher, agora restava da sua pessoa uma figura distinta. Além disso, havia um outro pormenor. Por onde ela passava, quando estendia um braço junto do balcão, alguém vinha colocar-lhe na mão uma bebida longa, uma bebida branca. Tudo nela era longo. Disse-me que no dia seguinte, sendo domingo, ela mesma me conduziria pelo caminho dos forçados. Ela conhecia a colónia penal a que se referia *Old Man*, ela sabia em que morro dos campos de algodão ficava o mouchão das cobras, o local onde o forçado magro entregara a lata para a rapariga cortar o cordão umbilical da criança, ela sabia de tudo, levar-me-ia pelo norte de Luisiana, Mississippi acima, levar-me-ia até Oxford e até aos condados que haviam dado a Faulkner a paisagem de Yoknapatawpha, faria comigo um percurso pela Ole Miss University, ela tinha lá amigos, Barbara tinha tudo preparado. Agora, porém, eu poderia passear por New Orleans levada pelos olhos dela. Conhecia cada canto. Aqui, outrora, debruçou-se Mark Twain tomando notas, ali, esteve sentado Tennessee Williams quando recebeu a bolsa do Presidente Roosevelt, depois da Grande Depressão. Além, em Pirate's Alley, ficaram alojados William Faulkner e o pintor William Spratling, partilhando o mesmo sótão. Nessa altura, ainda o futuro autor era um garotinho, ainda não havia acrescentado o *u* a Faulkner e ainda escrevia o seu primeiro livro. Disse Barbara, mostrando os locais sagrados das suas santidades. E, de vez em quando, estendia um braço junto de um balcão, e não dizendo nada, recebia na mão estendida um copo longo com uma bebida branca.

Mas a meio da tarde o assunto passou a ser outro.

Barbara levou-me até ao canto de certa rua, encostou-se a uma parede e começou a entoar *The House of the Rising Sun*. Por alguma razão ela saía com os copos na mão e os donos dos bares não se importavam. Em cada bar onde entrávamos ia deixando um e recebendo outro. Encostada à parede, Barbara entoava a canção e rodava o copo, bebericava entre os versos que cantava de forma explícita, receosa de que o meu inglês não fosse suficiente para captar as subtilidades da história. No final, ela queria que eu dissesse quem havia composto a canção, se fora mulher ou homem. Eu pensava que era homem, mas Barbara abanou a cabeça e disse – “*No, a girl, a prostitute girl wrote these lyrics*”.

Aliás, Barbara tinha a certeza de que a autora tinha vivido naquele local. Que se alguém escavasse fundo, debaixo daquelas paredes, poderia encontrar os sapatos de laço, as ceroulas de renda, os frascos de perfume com espigão de vidro, as caixinhas de rouge que ela usava no século XVIII antes de ir para a cama com os clientes. E porquê a ambiguidade *boy, girl* ? Ah! Porque, no seu entender, no momento em que uma pessoa começa a compor uma canção, o traço do sexo desaparece, toda a gente é homem, toda a gente é mulher, negro da Jamaica e amarelo de Saigão são só um. Ela sabia do que falava. Estava encostada à parede daquela casa, para os lados da Conti Street, o sol punha-se atrás dos telhados franceses, e ela desenvolvia a sua teoria de que bastava uma pessoa começar a compor para se transformar numa criatura sincrética. Entrámos num outro bar, e ela mudou de copo. Mas era o mesmo conteúdo. Um espesso líquido transparente, gelo no fundo, para Barbara fazer tlim tlim com ele. Claro que eu também tinha um copo, mas eu pagava o meu, e tinha de o deixar onde o tomava. Dava para entender que em New Orleans eu era uma turista visitante, Barbara um património da cidade de New Orleans.

Então ela disse – “Estou muito feliz por que amanhã vou visitar os meus forçados que há tanto tempo abandonei com uma bola de ferro no pé, dentro daquelas paredes”. E Barbara anunciava uma surpresa. Era uma pessoa bem relacionada, uma figura cuja presença muitos requisitavam. Naquela noite, Barbara tinha um jantar com amigos que me receberiam, assim eu quisesse. Eu quis, e então fomos caminhando sob árvores gigantescas que ela dizia serem carvalhos, e a mim me pareciam ser ciprestes. Também havia buganvílias, também havia roseiras, também havia relva, muita relva verde, tão aparada que parecia uma fantasia salpicada de palmeiras, e no meio delas, uma mansão branca de dois pisos, com largo frontão triangular onde não havia sentenças gregas escritas à vista desarmada, mas era como se houvesse. Mansão clara, divina e racional. Só que ao entrarmos, Barbara disse – “Vê esta escadaria? Aqui foi feito o filme *E tudo o Vento Levou*. Por ali descia Scarlett O’Hara”. O dono da casa recebia-nos. A dona da casa sorria, os criados da casa serviam. Nós subimos, havia uma bebida longa para quem quisesse e Barbara queria. O dono da casa preveniu, no seu sotaque do sul – “Querida Barbara, tenha moderação, olhe que ainda começa a dizer à sua convidada que aqui, no nosso lago, se filmou a cena da passagem do Mar Vermelho com Charlton Heston e Yul Brynner”. E todos sorriram, dando vivas à imaginação. E a seguir veio o jantar entre espelhos. Só depois chegou a cálida e escura noite de New Orleans.

Barbara disse que no dia seguinte partiríamos pelas margens do Mississippi, para irmos ao encontro dos dois forçados, antes que morressem à nossa espera nas páginas de *Old Man* entrelaçadas com as páginas das *The Wild Palms*. Eles ficariam lá, à nossa espera, atados ao chão por grandes bolas de ferro, se acaso não os fôssemos libertar. E depois, zut, pela estrada fora, até Oxford, esse local de invejas, onde nem no dia do funeral de Faulkner aquela gente fechou as lojas por mais de dez minutos. Era preciso irmos libertar tudo o que estivesse preso, arrecadar tudo o que estivesse extraviado, amar os homens que as mulheres tivessem recusado amar. E Barbara foi entrando nos bares. Mas não perdia a pose digna, nem a sobriedade, nem a memória, nem a alegria, nem o brilho dos olhos claros. Perto das duas da manhã, atravessámos o parque e as bandas tocavam ao desafio numa parada, como se fosse o início da noite. Eu tinha a ideia de que New Orleans vivia a orgia que eu sempre havia sonhado encontrar em qualquer parte do mundo, nenhum tormento, nenhuma dor, nada era mau, nada era pecaminoso, nada anunciava tristeza fosse de que natureza fosse. Restava embrenhar-me, no dia seguinte, ao longo das margens de Mississippi River. Aquela noite de sábado seria apenas uma noite de boémia preliminar antes de entrar na verdadeira morada. Então Barbara deu-me o seu braço.

Deu-me o seu braço e sentámo-nos no balcão do vigésimo bar onde serviam bebidas crioulas de mistura indeslindável. Para ela, o mesmo copo longo de bebida branca, contendo lá dentro quatro cubos de gelo. Barbara estava tão sóbria como as figuras dos altares barrocos de Roma, Viena ou Varsóvia. Se alguma vez as madonas de

Varsóvia viajassem para o Novo Mundo, e durante as viagens envelhecessem, os seus cabelos louros se fizessem pálidos e cinzentos, Barbara poderia ser uma delas. Barbara perguntou-me – “Bem vistas as coisas, falei-lhe de Faulkner, de Twain, de Tennessee, mas ainda não mencionei o meu autor particular. Acaso já ouviu falar de William Styron, o de *A Escolha de Sofia*? Pois devo dizer-lhe que eu fui amiga de Styron, Styron sentava-se nessa cadeira onde você está sentada. Styron e eu amámo-nos. Seja lúcida, compreenda, eu vivi aquela escolha, eu sou a própria Sofia. Pode não acreditar, mas eu sou ela mesma, eu passei por aquilo, eu tive de escolher entre um filho e uma filha. Eu dei a minha história ao Styron. Eu sou ela, tal como Styron me viu enquanto escrevia. Olhe bem para mim.”

Eu olhava, sim, mas não sabia o que pensar. Barbara parecia-me tão verdadeira, tão lúcida, tão ciente do que estava a dizer, que eu só podia acreditar no que dizia. De facto, eu gostaria de ter lido o livro, mas não tinha tido ocasião. Sendo a produção norte-americana tão impressiva, tão premente, o releitor consumidor não tem tempo para tudo, ou lê o livro, ou vê o filme. Eu tinha visto o filme, a face pílula do objeto, e de facto, a protagonista parecia-se com a mulher que estava na minha frente. Mas o que era verdade e o que era mentira? Eu própria não sabia. A música proveniente dos saxofones era tão intensa que quase não nos ouvíamos. Na palma da mão, um outro copo longo com uma bebida branca. Barbara bebia tanto que andava sempre cá e lá a caminho dos *Ladies*. No regresso da mansão branca, antes de sairmos pelo portão, ela tinha-se aliviado sobre a relva. Agora levantava-se mais uma vez e lá ia, atrás do balcão. Deixava o copo sobre a mesa. Seria o trigésimo copo daquele dia? Peguei no copo, andei, os cubos tilintaram, provei. Provei uma segunda vez, e era água. Terceira vez, e era água. Pousei o copo ainda sem ter feito a síntese daquilo que se passava em torno de Barbara S. Moschovinski. Um homem veio lá de dentro e disse-me – “*Ma’am, she’s telling you the truth, don’t doubt it*”.

Eu não duvidava. Barbara era um património da cidade, dos bares da cidade, das verdades e das mentiras de New Orleans. Pois o que vale uma cidade, se acaso não alimenta os mitos sobre os quais acorda todas as manhãs e se deita todas as tardes? Barbara fazia parte da mitologia do local e por acaso tinha vindo ao meu encontro. Já perto de Toulouse Street recomendou-me que estivesse preparada, no dia seguinte, às oito da manhã, para partirmos Luisiana fora, rumo ao estado do Mississippi, um olho no campo, o outro no rio. Mas eu sabia que no dia seguinte Barbara não viria nem às oito, nem às nove, nem às dez. Nunca mais viria. Ela receberia o pagamento que eu estava deixando no hotel, antes de subir ao quarto, e no dia seguinte, em vez de água pura, ela beberia álcool.

É verdade que acabei por ir a Oxford, por visitar Ole Miss University, por andar pelos campos de Yoknapatawpha. Ao descer, julgo ter devolvido os forçados aos seus devidos lugares, isto é, aos lugares inexistentes de onde saem esses companheiros reais. Agora, penso que eles andaram comigo só para me conduzirem até ao denso mistério de Barbara. Mas não vos convido para esse mistério. Se forem a New Orleans, não queiram seguir os meus passos. Se forem a essa cidade, sigam tão só as instruções dos operadores turísticos. Fiquem pelo Natchez, pelos cantos das várias casas onde dizem que nasceu a canção *The House of the Rising Sun*, tomem as vossas bebidas crioulas, e amando as coisas mansas, regressem com o papo dos *iphones* cheio de imagens de riso e alegria, deixem-se de pessoas rios, deixem-se de coisas bravas.

Lisboa, 2007

Galveias, 1974

JOSÉ LUÍS PEIXOTO

As Rainhas

As nádegas da rainha, expostas no centro do quarto, estavam cobertas de picadas de melga. A aia estava perplexa. A rainha levantou o resto da camisa de noite, tirou-a pela cabeça, e ficou nua. As melgas tinham-lhe marcado o corpo todo, gostavam de sangue doce. Ao longe, cães a ladrar, restos de fogueiras e o início da manhã. Era Agosto e, por isso, o sol nascia logo vivo, feito. Enquanto a aia se aproximava com uma bacia cheia de água, a rainha era como uma estátua de pernas grossas. Estava grávida pela terceira vez, mas não tinha medo. Agachada, a aia molhava um pano na água quente e aplicava-o sobre as picadas de melga. Quando fechava os olhos, o corpo da rainha era uma chaga inteira de comichão. Havia o som da água que escorria do pano para dentro da bacia, e era como se a comichão fosse queimada em pontos escolhidos.

Não entrava qualquer aragem pela janela aberta. Rainha de Leão e Castela, consorte do príncipe herdeiro da coroa de Portugal, crivada de picadas de melgas. A aia chamou-a, disse o seu nome, Constança, e perguntou se estava a aleijá-la. Nessa resposta breve, Constança não teve voz de rainha. Por causa dessa mesma dor, não prestou atenção ao crescendo de pequenos sons vindos do pátio, pedaços de gargalhadas, interjeições interrompidas, que antecederam o ajuntamento dos homens para a caçada. O último a chegar foi Pedro e, mal chegou, foi ele

próprio que os conduziu. Aqueles eram os melhores cavalos do reino, os exemplares mais puros, mas pareciam desperdiçados. Quanta caça poderiam encontrar numa manhã já alta de Agosto? Constança não considerava sequer esta pergunta. O marido aparecia e desaparecia e, sobre isso, tentava adivinhar pouco, aceitava as escolhas do tempo, não acreditava no entendimento absoluto dos maridos. Os homens eram de outra espécie, como os lobos, ou as melgas.

Constança já tinha visto muito, tinha vinte e sete anos. Quando descia as pálpebras sobre os olhos era de maneira sofrida. As razões para esse peso acumulavam-se dentro dela e eram parte da razão para não pensar nas caçadas do marido ou no entusiasmo dos homens. Quando lhe acontecia dizer a palavra ou referir-se vagamente a isso, imaginava as caçadas como repentes em que a violência explodia. Por exemplo, Pedro e os outros homens iam a galopar, o ritmo do galope e, depois, de repente, lançavam-se sobre um veado, trespassavam-no com setas e deixavam os cães arrojá-lo até ficar com o pêlo coberto de sangue misturado com terra. Esta era a ideia vaga de Constança acerca das caçadas, um assunto do seu mais remoto interesse. Há muito tempo que abandonara a ilusão de compreender, ainda que pouco, ainda que quase nada, as atitudes e os humores do seu marido. Pedro podia ser um homem diferente de manhã, se falava alto, rodeado de cavaleiros

da sua idade; à tarde, se lhe chegavam más notícias; à noite, se esvaziava dois, três jarros de vinho. Às vezes, Constança passava dias à espera do momento certo para comunicar-lhe qualquer detalhe. Então, podia dirigir-se ao homem que falava alto, rodeado de cavaleiros da sua idade, e ficava surpreendida quando lhe respondia o homem a quem chegavam más notícias. Noutras ocasiões, com cautela, dirigia-se ao homem a quem chegavam más notícias e, para sua surpresa, respondia-lhe o homem que esvaziara vários jarros de vinho, ou o homem que falava alto, ou o homem que olhava para ela mas não a via.

A rainha estava já na cama outra vez, sentada, tapada com um lençol até ao pescoço. Alguém bateu à porta do quarto com a palma da mão, Constança e a aia souberam logo quem era. Sem esperar autorização, Inês entrou. As notícias atravessavam até as paredes mais grossas, as notícias andavam pelos corredores à procura de alguém para conversar. Inês, com a mão pousada sobre o peito, como se estivesse aflita, disse que, ao saber da indisposição, tinha vindo logo ver o que se passava. Inês compôs um discurso sobre a ruindade das melgas, bicho alheio a Deus. Essas palavras, somadas aos lençóis frescos e ao apaziguamento das queimaduras, trouxeram calma ao rosto de Constança. Ao apreciar a pronúncia galega, escoita, escoita, recordava os motivos da amizade que alimentara por Inês. Essas eram memórias anteriores à viagem. Seria incapaz de esquecer. Durante os dias da viagem, logo atrás dos cavalos que se esforçavam carregados de albardas, uma fortuna de roupas e objectos, seguiam as carruagens. Constança, a quem prestavam todos os cuidados, ia rodeada pelas suas aias preferidas. Ao seu lado, estava sentada Inês. Nas horas melhores da viagem, as damas riam-se muito dos solavancos mais fundos, chegavam a dar cabeçadas no tecto forrado a tecido, chegavam a cair do pequeno banco almofadado e a ficar de pernas para o ar no meio

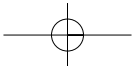
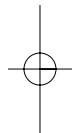
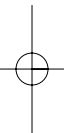
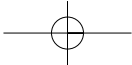
da carruagem. Nas horas mais difíceis, cheias de ânsias, não falavam, viam tudo muito amarelo, tinham suores e vomitavam pela janela da carruagem ou à sombra de grandes árvores antigas.

A aia fechou o rosto a partir do momento em que Inês entrou. Quando pediu água, a aia fingiu não ouvir. Por sua vez, Inês fingiu não reparar que as suas palavras tinham ficado sem resposta, suspensas, como se não tivessem existido e como se fossem a única coisa que existia. Sentada na cama, Constança estava por detrás do lençol, quase escondida, tinha as pernas abertas, a barriga a formar um monte bicudo, era menino de certeza, e não se esperava que dissesse nada. Talvez por isso, Inês continuou a falar, escolheu assuntos simples, banais. A rainha fixou-se num ponto do seu rosto, a forma das sobranceiras. Constança era tímida, gentil, mas, no seu íntimo, já tinha chamado puta a Inês bastas vezes. No início, logo depois do casamento, pareceu-lhe que dividiam uma sorte. Constança sabia bem a maneira como Pedro irrompia pelo seu corpo, como o desarrumava e o desfazia. Na presença de Inês, esse conhecimento era uma cumplicidade dorida que partilhavam. Depois, aos poucos, sob a atenção de Pedro, o olhar de Inês foi-se modificando. Constança quis perdoar-lhe, desculpou-a com a idade, desculpou-a com a influência dos irmãos, peludos e mal lavados, mas os meses passaram e foi deixando de encontrar razões para justificar tanta soberba.

Por todo o corpo, nos refegos das pernas, a comichão das picadas de melga reacendia-se. Nesses primeiros meses, apesar de seguir cada gesto de Inês, o príncipe passava o serão sentado apenas ao lado de Constança. Quando ficou grávida pela primeira vez, já mulher, sentiu-se menina. Nos seus sonhos, chegou a crer que Pedro a preferiria. Sozinha, naquele mesmo quarto onde se desensofria com comichão, a rainha planeou convidar Inês para madrinha do seu filho. Talvez assim, pareceu-lhe. O menino chegou a nascer, a

imagem do parto, e chegou a ser menino, a chorar, a abrir muito os olhos, chegou a ter um nome, Luís. E morreu após uma semana, morto, o seu berço rodeado de bispos. Essa morte era como a recordação da sua própria morte, era negra, imprecisa, desfigurada. Havia vezes em que sentia raiva, ódio cego, pelos irmãos de Inês, imaginava-os despedaçados e, ao serão, passava muito tempo a olhar-lhes para as mãos brutas. Nessas vezes, Inês sentava-se já ao lado do príncipe, com os braços a tocarem-se, com as suas pernas coladas.

A partir dessa morte, Constança seria capaz de alegrar-se com os campos, de apreciar um jorro de água fresca sobre o rosto, mas era como se estivesse coberta por uma campânula. O mesmo mundo que a sujeitava, não a conseguia tocar efectivamente. O marido entrava no quarto, virava-a, rebentava-a por dentro e ia-se embora. Constança lavava-se. Não se interrompia. Deus teria definido um qualquer propósito para a sua história, não sabia ainda qual era, assistiria ao seu desenvolvimento. Lá fora, a chegada dos homens marcava o fim da manhã. Teriam ido caçar? Dentro da barriga, o filho mexeu-se, levantou o lençol. Inês parou o que estava a dizer a meio de uma frase. A rainha temeu que o veneno das melgas se estivesse a misturar com o sangue do filho, mas não fez nada, não disse nada, deixou que passasse tempo. Como num instante que durasse mil anos, as mulheres permaneceram caladas, apenas a olharem para a barriga grávida da rainha.



Sevilla, 1978

MARINA PEREZAGUA

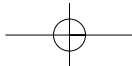
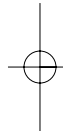
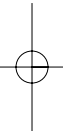
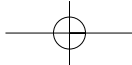
Pían

Estoy muy cansada. Apenas puedo reaccionar a sus caricias. Entreabro los ojos. Es todavía la noche. Por la pesadez de mis brazos calculo apenas unas cuatro horas de sueño. Quisiera decírsele, que estoy muy cansada, pero la formación de la palabra es más lenta que la del deseo. Acepto. Semidormida noto la metamorfosis. Él está duro y su dureza va pasando a mi carne aún tierna por la levedad del sueño. Primero el cuello se me tensa y escucho un sonido que espiro por la nariz y que suena a un cambio de materia, como el tronco frío que cruje hacia el calor de la leña. Antes de estar embarazada había veces en que no notaba el chorrito corriendo. Pero desde que supe, hace tres semanas, que estás ahí, siento el paso caliente del líquido por mis paredes y entonces, en el agüita donde flotas, te imagino golpeada (¿golpeado?) como una barquita por el oleaje, por el semen de donde vienes. Bébelo, hija, ahora que eres lo suficientemente afortunada como para beberlo por todas partes porque no tienes ni boca ni ombligo ni ano. En eso te envidio. Disculpa. No has nacido y ya te envidio. Ni boca ni ombligo ni ano. A veces no sé con qué orificio recibir el fluido, y cambio de posición, indecisa, agarrando no sé qué partes de tu padre, y entonces en medio de ese trance le hago moverse a él, y tampoco sé cómo lo hago porque él es muy grande y yo a su lado muy pequeña. Quizás se mueva él solo, esperando a que me decida. Y retiene. Retiene hasta que me acomodo y le digo con no importa qué órgano: aquí dentro, aquí está bien. Quizás algún día me disculpe por hablarte así (no lo creo), pero comprenderás que todavía no soy madre, y tú eres sólo un guisante sin princesa. Un guisante sin colchón. No, un guisante no. Una lenteja. Un piñón entre mis piernas. Y abajo tu padre. ¡Mira! Me ha subido a sus hombros como si fuera una niña y me lleva corriendo por este claustro francés. Hay muchas flores y árboles. Él sabe los nombres de todas las plantas, hasta de las yerbas más insignificantes, y me los va diciendo, señalando entusiasmado aquí y allá, incluso brotes invisibles, que sólo aparecen cuando él los nombra, de repente, como flores inmediatas, flores que se niegan a pasar por la tediosa gestación del capullo. Veo cómo estallan las reglas del ciclo vegetativo. Me río. Es muy divertido. Me río mientras corremos en círculo, esquivando como si fueran minas los tallos que nacen bajo la galería arqueada. No, las minas no son los tallos. Las minas somos nosotros, el peso de una mujer y un hombre sobre dos solas piernas que corren tratando de evitar la masacre de una zarza. Algo me roza el pelo. Es el techo. El techo de madera. Ahora que soy mucho más alta tengo que proteger mi cabeza. Me pongo un pañuelo como un casco suave, un casco duro y flexible de un material futuro. Y en sus hombros llego al centro del claustro. Éste debe de ser el árbol principal. Es muy frondoso y aparto las ramas de mi cara. «Es un tejo», me dice la boca bajo mi cuerpo, «un árbol sagrado porque es inmortal y antes de morir cuando se está pudriendo deja que una de

sus ramas se meta en el interior de su tronco ya hueco, y esta rama que crece hacia abajo va limpiando la podredumbre como un pececillo *corydora* limpia las paredes de un acuario». ¿La ramita se come lo podrido? –pregunto-. «Sí», responde la boca, «se alimenta de ello, y así continúa creciendo hasta agarrar en el suelo y ya no es rama sino raíz sana que sostendrá al árbol durante mil años más». ¿Y cómo has dicho que se llama el árbol? –vuelvo a preguntar-. «Se llama Aurora». ¿Aurora? Vale, pues Aurora. Así te llamó tu padre cuando me vio. *Den lilla Aurora*, fueron sus primeras palabras, y sus manos tocándome en el metro («¡Señora!, ¿qué mira? Este vagón no es de acero, es orgánico como las ramas de la *wisteria* que en la pérgola del parque sostienen a los mapaches. Y las familias que caminan por debajo halagan el olor de las flores. Ignoran que ese olor está mezclado con el calor del pelo animal, con sus orines, con sus semillas masticadas, con el sudor de los círculos que encierran cabezas y rabos enroscados. Señora, no sea mojigata, el ámbar gris del perfume que usted no puede costearse es bilis de cachalote»). Y él que volvía a repetir *Den lilla Aurora*, dándote a ti un nombre antes de saber el mío, un nombre con un adjetivo sueco, porque el sueco es el idioma de los pájaros, dijo, y se pronuncia así: *Dein lilya Aurora*, y lo decía muy lento: *Dein* (mi oreja), *lilya* (mis ingles), *Aurora*: la tensión de sus pantalones, un vaho, un jadeo en el espacio que media entre su piel y la tela, reducida, por la excitación, al algodón llovido y apretado, pelusa mojada de la flor cuando todavía estaba en la rama. Y en la lentitud de esas palabras yo tenía tiempo de decirme que soy alérgica al látex pero qué importa, en este vagón no hay farmacia y además no quiero el tiempo para comprar nada; lo que duraban esas tres palabras solo me daba para decirme que este hombre tiene que estar sano y yo no acepto plástico en mi cuerpo y vámonos a mi casa sin justificarme ni a él ni a mí que hacía apenas cinco minutos que nos conocíamos. Y luego cuando nos conocimos vimos *Fanny y Alexander* y tú recién nacida en sus grandes manos en la pantalla y él que repetía mirándote *den lilla Aurora* y yo que decía que si tengo una hija no le voy a poner un nombre porque cuando nació mi padre me llamó *Sonia* sin saber cómo me llamaba. Y esperaba que cada vez que yo escuchara *Sonia* respondiera. Y yo que no respondía, pero no era mi culpa sino de él, que se atrevió a darme un nombre sin conocerme, cuando todavía era apenas tres kilos de carne ensangrentada. Y las hojas del tejo me arañan un poco la cara pero encuentro un claro dentro del árbol y me acomodo mejor en los hombros que me sostienen. La distancia entre el comienzo de mis dos muslos es exacta a la anchura del cuello de tu padre, que queda en medio. Qué alta estoy. Y qué verde me rodeo. Y a veces tengo miedo. Cuánto miedo. Miedo de que todas las cosas se callen como personas rencorosas, de que todo me niegue la palabra, o hable hacia dentro, y yo caiga en una pecera de bocas que se abren sin lenguaje. Entonces floto como un besugo que busca los ojos de otro besugo en un acuario de agua turbia. Y el temor es tanto que cuando veo un besugo ya no veo un pez, sino una persona que no puede hablar de tanto miedo. Así los reconozco en la pescadería, en su lecho de cubitos de hielo, los ojos asombrados ante la visión de esa burbuja que ellos soltaron como palabra pero que solo salió como una pompita de aire en el agua. ¿Y si el dolor es así tan grande que no pueda nombrarlo sino con burbujas que se rompen vaciándose de nada? Entonces quienes me quieren me darán por desaparecida. Pondrán una denuncia, reunirán a los vecinos para buscarme en el campo con linternas en la noche, sin saber que los desaparecidos que mueren mudos abandonan sus formas humanas y cambian la piel por escamas, y los huesos que les vertebran por una espina lacia de un pescado que nunca fue pez. «Mamá, amigos», les diría, «los mudos desaparecidos no están bajo tierra, sino en la fosa común de ojos atónitos y escamas que un pescadero arroja en un cubo de basura negro». Pero hoy no quiero hablar de ello, *den lilla Aurora*, o como te llames, porque ahora no estoy en un cubo ni en una pecera, sino en las alturas de un hombre, en la copa de un árbol. ¿Y sabes que los ruiseñores son tan

valientes que atacan a los gatos? Y los *tyrannus* son pájaros que se atreven contra los aviones. Se lanzan contra los motores. Esos aviones de pesticidas que sobrevuelan tan bajo los campos se lo tienen bien merecido. Que se calienten sus pilotos entre venenos inflamables mientras los insectos sin orejas escuchan los chasquidos sin saber, o quizás sabiendo, que hasta la semana que viene no volverán a fumigar; toda una semana (una larga vida) para ellos. Y mira. Aquí viene un *nuthatch*. Los *nuthatch* trepadores son pájaros sin cuello. Él me explicó por qué. El cuello no les hace falta porque trepan tronco arriba tronco abajo en busca de insectos y no necesitan ver más allá de la corteza que tienen en frente. Míralo. Aquí viene uno. Sube por el tronco como un lagarto. «Una vez tuve un amante –le conté el primer domingo que metimos los pies en el estanque–. Era en parte un hombre que metía la cabeza en el río, para beber, como un perro. No me veía, pensaba que en el agua solo había algas sin huesos, pero yo le miraba sumergida con un collar de plomo. Era un alga vertebrada. Pasé muchas tardes tumbada en el lodo, bocarriba, mirándole, desde abajo. Cómo lamía el agua. Yo quieta, para que las burbujas no incordiaran el paso de su lengua entre mis ojos. Su lengua, agrandada por el río, tan visibles sus papilas, chupando el líquido que me contenía, sin saberlo él, todavía». Me quito un zapato y acerco el pie con cuidado al pajarito trepador. Tiene su pico largo y afilado como todo insectívoro. Acerco más el pie, muy lentamente, para no asustarle, y lo balanceo a la altura del abdomen de tu padre. Me fijo en ese piquito tan fino y largo como el de un colibrí. Mi pie está ya muy cerca. Cierro los ojos. Escucho cómo picotea la corteza y deseo que me picotee entre la uña y la carne. Que me desparasite o que me retire la piel muerta. Pero el trepador sigue subiendo y ahora que está a la altura de mis ojos me pregunto si querrá al menos lavarme la cara como lo hace tu padre algunas mañanas, su lengua limpiándome los ojos, retirándome de las esquinas oculares los humores cuajados de la noche. Pero el *nuthatch* se pierde por una rama y yo misma me limpio esos granos como de arena. Los chupo en mi dedo imaginando que están todavía en mis ojos y que yo entera soy la lengua de otro. Se deshacen. Y aquí vuelve el miedo que trepa como el *nuthatch*, subiendo con su nariz pegada a mis piernas. El miedo de que todas las cosas se callen. El miedo de que tu padre, o el padre de cualquier otra, o el padre no padre de nadie, no quiera subirme ya más a sus hombros. El miedo de pasar de la risa y la altura al gase en el suelo, a la súplica de un cachorro que reclama atención tirando de los pantalones del cazador que sólo sabe otear el horizonte. Pero por qué habría de ser así. Ahora mismo no tengo motivos para temer nada porque la mano de tu padre toma mi falda y la engancha a una pequeña rama, como la ropa húmeda que en el cordel se orea. Y es cierto que no soy muy grande, pero pío como un *wren*. Esto me lo dijo él: «Gimes como un *wren*», ¿Y qué es un *wren*? –le pregunté–. «Un *wren* es un pájaro cuyo volumen de canto es, en comparación con su tamaño, el más alto». Es cierto. Pío. Pío como ahora cuando sus dedos tocan mi semilla como un brote que se dilata como lo haces tú en mi vientre, y creces. Pío, y quizás el sonido te llegue amortiguado por el líquido amniótico. Pero escucha, otros también pían. Él me está acariciando y con los ojos medio cerrados miro alrededor y veo decenas de nidos. Decenas. Y en cada nido hay (cómo me gustaría que lo vieras) tres o cuatro polluelos que abren el pico pidiendo comida. Pían. Ellos también pían. Pían con sus picos que parecen sonrisas anaranjadas, y cientos de madres acuden a la vez a llenar sus buches. Las alas me rozan la cara mientras él me acaricia, y mi boca rosada detrás de su cuello se tensa en una sonrisa llena de agua, que llueve el tronco de este árbol cantor.

Nueva York, primavera 2013



Covilhã, 1947

MANUEL DA SILVA RAMOS

Jam session na linha da Beira Baixa

Era de manhãzinha cedo que Dinitério Vidal gostava de viajar para a sua terra natal. Era aí professor de música numa das numerosas escolas da cidade onde se aprendia Mozart e Mauricio Kagel. Era pois pela manhã que a viagem para a Covilhã lhe parecia ser de um beleza surpreendente tanto pela convivência tranquilizante do Tejo que lhe fazia companhia durante mais de dois terços do trajecto como pela luz calma e imatura do dia que conferia às coisas um ar lavado de fresco. Mas havia uma terceira razão. Dinitério Vidal era um homem de uma sensibilidade rara e como todos os artistas fazia da memória um instrumento sempre afinado, pronto para todas as partituras. Fora assim que vivera uma aventura extraordinária na data precisa do seu aniversário e para ser fiel a esse episódio que lhe tinha acontecido, viajava agora sempre de manhã, no intercidades que partia de Lisboa-Santa Apolónia às 8h e 16, parava na estação de Lisboa-Oriente às 8h e 24 e chegava às 11h e 56 à sua querida cidade altaneira.

Entrara pois com quarenta anos nessa carruagem dois e vira que só lá estava uma pessoa. De costas parecia uma mulher. Sentou-se a uma mesinha na parte traseira da carruagem e começou a retirar o instrumento do seu estojo. Era um fagote novinho em folha. Levou-o à boca e dele saíram os primeiros acordes que se

elevaram no ar como uma perene alvorada de pássaros jovens. Nesse preciso instante, o comboio passou por cima do rio Trancão e o Tejo, o gigantesco Tejo, veio ao seu encontro.

Durante dez minutos tocou como se a sua alma gémea fosse aparecer ou das profundezas da verde natureza ou de dentro do crédulo estuário. Até Vila Franca de Xira, viu o Tejo ao seu lado, irmão benigno que o compreendia.

Mudou para um *blues* dos anos vinte (Paul Whiteman ou Bix Beiderbeke?) e só antes de Santarém lhe voltou a aparecer a massa líquida. A ponte metálica, com pilares de granito e aros metálicos por baixo do tabuleiro, dava ao rio um ar de velho *snoob* – que só queria fazer tudo à sua vontade e não ligava importância a ninguém. As velhas marcas de água patentes no granito demonstravam isso.

De Santarém a Constância, Dinitério executou um *ad lib*, improvisou, e quando lhe apareceu a junção dos rios Zêzere e Tejo, pôs-se de pé para ver melhor a areia finíssima e também para apreciar a belíssima ponte onde passavam também carros. O rio trocou de margem e passou-se da direita para a esquerda. E até Abrantes, o rio serpenteou pela cabeça de Dinitério (que era um emaranhado de caracóis grisalhos) e de repente apareceu-lhe o rio tão largo por baixo dos pés que ele pensou que era mesmo o mar.

Foi aqui que Dinitério (que se julgava só) começou a ouvir um canto de sereia, uma voz serena que o

encantou. Via o rio-mar por baixo do corredor metálico por onde o comboio avançava e a voz que crescia imperturbavelmente:

Ao descer a montanha, o sombrio e taciturno viajante entra numa região onde tudo lhe parece hostil...

Reconheceu “O Viajante” do Schubert, um *lied* que ele muitas vezes ouvira na Alemanha durante os seus estudos em Mannheim. Levantou-se e à medida que avançava no corredor a sua curiosidade ia aumentando. Quando chegou à altura da desconhecida, esta olhou-o fixamente. Era de uma beleza surpreendente: olhos pretos profundíssimos, cabelos compridos da mesma cor e uma cara branca como a cal. Mas havia qualquer coisa nela que o intrigava. Não lhe via as pernas. Foi matutando nisso que abriu a porta das retretes e urinou com toda a força.

Quando regressou a sua estupefacção interior foi grande. Ela estava em cima da mesinha. Tinha uma blusa preta desapertada por onde se lhe viam dois seios magníficos a balouçar mas as pernas terminavam logo a meio da coxa da perna, não existiam para além do *short* preto que ela vestia. Ela estava aberta e desejava que o professor a penetrasse. Mesmo deitada, continuava a cantar enquanto o rio parecia mais sociável, não muito longe de casas e olivais:

Ao descer a montanha, o sombrio e taciturno viajante

Ele parou diante dela, olhou-a demoradamente e disse com ternura:

Quer mesmo?

Quero, disse ela, quero muito, muito.

O professor não se fez rogado. Tirou das calças o seu pequeno mas grosso sexo e enfiou-lho até ao fundo.

Foi um orgasmo duplo, quase mortal. Ela agarrando-se à cabeça dele, soerguida, ofegante. Ele debruçado no abismo...

Desligou-se... Tinha que meter a cabeça debaixo de água... Súbita enxaqueca... Quando voltou, ela dormia. Distante, respeitável...

Regressou ao seu lugar e ao seu fagote...

O rio era agora estreito e mais fundo como a vagina da desconhecida. A poluição branca do rio parecia vinda da sua vulva. O rio agora era negro, terrível e quando apareceram as paredes protectoras de betão da barragem do Fratel o professor fechou os olhos...

Era sempre assim. Não gostava de protecções. De aproveitamentos. De estancamento de ideias. Tudo devia fluir. Portugal era ao contrário. Tudo parava a meio da construção, do acto, da vivência, até as vinganças eram incompletas, portanto a morte existia já em metade na própria vida... Viu ao longe no cume de uma encosta um restaurante panorâmico inacabado... Riu...

Levou o fagote outra vez à boca e saiu-lhe o *Kind of Blue* do Miles. O rio veio novamente ao seu encontro. Aproximava-se da janela para o saudar, como um cão abandonado que gosta de encontrar o dono. Era convival e a sua profundidade muito amigável. O rio, na sua louca convivalidade, entrava para dentro dele, fazia-o seu herdeiro universal... Assim foi até às Portas de Ródão...

De repente, abriu os olhos todos porque tudo o deslumbroua até à ternura universal... Na margem direita eram agora eucaliptais novos formados depois de um grande incêndio que passara de margem para margem. Na esquerda, dispersos olivais, pequenos salgueiros, pedras... E por fim veio a ele a abertura, a fenda, a vagina por onde o rio se lançava para o mar. As famosas Portas de Ródão, dois grandes blocos graníticos intemporais... E lá nos cimos pedregosos, voos incertos de corvos marinhos... Dois túneis... E é Ródão, O cotovelo estupendo do rio ladeado de casas brancas e pinheiros e eucaliptos...

Assim disse adeus ao Tejo, o professor do *pick up band*, da orquestra improvisada.

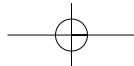
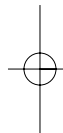
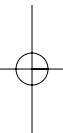
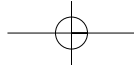
Quando chegou à Covilhã, com o instrumento no seu estojo e a sua mala pronta, o professor não resistiu à sua curiosidade. Ficou a ver como procedia a sua bela desconhecida. E como imaginava, assim aconteceu. Um colosso de homenzarrão, um taxista com toda a certeza, levou a bela desconhecida ao colo enquanto outro homem mais magro se ocupava da bagagem.

Nunca mais viu a desconhecida. Nem falou dela a ninguém. E nunca perguntou quem ela era, a taxistas ou a covilhanenses ou a qualquer outra gente.

Passou-se um ano e o professor Dinitério Vidal continua a viajar de manhãzinha cedo em direcção à sua cidade natal. Tem uma secreta esperança dentro dele. Que um dia a mulher-tronco se converta em mulher *tout court* – pernas de ouro numa prótese diamantina.

E para festejar esse dia, e não ser apanhado de surpresa, leva consigo o instrumento adequado para essa festa: uma tuba resplandecente onde ele esconde a sua merenda de viagem.

6/7/2013



Zaragoza, 1959

FERNANDO SANMARTÍN

El destino de la carta

Lo han invitado a un cóctel. Al atardecer. «Pásate a partir de las ocho. Habrá copas.» Así se lo ha dicho Helena, su compañera de trabajo, con la que toma café algunas mañanas. Pero a él le apetece poco ir a una casa para hablar con desconocidos, con gente a la que después de la velada no volverá a encontrarse.

Le hartan las conversaciones tibias, intrascendentes. Está cansado de beber como una rutina más. Lleva años convertido en un coleccionista de lo inútil. Y esto abarca su trabajo en la compañía de seguros, un trabajo absurdo para él, una contradicción, porque sin tener un seguro de vida o de vivienda convence a otros de que es una temeridad vivir sin ellos.

No le apetece ir a casa de Helena. Pero no importa. Porque estará allí, puntual, con una botella de vino comprada en cualquier sitio y con una rosa metida en un estuche. Siempre hace lo mismo cuando lo invitan a fiestas parecidas.

Pronto va a llover. Le gusta la lluvia. Porque el ritmo de la ciudad se vuelve diferente. Pero más que la lluvia le gustan los aguaceros. Y observar cómo corren hombres y mujeres hasta los porches o hasta una marquesina. Y sentir la protección de las cornisas.

Pero aún no llueve. Y él sube a un taxi. Se acomoda en el asiento trasero y deja la botella de vino junto al estuche de la rosa. El conductor del taxi se queja. Le comenta que ha escuchado por la radio que la policía ha cogido a un atracador dentro de un banco. «A ese habría que darle candela.» Él se queda con esta última palabra. Candela. Pero

mientras el taxista continúa ese discurso, él se pregunta por el atracador, por su pasado, por cómo era de niño, por lo que hizo una hora antes de atracar el banco.

Al conductor del taxi lo atracaron una vez. Le quitaron la recaudación. Esa charla, con frases de justiciero, le disgusta. Hubiera preferido hablar de fútbol o de política. Porque llega a casa de Helena pensando en el atracador del banco, en el calabozo donde pasará unas horas, en su traslado dentro de un furgón policial hasta el juzgado y la cárcel.

Helena, lo hace siempre, muestra su alegría, su tanda de besos, su rostro infantil, su extraña claridad. Y enseguida le presenta a los invitados. Allí están el brujo, el psicólogo pálido al que nunca le da el sol, la fascinante, un tipo con pinta de cabrero, la caprichosa que se desahoga con el vino o con las compras, el pintor triste. Sus nombres se le olvidan pronto. Pero también está Carmen, que parece distinta, que rima de otra manera en este tipo de reuniones.

Él les cuenta lo del atracador. Y cada uno comienza a recordar sucesos. Ha sido un acierto. Parece una mesa redonda con opiniones teóricas que se mezclan con experiencias vividas. Porque lo curioso es que todos hemos sido atracados alguna vez. El miedo, el no saber si nos harán daño, la imposibilidad de pedir ayuda cuando alguien toca nuestro cuello con una navaja y es capaz de clavarla, el saqueo, la inutilidad de las palabras... La caprichosa es más inteligente de lo que pensaba él. Cuenta que a una tía suya la asaltaron al salir de misa,

y que se puso a rezar un avemaría después de entregar su monedero. Le sorprenden el interés que ha despertado el tema, la confianza con la que se habla.

Helena saca una bandeja con lonchas de jamón ibérico. Y hay otras bandejas con queso, con tostadas de *foie*, con salmón ahumado. Carmen se le acerca, le pregunta por su profesión. Le responde que asegura a la gente. Ella le indica que también trabaja en algo parecido. Y él se interesa por el nombre de su compañía. Pero ella le confirma que no hay ninguna, le aclara que es quiromántica, que lee la palma de la mano, que puede conocer lo porvenir. Carmen añade que solo vive de eso porque a casi todos nos gusta conocer lo que puede pasarnos.

Se queda sorprendido. Y se le nota. Porque recuerda un viaje a París, del cual hace muchos años, un viaje en coche con varios amigos. Y piensa en un café de la plaza de la Contrescarpe donde una noche calurosa una maga le echó las cartas. Se trataba de un juego, de un pasatiempo, y ella le dijo que alguien que sabe leer las manos aparecería en su vida de manera fugaz, pero que él iba a equivocarse dándole unos datos falsos. Bebió cerveza y se olvidó de aquello. Y ahora vuelve ese fragmento del pasado.

Mira a Carmen, pasea la mirada por ella, se detiene en sus manos y le pregunta, sin pensar, si son muy diferentes las manos de un leñador de las de un amaestrador de serpientes. Carmen le dice que no haga preguntas estúpidas, y eso lo desconcierta. No esperaba esa frase. No esperaba esas palabras sin vitrina.

Helena se acerca y les susurra «Ya veo, ya veo, os estáis conociendo. Comer un poco de *foie*, que está buenísimo.» El psicólogo pálido pregunta si alguien ha traído paraguas. Afuera llueve. Las nubes descubren sus alijos de agua. Él pensó que iba a llover. La caprichosa cuenta que hace varias semanas tuvo que tirar unos zapatos porque la pilló la lluvia y hubiera necesitado zuecos para cruzar varias calles con charcos inmensos. La charla se vuelve superficial, poco imaginativa, y en el suéter crema del psicólogo aparecen dos gotas de vino, como si un florete lo hubiera atravesado.

Él se detiene otra vez en Carmen. Ahora es ella la que lo mira. «Me has desajustado con tu respuesta», le dice él. Ella sonríe. Y después le contesta que las palabras también sirven para tirotearse. «Las palabras son un rifle o un abrigo, según», añade él. «No está mal eso que dices, dime quién lo escribió», le pregunta ella. Y él afirma que se le acaba de ocurrir, preguntándole si uno corre peligro ante una lectora de manos.

Esta vez Carmen vuelve a sonreír y le dice que las manos tienen su lenguaje, que hay más peligros fuera de las manos, sobre todo cuando estas se encuentran abiertas, sin moverse.

Piensa en París, en el café de aquella plaza próxima al Jardín des Plantes, en la extraña mujer con un pañuelo de rombos cubriéndole la cabeza y anudado en la nuca, en su baraja de cartas, en sus palabras, en su predicción sobre una mujer que aparecerá un día de forma inesperada y fugaz, una mujer que conoce las manos, una mujer con la que se equivocará. Piensa en el azar, en la casualidad, en las profecías.

Las bandejas que ha sacado Helena comienzan a desvestirse. Hay botellas de vino que esperan un mensaje. Todos hablan. En corros. El pintor triste es el que más bebe, quizá porque allí busca la inspiración que no le llega, o el desorden, o quién sabe qué. Helena revela a sus invitados que Carmen es quiromántica. Todos alargan la mano y ella les habla de las rayas universales: la línea de la Vida, la del Corazón, la de la Cabeza. Y les da su tarjeta. Y a la caprichosa le hace un adelanto de lo que ve, le habla de su salud, de las dificultades que le pueden surgir dentro de unos años. Quien sabe leer unas manos se convierte en la estrella de cualquier reunión. Porque nos apasiona conocer de antemano lo que puede ocurrir, aunque también nos dé temor saberlo.

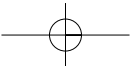
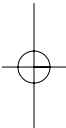
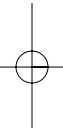
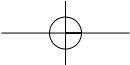
Carmen los mira como un violinista al comenzar la actuación. Él la observa y ella sabe que la observa. Cuando acaba de hablar con cada uno de los invitados, le confiesa que lo esencial es saber asomarse.

Pero es tarde. Casi las dos de la madrugada. Mañana debe levantarse temprano. Todos continúan bebiendo salvo Carmen, que también se marcha como él. Se des-

piden y a Helena le dan las gracias por haberlos invitado. Le pregunta a Carmen si quiere que la acompañe, y ella dice que no, que vive lejos, en una urbanización de las afueras, y que no lo conoce porque no le ha dejado ver sus manos.

En el portal, antes de abrir la puerta, le enseña las manos abiertas, pero ella dice que no hay luz, que ve poco, que no le gusta leer en la penumbra

Salen a la calle y la ciudad está desnuda. Camina junto a una quiromántica. Nunca lo había hecho antes. Ha llovido. Lo abruma la noche y también lo tranquiliza. «Mañana yo madrugo, como tú», dice ella. Y añade: «Como ves, conozco mi futuro». Quedan en llamarse. Y él, mientras piensa en la echadora de cartas de París, le da su número de teléfono, un número que se inventa, un número falso. Porque su vida es una equivocación. Y no quiere que deje de serlo.



La Sénia, 1977

JOAN T O D Ó

El robatori

Amb suavitat, amb una destresa experta, el lladre obre la finestra, només una mica: observa, escolta. Dins la casa tot dorm, però el moviment ha de ser lent, sigil·lós. No veu cap dispositiu d'alarma; la finestra dona a la sala d'estar, i a mesura que els ulls s'acostumen a la foscor van apareixent dos amplis sofàs, una tauleta amb un llibre, un televisor de pantalla plana immens i l'aparell de devedé on uns números fosforescents indiquen que són les dues de la matinada. El silenci és absolut: se senten només uns rons arítmics que baixen del primer pis. El lladre passa una cama, després l'altra, s'ajup i ajusta el batent. A fora tot segueix tranquil: un silenciós carrer d'urbanització, ple de pins i cases unifamiliars com aquesta. Veu l'escala que puja cap al dormitori, retallada a contrallum contra la finestra de la cuina. Lentament, desla motxilla al terra, obre la cremallera a poc a poc, molt a poc a poc, sense fer el més mínim soroll. Tampoc en fan els seus peus, calçats només amb uns mitjons, quan recorre lentament, els músculs tensos i l'atenció concentrada com un fil telègraf, tota la planta baixa. Allarga cada passa, posa el peu a terra amb cura, apropant-lo a poc a poc, dipositant-lo amb cura sobre el parquet, com qui posa l'estatueta d'un parell de nuvis al capdamunt d'un pastís de noces, prement lleugerament abans de descarregar tot el pes corporal, aixecant l'altre peu pel taló i repetint l'operació, aturant, escoltant, atent al ritme de la respiració dels dorments mentre l'ull, ja acostumat a la foscor, va registrant què més hi ha a la planta baixa, el rebedor amb un mirall, dos abrics penjats i un ram de clavells, la taula amb un pitxer d'aigua ple, un pòster de Marilyn Monroe. Finalment ho troba, vora la porta que segurament dona al garatge: l'aparell amb l'alarma, a la paret. Reconeix el model, sospira. Treu unes alicates i talla el cable. Roman a l'aguait uns segons: ja està. Somriu a fosques, decidint que els foten el pèl com volen. Encara falta una cosa, però, i podrà moure's més lliurement: se'n torna cap a la motxilla, busca un mocador i una ampolleta i va cap a l'escala. Comença a pujar els graons amb una lentitud extrema.

Passen força minuts abans no arriba a dalt, però sempre és així, aquesta sempre és la part més difícil: no hi ha alarma més difícil que la son. Examina el primer pis, busca el dormitori. No tenen nens. S'atura davant de la porta entreoberta, obre l'ampolleta amb la boca, aturant la respiració, i amara el mocador, la torna a tancar amb un gest àgil, la deixa a terra. Llisca dins el dormitori, movent la porta el mínim possible. Per sort és prim, molt prim. Allà els té a tots dos; ella, rossa, té la mà sobre el pit d'ell, que té les cames obertes sota els llençols com un compàs. El lladre s'atura a observar-los, calibrant per quin ha de començar. Finalment se'n va cap a ell, movent-se amb cura, palpejant amb el peu per no trobar alguna sorpresa en forma de sabata deixada caure de qualsevol manera, o de pantalons amb la butxaca plena de moneda menuda. Recolza la mà amb guants a la paret, sobre l'home, li tapa la boca amb el mocador, mentre compta mentalment, fins que la respiració es fa més feixuga. Repeteix l'operació amb la dona, gairebé sense moure's. Passa un cotxe pel carrer, ell espera, quiet dins la foscor mentre la llum dels fars escombra el tocador, l'armari, la tauleta de nit, deixant un rastre de fosca més fosca rere seu. Ja està. Ara pot anar per feina.

El lladre surt del dormitori, tanca la porta. Al passadís, després de recollir l'ampolla de cloroform, observa la resta de cambres: un altre dormitori, buit, que mentre no serveix per a cap nen deu anar allotjant convidats, un quarto de mals endreços amb una caixa plena de discos de vinil, un lavabo. Hi entra, corre la cortina de la finestra, encén la llanterna i ho examina tot amb detall. Després comença a despollar-se, fins i tot els guants. Es posa sota la dutxa, engega l'aigua, es mulla, la tanca, escolta. No-res. S'ensabona tot el cos, el cabell. Nota com el líquid va baixant per les cames, com s'endú la ronya, com les bombolletes de sabó van esclatant, una deflagració que el deixa net. S'esbandeix, deixa caure l'aigua calenta sobre el seu cap, tanca els ulls, obre la boca sentint el gust dolç de l'aigua, l'escup. S'hi entretindria. Però tanca l'aixeta, s'eixuga ràpid, torna a vestir-se, escolta. Silenci: tot va bé. Llavors encén el llum de la cambra, agafa el telèfon de la dutxa i la repassa, fent que coli tot el rastre de sabó, els pèls; frega el telèfon, les ampolles de gel i xampú amb la tovallola per eliminar les petjades. Va cap a l'espill, obre l'armari; hi ha una maquineta elèctrica d'afaitar i una gillette. Agafa aquesta última, busca l'escuma d'afaitar, se n'omple el palmell de la mà, l'olora, se n'omple les galtes. Canvia la fulla, comença a rasurar la galta. Es renta la cara, busca el massatge, se'n posa. Ho frega tot, es posa els guants. Després torna a canviar la fulla de la gillette, embolica la que ha fet servir amb paper higiènic, se la guarda a la butxaca. Torna a encendre la llanterna, observa el seu rostre, somriu. Per un moment, sembla gairebé una persona normal.

Surt del quarto de bany, ajustant la porta amb compte. Escolta: el silenci és absolut, només la brisa que passa entre els pins, a l'altra banda del carrer. Més àgilment que abans, baixa cap a la cuina. Amb la llanterna a la boca, obre el frigorífic, examina el menjar que hi ha: mig enciam, iogurts, llaunes de refresc, de cervesa sense alcohol, quètxup, pastanagues, tomates, hamburgueses, pernil de gall dindi, formatge light, aigua mineral, ous, un pot d'olives que sembla antic, pèsols, botifarres. En una lleixeta de la paret, pebre, sal, espècies, curri. Dins un armari pots de cigrons, de mongetes, ceps de macarrons, bosses d'arròs. En un altre, cafè, Rooibos, sucre, més sal, oli. En un altre, patates i cebes. Tanca la llanterna, medita per uns instants mentre observa, per la finestra, el fanal del carrer (una imatge, un fanal encès en un carrer buit, pràcticament sense cases, que sempre li ha provocat un sentiment de soledat). Decideix no complicar-se la vida: encén el llum de la cuina, busca un davantal, se'l posa, busca de nou i comença a netejar i pelar dos patates, les trosseja mentre posa oli a escalfar, les va fregint a foc lent mentre bat dos ous i, esperant, observa els imants de la nevera, records de Lisboa, de Split, de Sardenya, que sostenen un foli on hi ha impresa una dieta de règim. Curosament, cola l'oli de les patates, el torna a posar dins el setrill. Les barreja amb l'ou batut, ho cou, li dóna la volta. Mira el rellotge del costat de la porta: les tres.

S'endú la truita cap al menjador, la diposita sobre la tauleta de davant del sofà, s'hi asseu. Encén la televisió, la posa en silenci. Va menjant lentament mentre passa canals fins que en troba un on fan la repetició dels programes de la tarda, en connecta els subtítols per veure de què parlen. Va menjant a poc a poc, s'aixeca a buscar un got d'aigua de l'aixeta, torna. Li ha quedat realment bé, la truita; s'arrepapa, deixa anar un rotet silenciós. Dormiria. Però no: agafa el plat i el cobert i torna a la cuina, ho neteja tot. Es treu el davantal, torna al menjador, comença a buscar entre els devedés; n'hi ha de regalats amb algun diari, un grapat de pel·lícules on actua Keanu Reeves (dedueix que són d'ella), una capsa on hi ha escrit a mà "Viatge Lisboa". Obre aquesta, la posa a l'aparell, comença a mirar la pel·lícula: imatges bàsicament d'ella, baixant d'un tramvia groc, pujant per un carrer costerut, saludant des del capdamunt de l'ascensor de Santa Justa, després a peu pla, ell dirigint-se a la torre de Belem. Ella dins una cambra d'hotel intentant esquivar la càmera. Tanca els ulls. S'hi està bé.

El lladre comença a imaginar-se que ha arribat a casa després de la feina, més aviat que ella, i que espera que arribi després de sopar alguna cosa lleugereta; s'ha concedit el plaer de saltar-se la dieta (¿o potser qui la segueix és ella?), que un dia és un dia. A canvi d'aquesta petita transgressió, li ha comprat clavells. Se la imagina arribant, amb

una bossa de la compra, cansada, corrent a dutxar-se mentre ell li prepara (és dijous) una amanida verda. El sol baixa lentament (és primavera), els nens del veí juguen al jardí del costat amb una mànega i un gos. Sent l'aigua al primer pis mentre talla tomàquets, la cortina de la dutxa mentre amaneix l'enciam amb oli i sal, les passes al dormitori mentre para la taula. Ella baixa, amb el cabell moll, li fa un petó als llavis, ell li dóna els clavells, s'abracen; comencen a sopar mentre ella li explica com ha anat el dia a la feina.

Obre els ulls. No s'hauria d'adormir. Feia temps, però, que no s'estirava en un lloc tan còmode. Treu la pel·lícula, la desa exactament al lloc on estava. Torna a la cuina, eixuga conscienciosament els coberts, el plat, la paella. Agafa les peles de patata i les crostes d'ou i furga al fons del pot marró que hi ha sota la pica, les enterra entre altres restes de menjar orgànic. Encén la petita llanterna, ho revisa tot, recordant on era quan ha arribat. Mira l'hora: les quatre. Aviat caldrà marxar. S'entreté encara mirant els llibres: manuals de cuina, un volum sobre parcs naturals del món, guies de viatge. Sobre la tauleta de la sala d'estar hi ha una novel·la on, a la coberta, algú sosté la foto, una polaroid, d'un individu amb cara de gal irreductible. Després de sopar, pensa, li suggeriria a la dona mirar un altre cop *Point Break*, un punt de trobada per a tots dos perquè és l'única pel·lícula de Keanu Reeves que li agrada a ell, i s'abraçarien tots dos mirant aquells atracadors amb la màscara de Nixon (el lladre somriu); ella li premeria el canell en els moments més emotius, ell li acaronaria la barbeta, s'anirien adormint lentament, els cossos encastats l'un en l'altre com dues meitats d'una esfera. En algun moment, ensopits, anirien al llit, es farien un petó de bona nit, potser farien l'amor amb una tendresa lenta.

Torna a pujar a dalt. Segueixen dormint. Encén la llanterna: sobre la calaixera, hi ha la foto del dia que es van casar, ella rossa i somrient, ell alt i atabalat. En un racó del marc, hi ha una foto d'ella a la Piazza San Marco, amb dues amigues. Hi ha també un parell de fotos amb gent gran, possiblement els pares respectius. Ells mateixos quan envelliran, després d'una vida junts. Surt del dormitori, busca el despatx. Vora l'ordinador hi ha feixos de paperassa, mails impresos. Dedueix que ell és metge, ella periodista. Mira per la finestra: el carrer és tranquil, al lluny es veuen els llums de la ciutat propera, vibrant en silenci. Segur que ell cada matí s'aixeca d'hora, va a córrer uns quilòmetres; quan torna, suat, ella encara dorm, i és després de dutxar-se que la desperta amb un petó. Esmorzen plegats, i ella posa la ràdio i escolta les notícies, afegint-hi comentaris als quals ell no para gaire compte. S'acomiaten fins la nit. Potser ella treballa a casa; és igual, sortirà de compres i serà a fora mentre ell arriba amb el ram de clavells i es fa una truita.

El lladre torna a baixar. Sortirà per on ha entrat. Dóna un últim cop d'ull a la casa, passa per la cuina, pel menjador. És com si s'acomiadés d'aquella vida possible. Recull la motxilla, la tanca, obre la finestra, surt. Són les cinc: aviat començaran a obrir-se llums, passarà el repartidor de diaris, començarà a clarejar el sol. Ara, dins la casa, els objectes tornen a la seva callada vida immòbil de quan no els mira ningú. El lladre, després de recollir les sabates, se les posa, i dedica una última mirada al jardí, ben cuidat, petit, s'imagina la dona regant les roses del costat de la porta, mentre ell neteja el cotxe. Sospira, tanca els ulls per visualitzar-ho millor, amb una emoció difícil de contenir. S'eixuga una llàgrima, i després, mirant de fer-se la idea del lloc cap on és a punt de tornar, desapareix en la foscor.

Esteve es desperta quan un raig de sol li toca la galta. Per un moment no sap quin dia és, i va palpanant per trobar el despertador: és tardíssim, té el temps just per arribar a la feina. S'incorpora, però només seure s'ha d'aguantar el front entre les mans, del mal de cap. Se sent feixuc, ensopit, li costa moure's; com si tingués ressaca. Sara encara dorm, com un soc. Esteve la sacseja, ella remuga, s'estira, pregunta quina hora és. "Les vuit", diu ell. Ella no sembla adonar-se'n, i es gira, mentre ell va cap a la dutxa. Aigua freda: sent el cap feixuc, enteranyinat. Se li fa estrany no recordar cap somni. És quan ja s'està afaitant que entra ella, ràpida: "¿Per què no m'ho has dit, que són les vuit

tocades?” Discuteixen una estona sobre qui no ha sentit el despertador: avui ella té una entrevista de treball. Esteve baixa a la cuina, prepara la llet desnatada amb cereals, dos bols com sempre. Comença a menjar, dóna un cop d’ull i se sorprèn que la pica estigui mullada, però se n’oblida aviat: descobreix que li agrada aquell silenci. Es pregunta com és que no se n’havia adonat mai. Arriba Sara, dins el barnús, encén la ràdio. Ell arrufa les celles: “¿Et moriràs, si no ho escoltes?” De seguida se sorprèn del to aspre amb què ho ha dit. I ella també: “Sí que t’has aixecat inspirat, avui, fill”, i comença a menjar-se els cereals. Els troba massa reblanits. En guardar la llet desnatada a la nevera (ell mai hi pensa), es diu que és ben curiós, els ous s’acaben, sembla mentida que en mengin tants. Ell puja a buscar uns fulls al despatx, sent que de baix ella crida: “A veure si te’n recordes de tancar la finestra, a la nit! Qualsevol dia entrarà algú!” Tanca la carpeta, enfurismat. Anit, en realitat, va ser ella que va venir a dormir més tard, mirant un dels seus estúpids devedés. A la sala d’estar, Sara agafa el llibre de la tauleta i el posa a l’estanteria, tot pensant: “¿N’aprendrà, algun dia, de posar les coses al lloc?”

Per primera vegada des que són casats, Esteve se’n va a la feina sense fer-li un petó de comiat.

Coimbra, 1952

MIGUEL VIQUEIRA

Cómprelo usted, señorito

Hace años en Madrid Juanito Real tropezó una mañana de carnavales con un tipo que llevaba cartera y unas cajas de camisas, y éstas se cayeron al suelo. Pidió perdón, y sin mirarlo se agachó a recogerlas. El otro hizo lo propio. Cuando fue a dárselas, ambos aún en cuclillas, a Juanito le resultó familiar aquella cara, incluso conocida. Se miraron, tratando de ubicarse. Aún dudando, arriesgó Juanito “¿Zacarías?”. Y el tipo dijo que sí con la cabeza y sonrió. Instintivamente Juanito Real le miró las manos, pero las traía enguantadas.

—¡Zacarías, doctor Zacarías!— exclamó, y en ese momento el tipo dejó de sonreír y se puso en pie, sin brusquedad, antes con la actitud del que rehúye algo. A Juanito se le recompuso de pronto la imagen de Zacarías Alvargonzález, que iba para médico desde que nació en familia de campanillas porque siempre que le preguntaban qué quería ser de mayor respondía que médico cirujano, nada de bombero, sacerdote o militar: “médico cirujano”, como si éste, o solo éste, fuese su destino. Habían sido compañeros de colegio mayor y lo que Juanito recordaba de él sobre todo lo demás eran sus manos prodigiosas, blancas, largas, hechas a propósito para ciencia tan precisa como la cirugía, manos con las que fascinaba a los demás moviéndolas, al hablar, con elegancia y una suavidad casi femenina, y que sin embar-

go resultaban firmes, enérgicas, extrañamente viriles, elocuentes hasta en reposo. Frente a frente, antes del abrazo que iban a darse, Juanito pudo constatar que Zacarías había envejecido notablemente, tenía un aspecto macilento y más bien triste, había perdido bastante del pelo ya canoso, y solo habían pasado veintipocos años desde que salieron del colegio mayor y no volvieron a saber nada el uno del otro. Tampoco le parecía ya aquel muchacho seguro de sí mismo que había conocido, ni de su alegría le quedaba nada.

Entraron a tomar un chocolate, como en sus tiempos. Tras quitarse abrigos y bufandas se acomodaron, y Zacarías empezó entonces a quitarse los guantes muy despacio, mientras, al contrario, ametrallaba a Juanito con toda clase de preguntas ocasionales. Pero éste no lo escuchaba ni respondía: su atención estaba entera en las manos de Zacarías. Y allí las tenía, ante sí, aquellas manos de ángel, tersas, preservadas del tiempo como si fueran de alabastro: la misma delicadeza de antaño, la misma elegancia intacta, lo único de él que no había envejecido ni un ápice. Pero para sorpresa de Juanito, en vez de revolotear con ellas acompañando sus preguntas, como tan bien las recordaba, las cruzó sobre la mesa y así las mantuvo todo el rato. Daba la sensación de querer ocultarlas, o protegerlas, como si tuviera miedo o vergüenza de que se las vieran.

No hablaba Zacarías tan deprisa como le había parecido a Juanito: al contrario, hablaba pausadamente, con un tono apagado, monocórdico, escogiendo cada palabra, evitando mirarle a los ojos, como cuando se está incómodo porque se tiene algo que esconder. Le llegó el turno de preguntas a Juanito, y a la muy genérica de que qué había sido de él, qué hacía y demás, Zacarías bajó la mirada. Juanito insistió:

–Pero eres cirujano, por supuesto. ¿No?

Tardó en responder. Miró con tristeza a Juanito y dijo:

–No soy cirujano, no. Ni médico... ni nada.

Se tomó tiempo para contar su historia. Prendió un cigarrillo nerviosamente, expelió una larga bocanada, y dijo:

–Soy viajante. Vendo camisas y lencería en Madrid y provincia. A veces salgo un poco más allá, pero pocas. Me paso la vida de un lado a otro, sin parar. Lo que es bueno porque no me deja tiempo de pensar.

Hizo una pausa y se instaló un súbito silencio que Juanito no se atrevió a romper. Zacarías continuó, al poco:

–Al fin y al cabo toda nuestra generación vendemos algo, ¿no crees? Cada cual en lo suyo, pero todos somos vendedores. Yo tampoco pude escapar a la regla, ya ves –se miró las manos, el dorso y las palmas, los dedos.

–¡Lástima de manos, lo que hubiese podido hacer con ellas! Pero no pudo ser, no fui capaz, qué le vamos a hacer.

A Juanito estas palabras le desconcertaron. Recordaba a un Zacarías lleno de carácter, incluso presumido, con una seguridad en sí mismo envidiable.

–¿Cómo que no fuiste capaz? ¿Tú? ¿Pero por qué? –se atrevió a preguntar, incrédulo.

–Te extraña, ¿verdad?... Pues también a mi padre, y a mi familia, que acabaron acusándome de vago y des-

preciándome. Mi respuesta fue el silencio: nunca les conté la razón de mi abandono de la medicina, y luego de los estudios, ni se lo contaré jamás... Cuanto más tiempo pasa más contento estoy de no haberles explicado nada: no se lo merecen.

Juanito intuía que a él sí se lo iba a contar, y allí mismo: cuánto más fácil resulta franquearle el alma a un extraño, o a alguien que se convirtió en tal por el paso insoslayable del tiempo. Se sintió agrado porque ello suponía también mucha consideración por parte de Zacarías, que habría preservado intacta, en su recuerdo, la noción de que Juanito Real era una persona sensible.

–¿Me lo contarás a mí?– lanzó con audacia.

Zacarías le miró largo por primera vez y esbozó una sonrisa casi imperceptible.

–Te acordarás de mí como de un tío altivo, autosuficiente, algo chuleta... ¿no?

Juanito sonrió por compromiso, pillado.

–Pues así empecé Medicina: tragándome el mundo. Estaba convencido de que la carrera iba a ser un puro trámite de media docena de añitos hasta que me convirtiera en el mejor cirujano de España, del mundo y alrededores... La verdad es que empezó yéndome bien; lo entendía todo sin esfuerzo, tenía una memoria prodigiosa, sabía un huevo de aquello y se me daban bien las prácticas: tenía habilidad de manos y pulso firme, nadie me superaba en anatomía, te lo juro...

Sorbieron sus chocolates, que comenzaban a enfriarse.

–Pero las cosas empezaron a torcerse una mañana de primavera en que me fui al Rastro a ver si encontraba un viejo libro de medicina que se había comentado en clase, un poco para dárme las de conocedor ante el cátedro y mis compañeros... Nunca había estado por allí, donde nada se me había perdido. Sin embargo no lo lamenté... o lo lamentaría para el resto de la vida, según

se mire. Estaba curioseando unos libros antiguos de medicina, viendo si me encontraba con el tal del que se habló en clase y rascándome los bolsillos por si llevaba los pocos duros que pedirían por él, cuando al volverme de repente, la vi.

Juanito le miró con súbito desdén oculto: entonces fue eso. Una chica. *Cherchez la femme*, no falla... Se preguntó, echando una mirada discreta al reloj, cuánto tiempo más duraría aquel folletín y qué palabras amables tendría que buscarse para no quedar mal ni herir innecesariamente al pobre Zaca. Éste prosiguió, a la vez dolido y exaltado:

—En la esquina había tres muchachas jovencísimas vendiendo flores, expuestas sobre cajas de madera. Eran alegres y dicharacheras. Sin quererlo, sin poder evitarlo, Juanito, se me clavó la mirada en una de ellas, en sus ojos negros, penetrantes, de esos que te derrotan a la primera, sin remedio. Dejé el libro, dejé todo, y me acerqué, sin desviar la mirada, fija como si me la atrajera un electroimán al centro de aquellos ojos. Y ella va y me suelta, con la gracia de una auténtica chulapa madrileña: “Cómprame usted este ramito, señorito, mire qué hermosura de Dios, que no vale más que dos reales, ande, pa regalárselo a la novia”, casi cantando, como en el cuplé.

Miraba a Juanito, de pronto enfervorecido por el recuerdo, y éste callaba.

—En la mano tendida sujetaba un ramo de violetas —lo estoy viendo— precioso, de color vivísimo. “Yo no tengo novia”, me disculpé. Y ella, de sopetón: “¡Con lo guapo que es usted, señorito, qué lástima! Pues llévelo usted mismo, pa que le salga pronto una”. “No” —respondí—. “Te lo quedas tú, que eres más guapa que todas las flores juntas. Ten, dos reales”. “No, señorito, ¿cómo me lo voy a quedar yo? Pa usted, pa usted, que le saldrá pronto una novia más guapa que la Virgen en cuanto le

vean con el ramito, ande, venga”. “¿Y tú, no tienes novio?”. Se echó a reír con una risa que levantó los vengejos del Rastro, y encogiendo los hombros con donaire gitano y gracioso, respondió: “¿Yo, señorito? ¡Yo no!”. Y en seguida, pícara: “Pero podría tenerlo pronto, si quisiera...”. ¿Te das cuenta de que es como en el cuplé? Yo creía que estas cosas no pasaban más que en los seriales...

Perdió la mirada vidriosa por la cafetería mientras daba otro sorbo en el chocolate enfriado.

—Era la cosa más bonita que había visto en mi vida, Juanito: morena de ojos negros, grandes como la luna, el pelo recogido en cola de caballo, los labios carnosos, llenos, para besar mucho; y un cuerpo esbelto, prieto, por debajo de un delantal deslucido y sucio. ¡No pasaba de una adolescente! No puedo explicarte mejor lo que sentí. Pero fue como si de repente toda mi vida hubiese caído al vacío, perdiendo todo sentido, toda finalidad, algo muy extraño, y aterrador para una persona como yo, que se creía inmune y superior a estos sentimientos, algo increíble e imposible de dominar, ¿me entiendes?

—Ya lo creo.

—Insistí para que se quedara con el ramo de violetas. Las otras dos reían y cuchicheaban a nuestras espaldas, pero yo ni las oía ni me importaba. Ella cogió el ramito, lo olió mirándose, sacó dos violetas, se las puso en la pechera del delantal, asomando, y guardó el resto aparte, con un gesto exquisito. Después, alisando con las manos manchadas el delantal no menos manchado, me miró risueña: “¿Así?”. “Así. ¡Estás guapísima! Te va a salir un novio volando”. Se rió mucho, tapándose el rostro con las manos, desatando las risas de sus compañeras. “¿Cómo te llamas?”, pregunté. “Yo Didita, señorito, esto... Mercedes, vaya”. “No me llames señorito. Llámame Zaca, Zacarías vaya, que es mi nombre”.

“Pues muy bien, señorito, digo Zaca, vaya... Zacarías”. “Y tutéame, como todo el mundo”. “No, eso no, señ... Zacarías: no está bien”. “¿Cómo que no? No soy tan mayor”. “Pero es que no me acostumbro, ¿sabe usted?”. “Bueno, pues como quieras...¿pero no te importa que yo te tutee, verdad?”. “¡Anda! Claro que no, me gusta mucho más”, y terminó la frase tosiendo con una tos ronca, de adentro, que no me gustó. Se lo dije y ella, risueña: “La bronquiti o lo que sea, ná, el pecho que me escuece, que me he acatarrao este invierno y que no me se ha curao entoavía pero que ya me se quitará, no pasa ná”, y reía con un encanto como para comérsela a besos de tan guapa... Le pregunté si solía ponerse siempre allí en aquella esquina. Dijo que sí. Y sin saber qué más decirle, cómo estirar mi delicia por tenerla delante, me despedí, la aconsejé a que se cuidara y le prometí volver pronto a verla y traerle un jarabe para su *bronquiti*...

Le brillaban los ojos a Zacarías. Estaba mucho más compuesto que al principio, revitalizado, se diría que incluso rejuvenecido. Pidió al camarero agua para ambos, prendió otro cigarrillo, y continuó:

—Salí del Rastro medio atontado. ¿Qué era aquello? ¿Qué era lo que estaba sintiendo? ¿Por qué nunca nadie me había prevenido de esto? Tuve que ir respondiéndome a mí mismo todas estas preguntas para las que no tenía respuestas... Se me hizo muy cuesta arriba concentrarme y estudiar, y se avecinaban los parciales del segundo trimestre. Cuando me daba cuenta estaba pensando en ella, viendo aquel rostro moreno, aquellos ojazos hondos, aquel cuerpo esbelto y flaco, aquella sonrisa divina... Naturalmente volví el sábado, y el domingo. Le di el jarabe y se puso colorada: “Hombre, señ... Don Zacarías...”, sin saber qué decir, y yo reía, feliz como un tonto con una tiza. Me contó que tenía quince años, que eran una pila de hermanos, que no tenía padre y que su madre estaba siempre enferma. Que tenía que

valerse por sí misma y ganarse la vida porque nadie lo haría por ella... En las muchas veces que volví estaba sola, o con las otras muchachas que conocí, o con una u otra de ellas. Dijo que se conocían de allí del puesto pero que vivían en barriadas diferentes. Y el tiempo se me escapaba a su lado sin darme cuenta, como si todo lo demás dejara simplemente de existir. Si el amor era eso, Juanito, yo estaba ciegamente enamorado.

Hizo una pausa, larga, reviviéndolo todo, acaso con un punto de dolor. Juanito bebió agua, desvió la mirada, le dejó sentirse a solas. Al cabo, Zaca siguió:

—Cuando comprendí lo que me pasaba tuve una reacción de pánico, imagínate: ¿cómo iba yo a salir de ésta? No podía contarle a nadie lo que me estaba ocurriendo. Y encima era una historia completamente disparatada, sin la menor posibilidad de ningún futuro ni de nada: cuanto más lo pensaba más imposible me parecía y más negro se me antojaba todo... Mil veces me juré que no volvería a verla ni a pensar en ella y otras mil sucumbí a la pasión por ella. Fui al Rastro hasta entre semana, casi a diario, fumándome incluso algunas clases. Pero cuando llegaba a la esquina de aquel callejón el mundo se me recomponía, todo encajaba en su sitio y cobraba pleno sentido; la conciencia dejaba de pesarme hasta la jaqueca, como solía, me sentía como si anduviese flotando, y una sensación de bienestar, una alegría tan honda que tenía que ser eso que llaman la felicidad, sí: ¿me entiendes, verdad?

Juanito dijo que sí inclinando levemente la cabeza. Comenzaba a considerar que a lo mejor se había precipitado al juzgar a Zacarías.

—Reíamos todo el tiempo. Didita me contagiaba su alegría radiante. No decíamos más que tonterías y trivialidades, imagínate, como si estuviéramos dentro de un tebeo. ¿Qué tendría aquella chiquilla para haberme trastornado tan completamente? ¿Cómo era posible?... Una

vez le llevé chokolatinas, que en seguida quiso compartir conmigo después de guardar una para casa. Otra vez le llevé unos pendientes, nada, una baratija de puesto callejero: no veas qué sofocón, qué coloretos le salieron de genuina alegría, como si hubiera recibido las joyas de la corona, la pobre. Pero la dichosa tos persistía, y a cada día más cavernosa, más arrastrada: no había forma de que me hiciera caso, de que se tomara los antibióticos que le llevé después del jarabe, que o no se tomó o no surtió ningún efecto: ella se reía de su *bronquiti* y no hacía ni caso. Yo la veía tan bien, tan alegre, que pronto olvidaba también aquella tos inquietante, incluso oyéndola... Nunca me pidió nada ni me exigió nada, ni quiso saber nada de mí que yo no le contara espontáneamente: estábamos los dos como fuera del mundo, en algún lugar solo nuestro, aislado y protegido de todo lo demás. Después de los parciales, que hice a trancas y barrancas, tuve que marchar a casa por Semana Santa. Lo pasé fatal, a todas horas pensando en ella sin poder desahogarme con nadie ni compartir mis penas.

Zacarías bajó la cabeza e hizo una larga pausa. A Juanito le pareció mejor guardar silencio, dejarlo respirar, recomponerse. Zaca prosiguió, de pronto con un semblante cargado:

—A la vuelta de vacaciones salí disparado a verla, pero no la encontré. En nuestra esquina no había nadie. Pregunté a los vendedores de por allí, en las tiendas, en los bares... Nadie supo darme razón. Me senté en la acera, mirando a todas partes, como un perro abandonado por su dueño. Pero Didita no apareció. Tampoco sus compañeras. Pensé si no se habrían metido en algún lío con la policía municipal, cosa de licencias o algo así, pero pronto lo descarté: allí nadie tenía un papel ni nadie preguntaba nunca nada... Cuando se hizo de noche regresé al colegio mayor con el corazón revuelto y el alma turbia. No di pie con bola hasta el sábado

siguiente, en que me precipité al Rastro. Didita tampoco estaba. Pero sus compañeras, sí. Se me abrió el cielo y las acribillé a preguntas. Pero tampoco sabían nada: Didita faltaba del puesto desde hacía un tiempo, quizá semanas, pero no sabían decir cuánto; y tampoco sabían por qué razón faltaba ni dónde vivía ni cómo podría yo encontrarla. Ella me había hablado una vez de la barriada en donde vivía, pero vagamente, como si le diera vergüenza, y yo no tenía entonces el menor interés por saberlo... Me marché desesperado. Llegué a concebir un plan de búsqueda, algo así como peinar todas las barriadas de chabolas que había en los suburbios de Madrid... un plan descabellado, virtualmente imposible, en seguida lo comprendí: estaba solo y tenía que seguir estándolo en esto, sin transporte, sin datos, sin nada más que mi ansiedad y mi fe en el amor que le tenía a Didita. La alternativa terminó siendo la única posible: me pasé las dos semanas siguientes en el Rastro, de sol a sol, allí, en aquella esquina misma, sentado en la acera junto al puesto cuando las otras estaban, o solo, el día entero. Falté a todas las clases inventándome un gripazo de primavera, y a los compañeros del colegio mayor diciéndoles que me pasaba los días encerrado en la biblioteca de la facultad, estudiando. Pero todo fue en vano: Didita no volvió a aparecer nunca más.

Se detuvo a beber agua, a prender otro pitillo. Miró a Juanito: por la expresión de éste debió de pensar que lo tenía atrapado con su relato y que podía contar con su simpatía, con su respeto. Se pasó las manos por el pelo grisáceo, hacia atrás, y se le descubrieron unas entradas profundas, que ya antes había advertido Juanito. Su aspecto era de cansancio de todo, esa flojera y ese hartazgo que acompaña a los derrotados, que los informa, como si estuviera por detrás de todas sus arrugas. Volvió a mirar a Juanito, y siguió:

—Traté de convencerme a mí mismo de que Didita se

había terminado para siempre, de que lo sucedido –en realidad nada había sucedido– no había sido más que un breve ensueño, un episodio amoroso que a todos nos sucede una vez en la vida, algo para el recuerdo, sin consecuencias... Pero la realidad, mi realidad, era muy distinta. Dormía poco y mal, apenas comía, tenía pesadillas recurrentes o preciosos sueños en los que encontraba al fin a Didita, sonriéndome con una violeta en la mano tendida hacia mí... Las clases dejaron de interesarme, los exámenes finales estaban encima pero me daban igual, ya todo me daba igual, aprobar o suspender, presentarme o no presentarme.

–Pero te presentaste a los exámenes, ¿no?–, interrumpió Juanito, que seguía, pese a todo, sin ver demasiado claro por qué un lance amoroso sin mayores consecuencias había podido dar al traste con un talento tan promisor como el de Zacarías. Éste le miró con los ojos inflamados, y respondió:

–Sí. Sí me presenté, después de mucho cavilar si por fin lo hacía o lo mandaba todo al carajo. Sabía que iba a ser un desastre pero también sabía que si lo dejaba sin intentarlo sería muy difícil explicárselo a nadie... No me quedaba otro remedio.

Respiró hondo, bebió, se limpió los labios, y siguió:

–El primer examen fue el de fisiología, que sin ser mi “especialidad” se me daba bien. Después vendría el de anatomía, que era mi fuerte. El teórico me salió bordado. Esa noción me devolvió un poco de tranquilidad y de confianza en mí mismo: con un poco de suerte podía volver a ser el de antes. Pero al día siguiente...

Agachó la cabeza, de pronto tanto que Juanito creyó que se iba a dar con la frente en la mesa y se retiró un poco. Después, con esfuerzo visible, Zacarías continuó:

–Al día siguiente era el examen práctico, ya sabes, la disección de cadáveres. Y ahí, sí: ahí mandaba yo, con estas manos –se las mostró a Juanito, exhibiéndolas,

algo crispadas– hábiles, firmes. Todos querían asistir a mi examen porque sabían lo bueno que era, ya me habían visto durante el curso, la seguridad con que ejecutaba las incisiones, la perfección y la rapidez con que extraía las vísceras que el catedrático me ordenaba, lo certeramente que identificaba los músculos, los tendones, las arterias... como si estuviera haciendo algo que hubiese hecho desde siempre. Llegué al anfiteatro anatómico con unas ojeras hasta pasado mañana, hecho un trapo, pero tranquilo, con la seguridad del que sabe mucho de lo que va a hacer. Estaba lleno de gente, casi todos compañeros, y algunas personas de fuera. El enfermero de turno solía soplarnos, según bajábamos hacia el foro, qué tipo de cadáver nos tocaba cortar, para que tuviéramos una idea de lo que nos esperaba; al final de curso se le daba entre todos una propina sustancial, como manda la tradición... Según bajaba yo me sopló al oído “es una tía joven, lástima de fiambre”. Me acerqué a la mesa donde los contornos de un cuerpo menudo, que más parecía el de un niño, yacían bajo la sábana. Saludé al catedrático, que enfundado en su bata blanca escribía de pie en unos papeles, adusto. Vestí la bata sin ninguna prisa, me puse los guantes de goma con parsimonia y miré al cátedro para decirle que estaba listo. Con el brazo señalando el cadáver, dijo, pomposo como era su costumbre –no lo olvidaré nunca–, “Proceda”.

Se llevó las manos al rostro Zacarías, restregándose después los ojos para aliviar la congestión que se había ido instalando en ellos hasta dejarlos de sangre. Y continuó, temblándole un punto la voz:

–Me arrimé al cadáver aún tapado, para retirar la sábana y empezar el examen. Pero cuando iba a hacerlo me dio un vuelco el corazón. Sin saber por qué me quedé paralizado, las manos en el aire, a centímetros de la sábana, temblando –las tendió, imitando el temblor para que Juanito pudiera hacerse cargo–.

—Las cerré con fuerza, retrocedí un milímetro y miré al cátedro, buscando auxilio. Pero en lugar de ofrecérmelo, me espoleó diciendo con impaciencia “¡vamos!”. Tendí de nuevo las manos, sin lograr que dejaran de temblarme. Agarré los bordes de la sábana que tapaban la cabeza del cuerpo, y con el corazón en la garganta y las sienes a punto de reventar, la retiré hacia atrás, despacio... Lo que se me fue descubriendo —¡Dios!— no podré olvidarlo mientras viva: blanca de muerte, helada y yerta como una estatua de mármol, allí estaba Didita, mi pobre amor desaparecido. Tenía aún el pelo recogido y los párpados, cerrados para siempre sobre aquellos ojos inolvidables, eran como una tenue línea disuelta en la lisura de un rostro de cera en el que todo fuese igual en su misma e indiferenciada muerte.

Se calló y se hundió en un silencio de ovillo que Juanito respetó sin moverse siquiera.

Evidentemente su gloriosa pero fugaz carrera de cirujano se terminó allí mismo, aquella lejana mañana, ante la estupefacción de los presentes, que no entendieron la

súbita palidez de Zacarías ni su desplome en medio del foro. El curso siguiente aún trató de salvar al menos una licenciatura, en lo que fuese. Se matriculó en algo tan distante de la cirugía como el Derecho, pero le resultaba tan insoportable, tan imposible como lo anterior: no lograba asistir a una clase ni era capaz de abrir un libro. Por Navidad anunció a la familia que colgaba los estudios y se buscaba un trabajo. Soportando a duras penas el desdén de su familia, que lo dio por perdido atribuyendo las culpas a la pura vagancia y el mal vivir, Zacarías Alvargonzález vagueó por un tiempo sin destino fijo, viviendo de lo que se terciaba, hasta que por fin encontró su actual ocupación de viajante, que como aseguró a Juanito, por lo menos no le dejaba tiempo para pensar en nada. Vivía modestamente de pensión y no se había casado.

No volvieron a verse nunca más, y al contrario de Zacarías, Juanito Real olvidó pronto a su antiguo compañero y a su desdichada violetera.

Junio de 2013



Ensayo

**JESÚS AGUADO
ANTONIO CABRERA
NUNO MATOS DUARTE
ODETE JUBILADO
TANIA MARTÍNEZ GALLEGO
ANTONIO MÉNDEZ RUBIO**

PÁGINA

147

ENTREVISTA

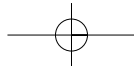
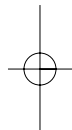
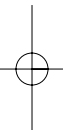
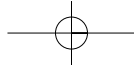
**Em Portugal ou em Espanha,
escrever é chorar**

CONVERSA COM O POETA E TRADUTOR

JOSÉ BENTO

por MIGUEL FILIPE M.

Fotografías JOÃO VARELA



GODOFREDO ORTEGA MUÑOZ, c. 1931-32

Madrid, 1961

JESÚS AGUADO

El paisaje en la obra de Godofredo Ortega Muñoz

MÍNIMO DICCIONARIO SUBJETIVO

JUSTIFICACIÓN

La obra de Godofredo Ortega Muñoz lleva siendo analizada y comentada más de medio siglo. Después de haber leído muchos de los textos consagrados a ella, y de haber vuelto a contemplar con atención algunos de los cuadros suyos que más me impresionan, me he dado cuenta de que la mayoría de los artículos, de las críticas y de las divagaciones sobre el autor dan vueltas en torno a una serie de temas que se repiten en ocasiones hasta la extenuación. Unos con más datos que otros, unos con mejor prosa e ideas que otros, entre casi todos han agotado lo que podríamos denominar una línea discursiva muy definida: la de la contextualización histórica y artística de Ortega Muñoz, la del peso (político, estético, intelectual) que la obra de éste tuvo en su época. A lo anterior se suelen añadir algunas pinceladas biográficas, un puñado de intuiciones, que en general son muy valiosas cuando son los poetas las que las firman (especialmente relevantes me parecen las de Luis Felipe Vivanco, Gerardo Diego o José Corredor Matheos), e información de carácter técnica sobre el taller del autor. Aunque he disfrutado repasando todo este material no veía el modo de no repetirme yo mismo, matizando aquí, discutiendo allá, poniendo de relieve las muchas contradicciones en las que caen unos y otros (los unos contra los otros), y, además, lo que para mí es más importante, no veía el modo de, entrando al trapo de la crítica, olvidarme por ello de lo que siempre debería ser lo principal: los cuadros, el mundo hecho visible por la obra, el haz de revelaciones que ésta proyecta sobre las distintas generaciones e individuos. La obra de Godofredo Ortega Muñoz me dice una serie de cosas, unas en susurros y otras a gritos, que, aun en el supuesto de que en parte coincidieran con las expresadas por otros con anterioridad, son mías, están ahí para mí, me interpelan mirándome a los ojos, y despiertan en mí una serie de referencias literarias, filosóficas, espirituales, simbólicas o personales que son en las que quiero centrarme a continuación. Ordenarlas en forma de diccionario subjetivo (obras del autor que más me gustan, temas que interseccionan con mis obsesiones, etc.) es una manera de procurar que no se me desboquen y también de poner un poco de distancia entre ellas: las piedras en el arroyo para, de salto en salto, pasar a esa otra orilla (que en las tradiciones orientales designa la salvación, el nirvana, la liberación del samsara o rueda de los nacimientos y las muertes, el espacio sin espacio de lo divino) de la que, lo confiese o no, lo sepa o no, se ocupa toda obra de arte. Tres aclaraciones para terminar: para evitar que mis derivas intelectuales y poéticas quedaran a merced de las referencias de tipo erudito, he colocado algunas de las citas de los autores que han acudido en mi ayuda para adentrarme en el mundo de Ortega Muñoz como entradas aparte de este mínimo diccionario personal, citas que pueden evitarse pero que, en caso de no hacerse, habrían de leerse como afirmaciones que Jesús Aguado hace sobre Godofredo Ortega Muñoz (sólo el pudor y la decencia me han impedido caer en la tentación del plagio, de firmarlas con mi nombre); entre corchetes o como voz aparte hago referencia a algunos de los cuadros del pintor extremeño que tengo en mente cuando reflexiono sobre esto o lo otro, sabiendo de antemano que las generalizaciones suelen tener una validez limitada y que, por lo tanto, es mejor hablar a partir de obras o de periodos concretos; dos de esos cuadros, que están entre mis preferidos, los he situado como voz aparte del diccionario, algo que, de hecho, me hubiera gustado, en caso de haber dispuesto de más espacio, hacer con muchos otros.

DICCIONARIO

Agua: En los años veinte y treinta Ortega Muñoz pinta muchos cuadros con agua [*Puente de Chioggia*, 1928, *Fábrica y barcos*, 1929, *Cercanía del lago Maggiore*, 1930, *Lago de Como*, 1931, *Puente*, 1934, etc], pero ésta casi desaparece hasta la serie de charcos de los años setenta. El agua, elemento inestable (nadie se baña dos veces en el mismo río, lago o mar, aunque sean pintados: ni siquiera la fijeza del cuadro es capaz de inmovilizar el agua), no conviene a una obra que pretende indagar en las dos o tres únicas certezas que puede pretender alcanzar el hombre. Como sabemos desde Rousseau o Bachelard, la labilidad del agua provoca ensoñaciones, divagaciones, falsas metafísicas o cuentos de hadas o de terror, pero casi nunca principios (raíces) sobre los que asentar verdades (qué somos, qué significa la vida, etc.). El agua distrae, nos aparta de nosotros mismos, acaba ahogando cualquier intento de diálogo en serio con el mundo. La sequedad (ese poco de sed que no mata pero que, como supieron expresar tan bien los padres del desierto o, ya en el siglo XX, Edmond Jabès, le impide a uno olvidar las preguntas del más allá) conviene más a un espíritu contemplativo, como luego se verá. La presencia del agua en esta primera etapa de Ortega Muñoz tiene más que ver con un uso convencional de la retórica paisajística que con una exploración de las posibilidades de un símbolo. Incluso en esos cuadros hermosísimos e inquietantes titulados *Peces*, que son de 1938 y 1939, el agua y sus habitantes parecen más un juego de sombras y luces, una construcción mental provisional, que una realidad atrapada con la red de las percepciones: el agua se burla de nosotros hasta cuando nos toma, y la tomamos, en serio.

Alain Roger: “El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje, lo que precede a su artealización, tanto si ésta es directa (*in situ*) o indirecta (*in visu*). Así nos lo enseña la historia, pero nuestros paisajes se nos han vuelto tan familiares, tan ‘naturales’, que nos hemos habituado a creer que su belleza es evidente; y es a ellos,

a los artistas, a los que corresponde recordarnos esta verdad primera, pero olvidada: que un país no es, sin más, un paisaje y que, entre el uno y el otro, está toda la elaboración del arte.”

“la invención del paisaje occidental suponía la conjunción de dos condiciones. En primer lugar, la laicización de los elementos naturales: árboles, rocas, ríos, etc. Mientras estaban sometidos a la escena religiosa, no eran más que signos distribuidos, ordenados, en un espacio sagrado que, sólo él, les confería cierta unidad. Por eso, en la Edad Media, la representación naturalista no ofrece ningún interés; podría perjudicar a la función edificante de la obra. Por tanto, es necesario que estos signos se desprendan de la escena, tomen distancia, se alejen; y éste será, precisamente, el papel de la perspectiva. Ésta, al establecer una verdadera profundidad, deja en la distancia estos elementos del futuro paisaje y, al mismo tiempo, los laiciza. Ya no son satélites fijos, dispuestos alrededor de los iconos centrales, sino que conforman el segundo plano de la escena (en lugar del fondo dorado del arte bizantino), y esto es algo completamente diferente, pues allí se encuentran al margen y al abrigo de lo sagrado, pero condenados a forjarse su unidad. Esta es la segunda condición: ahora es necesario que los elementos naturales se organicen entre sí en un grupo autónomo, con el riesgo de que perjudiquen la homogeneidad del conjunto, como puede constatar en numerosos cuadros del Quattrocento italiano, en los que es manifiesto el disparate entre la escena y el fondo.”

“En el capítulo de lo peor figura el complaciente y cómodo recurso al psicoanálisis, que permite, eso se cree, proyectar en cualquier lugar una lectura libidinosa. Como no es usual que el terreno sea totalmente plano, como poco esfuerzo uno se permite interpretar todo en términos genitales, cualquier relieve es fálico y toda cavidad, vulvar. Siempre hay un árbol o un campanario para falizar el paisaje (...), cualquier charca y cualquier arroyo para feminizarlo. No olvidemos que los cuatro ele-

mentos de las cosmogonías arcaicas eran sexuadas –aire y fuego, masculinos; tierra y agua, femeninos–, hasta el punto de que nada puede escapar a esta sexualidad universal, una especie de cama redonda elemental, puesto que los intercambios y las relaciones se multiplican.”

Antonio Machado: “Nuestro amor al campo es una mera afición al paisaje, a la Naturaleza como espectáculo. Nada menos campesino y, si me apuráis, menos natural que un paisajista. (...) El campo para el arte moderno es una invención de la ciudad, una creación del techo urbano y del terror creciente a las aglomeraciones humanas.

¿Amor a la Naturaleza? Según se mire. El hombre moderno busca en el campo soledad, cosa muy poco natural. Alguien dirá que se busca a sí mismo. Pero lo natural en el hombre es buscarse en su vecino, en su prójimo, como dice Unanimo, el joven y sabio rector de Salamanca. Más bien creo yo que el hombre moderno huye de sí mismo, hacia las plantas y las piedras, por odio a su propia animalidad, que la ciudad exalta y corrompe.”

“Pero a quien el campo dicta su mejor lección es al poeta. Porque, en la gran sinfonía campesina, el poeta intuye ritmos que no se acuerdan con el fluir de su propia sangre, y que son, en general, más lentos. Es la calma, la poca prisa del campo, donde domina el elemento planetario, de gran enseñanza para el poeta. Además, el campo le obliga a sentir las distancias –no a medirlas– y a buscarles una expresión temporal.”

“Es en la soledad campesina donde el hombre deja de vivir entre espejos.”

Autor: Estos paisajes [*Pueblo a la orilla del lago Maggiore bajo la nieve*, 1930, *Estación*, 1934] comienzan teniendo un autor: Godofredo Ortega Muñoz, el propietario orgulloso, el artista cualificado. Más delante, una vez que el autor, coherente con su proceso de espiritualización (del color, de la forma, de sí mismo), decide abandonarlos a su suerte, éstos, inquietos, huérfanos, necesitados de consuelo y compañía, le piden que vuelva. De un modo u otro le piden que vuelva: los caminos se curvan como interrogaciones [*Castilla. Verano*, 1957-1959],

los árboles [*Olivos*, 1968] o las viñas [*Viñas*, 1967] se alinean como mendigos esperando que se abran las puertas de la institución caritativa, los charcos parecen antes espejismos que lugares reales donde saciar la sed. Paisajes abandonados por un autor que los pinta para borrarlos de sus ojos y de su mente, nunca más para fijarlos, y menos para fijarlos en la eternidad. Después de un tiempo los paisajes se serenán y dejan de pensar en su autor, de desear su regreso o su amparo [*Rastrojos*, 1974, *Tierra y piedras*, 1976]. Una última etapa ésta en la que los paisajes de Ortega Muñoz podrían haber sido firmados por el aire, por la tierra, por la nada: se pintan a sí mismos, siguen indefinidamente pintándose a sí mismos, ahora ya, y por fin, indistinguibles del cosmos, de la totalidad de lo que existe.

Belleza: Uno no piensa en la belleza, que es una categoría estética (y, por lo tanto, filosófica) y una subcategoría sociológica (la moda, el atletismo, el cine), cuando se enfrenta a estos cuadros. Éstos no son bellos, al menos no desde el punto de vista del arte, es decir, situados aunque sea un paso más allá de la vida. Estos cuadros no han nacido de una idea ante la cual, de un modo u otro, tengan que rendir cuentas u ofrecer explicaciones. Por ejemplo, una idea, una concepción de la “belleza”. Por ejemplo, un movimiento artístico (aunque admitan etiquetas provisionales enseguida se emancipan de ellas), una tradición (aunque quepan en una enciclopedia o en una historia del arte su incomodidad dentro de esos volúmenes salta a la vista), un contexto histórico determinado (el franquismo de derechas o el franquismo de izquierdas). Estos cuadros no tienen que ver con la belleza más de lo que tienen que ver los campos o los caminos cuando el pintor se marcha, cuando aquéllos se quedan a solas: una difícilísima continuidad ésta (el paisaje se derrama en el lienzo al tiempo que el lienzo se convierte en el afuera de sí mismo) que es más natural y emocionante que la belleza como abstracción o *a priori* que anda a la caza de “objetos bellos”. Una belleza, en todo caso, de antes de que se inventara la palabra “belleza”. Una belleza analfabeta (como quería ser la

sabiduría china en sus mejores momentos, como defendieron José Bergamín y María Zambrano): la del ser, la del origen, la de la vida.

Caminos: No cruzan los campos, aunque también, sino el cuadro [*El camino o la carretera*, 1954, *El camino*, 1966, *Camino y retamas*, 1963, *El camino*, 1977]: ofrecen la posibilidad de entrar y salir de ellos, de convertir los ojos en pies y la mirada en pasos. Sin huellas, sin caminantes, nos aguardan para que seamos nosotros los caminantes que dejen huellas en ellos (aunque un buen caminante, advierte el Tao Te Ching, no deje huellas). Cuadros que no quieren espectadores sino viajeros. Cuadros que no fotografían un lugar sino que cartografían un itinerario que conduce al exterior de ellos, más allá del lienzo. Sí, también cruzan los campos pintados en ellos, pero estos caminos son algo más que habitantes sedentarios del paisaje en el que se inscriben: son caminos nómadas, inquietos, infieles a su función de llevar de un espacio a otro (quieren ser llevados, de ser posible auestas, por nosotros, sus caminantes, sobre el hombro como una vara, sobre la espalda como un saco), peregrinos recogidos antes de emprender la marcha.

Castañes: Los árboles, según la interpretación clásica, son un *axis mundi*, un eje de relación entre lo alto, el cielo, y lo bajo, la tierra, un puente para que se visiten mutuamente la inmanencia y la trascendencia. Pero estos castaños de tres, cuatro o cinco puntas afiladísimas [*Castaños*, 1966, *Castaños*, 1978, *Tierras y castaños*, 1981] muestran, más bien, agresividad hacia lo alto, al que amenazan con horadar, con atravesar con sus muchas veces tres, cuatro o cinco estiletes desenvainados. Un desafío quién sabe si en su papel de guardianes de los campos sembrados sobre los que se alzan, a los que desearían garantizar sol y agua, las dádivas de lo alto, en los momentos adecuados aunque fuera por la fuerza. Sin copas, sin hojas, sin sombra, estos castaños firmes, desnudos y feroces también parecen querer decir lo siguiente: caminante, piensa en tus raíces antes que en tu cabeza (piensa con tus raíces enterradas en la tie-

rra en vez de pensar con tu cabeza alzada al cielo). Castañes, espadachines adustos y malencarados, lanceiros al servicio de lo visible contra los arrogantes fueros de lo invisible.

Cézanne: *Dore Ashton sobre Cézanne:* “La concepción de la naturaleza no es la naturaleza en sí misma. Al construir sus composiciones estaba construyendo una filosofía, una visión del mundo, un método para descodificar el universo. (...) Sentía cada vez más que gracias a su temperamento y a su concepción de la naturaleza podía restaurar la continuidad, la armonía subyacente, sin sacrificar ‘las apariencias en todos sus cambios’; esa fue la paradoja que nunca dejó de intentar resolver».

Cirlot: “*Paisaje:* Partiendo de un punto de vista deductivo, el paisaje, todo paisaje, puede ser concebido como la mundificación de un complejo dinámico originariamente inespacial. Fuerzas internas liberadas se despliegan en formas que revelan por sí mismas el orden cualitativo y cuantitativo de las tensiones. (...) Aparte del fenómeno del recuerdo, reminiscencia o asociación compleja de percepciones distintas, los paisajes y lugares que se ven en los sueños no son ni arbitrarios e indeterminados, ni objetivos: son simbólicos, es decir, surgen para explicar momentos en que determinadas influencias distintas se superponen en grado variable de mezcla y combinación. El paisaje así constituido tiene una existencia fantasma sostenida solamente por la verdad, duración e intensidad del sentimiento causante. (...) Lo dicho para el paisaje soñado vale también para el paisaje visto cuando es elegido, es decir, cuando una interpretación automática e inconsciente nos revela una afinidad que nos hace detenernos en él, buscarlo, volver repetidamente. Se trata, entonces, no de una creación mental, pero sí de una analogía que determina la adopción del paisaje, en virtud de las cualidades que posee por sí mismo y que son las mismas que del sujeto.”

Claridad: La claridad es el lado humano de la luz. Luz humilde que no ciega, y que para no hacerlo, para no cegar, arroja puñados de sombra sobre sí misma,

colores apagados, terrosos, sordos. Esta luz de Ortega Muñoz, tan inhumana cuando, en otros, se deja infatuar por sus coronas místicas y metafísicas, se posa sobre los ojos sin herirlos, hablándoles en susurros, ganándose su confianza poco a poco. Luz despojada de destellos, de brillos: luz pobre que antes mendiga ser parte de la visión, de lo mirado, que se aposenta, arrogante, intratable, como la gran productora de lo visible. Está ahí por si queremos usarla, a nuestra disposición, pero sin estridencias, ensimismada, casi sin ganas, ahora me doy cuenta, de colaborar: luz a punto de disolverse, aunque no en la noche, su reverso, ni en la nada, su adversaria, sino en los sembrados, en los muretes, en las colinas, en las encinas, en las viñas: en cualquier cosa que existiendo, por el hecho de existir y aceptarla, la redima de sus abstracciones y lejanías.

Comunicación: En algunos bodegones de los años cuarenta [*Pajaritas de papel*, 1940, *Cencerros*, 1941 o *La jaula*, 1940] y en una serie de cuadros de principios de los cincuenta [*La visita*, 1951, *El postigo*, 1950 o *El espejo*, 1951] se expresa una preocupación por los límites o las posibilidades de la comunicación que luego casi desaparece de la obra de Ortega Muñoz o, como veremos, se convierte en otra cosa. Comunicación con el otro, con lo otro; contrabando de lo uno hacia lo otro y viceversa; diálogo con esa radical negación de lo que uno es que supone la mera existencia de otros distintos y distantes. Un problema antiguo para cuya resolución Ortega Muñoz usa un espejo, un postigo, una cancela: instrumentos de medición de esa distancia de lo distinto que merodea fuera y dentro de nosotros. En los bodegones citados se prescinde de la figura humana para que ésta no estorbe un ejercicio de abstracción que tiene más que ver con el ser de lo que somos que con la realidad de los intercambios afectivos, sociales o intelectuales. Luego, en la segunda serie de cuadros citada, esa figura humana se vuelve necesaria porque ese ser lo que somos sólo se entiende si se subordina a circunstancias, momentos, caracteres, es decir, si se subordina a la vida concreta de las personas que entran en contacto unas

con otras. Por fin, y a partir de entonces en casi toda la obra de Ortega Muñoz, el asunto de la comunicación (o de la incomunicación, para ser más precisos) empieza a ser considerado como un falso problema, o al menos como un problema menor y subsumido dentro de otro problema, éste sí central y determinante para el ser humano: el de su puesto en el cosmos, el de su lugar en la tierra.

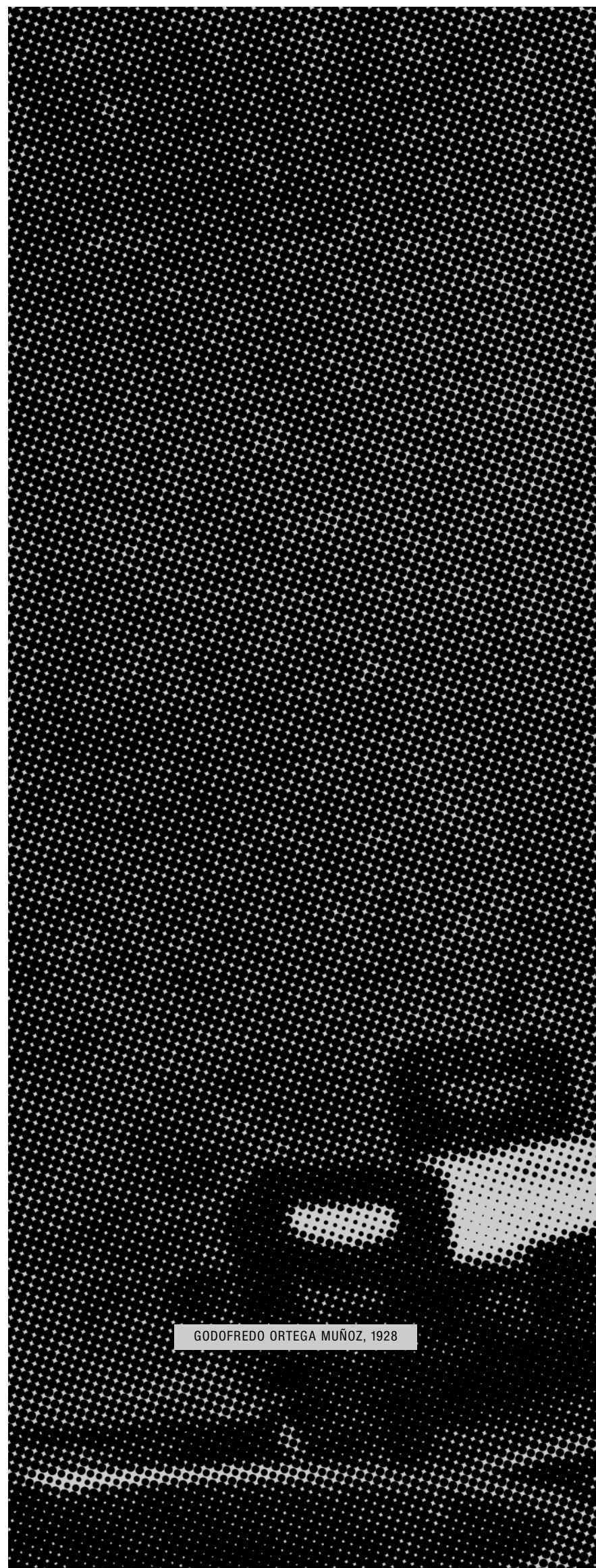
Contemplación: Los mejores cuadros de Ortega Muñoz [*La colina de las piedras blancas*, 1963, *Montones y círculos de paja*, 1975, *Tierras y piedras*, 1976, *Charcos*, 1977, *Tierras*, 1978], nacen de una honda contemplación (no de la meditación, que es un estadio inferior de la conciencia planetaria, sino de la contemplación, que es un acto de comunión, mística o no, con la totalidad, que casi nunca es el Todo sino una parte minúscula, una porción mensurable de lo real) pero no se dejan contemplar: si uno intenta usarlos para repetir el estado en el que los produjo el pintor el cuadro se desvanece, se fuga, diríase que se borra. No son máquinas del espíritu, y menos universales, y tampoco un manual de instrucciones para entenderse con la Naturaleza, con la Vida, con el Arte o con lo Humano. Son el resultado de una modalidad de conocimiento especialmente profunda y afinada, quizás incluso un punto de partida, pero de nada nos sirven si antes, en efecto, no se borran del todo mientras los miramos.

Cruce: Los caminos, cuando se cruzan, ni siquiera se miran [*Retamas*, 1973, *Cruce de caminos*, 1977]. Cada uno conduce a un exterior distinto. A veces incluso se dan la espalda desdeñosos [*Retamas en flor*, 1978], concentrados cada uno en lo suyo, negándose a terminar de cruzarse (ni siquiera en el infinito, mucho menos en el infinito, ya que cada camino apunta y sueña con uno diferente) por miedo a frenarse en sus respectivos impulsos, a desorientarse, a entretenerse con las nimiedades de los asuntos cotidianos.

Erotismo: La tierra abierta, el surco, la semilla enterrada: erotismo elemental, o mejor, sexualidad elemen-

tal, antigua. En muchos de los cuadros de Ortega Muñoz se opera un ancestral ritual de fertilidad sin estridencias (sin bacanales, sin orgías patrocinadas por dioses) que sirve para recordarle a los ciclos cósmicos las leyes a las que deben ajustarse. Los campos en feraz espera de lo que haya de acontecer: el arado, la siembra, el sol y la lluvia, la maduración, la recolección. Un ritual de fertilidad en el que las pinceladas se rozan, se esconden unas dentro de otras (y detrás de las formas que se apresuran a pintar para ocultarse mejor a miradas indiscretas) y se susurran promesas sin individualidad, sin yo, sin imaginación: las promesas que lleva haciéndole desde tiempos prehistóricos la tierra abierta al surco, el surco a la semilla, la semilla al hambre del hombre, el hambre del hombre a Dios (al sol, a la lluvia...), Dios a la tierra abierta. Sexualidad elemental en el que el hombre es un instrumento más, no el centro, y gracias a la cual la vida sigue su curso sin necesidad de pararse a pensar qué sea eso de la vida, de seguir un curso, de la sexualidad (y menos del erotismo).

En otros cuadros, sobre todo en los que reproducen viñedos, y por la asociación inmediata que se establece entre el vino y la embriaguez y entre ésta y el éxtasis amoroso, la sexualidad implícita parece transformarse en un erotismo incipiente, ensoñado, futuro, pero, una vez que nos liberamos de estas inercias simbólicas (viña igual a vino, vino igual a embriaguez, embriaguez igual a desmesura sensual), lo que queda, lo que el cuadro de veras dice, no es tanto el posible y excitante juego de las pasiones como una plegaria: los sarmientos, retorcidos sin estridencias, extienden sus cortas ramas (más manos que brazos) al cielo rogándole a éste que no vuelva a permitir el derramamiento de sangre (esa tierra roja sobre la que están sembrados) de hermanos contra hermanos (Cain contra Abel, Aliados contra Nazis, nacionales o azules contra republicanos o rojos), para que la uva, cuando esté en agraz, sea pisada con cordura y no pisoteada enloquecidamente. Ninguna sexualidad, por tanto, y tampoco ninguna clase de erotismo, como no sea el sublimado del sacerdocio o el apagado (con un puñado de tierra) del asceta, las dos condiciones, la



GODOFREDO ORTEGA MUÑOZ, 1928



sacerdotal y la ascética, que distinguen la relación de Ortega Muñoz con el paisaje.

Hombre: Cada vez menos, ya se ha insistido en ello, hasta desaparecer. Y no sólo el hombre sino también los borriquillos, cualquier presencia animal. El hombre hace mutis por el foro, se ausenta de la escena. Primero se pone de espaldas [*Campesino*, 1954] o se semiesconde debajo de un paraguas [*Hombre con burro y paraguas*, 1953] pero luego, poco a poco, se va, se marcha para siempre. Se diría que incluso tapia la ventana desde la que se asoma al paisaje. Sigue estando como signo: en los surcos, en lo podado, en los caminos. Pero ya no se le siente al acecho de sí mismo, emboscado detrás de una idea o de un significado, con las redes de una teoría de la visión preparadas para pescarse in fraganti en el acto de vivir, de trabajarse la vida. El hombre participa de lo real sin entregarse al cansino doble juego que tanto le gusta: estar en lo real y, simultáneamente, al margen de lo real, dentro y fuera del juego, creyendo, el muy ingenuo, que le está haciendo trampas a la Naturaleza cuando sólo se está haciendo trampas a sí mismo. Ausencia del hombre para que pueda brotar lo humano, que no debería ser nunca un modo de celebrar la exclusión (de la inmanencia, de la bestialidad, de la cosa, del instinto ciego) sino una de las maneras posibles de expresar la contigüidad esencial de todo con todo. Y todavía: ausencia de la ausencia del hombre, esos cuadros en los que uno, al menos en primera instancia, antes de que la “distancia estética” le pida el pasaporte en regla de espectador y, al hacerlo, expulse de su interior el exterior (y viceversa), ni siquiera echa de menos al hombre, al fantasma del hombre, cuyo ulular y arrastrarse de cadenas no escucha porque el silencio se niega a hacerle de eco [pienso, sobre todo, en *La colina de las piedras blancas*, 1963, y en muchos de la última etapa de Ortega Muñoz].

La colina de las piedras blancas, 1963: En los primeros años sesenta Ortega Muñoz pinta muchos blancos [*Paisaje blanco*, 1961-62, *Tierras blancas*, 1964, *Retamas blancas*, 1964, *Viñas blancas*, 1964], y los destaca en sus títulos, para luego, a partir de mediados de

esa década, pasarse al rojo [Paisaje de tierras rojas, 1964-67, etc.], que desde entonces será uno de los colores predominantes. Sin embargo, en esta colina los blancos son ocre, marrones, grises. Y las piedras parecen no pesar, estar posadas sobre la suave loma como aves a punto de alzar el vuelo. Ni siquiera la tierra de la parte inferior del cuadro se muestra a las claras como lo que es: un primer vistazo rápido nos hace creer que es una alfombra de piel de algún animal de la sabana, quizás un antílope, quizás un tigre envejecido. Piedras livianas aprendiendo los primeros rudimentos de la técnica contemplativa: la materia sorprendida en el acto de probarse una conciencia. Estas piedras, de hecho, parecen estar ensayando el pensamiento, la meditación, la espera: nos miran mirarlas sin complejos, en tiempo real (en el ahora en que uno se para ante este cuadro, que es uno de los que prefiero de Ortega Muñoz), como sabiendo mejor que nosotros los misterios que cela esa frontera entre el ser y el no ser (el blanco que es y no es ocre o marrón o gris, la piedra que es y no es pájaro, la tierra labrada que es y no es piel de antílope o tigre envejecido). Sólo el mínimo cielo de la parte superior es, aunque desvaído y secundario, cielo: una mínima verdad para orientarse en medio de tantas incertidumbres. En pocos cuadros como éste queda tan patente que un cuadro es su propia filosofía, su propia poética; y que palabras como éstas podrán ponerse después (ponerse mientras se tachan: ponerse para tacharse), pero nunca antes.

María Zambrano: “La vida es esencialmente hambrienta, menesterosa y ávida. Vivir es buscar la realidad, perseguirla, hasta pordiosearla. Y entonces, en principio, la realidad no puede dársele toda, entera; ni puede toda, entera, negársele. Parece que tenga que ser apetecida, perseguida y consumida día a día, ese pan de realidad.”

“Vivir de verdad, aunque no del todo. Vivir más bien a la intemperie de la verdad, como pobre de ella, a su descampado, con la mano siempre tendida.”

Melancolía: Expulsada la melancolía de la estética, ¿qué otro recurso le queda a los poetas o a los artistas para engañarse a sí mismos y para engañar a Dios?

Miguel de Molinos: “Asegúrate que la sequedad es el instrumento de tu bien.”

“Sabe que se vale el Señor del velo de las sequedades para que no sepamos lo que obra dentro de nosotros, y con eso nos humillemos; porque si sintiéramos y reconociéramos lo que obra dentro de nuestras almas, entrara la satisfacción y presunción, pensando hacíamos alguna cosa y entendiendo estábamos muy cerca de Dios, con que nos vendríamos a perder.”

“El Señor obra dentro de tu alma sin que lo conozcas por medio de la oración seca.”

“Tres maneras hay de silencio: el primero es de palabras, el segundo de deseos y el tercero de pensamientos. El primero es perfecto, más perfecto es el segundo y perfectísimo el tercero. En el primero, de palabras, se alcanza la virtud; en el segundo, de deseos, se consigue la quietud; en el tercero, de pensamientos, el interior recogimiento. No hablando, no deseando y no pensando, se llega al verdadero y perfecto silencio místico, en el cual habla Dios con el alma, se comunica y la enseña en su más íntimo fondo la más perfecta y alta sabiduría.”

Misterio: En ocasiones uno presiente la pronta irrupción de alguien en alguno de los caminos que se cruzan, de algo a punto de doblar la loma. Algo, alguien queda no dicho, no pintado. No es el autor ni el hombre, según hemos visto. Tampoco los insectos, los ratones, las liebres, las vacas, las cabras, los caballos, los cerdos, los campesinos, los caminantes, los cuales uno “ve” por inercia, llevado por sus recuerdos, porque son las cosas que pertenecen al campo. Alguien, algo que le pone a uno en tensión y le obliga a recogerse: ¿uno mismo, Dios, cualquiera de las innumerables figuras de lo eterno? El cuadro no lo expresa o lo expresa para luego velarlo, pero se escucha un latido que abomba, como el corazón el pecho, una pincelada, una piedra, una colina. Ese alguien o ese algo está ahí, en el margen, debajo, para cerrar la puerta cuando nos vayamos, para vigilar que no nos llevemos nada del cuadro (una certeza, ladrillos para construir un sistema, el horario de los acontecimientos), para acompañarnos de vuelta por el

oscuro túnel de la visión. Misterio que no inquieta, enigma que no pide soluciones.

Montones y círculos de paja, 1975: Estos montones y círculos no son símbolos, algo que hay que dejar claro desde el principio. De hecho, parecen burlarse de lo simbólico como herramienta hermenéutica (una constante en la obra de Ortega Muñoz, por lo menos a partir de los años sesenta), de ese afán que tenemos los hombres de subordinar las imágenes y las experiencias a los sistemas conceptuales (la metafísica, el psicoanálisis, la ciencia de los sueños, la historia de la estética). Los montones y los círculos están ahí sin más, no como referencia indirecta a un código de señales simbólico que les obligarían a expresar algo distinto de lo que se ve en el cuadro, incluso a contradecir al cuadro. Son montones y círculos mudos. O no mudos porque tienen, no hay más que mirarlos en silencio, una lengua propia, aunque, para que fuera inteligible para nosotros, tendríamos que convertirnos en montones, en círculos de paja: un reto que es el que repite el cuadro, otro de mis preferidos de Ortega Muñoz, a cada espectador que se sitúa frente a él.

Noche: Ni siquiera se presiente, como no sea en algunos cuadros de la primera época. Pero está: las pinceladas oscurecidas, fruto del abrazo del sol con las tinieblas, y la ausencia de seres humanos (no son horas de trabajo, luego son horas liminares, fronterizas, poco después de la aurora o poco antes de la puesta, horas en las que la noche y el día se paran a contarse sus últimos sucesos antes de despedirse) hablan antes del recogimiento nocturno que de la laboriosidad diurna. Una noche sin noche por la que habría que preguntar a Juan de la Cruz o al maestro Eckhart.

Ortega y Gasset: “Una piedra al borde de un camino necesita para existir del resto del universo.”

“En el nacimiento de una brizna de hierba colabora todo el universo.

¿Se advierte la inmensidad de la tarea que toma el arte sobre sí? ¿Cómo poner de manifiesto la totalidad

de relaciones que constituye la vida más simple, la de este árbol, la de esta piedra, la de este hombre?”

“para producir una cosa, una *res*, forzosamente necesitamos de todas las demás. Realizar, por tanto, no será copiar una cosa, sino copiar la totalidad de las cosas; y puesto que esa totalidad no existe sino como idea en nuestra conciencia, el verdadero realista copia sólo una idea; desde este punto de vista no habría inconveniente en llamar al realismo más exactamente idealismo.”

“El mejor cuadro es siempre un mal silogismo.

El cuadro ha de ser, en toda su profundidad, pintura; las ideas que nos sugiera han de ser colores, formas, luz; lo pintado ha de ser vida.”

Paisaje: Los paisajes de Godofredo Ortega Muñoz no hablan de una tierra concreta (Extremadura, La Rioja, Castilla, Lanzarote, Como), por más que incorporen el nombre de esa tierra al título de los cuadros que los representan, porque de lo que de verdad están hablando es de la tierra sin más y de la relación que ha establecido el hombre con ella. Ecologismo o geosofía antes del ecologismo y de la geosofía. El paisaje como crítica del progreso y de la civilización, pero una crítica que no añora pasados idealizados ni inventaría futuribles utópicos porque de lo que se trata es de recuperar el tiempo lento del ahora sin más.

Pobreza: Un voto de pobreza puede hacerse también con los pinceles. Vivir de lo que dé la tierra. Pintar con las manos extendidas y abiertas lo que la tierra deje, como limosna, caer en ella.

Progreso: Por estos paisajes no ha pasado el tiempo, y menos esa modalidad del tiempo que es el progreso técnico. Ni siquiera parece haber pasado la historia. En estos paisajes los instantes se alargan hasta convertirse en siglos (y los siglos se condensan en instantes): una crítica a esa fatigosa y antinatural voluntad de cambio incesante que define nuestra civilización contemporánea. Paisajes lentos y centrípetos como los árboles o las piedras, que duran sin ser víctimas de la duración y que no confinan su vivir dentro de un catálogo de vivencias.

Repetición: Repetir para sorprender, para contemplar mejor la banalidad de los cambios en el seno de lo inmutable. La migración de los ojos, esas aves en busca de climas apropiados.

Rilke: Aunque se ha citado en algunas ocasiones, sobre todo por el enigma de la visita en el verano del año 28 de Ortega Muñoz a la colonia de artistas paisajistas de Worpswede donde vivía la mujer de Rilke, Clara Westhoff, la afinidad de muchos poemas de éste con algunas de las mejores obras del pintor está por estudiar.

Sequedad: La sed, la aspereza, el polvo, el riesgo de incendio, la represión de las imágenes (o de la recreación voluptuosa en las imágenes): antes un método de conocimiento que la reproducción de un paisaje. Uno pinta lo que es o, para ser más exactos, lo que va siendo.

Significado: Los cuadros de Ortega Muñoz no significan, son: epifanía de lo real en el acto de negarse a mantener ninguna clase de comercio con las distintas ciencias de lo irreal, sobre todo, y muy especialmente, con la filosofía o el arte profesionales.

Soledad: Véase *Hombre*.

Sublime: Véase *Melancolía* y el libro dedicado a los paisajistas norteamericanos de Alberto Santamaría citado en la bibliografía.

Taoísmo: *Ensayo sobre pintura paisajística de Kuo Hsi (1020-1090):* “Hay varias maneras de pintar paisajes. Pueden extenderse en grandes composiciones y, sin embargo, no contener nada superfluo. Pueden estar condensados en una escena pequeña, pero sin faltarles nada. Hay también diferentes maneras de contemplar el paisaje. Si uno se aproxima a él con el espíritu lleno de simpatía propio de un amante de la naturaleza, su valor es alto; pero si uno se aproxima con los ojos del orgullo y la extravagancia, su valor es bajo.”

“Es una consideración común entre los hombres que han de existir paisajes en los que uno pueda viajar, paisajes en los que uno pueda observar y paisajes en los que

uno pueda habitar. Cuando cualquier pintura alcanza una de estas dimensiones, entra en la categoría de lo pre-excelente. Sin embargo, una pintura adecuada para entrar y viajar por ella o para mirarla no tiene tanto éxito como aquella en que uno puede entrar a habitar o pasear.”

Unamuno: “El sentimiento de la Naturaleza, el amor inteligente, a la vez que cordial, al campo, es uno de los más refinados productos de la civilización y la cultura. El campesino lo ama, pero lo ama por instinto, casi animalmente, y lo ama utilitariamente.”

“El sentimiento estético de la naturaleza, nacido del agradecimiento a los favores que nos hace, sólo se perfecciona y acaba a medida que nos hacemos dueños de esos favores mismos de los que antes éramos esclavos.”

“prefiero este paisaje amplio, severo, grave, esta única nota, pero nota solemne y llena, como la de un órgano, a aquella sonata de flauta de tres o cuatro notas verdes, de un verde agrio.”

“salgo a hacer repuesto de paisaje.”

“Porque el campo libre es una lección de moral, de piedad, de serenidad, de humildad, de resignación, de amor. El campo nos ama, pero nos ama sin fiebre ni frenesí, sin violencia. Y en el campo se ahogan nuestras dos semillas ciudadanas o sociales más malignas, que son la de la vanidad y la de la envidia.”

“La primera honda lección de patriotismo se recibe cuando se logra cobrar conciencia clara y arraigada del paisaje de la patria, después de haberlo hecho estado de conciencia, reflexionar sobre éste y elevarlo a idea.”

“¿Libro de la Naturaleza? ¿Libro? No, sino más bien cuadro. Y un cuadro enseña como un libro y aun más y mejor. Desde luego un cuadro bueno más que un libro malo.”

“Pues el agua es la conciencia del paisaje; las alamedas de la orilla del río, las alisedas, los saucedales, se ven a sí mismos en el agua y se reconocen, y hasta un mogote de roca, un berrueco de granito, se ve y adquiere conciencia de sí en una charca que duerme a su pie. Pero en las tierras sin agua hasta los hombres no son

más que paisajes, pinturas de Dios. ¡Pero qué pintura!”

“Ningún gran paisajista lo ha sido de vastos panoramas. (...) el genuino paisaje es de pequeños rincones. Allí es donde se coge el alma del campo.”

“Todo pintor pinta de memoria, hasta lo que está viendo; pinta un recuerdo. Lo que hay que ver no es la visión presente; lo que hay que ver es su recuerdo, su imagen. A veces su recuerdo presente. El artista ve recuerdos y por eso ve anticipaciones y es un profeta. Vamos al museo a recordar el campo, pero vamos al campo a recordar el museo. Todo artista pinta de memoria.”

“El campo es una metáfora.”

Viento: El viento lo pone todo en movimiento, en danza: ramas, partículas de polvo, hojas, papeles sueltos, el humo. Impide meditar, desconcentra, agita los sentidos. Cualquier ascetismo que se precie encierra el viento bajo siete llaves. Pintura, además, anti-romántica, la mera presencia del viento, sin alterar ningún otro detalle, habría convertido los cuadros de Ortega Muñoz en tentadores escenarios para crímenes brutales, cuando son justo lo contrario: escenarios de reconciliaciones (epifanías, revelaciones) y de fraternidades.

El Espíritu es viento, pero en calma, tenso y enrollado alrededor de una cepa, de un olivo, del mojón de una linde: respiración lenta del mundo.

Visibilidad: Ortega y Muñoz muchas veces parece pintar con los ojos tapados, de espaldas al problema de la visibilidad: entonces no parece interesarle lo que ve, o lo que puede verse y cómo, sino cómo utilizar eso para señalar lo que no se ve (que no es lo invisible sino lo que hay en el hueco que se abre entre lo visible y lo invisible: el hueco del arte y de la poesía, el hueco de la vida).

Wallace Stevens: (*Trece maneras de mirar un mirlo y Seis paisajes significativos*) y Marguerite Duras (*Una tarde de M. Andemas*) y varios otros autores que podrían dialogar con la obra de Godofredo Ortega Muñoz pero que no caben aquí por el momento.

EPÍLOGO

Un mínimo diccionario éste que no agota los temas, las afinidades, el riquísimo mundo de Godofredo Ortega Muñoz. Las voces, ésa era al menos mi intención, se reflejan las unas en las otras, se comentan mutuamente e intentan acotar entre todas una especie de lugar de partida, uno de los posibles lugares de partida, para disfrutar de la obra del artista extremeño. También las citas, como ya se dijo. Y un diccionario subjetivo porque, en el fondo, es el de un poeta concreto, el que firma estas páginas, en el acto de irse reconociendo en el universo de un pintor: afinidad, complicidad, encuentro: un acto de celebración y de agradecimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- Ashton, Dore, *Una fábula del arte moderno*, trad. Javier García Montes, Turner, 2001.
- Careri, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, trad. Maurici Pla, Gustavo Gili, 2002.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, 1997.
- Duras, Marguerite, *Una tarde de M. Andesmas*, trad. Caridad Martínez, 1963.
- Machado, Antonio, *Juan de Mairena*, Ed. Pablo del Barco, Alianza Editorial, 2004.
- Maderuelo, Javier (ed.), *El paisaje. Arte y Naturaleza*, Diputación de Huesca, 1996.
- Maderuelo, Javier, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada Editores, 2005.
- Miguel de Molinos, *Guía espiritual*, Ed. María Toscano Liria, Ediciones Obelisco, 1998.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, Alianza Editorial 8.ª ed., 2005.
- Ortega y Gasset, José, *Mocedades*, Espasa Calpe, 7.ª ed., 1974.
- Ortega Muñoz, *Catálogo*, Comisario Antonio Franco Domínguez, MEIAC, 2004.
- Racionero, Luis, *Textos de estética taoísta*, Alianza Editorial, 1983.
- Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Ed. Javier Maderuelo, Biblioteca Nueva, 2007.
- Santamaría, Alberto, *El idilio americano. Ensayos sobre estética de lo sublime*, Ediciones Universidad Salamanca, 2005.
- Stevens, Wallace, *De la simple existencia. Antología poética*, Ed. Andrés Sánchez Robayna, Círculo de Lectores, 2003.
- Unamuno, Miguel de, *Andanzas y visiones españolas*, Alianza Editorial, 2006.
- Unamuno, Miguel de, *Por tierras de Portugal y España*, Alianza Editorial, 2006.
- Wolf, Norbert, *Pintura paisajista*, Taschen, 2008.
- Zambrano, María, *La España de Galdós*, Biblioteca de autores andaluces, 2004.

Medina Sidonia, 1958

ANTONIO CABRERA

4 prosas

Unas palabras acerca del callar

No se sabe nunca dónde puede saltar la liebre de la constatación. Mientras esperaba mi turno en la peluquería –templo evidente del palique–, leía en un periódico que, según los primatólogos, a los simios no les interesa conversar. Resulta que la evolución –bastante inflexible como repartidora de dones– no ha inculcado a nuestros primos antropoides la motivación suficiente a la hora de intercambiar mensajes. De su comercio gestual se desprende, a lo sumo, un apego al parco imperativo, al “dame” y al “vete”, pero de ninguna manera saborean las delicias de lo declarativo, ni mucho menos huelen siquiera el aroma del juicio de valor, del chisme, del argumento, de la banalidad, del humor o de la calumnia, contenidos tan comunes en las conversaciones humanas. Por lo visto les falta pasar de la sociabilidad, que poseen, a la ultrasociabilidad, que es prerrogativa cuyo disfrute exclusivo corresponde a nuestra especie. Mis oídos, allí, en la peluquería, estaban dando fe.

Nada más humano, pues, que la charla o incluso que la cháchara. Pero parece innegable, con todo, que la comunicación contenida y el silencio han adquirido, por efecto reactivo ante esa realidad murmurante o clamorosa, un claro prestigio, aunque minoritario, del que bien podría derivarse como definición de lo humano –en muestra elocuente de la complejidad de *Homo sapiens*– la siguiente: es el hombre un animal que desea callar. Deseo o propensión, desde luego, en nada semejantes al desinterés involuntario de los simios. Es más, nos separa de ellos de un modo todavía más drástico.

Esta voluntad de silencio, de no querer intervenir en el mundo con demasiada pronunciación o con ninguna, ha tenido ilustres defensores intelectuales. Me vienen a la cabeza al menos tres, quizá no acostumbrados. El primero, Spengler, defendió entre ingenuo y convencido que *hablar no es necesario*. El silencio tendría a su parecer un carácter más natural que el proferimiento de palabras en profusión. Por eso el aldeano calla y el urbanita llena con discurso su aburrimiento.

Con ausencia de candor, tan ajeno a su talante, pero en obediencia a una severidad sin amargura, a cierta adustez del pensar nada rara en sus diarios, César Simón escribió: “Uno sólo se siente adulto cuando calla”.

El tercer nombre es Antonio Porchia, aquel miniaturista del pensamiento, maestro del matiz microscópico de consecuencias abisales para el significado de palabras e ideas. En una de sus voces –frases cinceladas hasta el extremo, de una extrema resonancia en la mudez de la conciencia– confesó: “Hablo pensando que no debiera hablar; así hablo”. Fue coherente, porque esta afirmación se ajusta a su personalidad de tímido recalcitrante, y se aviene con justicia a su producción literaria, que apenas supera toda ella las mil frases, de una sola línea la mayoría.

Cada uno a su modo y en su dosis, los tres pertenecieron a la tribu de los callados, gente más bien inclinada a la reserva, al decir no siempre suficiente, a la síntesis que huye del análisis por incapacidad o por repulsa. Suelen los callados actuar como tales en cualquier parte, también en los templos obvios del parloteo: las peluquerías, por ejemplo.

Es comprensible que estos preferidores del silencio se sientan atraídos, eso sí, por los goces de la escucha. Muchos invierten en ello tiempo y esfuerzo, pues se han hecho adictos a sus virtudes nutritivas, cifradas en la riqueza que supone saber situarse a una fértil distancia de lo que está y de lo que se dice.

Pero como el callado, para no ser presuntuoso, debe hablar, cuando el otro día me llegó el turno y salí de mi rincón para ser atendido, añadí a la conversación general –sin alentarla, es cierto– algún comentario sobre la situación de la Liga. Creo que así completaba mi diferencia con los simios.

Casos de acústica lírica

En el tapiz dentro del cual vivimos hay tantos hilos-sonidos entrelazados que lo lógico es que no discrimine-mos, que percibamos el todo y no las partes. Sólo por acción de la voluntad se nos hacen manifiestos en detalle los sonidos del entorno, que para eso es la voluntad la herramienta más usada por la conciencia. Conozco de verdad, reconozco, porque activo el querer conocer. La voluntad es lupa, linterna, estetoscopio. Voluntariamente, ahora, capto el sonido que hace una carretilla en la puerta del mercado, y las voces borrosas de la gente, y el roce sordo de mis uñas en la piel de mi brazo, y la puerta cerrándose de una furgoneta –sonido diferente al de la puerta cerrándose de un coche–, y el impacto –particular también– sobre la tecla de la letra A, y el zumbido de la CPU, y un claxon, y el precipitarse de la saliva que trago...

A veces, en el marasmo de lo audible no oído, a nuestra atención dormida la despiertan sonidos imperiosos no siempre violentos. Entonces, como si se tratase de una aparición exenta de solemnidad, pero asertiva, aquello que de pronto comienza a escucharse se impone y, al hacerlo, nos abre los oídos a todo lo demás.

A modo de flechas lentas llegan –es algo que aún sucede en la ciudad donde vivo– las campanadas del reloj del ayuntamiento, con su ritmo puntual, decidido, abriéndose paso entre motores que aceleran y gritos infantiles, igual que alguien que, con rumbo claro, sortea a peatones morosos en las aceras del centro. En su avance, el sonar de las horas va levantando el velo que acallaba el percutir y el friccionarse de las cosas del mundo. Así, estos toques de campana descubren la respiración atmosférica de las calles, que estaba presente sin presencia. El suyo es para mí uno de los sonidos pertenecientes a la acústica lírica, una acústica superior, al margen de la música.

A esta parcela sonora de lo lírico, de lo que conmueve con modulación no enfática, con calma bien dispuesta ante la visita de un temblor que es temblor aunque sea tenue, yo incorporo también los ruidos nobles y las voces del campo. Nombraré –con respeto y con prisa, porque no voy a hablar de ellos– el viento en las ramas, el canto de las aves, el ladrido lejano, el balar y el mugir, los pasos en la tierra del sendero, la claridad sonante del arroyo, la noche... Son clásicos. Ahora, no obstante, es llegado el momento de que aluda a una olvidada vibración campestre: el rumor que se oye cuando pasan, contra el cielo, los aviones.

A nadie le resultará difícil recordar alguna ocasión en que, mientras recorría parajes retirados, ha alzado la vista para buscar la fuente de un sonido que en medio de lugares de completa hegemonía natural se le ha antojado impropio. Y no lo es, sin embargo. Defiendo la convivencia, no insólita después de tantos años, entre la paz agreste emanada de llanuras o bosques o barrancos y un ruido artificial que gradúa su aproximación y su alejamiento, y se muestra como un trueno inofensivo, tumulto melancólico inmerso como nosotros en la luz abierta.

Nada que ver el fragor alto, y por eso limpio, de un gigante de las rutas aéreas con el bronco estrépito de unas

motocicletas o unos *quads* mordiendo las veredas. Los aviones emiten, desde su elevado paso rectilíneo, un ruido dulce dotado con la virtud de no violentar en ningún caso el azar armónico del campo, ni sus cosas inertes, ni a sus criaturas. Esto supone una muestra, llena de poesía además, del ajuste posible entre naturaleza y civilización.

Mi voluntad –mi estetoscopio– se aplica siempre que se da el caso sobre el azul que está siendo dividido por un avión. Oigo el resplandor adamantino de su fuselaje. Oigo la luminosidad.

Antes

Antes de ponerme a hablar de las situaciones previas, del *antes*, del recinto fugaz donde se fabrica lo inminente, me haré una pregunta que, como todas las preguntas, es –según la pura gravitación de su lógica– anterior, preparatoria: ¿en qué tramo del tiempo residimos, si se puede saber? Esta mañana me he levantado agustiniano –me doy cuenta–, deseoso de entrar en una maleza especulativa irresoluble pero que posee una solución práctica de claridad manifiesta: estamos en el presente, siempre.

De acuerdo. Y admito además que todo tiempo es irredimible porque todo tiempo es eternamente presente. Hago mío el matiz moral que añade el agustiniano Eliot al asunto. Pasa lo que pasa y sucede lo que sucede, sin que exista liberación posible del acontecer efectivo, que es ciego. El presente es la cápsula constante, la piel que nos rodea. No hay salida. Como la culebra, la cambiamos entera para que sea la misma piel nuestra. Residimos, por tanto, en el ahora, empezando y terminando cada vez, todas las veces.

Con todo, la tramposa gramática, tan necesaria –tanto que es otra capa inevitable de la cebolla en que consistimos–, se reserva un par de adverbios con cuyo efecto aturdirnos o entretenernos. Dentro del presente que fluye hay cosas que ocurren *antes* y cosas que ocurren *después*. A menudo me descubro fascinado por un evento que se desarrolla justo antes de lo que viene a continuación suya. Esto es, me asombran ciertas situaciones anteriores. También, claro, me sorprenden muchas cosas sobrevenidas, pero, por una obvia cuestión de orden, las dejaré ahora a un lado y aludiré antes a las que van primero.

Por ejemplo, contamos con el antes de leer un libro apetecible. No siempre se da el caso, pero basta la conjunción de elementos en general azarosos, como un autor aún no leído del que se tienen buenos informes, quizá otro autor bien conocido y por ello deseable, un tema atractivo o la firmeza de una intuición, para que se construya la expectativa de lectura grata, imperiosa en numerosas ocasiones. Por lo que a mí respecta, inmerso en la sensación de prefacio a un disfrute prometido, suelo entregarme al tanteo y a las catas. Leo una frase, un párrafo tal vez, del comienzo o del final, o del ecuador de la obra. De este modo, calibro, degusto, capto el aroma del alimento que me espera en el después de estar leyendo por fin. Este antes de leer administra por sí mismo una dosis tan alta de satisfacción, que a ciertos lectores compulsivos los abisma en la perversa conducta consistente en no llegar a leer por completo el libro o ni siquiera comenzarlo propiamente, y enseguida buscar uno nuevo, tan grande es la adicción al fervor previo, tan deformante el apego a lo que acontece con anterioridad al acontecimiento guía, experimentado entonces como demasiado lejano, allí, en su remoto futuro inmediato.

Los antes abundan, no resultan en absoluto raros. Cómo iban a serlo si es necesario que algo tenga lugar antes de lo que está pasando. Hay, cierto es, algunos antes con rango de canónicos, como el ostentado por el de la lectura. Pero ahí están también todos éstos: el antes de los viajes, fértil en la conciencia de cualquiera; el antes de salir de fiesta, ritualizado, automático; el de irse a dormir, con no menos pautas, pero más denso; el antes de haberse uno enamorado, casi incomprensible luego, y digno de nuestra clemencia; el antes de nacer, ese que existe para el más opaco olvido. O, en definitiva, el antes de morir, el de la prolongada caducidad, el que estuvimos llamando, antes, vida.

Divagación para el Día de Difuntos

Casi todo es estático. He aquí un descubrimiento de esos que en ocasiones se hacen violentando de algún modo las convicciones usuales, la lógica más generalizada. Casi nada se mueve. Y no nos damos cuenta porque lo nuestro es, justamente, lo contrario, el movimiento. Fijémonos –detengámonos– un momento: la mayor parte de lo que existe está quieto. Tal vez a causa del alboroto de lo móvil –nosotros mismos, nuestros artilugios mecánicos, los animales– olvidamos la situación de asentamiento permanente en que alienta un porcentaje abrumador de lo real.

¿Se desplazan los árboles, las piedras, las construcciones humanas? ¿Cambian de lugar las montañas? El escenario donde se representa la vida no va a la velocidad de la vida, no va a ninguna velocidad significativa. Tampoco el mar se traslada, sino que se mece o se enfurece dentro de sus límites estrictos. Casi nada viene a nosotros. Casi siempre vamos nosotros a las cosas. Al mar, a la montaña, al árbol, a la tienda, al templo, al libro. Por lo general, no caemos en la cuenta de que *ir* es uno de nuestros verbos fundamentales. En el trasiego de ir es donde más vamos siendo.

Detengámonos ante un hecho simple, fijémonos: la casa en la que habitamos nos espera y nos recibe, nos ve alejarnos y nos aguarda de nuevo. Pensemos en la inmovilidad de nuestra casa. Y acto seguido prestemos atención, de una vez por todas, a la puerta, a la que tanto vamos, la que nos ve pasar, salir o entrar con la abundancia y la monotonía de lo cotidiano. No rendimos a las puertas su merecida pleitesía, cuando ellas constituyen un elemento sin el cual la física y la metafísica del ir se desvanecerían porque, sencillamente, no podríamos acceder al ejercicio de nuestra movilidad obligatoria. Por su naturaleza elemental y compleja –se encuentran atadas a través de las bisagras a la estaticidad y a un recorrido estipulado– las puertas han ido acumulando una densidad de simbolización demasiado importante como para que la apartemos como se las aparta a ellas mismas al traspasarlas. Las necesitamos para que la tarea de ir, en sus propósitos graves igual que en sus caprichos, se cumpla. Todo es mejor si una puerta se abre o puede abrirse cuando llegamos ante ella. Qué desconcierto el de las puertas cerradas.

Mañana vamos a ir en masa a los cementerios. Un buen lugar donde ir, digan lo que digan. No sólo porque la muerte es el destino hacia donde avanzamos todos, es decir, no sólo por la evidencia de que *morir* rima con *ir* irremediable y definitivamente, sino además porque acudimos a encontrarnos con nuestros muertos, gente que se movió por aquí y terminó llegando en turnos anteriores a la meta común, y ahora descansa detrás de una lápida.

Situarse delante de una lápida equivale a ponerse ante una puerta que no va a abrirse. O sí, pues la lápida es un portal a la memoria susceptible de ser franqueado con sólo colocarse uno ante su mármol. Mañana es un día para ir hasta ese umbral del recuerdo y penetrar sin trabas en la evocación de los ausentes, pasando al otro lado o trayendo a éste –la virtud del símbolo así lo permite– a los que ya no están.

(De pronto me doy cuenta de que, aun siendo la muerte nuestro destino último, no avanzamos hacia ella, contra lo afirmado arriba. Es extraño que a pesar de ser el ir un trajín esencial que nos modela, no interviene en nuestra relación con la muerte, porque a la muerte nunca *vamos* –mañana iremos a los muertos, cosa distinta. No es una dirección hacia la que dirijamos nuestros pasos, excepto en el caso del suicida, sino un lugar que no ocupa espacio, y, por eso, un lugar sin límites, ubicuo. Lenta o súbita, será ella la que un día se manifestará ante cada cual. Abrirá una puerta. Qué desconcierto entonces el de esa puerta abierta.)

Ponte de Sor, 1971

NUNO MATOS DUARTE

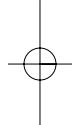
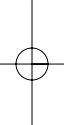
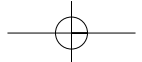
Breves apontamentos a partir da leitura do poema *Contramina* de Ruy Ventura

PRIMEIRO: *ANTES DA LEITURA DO POEMA*

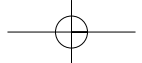
É meu dever começar por esclarecer que leitor julgo ser, porque num mundo onde as actividades humanas se organizam e estilhaçam em microestruturas resguardadas nos diversos campos do saber, e que tenta reduzir a actividade do indivíduo à especialização num campo de actuação muito complexo mas diminuto, algumas vicissitudes profissionais, e o meu interesse genuíno por todas as actividades artísticas, têm-me conduzido pelo caminho oposto, isto é, pelos trilhos inseguros da não-especialização. É até com algum espanto meu que constato agora que actuei já, pontualmente nuns casos e continuamente noutros, nos campos da arquitectura, música, pintura, escultura, fotografia, *design* gráfico e de objectos, vídeo arte, artes multimédia, ensino, gestão na administração pública, ensaísmo e também no da literatura. Se exceptuar o caso da arquitectura, pois exerço a profissão de arquitecto desde 1996, é óbvio que não tive tempo para me especializar verdadeiramente em nenhuma destas actividades, mas, de uma forma ou de outra, e numas mais do que noutras, vou oferecendo, a conta-gotas, o meu humilde e pouco visível contributo. Por isso não pode o leitor ou o ouvinte destas palavras esperar de mim um comentário “académico” e bem informado sobre poesia, porque não conheço em profundidade as ferramentas próprias dos métodos da crítica literária. Creio no entanto que a obra de arte genuína possui elementos que, de alguma forma, colidem com elementos presentes em mim, e o mais que posso fazer, em vez de os procurar dentro de parâmetros externos, é deixar simplesmente que essas colisões ocorram para as identificar e, finalmente e partindo delas, compor e desenvolver os conteúdos do que suscitam, um sentido estético que, dado este meu método desengonçado, pode divergir largamente das intenções do autor da obra e até das minhas próprias convicções e preconceitos. Devo dizer também que, com o passar dos anos, tenho alimentado a convicção pessoalíssima de que a especialização autista, regra geral, conduz à esterilidade criativa e às ortodoxias dos sucessivos becos sem saída da persistência de uma certa ideia de modernismo progressista. Esta apologia do esforço continuado e colectivo, assente na ideia de evolução na arte mimetizado do da ciência, dilui a importância da inquietação individual com o universo, e neste processo vai-se perdendo o que, a meu ver, constitui o factor mais importante para haver arte: a individualidade.

Feita esta advertência, e ainda antes da leitura do poema, passo à constatação de algumas evidências estruturais sobre o objecto que tenho diante de mim. Trata-se de um pequeno livro que na capa exhibe o título *Contramina*¹ e o nome do autor, Ruy Ventura. Abro-o, viro as primeiras folhas, lá dentro surge de novo o título precedido de algumas

¹ *Contramina*, de Ruy Ventura, foi publicado em Évora, no ano 2012, pelas edições Licorne, com posfácio de António Cândido Franco.



RUY VENTURA



citações. Folheio-o todo, rapidamente, e descubro no meio de blocos de caracteres alguns numerais romanos, cabeçalhos que marcam o início de partes do corpo de texto. Constató que o livro serve de suporte a um único poema dividido em sete partes e que as últimas duas partes são precedidas de um separador com a inscrição *Theatro Anatomico*. Antevejo, pois, diferenças entre as várias partes, bem como uma mudança de tom no texto, um clímax, ou anticlímax, após o separador *Theatro Anatomico*. Mas não quero abordar a leitura do livro analisando *tout court* os rigorosos traços de uma relação eficaz entre forma e conteúdo, nem tão pouco me motiva o decifrar de uma exactidão simbólica na numerologia, simplesmente porque o tipo de pessoa que faz isso não sou eu. Tal como a capa já indicava, existe também no livro um posfácio escrito por outro autor. Da leitura rápida que faço deste posfácio (que assim deixou de o ser porque o li antes de ler o poema) concluo que acaba por ser outra obra que coexiste com o poema, tomando-o como ponto de partida para reunir os seus próprios conteúdos e estrutura. Mas volto ao título, *Contramina*. Este título cria uma expectativa muito particular: julgo que é também para isso que os títulos se inventam em literatura e em todas as artes que se estruturam em torno do desenrolar do tempo de fruição do espectador (ou se não é, também deveria ser). Um título como este escolhe-se com a consciência de que vai afectar toda a fruição da obra e até mesmo transcendê-la, o que me obriga a ter de reflectir um pouco, nas linhas que se seguem, sobre a função deste dispositivo artístico. Como nesta categoria de obras o título se apresenta inevitavelmente antes do seu corpo, cria-se uma condição prévia que afectará directamente toda a nossa relação com a percepção da sua cronologia interna e da distribuição e natureza dos seus conteúdos, pois essa é uma característica do seu particular modo de compor, organizar e construir os vários níveis de elementos que a conformam. Nas artes plásticas e visuais estáticas, por comparação, o título é só coexistência que, embora se leia ou diga “à parte”, integra também a obra que se vê de uma assentada e que constitui um todo evidente perante nós. Neste caso, acaba por ser um pouco indiferente a altura em que se conhece o título, porque regra geral não é este que começa por nos atrair, mas sim a imagem toda visível. Já na literatura, o título dificilmente se pode livrar de ser um mecanismo para criar expectativa. Se o tempo da obra pictórica só pode ser levemente induzido pelo autor, o tempo da poesia e o da prosa, aproximando-se mais do das artes performativas (música, dança, teatro, cinema), tem a particular riqueza de não ser imposto com o rigor do metrófono, pois cabe ao leitor construí-lo, vacilando entre o seu tempo efectivo de leitura e o tempo que intui a partir da estrutura da narrativa ou do fluxo do poema. Na nossa relação com a pintura e a fotografia, olhamos a imagem toda de uma vez e, eventualmente, demoramos o olhar num ou noutro pormenor para descobrirmos relações formais e conteúdos subtis, num passeio que, por mais que os autores usem com mestria os truques e malabarismos técnicos próprios destes média, esbarra sempre na impossibilidade de condicionar o aparecimento dos elementos à cronologia sequenciada de um tempo contínuo e mensurável. Neste processo de organização dos tempos de fruição, o título da obra pictórica só acidentalmente cria expectativa sobre o seu conteúdo, porque o conteúdo impõe-se como todo formal antes de conhecermos o título. O título dos livros, dos poemas, dos filmes e das peças musicais, de teatro e de dança não tem, por isso, a mesma exacta função que nas artes visuais estáticas, este título é um dispositivo artístico muito diferente que vem, como um ícone, não só condensar todo o conteúdo da obra e coexistir com ele, como também afectar, anunciar, e em alguns casos trair, o seu porvir. Se me alonguei demais a enunciar alguns princípios básicos sobre a função dos títulos das obras de arte, é porque julgo ser necessário lembrar, de vez em quando, o óbvio, para melhor compreender o alcance do que está diante de mim. O Ruy Ventura escolheu a palavra *Contramina* para afectar, condensar e anunciar o poema que se estende pelas páginas que ainda não li e obrigou-me a refrear os ânimos ainda antes de iniciar a leitura. O título deste poema demonstra a consciência que o Ruy Ventura tem do poder funcional que aqui constatei, mas leva esses princípios muito mais longe, porque a palavra que escolheu extravasa para fora do poema, escorrendo directamente para o momento histórico que vivemos. *Contramina*, contudo, é palavra

raramente dita e ouvida, que provém das terminologias da arquitectura militar. O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* define-a assim: “(...) **1 MIL** galeria subterrânea construída estrategicamente abaixo de mina inimiga para provocar a sua destruição nas operações de sítio **2 fig.** recurso artificioso para desfazer uma intriga, uma trapaça, uma traição **3 fig.** traição, perfídia, engano (...)” Sem mais reflexões sobre o assunto, porque são redundantes face a estas definições, parto para a leitura do poema, bem balizado também por um imaginário pessoal que a palavra *Contramina* suscita na minha mente.

SEGUNDO: *DURANTE E APÓS A LEITURA DO POEMA*

Leio o que me parece ser uma fala dita por um personagem chamado João e sou logo detido pelo monumental poder de síntese sugerido nestas poucas frases que tão depressa estabeleceram a autoridade de uma voz singular. De imediato também, intuo que não é João quem fala, João é antes uma presença, alavanca demiúrgica que impulsiona o solilóquio do autor. Constató que este discurso poético se modela a partir das presenças de figuras fantasmáticas que o autor foi descobrindo no decurso da vida e de que se aproximou espiritualmente. Nesse acto o fascínio tornou-se voz, e a voz contributo, na consciência imaginada plena de que ter essa voz é servir humildemente o mistério da continuidade de um propósito maior. Ouçamos as palavras que expressam a presença que no poema primeiro ilumina o autor: “(...) destroços emergem desta língua. outra língua, sem voz, ecoa nos lugares e em vozes dominadas pela perda. raízes que não lhe pertencem mergulham os vestígios na obscuridade. ninguém reconhece (ou quer reconhecer) o ouro enterrado na pronúncia da matéria. afirmam que a nascente é tão só um fio de água, esquecendo (ou querendo esquecer) que existe na transparência uma sucessão de átomos e de minerais que a frescura dissolve e unifica, sem conseguir no entanto esconder a identidade dos seres, estilhaçados pela cegueira do norte ou pelas legiões que tudo aplainam, fora de tempo – como máquinas de arrasto. (...)” As primeiras frases estabelecem desde logo o que chamaria de ‘programa’, passe o pragmatismo do termo, porque a forma que é dada à representação do que se descreve por palavras faz intuir a necessidade imperiosa de um espírito de missão que arroste a ameaça, para manter vivo um testemunho fundamental que se arreiga a tempos remotos. Mas nas páginas seguintes constata-se que, para o fazer, é necessário o recurso contido, e o autor impõe aos seus próprios passos um espaço restrito, acreditando que dessa atitude modesta nascerá a invenção genuína que ascende desse constrangimento, inteligentemente auto imposto, a uma forma de libertação. Esta libertação representa também um escapar ao lugar-comum da livre associação e da arbitrariedade do «não importa o quê» que amarra, ainda hoje, não só as poéticas realistas contemporâneas mas, em igual porção, certa arte de pendor surrealista. À parte estas inúteis guerras dos ‘ismos’, estas (para mim) estranhas formas de tomar partido, conheço suficientemente bem o Ruy Ventura para saber que temos em comum uma irritação indisfarçada com a predominância na arte actual da importância dada à evocação de certos ambientes e à valorização per se das ilusórias qualidades da nostalgia transformada em imagens. Sabemos ambos muito bem o quanto certos autores se prestam a estas facilidades, criando obra ligeira e empática, tanto para os públicos como para os donos de um certo discurso dito especializado que serve propósitos corporativos que nada têm a ver com a arte. Conhecemos também muito bem o espaço que estes autores e agentes da arte ocupam, e sabemos ainda que desejam (e que vão conseguindo) ocupá-lo quase todo, e não me refiro apenas ao pálido caso português porque o fenómeno é global. Feito este breve parêntesis, volto à leitura do poema e, à medida que avanço, reconheço um universo poético que sinto cada vez mais maduro, mais consciente do seu território, o que é visível até na forma como, neste livro, o Ruy Ventura passou a dispor o texto na folha, prescindindo, a meu ver muito bem, da organização em versos. A escrita que leio, na sua economia de recursos estilísticos, na lentidão do seu compasso obstinado e repetitivo, dá conta do espírito que percepção o torvelinho permanente, caótico, violento e infundável do universo, mas que apesar de tudo abraça com

serenidade a tarefa sempre incompleta de enumerar a multiplicidade² das acções que transformam o mundo e que, paradoxalmente, definem nesses actos transformadores, o que se percebe ser o seu equilíbrio. Na sua escrita, a invenção do verbo não é (assim o interpreto) a invenção de um mundo, é antes a multiplicidade infinita do mundo a estabelecer-se através do espírito, em palavras, no poema. *Contramina* aproxima-se de um meticuloso inventário de imagens poéticas que procura documentar todas as acções relevantes para a relação espiritual do poeta com o mundo (quer positiva quer negativamente), todos os entes que as originam ou que por elas são afectados, o como é, o como foi e o que se intui que será, o que disso resultou, resulta ou se intui que resultará, o que são efectivamente as coisas, o que aparentam ser as coisas e o onde permanece o mistério. Há uma noção de labor infinito que se estende conscientemente para além da dimensão do próprio autor. Para ilustrar esta ideia de registo sem fim, de inventariação lenta, paciente e repetitiva, atente-se nos seguintes exemplos de frases declarativas afirmativas, retiradas ao acaso do poema, página após página: «(...)a terra(...)vivifica a entrada do mar pelas entranhas(...)», p. 11; «(...)o pacto ecoa na palavra(...)», p.12; «(...)o ruído impede a fixação da imagem sobre a terra(...)», p.13; «(...)carne, madeira e minério dissolvem na tinta pigmentos e saudade(...)», p.14; «(...)a casa dissolve a pedra, o lençol, o livro, a legenda e a lembrança(...)», p.15; «(...)a cicatriz permanece apesar do nome(...)», p.16; «(...)o sangue dissolve a cor, o encantamento(...)», p.17; «(...)o incêndio alastra sempre de negro(...)», p.18; «(...)a pedra e a cal reconhecem a secura da pele em ruínas(...)», p.19; «(...)a chuva incendeia o baile(...)», p. 20; «(...)a nave retorna em silêncio ao útero que um dia devorámos(...)», p.21; «(...)guardamos na voz o fogo e o alimento(...)», p.22; «(...)as paredes estreitam o sal e o

² Multiplicidade tal como descrita por Italo Calvino num célebre ensaio, publicado em português pela Teorema sob o título *Seis propostas para o próximo milénio*.

Ruy Ventura

CONTRAMINA

Posfácio de António Cândido Franco



firmamento, o fermento e a língua sob a ponte(...)», p.23; «(...)a beleza da colina dissolve no sangue as raízes do medo(...)», p.24; «(...)cópula e nascimento dissolvem-se no palimpsesto das células(...)», p.25; «(...)a tristeza contempla o júbilo das palavras(...)», p.26; «(...)a terra divide e reúne palavras sobre a terra(...)», p.27. Podia continuar a construir esta lista, extraindo um só exemplo de cada página, e podia continuar a tarefa de completar este imenso rol revisitando os livros anteriores do autor. O recurso constante a esta construção frásica em que se constata a ocorrência de um facto, que pode ser símbolo, metáfora, ou até, por vezes, facto historicamente identificável, pressupõe por inerência uma entoação neutra e pouco expressiva, o que nos coloca, a meu ver, perante um triunfo artístico raro: a musicalidade da língua embrenha-se subtilmente no sentido da invenção poética e torna-se indestrinçável da sua tessitura simbólica, numa construção cristalina a que poucos podem aspirar, e menos ainda conseguem efectivar. Com efeito, ao enredar-nos neste recurso, que diria ter um equivalente musical na obra de Olivier Messiaen, o autor convida-nos a vaguear por incomensuráveis trilhos radiculares, onde nos perdemos porque nos deparamos com a simultaneidade de ínfimas e não tão ínfimas transformações a coexistirem na catástrofe e na bonança. Nesse percurso errante, e a cada instante, compete a quem caminha orientar-se à medida que o seu espírito vai intuindo a presença maior de um fluxo primordial em eterna transitoriedade que pode ter por nome «tempo» ou, para os crentes, «Deus». Estes micro ciclos de transformação constituem a matéria de ciclos mais amplos da história do homem que, por sua vez, constituem ainda os gigantescos ciclos das idades da Terra. É sobretudo de tudo isto que fala em consciência a escrita do Ruy Ventura e, pasme-se, sem que seja excluída a dimensão quotidiana. No final do poema, magistralmente composto, essa consciência torna-se épica quando o poeta consegue construir a completude do corpo metafórico deste vórtice universal.

Quando inicio um novo exercício de escrita sobre arte sou tomado por uma sensação inelutável de vacuidade e prevejo que o resultado das minhas reflexões será parcelar, difuso e inconclusivo. Ao escrever sobre arte recentíssima sinto esse problema agudizar-se ainda mais, porque os tempos não correm de feição para esta actividade, o pouco distanciamento conduz facilmente ao equívoco, e porque sinto pesar a responsabilidade de poder influenciar a percepção das obras sobre as quais reflecto. É importante deixar bem claro que, no tempo que vivemos, o poema *Contramina* se apresenta como metáfora um pouco secreta, mas poderosa, da esperança na resistência da arte e dos artistas, que é simultaneamente uma esperança no protagonismo do homem e dos valores humanos. As obras pululam hoje com vivacidade efémera e tudo parece habitar a mesma espuma superficial que barra a emergência da grande arte. No exercício esporádico desta minha tarefa, raramente me cruzei com obras que incisam a marca indelével da completude e que fazem empalidecer, ainda mais, a minha própria escrita. *Contramina* é, sem dúvida, uma dessas obras.

Lisboa, abril/maio de 2013

Autun (França), 1969

ODETE JUBILADO

Olhares cruzados sobre a cegueira:
dos *Ensaio*s ao filme

A cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança.

JOSÉ SARAMAGO

Não é preciso visitar um asilo de homens para encontrar mentes perturbadas; o nosso planeta é o manicómio do universo.

JOHANN VON GOETHE

Ao definir a Literatura Comparada como “a arte de aproximar a literatura de outros domínios de expressão”, como o cinema, “ou dos factos e dos textos literários entre si com o objectivo de melhor os descrever, os compreender e os apreciar”, Jeanne-Marie Clerc¹ confere às relações entre literatura e cinema um lugar de relevo na reflexão comparatista que nos importa aqui convocar para a nossa leitura.

[...] l’art [...] de rapprocher la littérature des autres domaines de l’expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux [...] afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter, on ne peut dénier au cinéma et aux images appartenant à la même famille technologique – photographie, télévision, affiches publicitaires – le droit à occuper une place non négligeable dans la réflexion comparatiste.

Na verdade, esta proposta de leitura situa-se, justamente, na linha desta afirmação, procurando estabelecer, numa primeira fase, uma comparação entre os dois ensaios de José Saramago: *Ensaio sobre a Cegueira*² e *Ensaio sobre a Lucidez*.³ Numa segunda fase, centrar-nos-emos, mormente, sobre alguns dos aspectos que se nos afiguraram mais relevantes na adaptação cinematográfica de Fernando Meirelles.⁴ Referimo-nos a aspectos já presentes nos dois ensaios saramaguianos e que, por isso, adquirem, na adaptação do texto literário ao cinema, um especial interesse tais como o título, a importância do branco e a ironia.

1 Jeanne-Marie Clerc: “La Littérature Comparée devant les images modernes: cinéma, photographies, télévision”, Pierre Brunel et Yves Chevrel, Org. *Précis de Littérature Comparée*, (Paris, PUF,1989), p. 263.

2 José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira* (Lisboa, Caminho, 1995).

3 José Saramago, *Ensaio sobre a Lucidez* (Lisboa, Caminho, 2004).

4 Fernando Meirelles, *Ensaio sobre a Cegueira*, (O2 Filmes/Rhombus Media/Bee Vine Pictures, 2008).



1. ENSAIOS SOBRE A CEGUEIRA

Em *Ensaio sobre a Lucidez*, à semelhança, aliás, de *Ensaio sobre a Cegueira*, romance com o qual tece relações e na continuação do qual surge, José Saramago apresenta, mais uma vez, um fenómeno estranho associado ao branco. Ambos os romances colocam ao leitor uma interrogação centrada no branco, quer reportado à cegueira, quer à votação, assumindo um carácter universal. O branco surge assim como um núcleo potenciador do estabelecimento de uma *relação* possível (e quem sabe até desejável) entre os dois ensaios.

Começemos pela titulação dos romances: em *Ensaio sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*, o leitor depara com duas indicações genéricas, um aspecto característico da produção romanesca saramaguiana, que constituem uma feliz combinação entre o romance (ficção) e o ensaio. Assim, a leitura do título conduzirá o leitor a esperar do romance, mais do que uma reflexão sobre uma matéria (a cegueira do poder instituído e/ou a lucidez dos votantes), uma “*atitude*”, que é considerada, de acordo com Helena Buescu,⁵ como o seu traço principal e definidor: “[...] Trata-se de, no sentido próprio do termo, «ensaiar», i.e., «pesar», «experimentar pelo confronto» e, através desse procedimento, afastar qualquer intuito sistemático, exaustivo e dogmático (apriorístico) [...]”.

É manifestamente a repetição da fórmula “ensaio sobre” e o par de opostos, que consta dos títulos: *Ensaio Sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*, que permite ao leitor estabelecer uma relação entre os dois romances. Esta relação é, aliás, fortemente sugerida ao leitor pelas várias remissões intratextuais para *Ensaio sobre a Cegueira*, disseminadas no segundo romance. Referimo-nos à recuperação e à disseminação, no segundo ensaio, de elementos como: a mulher do oftalmologista, as medidas absurdas do governo, o estabelecimento de um estado de sítio e o branco. Existem também outras remissões intratextuais para outros romances saramaguianos como *Levantado do Chão*⁶ (por exemplo, pela referência ao provérbio “o sol quando nasce é para todos”),⁷ ou ainda, *A História do Cerco de Lisboa*⁸ pela referência aos sitiados e aos sitiantes.

De facto, tanto *Ensaio sobre a Cegueira* como *Ensaio sobre a Lucidez* dão conta de uma cegueira generalizada dos seres que o povoam, funcionando como metáfora da cegueira humana. *Ensaio sobre a Lucidez* apresenta o cenário de uma cegueira acentuada do poder político que contrasta com a lucidez dos votantes. Tal como o primeiro romance, o segundo romance saramaguiano cultiva uma reflexão sobre o branco associado à lucidez, por oposição à cegueira que vai sendo sucessivamente descoberta, ensaiada e testada perante o leitor.

Nos dois ensaios saramaguianos, o leitor depara com a metáfora da epidemia que se inscreve numa larga tradição literária em que já vários historiadores e romancistas escreveram sobre a peste. Desde Sófocles que evoca este flagelo no *Rei Édipo*, passando por Tucídides, o cronista da peste de Atenas, ou ainda o escritor medieval Froissart que evoca a peste negra nas suas *Chroniques*. Também, no *Decameron*, Boccaccio começa por narrar a chegada da peste a Florença enquanto Daniel Defoe relata a peste de Londres no seu *A Journal of the Plague Year*. E, claro, *La Peste* de Camus. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, mais do que um mal ou uma doença, a epidemia aparece ligada a um *corpo* social, político e ideológico contaminado. A pandemia do branco (cegueira) de que padeciam as personagens de *Ensaio sobre a Cegueira*, que fora temporariamente controlada, assume agora novos contornos em *Ensaio sobre a Lucidez*. Assemelhando-se a um vírus, de que padece a sociedade, o ‘mal branco’ sofre uma espécie

5 Helena Carvalhão Buescu, “Ensaio”, *Bíblis. Enciclopédia Verbo das Literaturas da Língua Portuguesa*, (Lisboa, Verbo, 1997), vol. 2, p. 282, pp. 282-290.

6 José Saramago, *Levantado do Chão*, (Lisboa, Caminho, 1980).

7 José Saramago, *Ensaio sobre a Lucidez*, *op. cit.*, p. 46.

8 José Saramago, *A História do Cerco de Lisboa*, (Lisboa, Caminho, 1989).

de mutação, materializando-se agora no voto em branco. A relação entre os dois romances é, aliás, claramente estabelecida neste excerto:

A cegueira desses dias regressou sob uma nova forma, chamaremos a atenção da gente para o *paralelo entre a brancura da cegueira de há quatro anos e o voto em branco de agora* [...] que se perguntem diante do espelho se não estarão outra vez cegas, se esta cegueira, *ainda mais vergonhosa que a outra*, não os estará a desviar da direcção correcta, a empurrar para o desastre extremo [...] a luta será longa e trabalhosa, reduzir a nova peste branca à impotência exigirá tempo e custará muitos esforços.⁹

Note-se que o elo estabelecido entre os dois romances se baseia, precisamente, no branco, quer da cegueira, quer do voto que é comparado a uma “peste branca”. Desta vez, o branco aparece associado a um acto de lucidez que se corporiza no acto de “firmeza moral da população”¹⁰ de votar em branco como forma de protesto contra uma democracia doente. Votar em branco é, assim, tomar posição, exercendo o direito de voto, ou seja, é fazer uma escolha, o que, de certo modo, permite configurar um cenário de esperança contra a abstenção pautada pela indiferença.

Tal como em *Ensaio sobre a Cegueira*, o ‘mal branco’ aparece ligado a uma cidade e a ruas sem nome, a personagens sem nome (exceptuando o cão Constante/cão das lágrimas).¹¹ Denuncia-se um corpo político doente e sem nenhuma credibilidade junto dos eleitores que, num acto de lucidez, resolveram votar em branco. Este acto de lucidez do povo contrasta com a cegueira desenfreada, isto é, a irracionalidade vigente que caracteriza um poder político instituído contaminado pela falta de ética, de valores, de bom senso e de visão.

Sublinhe-se que a doença não é o tema fundamental de *Ensaio sobre a Cegueira*, é antes um meio para reflectir sobre as grandes interrogações do mundo, a partir do manicómio (*locus horrendus*) que se configura como um microcosmo da cidade e dos seus acontecimentos. O leitor assiste à tragédia da cidade através do seu isolamento e da sua desumanização que o manicómio espelha. Na verdade, o mal de que padece a cidade sem nome de *Ensaio sobre a Cegueira* não se afigura muito diferente daquele que assola *Ensaio sobre a Lucidez*.

Podemos, aliás, estabelecer um paralelismo entre as reacções do poder instituído à epidemia do branco nos dois romances, o que de certa forma evidencia formas de actuação e de comportamento padrão do poder político perante a crise. Com efeito, nas duas narrativas, a epidemia do branco é vista como um ataque, logo, uma ameaça ao poder instituído. Em ambos os ensaios, situações anómalas como a cegueira branca e o voto em branco são combatidas com uma galeria de medidas absurdas pautadas pelo medo e pelo pânico. Coloca-se a cidade em estado de sítio, vigia-se e controla-se tudo e todos; inicia-se uma verdadeira caça aos cegos, aos eleitores do branco, “os brancosos”, e à “intenção de voto do eleitor caçado”.¹² Em ambos os romances, o leitor depara com a cegueira do poder instituído que faz emergir o pior da natureza humana, evidenciando as várias tensões existentes no tecido social, político e ideológico.

Em Saramago, o branco materializa-se através de uma representação ficcional da epidemia como cegueira branca (e não preta como seria de esperar) e como voto em branco. O fascínio pelo branco surge nos dois “ensaios” saramaguianos e ultrapassa a mera representação ficcional da epidemia. De certo modo, o branco funciona como uma alegoria da irracionalidade, da incapacidade de ver e de entender do ser humano como principal causa do caos social,

9 José Saramago, *Ensaio sobre a Lucidez*, op. cit., pp. 179-180.

10 *Idem*, p. 72.

11 *Idem*, p. 270.

12 *Idem*, p. 131 e p. 33.

político, ideológico e ético. A ausência de nomes das personagens, das ruas, da cidade tende precisamente para um sentido universal, na medida em que a história poderia ter acontecido em qualquer cidade do mundo e a qualquer cidadão.¹³

De acordo com o *Dictionnaire des Symboles*,¹⁴ o branco, que designa a ausência ou a soma das cores e cuja contra-cor é o preto, pode assumir uma multiplicidade de significados.

Comme sa contre-couleur, le noir, le blanc peut se situer aux deux extrémités de la gamme chromatique. Absolu et n'ayant d'autres variations que celles qui vont de la matité à la brillance, il signifie tantôt l'absence, tantôt la somme des couleurs. Il se place ainsi tantôt au départ tantôt à l'aboutissement de la vie diurne et du monde manifesté, ce qui lui confère une valeur idéale, asymptotique. Mais l'aboutissement de la vie – le moment de la mort – est aussi un moment transitoire, à la charnière du visible et de l'invisible, et donc un autre départ.

A simbologia do branco traduz assim a paz, a pureza, a luz, a sabedoria, o silêncio, a liberdade, o bem e o recomeço. Mas também remete para a verdade por oposição à guerra, à corrupção, à sombra, à cegueira, ao caos, ao mal, à mentira. Nos dois ensaios, a simbologia do branco manifesta-se ainda no percurso iniciático que o leitor empreende (não fosse o branco uma cor iniciadora) em busca da revelação, da luz e da sabedoria, que só poderá ser alcançada através de uma (re)leitura da interrogação do branco. Tanto em *Ensaio sobre a Cegueira* como em *Ensaio sobre a Lucidez*, ler o branco implica, então, para o leitor, ter a capacidade de interrogar o mundo, a vida, o homem e o tempo.

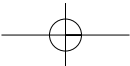
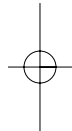
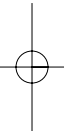
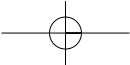
Em relação à ironia, em *Ensaio sobre a Cegueira*, ela manifesta-se na descrição e na designação das personagens que povoam o universo textual. De facto, as personagens não possuem nome próprio, isto é, uma identidade psicológica, tradicionalmente assinalada pelo nome. Todas as personagens são, ironicamente, designadas pelos acessórios (metonímias visuais: os óculos escuros, os produtos para os olhos, a venda preta) inúteis à sua condição de cegas. Designam-se as personagens através de expressões como: “o rapaz estrábico, a rapariga dos óculos escuros, a mulher do médico, o velho da venda preta, o oftalmologista e o cão das lágrimas”. A presença destes nomes descritivos, oriundos do campo lexical da visão, evidencia a subjectividade do sujeito, ser observador e comentador, que declina o que vê e lhe atribui um sentido.

Este olhar oblíquo do sujeito não se limita à designação visual das personagens cegas, estende-se à descrição de todo o espaço interior e exterior do manicómio. O espaço interior (o manicómio) é, ironicamente, descrito, desde o início, como um espaço iluminado dia e noite, independentemente da cegueira generalizada dos seus habitantes.¹⁵ A ironia também se manifesta no exterior do manicómio através de uma descrição minuciosa de todas as afirmações e medidas absurdas tomadas por um governo cego, caracterizado pela ausência de bom senso e de competência, assim como por uma comunidade científica inútil perante a crise instalada. A ironia está aqui, estreitamente, associada à inadequação entre o espaço ocupado e o ocupante. De facto, no interior do manicómio (espaço destinado aos que sofrem de problemas mentais), estão fechados cegos (pessoas que só perderam a visão). O bom senso de alguns dos cegos manifesta-se pela sua capacidade de organização e de discernimento claramente superior à evidenciada pelo governo e pela comunidade científica (ironicamente situados fora do manicómio), que vêem mas, aparentemente, perderam a razão.

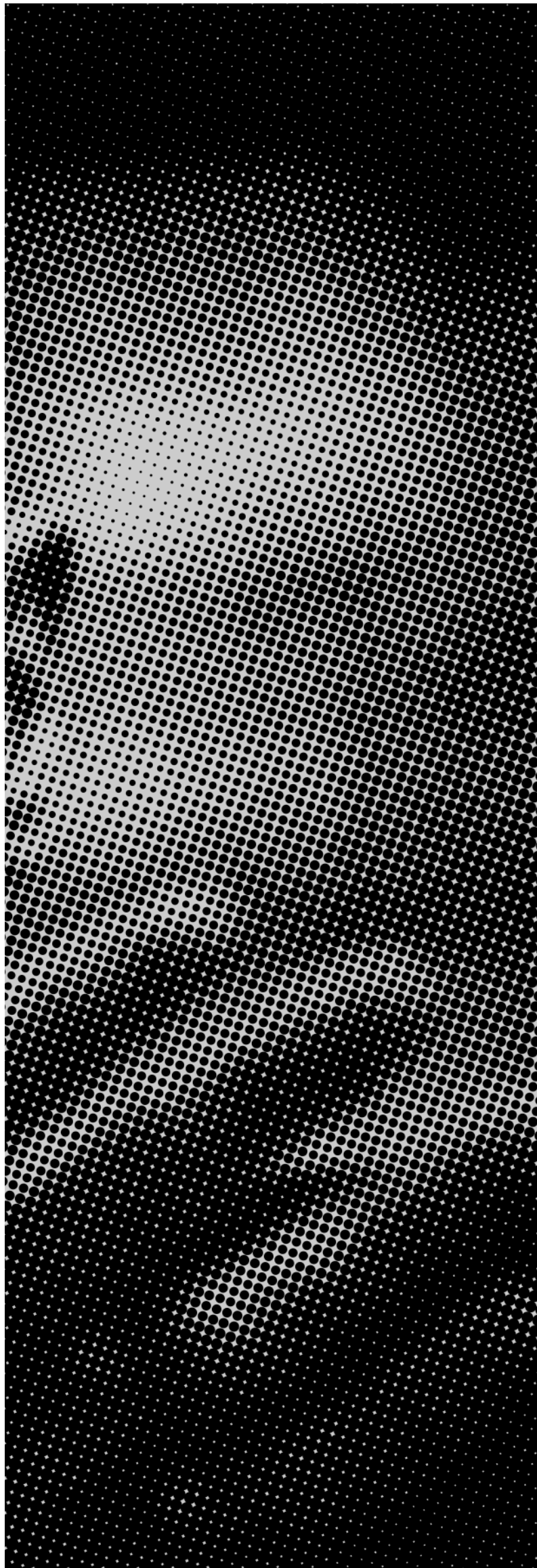
13 José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira*, op. cit., p. 215.

14 Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, (Paris: Robert Laffont, Édition revue et augmentée, 1982), pp. 125-128 e p. 125.

15 José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira*, op. cit., p. 50.



JOSÉ SARAMAGO



A ironia manifesta-se também na impossibilidade irónica e prática de ver. A mulher do oftalmologista (à partida o especialista do “ver”) é a única que conservou esta faculdade num mundo de cegos. Ela é a única capaz de descrever e apreender, dado que, ironicamente, o especialista do “ver” está cego, depois de ter observado e tentado compreender “este mal branco”. A mulher do médico será, assim, uma intrusa no mundo dos cegos, dado que vê mas se finge cega, pautando-se por estes dois comportamentos diferentes. A ironia resulta aqui de uma inversão irónica dos papéis entre a mulher do médico e o oftalmologista.

2. DA PÁGINA À TELA

Debruçar-nos-emos agora sobre a segunda fase desta proposta de leitura, onde reflectiremos sobre a forma como alguns destes aspectos, a saber o título, a importância do branco e a ironia foram equacionados no filme de Fernando Meirelles. Como vimos, em *Ensaio Sobre a Cegueira*, José Saramago ensaia um diálogo sobre a cegueira e as suas consequências. A ênfase, atribuída à voz que conta, é evidenciada pela presença alternada não só de um narrador (uma voz anacrónica e anónima) como também de personagens. A voz é, deste modo, diferentemente distribuída, o que permite aceder a outros pontos de vista da história contada. No filme, atribui-se ao narrador um olhar cinematográfico, associado a uma capacidade de visualizar em várias direcções e a vários ritmos. Este efeito é conseguido através da alternância e do movimento de câmaras, assim como da criação de um olhar cinematográfico, que se alimenta do cruzamento de imagens e de diferentes opções ópticas.

Carlos Jorge¹⁶ reflecte justamente sobre a focalização como narração no cinema, interrogando-se sobre “o que é narrar e como se faz”, sublinhando que “a voz *narradora*”¹⁷ é facultativa no cinema, não existindo um narrar extradiegético, verbal, neste meio [...]”. É, precisamente, por esta razão, que segundo, Carlos Jorge,¹⁸ a “questão do narrador se torna

16 Carlos Jorge, *História, Imagens e Letras. Literatura e Cinema numa Perspectiva Comparatista*, (Lisboa, Apenas, 2011), p. 107.

17 Itálico do autor.

18 *Idem*, p. 107.

problematicamente produtiva quando procuramos entender o que é mais importante: o *ponto de vista* - que pode ser entendido como um procedimento do *modo*, segundo Genette,¹⁹ que parece dominar no cinema - ou a *voz* que, na narrativa verbal, é decisiva?”.

Começemos pela questão do título que configura uma das diferenças entre o livro e o filme. De facto, contrariamente aos dois “ensaios” de Saramago, cujos títulos apontam para outro género, Fernando Meirelles aposta na redução do título para *Blindness* (Cegueira), rasurando o aspecto fundamental do “ensaio” para o qual apontam ambos os romances. Sublinhe-se que o título *Ensaio Sobre a Cegueira* corporiza uma tentativa de reflectir, de forma ensaística e ficcional, sobre o mal metafórico de que já padece a sociedade: uma cegueira generalizada, relativamente, aos valores humanos.

O título de Fernando Meirelles está centrado exclusivamente na cegueira, levando, à partida, o espectador (sobretudo aquele que não leu o livro) a pensar que vai assistir a um filme sobre a cegueira física. Esta interpretação, estranha para o leitor do livro, talvez possa explicar a recepção polémica de que o filme, contrariamente ao livro, foi objecto nos Estados Unidos. De facto, uma parte da sociedade americana e várias associações de invisuais reagiram contra a violência das imagens do filme que interpretaram, literalmente, como sendo sobre a cegueira física e os invisuais.

Ora, é sabido que o cinema possui um alcance cultural muito mais abrangente do que a literatura, como explica Jeanne-Marie Clerc.²⁰

En élargissant considérablement l’horizon culturel où s’inscrit l’écriture, le cinéma et ses dérivés ont mis en évidence l’inadéquation de plus en plus flagrante entre le découpage du monde que nous fournit la langue et celui, nouveau, que postule l’expression iconique.

Um dos desafios do filme consistirá, precisamente, em (re)ler esta interrogação universal, que se configura como cegueira, lucidez e epidemia (doença) e que afecta os habitantes sem decepcionar o leitor do livro, potencial espectador do filme. Pois, como explica Jeanne-Marie Clerc,²¹ a decepção do leitor resulta, frequentemente, do facto de este se sentir traído pela adaptação cinematográfica de que o livro foi objecto e que não corresponde, forçosamente, às representações imaginárias que a leitura lhe tinha suscitado.

[...] trahi dans ses représentations imaginaires par la lecture différente dont témoigne l’adaptation, déçu par le physique trop précis de tel ou tel acteur, amer à l’égard du monde apparemment conventionnel dans lequel il voit enfermer, à l’usage du grand public, ce qu’il avait ressenti devant les mots comme une émotion proprement individuelle. S’y ajoute le préjugé contemporain selon lequel seule est digne de prix l’œuvre originale, toute imitation, dans cette ère de reproduction industrielle, n’étant jamais qu’une contrefaçon.

Durante o filme, procura-se recriar a cegueira branca do livro, forçando o espectador a vivenciar cenas pouco nítidas com ambientes escuros; cenas com pouca ou demasiada luz e cenas onde se recorre à lente desfocada. Este efeito é conseguido pela construção de um olhar enevoado, desfocado, turvo que é experienciado pelo espectador. Veja-se, por exemplo, no início do filme, a velocidade da sucessão de imagens brancas e sonoras (vincadas pelo tilintar) que visam traduzir a propagação rápida do surto de cegueira. Este processo também é retomado no fim do filme quando as personagens recuperam a visão.

19 Gérard Genette, *Figures III* (Paris, éd. du Seuil, «coll. Poétique», 1972), pp. 183-224.

20 Jeanne-Marie Clerc, “La Littérature Comparée devant les images modernes: cinéma, photographies, télévision”, *op. cit.*, p.292.

21 Jeanne-Marie Clerc, “La Littérature Comparée devant les images modernes: cinéma, photographies, télévision”, *op. cit.*, pp. 274-275.

Também no filme é conferida uma grande importância ao branco, a cidade está envolta numa espécie de nevoeiro que dificulta a sua observação. Tal como o livro também o filme começa *in medias res*, projectando imediatamente o espectador no trânsito de uma grande cidade. O espectador é, desde logo, confrontado com uma acção já em curso, deparando com uma cena que faz parte do quotidiano urbano. Esta cena materializa-se num automóvel parado num semáforo, adquirindo relevância pelo aspecto insólito da imobilidade do automóvel depois da abertura do semáforo. Procura-se (re)criar a cegueira branca e a cidade assemelha-se, pouco a pouco, a uma cidade em ruínas, uma cidade fantasma (imagem incorpórea), onde as pessoas “[...] vão como fantasmas, ser fantasma deve ser isto, ter a certeza de que a vida existe, porque quatro sentidos o dizem, e não a poder ver”.²² No filme, através da lente desfocada, recria-se este aspecto numa cena onde os cegos vagueiam como fantasmas no manicómio e pela cidade. O espectador depara com esta forte ostentação do branco nos tectos, nas paredes, no chão e no mobiliário do manicómio. A predominância do branco (e o seu contraste com cenas onde predomina o preto) permite evidenciar a cegueira branca generalizada no interior e no exterior do manicómio, transformado em *locus horrendus*. É para este último que remete o leque de imagens escatológicas do manicómio e da cidade deserta, onde se evidenciam seres humanos reduzidos à sua condição animalisca através de corredores imundos e nauseabundos, onde precisamente o branco aparece manchado. O espectador assiste, deste modo, a uma progressiva desumanização do homem e à prevalência do seu instinto de sobrevivência.

A ironia subjacente ao livro também está presente no filme. Relembremos, por exemplo, a cena em que um dos cegos da camarata três, depois de exigir com crueldade o pagamento pela comida, canta justamente a música “I just Call to Say I love You” do cantor invisual Stevie Wonder, o que não poderia ser mais incongruente com o contexto. Estamos perante aquilo que Lars Elleström²³ designa como “ironia situacional”, que resulta do contraste entre o contexto e a composição musical escolhida. Existem também várias cenas no filme que recuperam a ironia através do contraste estabelecido entre aquilo que é dito (a palavra) e aquilo que é mostrado (a imagem). Veja-se, por exemplo, a cena em que o médico cego, na sequência da questão da comida, pede aos outros cegos que levantem a mão em sinal de concordância com a opção de ir buscar a comida à camarata três, que faz sorrir o espectador e se lhe afigura como algo estranho. Veja-se também a cena em que o ladrão pede às mulheres cegas para fecharem os olhos visto que se vai despir. Também no filme a música assume várias conotações. Tem um papel apaziguador, na comunidade dos cegos da camarata um, quando todos ouvem uma canção no rádio do velho da venda preta. Esta última transmite tranquilidade e esperança ao grupo que experiencia a beleza da música. Já nos soldados, como vemos noutra cena do filme, a música torna-se irritante e incomodativa.

Tal como o romance dialoga com a pintura, através de referências implícitas e explícitas a quadros, também este diálogo existe no filme onde o espectador depara com uma galeria de imagens que relembram os quadros do livro.²⁴ No livro, este mosaico de quadros surge na sequência de um jogo, proposto pelo homem da venda preta aos outros cegos para passar o tempo. No jogo proposto, cada cego conta aos outros o que estava a ver no momento em que cegou. Os relatos sucedem-se até chegar a uma voz desconhecida que tinha ido a um museu. Maria Alzira Seixo²⁵ compara justamente esta voz desconhecida “[...] às aparições fugazes de Hitchcock nos seus filmes”. Esta voz descreve um quadro estranho que é um compósito de quadros, sem título e sem autor, colocados lado a lado. À semelhança das personagens e da cidade, os quadros não são nomeados, sendo apenas descritos à distância.

²² José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira*, op. cit., p. 233.

²³ Lars Elleström, *Divine Madness: On Interpreting Literature, Music, and The Visual Arts Ironically*, (London, Associated University Presses, 2002), pp. 146-151.

²⁴ José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira*, op. cit., pp. 130-131.

²⁵ Maria Alzira Seixo, *Lugares da Ficção* (Lisboa, INCM, 1999), p. 117 e 116-122.

Já todos contaram a sua última história do tempo em que viam, perguntou o velho da venda preta, Conto eu a minha, se não há mais ninguém, disse a voz desconhecida [...] O último que eu vi foi um quadro, Um quadro, repetiu o velho da venda preta, e onde estava, Tinha ido ao museu, era uma *seara com corvos e ciprestes e um sol*²⁶ que dava a ideia de ter sido feito com bocados de outros sóis, Isso tem todo o aspecto de ser um holandês, Creio que sim, mas havia também *um cão a afundar-se, já estava meio enterrado*, o infeliz, Quanto a esse, só pode ser de um espanhol, antes dele ninguém tinha pintado assim um cão, depois dele ninguém mais se atreveu, Provavelmente, e havia uma *carroça carregada de feno, puxada por cavalos, a atravessar uma ribeira*, Tinha uma casa à esquerda, Sim, Então é de inglês, Pode ser, mas não creio, porque havia lá também uma *mulher com uma criança no colo*, Crianças ao colo de mulheres é do que mais se vê em pintura, De facto, tenho reparado, O que eu não entendo é como poderiam encontrar-se em um único quadro tão diferentes pintores, E *estavam uns homens a comer*, Têm sido tantos os almoços, as merendas e as ceias na história da arte, que só por essa indicação não é possível saber quem comia, Os homens *eram treze*, Ah, então é fácil, siga, Também havia *uma mulher nua, de cabelos louros, dentro de uma concha que flutuava no mar, e muitas flores ao redor dela*, Italiano, claro, E *uma batalha*, Estamos como no caso das comidas e das *mães com crianças ao colo*, não chega para saber quem pintou, Mortos e feridos, É natural, mais tarde ou mais cedo todas as crianças morrem, e os soldados também, E *um cavalo com medo, Com os olhos a quererem saltar-lhe das órbitas*, Tal e qual, Os cavalos são assim, e que outros quadros havia mais nesse seu quadro, Não cheguei a sabê-lo, ceguei precisamente quando estava a olhar para o cavalo.

No filme, o diálogo estabelecido com a pintura manifesta-se de forma diferente. O espectador assiste ao relato do homem da venda preta que conta rapidamente a história e os efeitos da cegueira na cidade. Sintomaticamente e simbolicamente todas as imagens religiosas na igreja aparecem com vendas brancas tanto no livro²⁷ como no filme. Na tela, sob o olhar atento do espectador, os quadros ganham vida e desfilam encenados, forçosamente, numa ordem diferente da descrição do livro. Só o quadro *A Carroça de Feno* de John Constable não é retomado no filme, provavelmente, pelo facto de o filme ter como cenário principal a cidade. No filme, o espectador reconhece o quadro da *Parábola dos Cegos* de Pieter Brugel na expedição à casa de banho dos cegos guiados pela mulher do médico. À queda de um dos elementos do quadro corresponde a queda do ladrão provocada pela rapariga dos óculos escuros como medida contra o comportamento impróprio deste último. O quadro de Goya *Perro Semihundido* é transposto para o ecrã através da escolha de um cão demasiado pequeno, segundo José Saramago, que desce a escadas e se junta à mulher do médico. O quadro de Vincent Van Gogh *Seara com Corvos* aparece, estrategicamente, já nas últimas cenas do filme (através das duas imagens da janela com o céu escuro e nublado). O quadro surge depois da cena do banho das três mulheres na varanda,²⁸ que poderá remeter para o quadro das *Três Graças* de Rubens. Já a imagem do quadro *Suzana no banho* de Tintoretto²⁹ surge antes do relato do homem da venda preta, através da imagem desfocada de uma mulher numa banheira. Quanto ao quadro de Botticelli, *O Nascimento de Vénus*, ele é retomado no filme através da imagem da lavagem da mulher “peixe-morto” pelas outras mulheres, depois da cena das relações sexuais com os cegos da camarata três em troca de comida. Apesar de diferentes, tanto o quadro de Botticelli como a imagem da lavagem da mulher “peixe-morto” coincidem na representação do banho como um acto de pureza tanto na vida como na morte.

Os quadros de mulheres com crianças ao colo manifestam-se no filme através da relação maternal estabelecida pela rapariga dos óculos escuros e a mulher do médico com o rapaz estrábico, a quem esta última conta histórias.

26 Assinalámos, em itálico, os títulos dos quadros assim como elementos que remetem para um determinado quadro, como no caso de *Guernica* de Picasso no excerto.

27 José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira*, op. cit., pp. 301-302.

28 *Idem*, pp. 266-267.

29 *Idem*, p. 268.

Revelam-se ainda na relação maternal que a mulher do médico estabelece com os outros cegos. *A Última Ceia* de Leonardo da Vinci coincide no filme com a imagem dos cegos da camarata um, sentados a comer à volta de uma mesa, antes de a mulher do médico matar um dos cegos da camarata três e, posteriormente, os outros cegos a quererem denunciar, numa remissão para Judas.

Quanto aos quadros sobre batalhas, eles são equacionados no filme através das várias cenas de conflito em torno da comida, do espaço e da luta contra a cegueira dos soldados apesar de julgarmos que determinados elementos da citação apontam também para *Guernica* de Pablo Picasso. Referimo-nos à presença de elementos que remetem, claramente, para o quadro tais como: “uma batalha”, o bombardeamento da cidade de Guernica em 26 de Abril de 1937 e das suas respectivas vítimas, precisamente, mulheres, soldados e crianças: “todas as crianças morrem, e os soldados também”, mas também a referência a “um cavalo com medo, Com os olhos a quererem saltar-lhe das órbitas, Tal e qual, os cavalos são assim”.³⁰

Acrescentemos ainda a estes elementos oriundos do quadro a importância que nele é conferida ao olhar. Todas as personagens de *Guernica* têm o olhar orientado para a esquerda em direcção ao touro que observa, por sua vez, o espectador, verificando-se, deste modo, uma circulação do olhar no quadro. Além disso, a escolha deste quadro também não será um acaso se tivermos em conta que as suas cores predominantes são o preto e o branco que o leitor/espectador reencontra tanto nos dois romances saramaguianos em estudo como no próprio filme. Note-se ainda que, à semelhança do livro e do filme, também o quadro obriga o espectador a experimentar algo, exigindo-lhe a capacidade de ler de outro modo o quadro, ou seja, da direita para a esquerda, invertendo-se o sentido mais convencional da leitura, pelo menos nas sociedades ocidentais. Sublinhe-se ainda o facto de *Guernica* ser um quadro constituído por vários painéis, recorrendo à técnica da colagem de que tanto Picasso como Braque tinham sido pioneiros. Picasso pinta *Guernica* como se se tratasse de colagens, criando uma sobreposição de tons de preto e cinzento atravessados por claridades brancas e amareladas. Também o olho do candeeiro do quadro é transposto para o filme onde, no manicómio, o espectador depara com um candeeiro parecido com o do quadro que derrama uma luz inóspita.

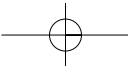
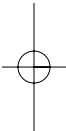
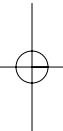
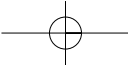
A escolha de *Guernica* não será gratuita se tivermos em conta a sua constituição em vários painéis que, simbolicamente, remetem para alguns dos quadros que constituem o quadro a que se refere a voz desconhecida. Também não deixa de ser significativo o facto de ser justamente essa a personagem que olha para o *Guernica* com um só olho, mimetizando o olho do quadro e do cavalo, o último elemento que visualiza “e *que outros quadros havia mais nesse seu quadro*, Não cheguei a sabê-lo, *ceguei precisamente quando estava a olhar para o cavalo*”.³¹ Assim, da mesma forma que os quadros surgem na página pela palavra (*ekphrasis*), através da descrição, também na tela eles são activados pelas imagens que os transformam em quadros vivos, contribuindo para a interpretação da narrativa fílmica *Blindness*. O *espectador* depara assim com um museu de quadros vivos que, de repente, ganham vida sob o seu olhar atento.

Em suma, a comparação entre os dois “ensaios” e o *Ensaio sobre a Cegueira* e o filme - a partir de elementos como o título, a importância do branco e a ironia - permitiu-nos, como sublinha Helena Buescu: [...] recolocar e por isso *reconfigurar*³² (a insistência é aqui precisamente na *transformação*) as relações entre os objectos produzidos, por um lado, e por outro os *vários* espaços e tempos dos humanos que diversamente os vivem, e os vivem também de *modos* potencialmente (e mesmo realmente) *diferenciados*.

30 *Idem*, pp. 130-131.

31 *Idem*, pp. 130-131.

32 Helena Carvalhão Buescu, “Comparação e Literatura”, *Leituras* (n.º 3, Outono, 1998), p. 111, pp. 109-115.



Ponferrada, 1978

TANIA MARTÍNEZ GALLEGO

¿Un lusófilo «de culto» u oculto? Antonio Pereira en los márgenes del silencio

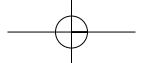
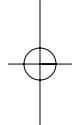
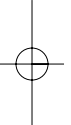
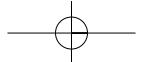
El hombre es el país, el hombre es también
la distancia que vuelve a ambos irreconciliables.

ANTONIO GAMONEDA

La aproximación al complejo mapa de las relaciones culturales ibéricas a través de la literatura siempre ha de ser cautelosa. Portugal y España, a pesar de ser dos naciones vecinas, han aportado apenas pequeños oasis literarios en medio de un gran desierto en su intermitente diálogo cultural. Es tarea urgente tanto de los creadores como de los investigadores, derribar esa antigua muga cultural, abriendo caminos, recuperando datos aislados que ayuden a desenterrar autores y obras que se han preocupado por el “otro”. Por estos motivos de peso, este ensayo presenta la visión portuguesa del escritor español Antonio Pereira, fallecido el 25 de abril de 2009 –coincidencia curiosa–, que aporta un conjunto de textos en los que su vinculación con la cultura lusa se hace más que evidente. Con la recuperación del poeta de sus primeras obras como su olvidado *Cancionero de Sagres*, publicado en 1969 –único poemario en español íntegramente dedicado a Portugal–, así como el descubrimiento de varios artículos de prensa y relatos de temática portuguesa se pretende invitar a la reflexión con esta nueva muestra de iberismo o *peninsularismo* –si se prefiere– de cariz cultural-sentimental y reivindicar la figura de Pereira desde el punto de vista de los estudios literarios comparados.¹



¹ Encontramos tan solo breves comentarios sobre la lusofilia del escritor en artículos sin que este aspecto haya sido estudiado en profundidad hasta el momento. Cf. “La lusofilia de Antonio Pereira” en *Diario de León* (29-4-2009). Previamente en declaraciones a EFE el día del fallecimiento del escritor Antonio Piedra, director de la Fundación Guillén, recuerda que el *Cancionero de Sagres* «tuvo una gran incidencia tanto en la España de Franco como en el Portugal del último año de la dictadura militar de Antonio de Oliveira Salazar”.



ANTONIO PEREIRA

1. NOTICIAS DE PEREIRA: UN *PERCURSO* PORTUGUÉS

Antonio Pereira nace el 13 de junio de 1923, día de San Antonio de Lisboa, en el pueblo leonés de Villafranca del Bierzo –¿habría sido el azar portugués que también le dará su nombre?– El propio autor describe su tierra como “Villa noble, romántica, atlántica que enlaza León con Galicia y hasta con Portugal”. Criado en el seno de una familia humilde de ferreteros pasa su infancia en la imprenta y biblioteca de su tío, “entre el hierro y la seda” de las caricias de sus primeras lecturas: la temprana pasión por la *Sonata de Otoño* de Valle Inclán, los *Cuentos de Maldoror* y los textos modernistas de Vargas Vilas que exaltarán tempranamente su imaginación, como ha confesado el propio autor. Colaborador y amigo de los miembros de la *Revista Espadaña* hacia finales de los años 40 conoce las principales tendencias de la literatura portuguesa de la época: Miguel Torga y los escritores neorrealistas como Joaquim Namorado, Fernando Namora entre otros.

Antonio Pereira es un escritor “oficializado” tardíamente, pues su primer libro impreso, el poemario *El regreso*, data de 1964, cuando el autor contaba con cuarenta y un años. Desde este primer texto, podemos encontrar el germen de su preocupación por las relaciones ibéricas, presentado en el encuentro fraternal y pacífico entre dos ciudades fronterizas en el poema “La fiesta”: los niños de aquel lado y este / saben el mismo idioma de la risa, / los viejos más viejos se recuerdan, / y no riñen los perros ni se fustigan.

Desde los meses finales de 1969 y a lo largo de 1970 se proclama difusor de la visión de la frontera peninsular, como colaborador de *La Vanguardia Española*, donde escribe una serie de artículos destacados sobre las relaciones luso-españolas, que hasta hoy han permanecido escondidos en hemerotecas.² Estos escritos sirven de preámbulo al libro más importante en su *percurso* portugués: el poemario *Cancionero de Sagres*. Este pequeño libro cosechó un gran éxito de crítica y público en la época, ocupando multitud de reseñas. Sin embargo y a pesar del aplauso general gracias a la elección de la temática lusitana y a su tratamiento poético hoy en día apenas encontramos referencias en algunas notas dispersas y en algún artículo especializado.³

A partir de la publicación de *Ingeniero Balboa y otras historias civiles* (1976), el autor se consagra como uno de los maestros de la narrativa breve, obteniendo los más prestigiosos premios en este campo como el Leopoldo Alas, Fastenrath de la RAE o el Torrente Ballester, aportando relatos inolvidables a la historia del cuento español.

En sus últimas creaciones, después de una carrera de más de medio siglo en la literatura, se observa una tendencia a la hiperbrevedad, a la condensación y una obstinada recuperación de sus viejas obsesiones. Una de ellas será su “antigua querencia portuguesa”. El último libro de relatos publicado en vida del autor, *Divisa en la torre* (2007), concluye con un relato de un viaje a Lisboa titulado “Don Sebastián, Don Sebastián”, en el que encontramos reminiscencias del poema “Noche de marzo en Sagres”, que pone el broche final a su aventura lusa en el *Cancionero de Sagres*. Tal vez no sea una casualidad. No existe la menor duda sobre la relevancia de Antonio Pereira como máximo exponente entre los narradores españoles del Medio siglo, pero ¿seguirá siendo el gran desconocido entre los lusófilos más destacados de la literatura española contemporánea?⁴

2 Entre los artículos de temática portuguesa en este medio catalán, se destacan: “Anochecer en la frontera”, “Una Fabula de hoy”, “Hacer noche en Guarda” y el decisivo “Portugal cerca y lejos”, síntesis perfecta del pensamiento de Pereira sobre Portugal.

3 Cf. GAVILANES, Laso, José Luis, “La fortuna de las letras portuguesas en España (1970-1990)” en *Literatura portuguesa y literatura española: influencias y relaciones*. (1999) Ed. M. Rosa Álvarez Sellers. Universidad de Valencia. Pág. 81.

Sobre el análisis del poema “Postal a Federico” del *Cancionero de Sagres* Cf. FERNÁNDEZ, M.^a Jesús, “En Portugal como en España... poesía y circunstancia”, en *Forma Breve* revista de la Universidad de Aveiro. Pág. 381-393.

4 Para una consulta completa de la bibliografía crítica del autor hasta 2006: COSTERO López, Fermín (2006). *Catálogo Bibliográfico de Antonio Pereira*, Instituto de Estudios Bercianos. También está disponible un fichero bibliográfico en <http://fundacionantoniopereira.com>.

2. EN LOS MÁRGENES SILENCIOSOS: ENTRE LA RAÍZ PENINSULAR Y EL SENTIMIENTO UNIVERSAL

Algunos estudiosos han hablado de Pereira como un escritor raro⁵ –a su manera–, posicionando al escritor al margen de escuelas y tendencias. Por edad se le situaría entre los “Niños de la Guerra” o también ha sido ubicado en la “Generación de Medio Siglo”. Además, es un escritor huidizo a etiquetas y a la rigidez de los géneros. Su terreno preferido era la libertad. Creo que si hubiera una definición perfecta para hablar de Antonio Pereira sería aquella dada por otro poeta, paisano y amigo del autor, Juan Carlos Mestre, que lo define como el más joven entre los patriarcas del amanecer. Porque Pereira es en su esencia más íntima un poeta, un gran vitalista, un humorista místico, podríamos decir:

Si a mí me dijeran , cómo quieres que se te recuerde yo preferiría como poeta, como poeta en verso, como poeta lírico, así es como quisiera quedar, si es que alguien piensa en la historia literaria.⁶

En su relación con Portugal en los años setenta, también fue un escritor “raro”. Así se lo hace saber el hispanista portugués Joaquim Montezuma de Carvalho, colaborador activo en los medios portugueses y uno de los primeros escritores que se hicieron eco de la obra del autor berciano en el mundo lusófono. El crítico de Coimbra le escribe:

Raros são espanhóis que se debruçam sobre Portugal. Antes de Unamuno, raros. E muito poucos depois de Unamuno. Oxalá este seu futurível leitor o possa ser desse seu poemário atlântico e hispânico.⁷

Guillermo Díaz Plaja, estudioso que había reseñado muy positivamente la atención dedicada por el *Cancionero* a los temas portugueses, difunde en *La Vanguardia* de Barcelona la noticia de las Jornadas Portuguesas celebradas en mayo de 1970 después de la visita oficial realizada por Marcelo Caetano a Madrid. En el medio de una breve atalaya en la actualidad política el crítico señala que sólo existen pocos casos aislados de autores preocupados por los asuntos del otro lado de la frontera:

En Cataluña, la bandera lusófila. la lleva, con amor y sabiduría, Félix Cucurull. Y hace unos días he comentado un bello juego temático en el Cancionero de Sagres, de Antonio Pereira. Poca cosa más. ¿Conseguirá la actividad política revitalizar el diálogo cultural? [...] Portugal sigue siendo lo inmediato desconocido. Y la frase puede invertirse, porque el portugués –experto en lejanías– se obstina en no mirarnos. Esta es la verdad. Pues bien: sinteticemos diciendo que hemos perdido terreno.⁸

Se refería el catalán a la decadencia de las relaciones peninsulares desde el iberismo finisecular de Antonio Sardinha, la lusofilia unamuniana y el enorme éxito alcanzado por Eça de Queirós en España, debido en buena medida a Wenceslao Fernández Flórez. A pesar del panorama desolador descrito, felizmente hubo excepciones.

Antonio Pereira por su talante de escritor discreto y enemigo de polémicas se movía *a vontade* en los límites del silencio. Ya no sólo en la negación a alardes mediáticos, sino en las elipsis textuales presentes en sus propias obras. En sus páginas se escucha el silencio. Existía un trabajo concienzudo en la búsqueda de la expresión condensada y justa, deliberadamente despojada de artificios. El autor pensaba que el lector era lo suficientemente inteligente para reescribir los vacíos y “si no lo era que leyese otra cosa”.⁹ Basaba su obra en la expresión de la sencillez, a través de una

5 GULLÓN, Ricardo (1986), en prólogo a *Cuentos para lectores cómplices*. Madrid. Espasa Calpe. Pág. 19.

6 Entrevista realizada por A. Rubio *Semanal Bierzo* 7 (6-2-1987). Pág. 16-17.

7 Carta remitida con fecha 11-5-1970, por Joaquim Montezuma de Carvalho en el acervo personal de Antonio Pereira. Más tarde escribirá el primer artículo o reseña conocida sobre el *Cancionero de Sagres* en el mundo portugués: “O poeta Antonio Pereira, o espanhol”. A Tribuna. Lourenço Marques. 20-6-1971.

8 DÍAZ PLAJA, Guillermo: “Notas a la actualidad: Con bandera portuguesa” en la *Vanguardia Española*. Barcelona. 3-6-1970.

9 Conversación con su mujer, Úrsula Rodríguez, en entrevista 20 de marzo de 2013.

mirada limpia pero penetrante en la realidad, consiguiendo con este gesto trascender la esencia de las pequeñas cosas. Por ello, gracias a su autenticidad y una genuina forma de entender la literatura –o la vida– se aferró a unos pocos lectores muy fieles, sus activos “lectores cómplices” que lo han convertido en un autor de culto.

En uno de sus cuentos nos relata Pereira una conversación mantenida con el escritor francés Henri Charrière, autor del bestseller *Papillon*, este le dice al autor español que envidiaba su literatura:

Aquel *Cancionero de Sagres* que le regalé, que ahora leía por la noche uno de mis poemas y sentía serenidad. Yo le dije que sí que era hermoso escribir para el propio deleite, ser un escritor de culto pero no un escritor oculto.¹⁰

Pereira se convierte con su obra en un espía de lo oculto, lo luso en este caso, aportando su particular visión desde el otro lado, ora recogida como recuerdos de sus viajes, ora como anotaciones recogidas *in situ* o incluso como re-elaboraciones de sus propias fantasías. Caminante y viajero incansable, decía que viajaba “por atún y para ver al duque”. Así pues, trabajo y amistad se van a unir en una búsqueda constante de conocimiento, de amistades literarias y de intercambio de ideas en encuentros con intelectuales y poetas en diferentes puntos del mundo: Charrière en Francia, Borges en Argentina, Lêdo Ivo en Brasil, entre otros son nombres que el autor mantiene muy vivos en su memoria. En Portugal, aparecen entre sus amigos: Maria Fernanda de Abreu, Mario Cláudio, Luis Rebello, nombres portugueses que el propio autor cita.

Durante los años 80 y 90 continuó realizando viajes por Portugal que lo llevarían a cruzarse y compartir experiencias con colegas portugueses como ha rememorado el propio autor. En 1983, se produce en Figueira da Foz el “I encuentro luso- espanhol de Poesia”, que había sido cambiado su nombre nada más comenzar por “I encontro de poesia peninsular”, para atender algunos escrúpulos ridículos que prefiero olvidar.¹¹ Algunos años después –parece ser en mayo de 1990– la Embajada de España en la capital portuguesa organiza un encuentro con escritores llamado “León en Lisboa”, donde Maria Fernanda de Abreu presenta a los leoneses Antonio Pereira, Luis Mateo Díez, Julio Llamazares, José María Merino, Julio Aparicio y Antonio Gamoneda ante el público portugués. En ese encuentro también participaron personalidades del mundo de la música como el coterráneo y amigo del escritor Amancio Prada y personalidades destacadas de la política y la literatura como Natalia Correia.¹²

La necesidad de diálogo y confraternización con el “otro” está ya planteada desde sus primeros textos en prensa en *La Vanguardia* de Barcelona, uno de los periódicos “más generosos con lo lusitano”, dice el autor. Antonio Pereira, con su afecto personal por Portugal, logra transmitir a los lectores la necesidad urgente de respetar al vecino en su diferencia, condición no enemiga de la relación fraternal y de la creación de vínculos firmes como queda demostrado al final de su artículo: que se fomente las idas y venidas, los lazos y los afectos, me parece de siempre una empresa hermosa, también una empresa útil.¹³

A través de la fina ironía siempre tierna de Pereira se critica el distanciamiento histórico entre los dos países: La huida a un lugar lejanísimo solía hablarse de Portugal. No eran muchas leguas de camino, pero cambiaban los colores de la bandera y esto era importante» o la descripción de “Lisboa, ciudad que en el mapa de geografía se nos antojaba igual de distante que Pekín”.¹⁴ La necesidad de romper ese lejanía de siglos acrecentada por una historia de recelos y nacionalismos estúpidos sería uno de los objetivos principales de Antonio Pereira, un hombre que pensó largamente en “el verdadero espesor de la medianería peninsular”.

10 PEREIRA Antonio (2012), *Todos los cuentos*. Ed. Úrsula Rodríguez. Madrid. Editorial Siruela. Pág. 786.

11 PEREIRA, Antonio (1985), “Noticias al del lado oeste”, *Reseñas y confidencias*. Breviarios de la Calle del Pez. Diputación de León.

12 Fondo Documental de fotografías en la Fundación Antonio Pereira (Sección Pereira a través de los amigos: disponible en la web: <http://fundacionantoniopereira.com>).

13 “Portugal cerca y lejos”, en la *La Vanguardia Española* [31-10-1969].

14 Ídem.

En esta primera aproximación, hemos querido presentar al autor y su visión general sobre Portugal y así como dejar en abierto para futuras reflexiones los tres pilares básicos sobre los que creemos se asienta la lusofilia pereiriana: la filiación lingüística, filiación familiar y filiación histórica.

En relación al primero de los aspectos, Pereira se sentía atraído fuertemente por la lengua portuguesa, tal vez cercana a la propia cadencia gallega presente en su tierra: El idioma portugués lo llena a uno de sugerencias, de ideas.¹⁵ La enorme musicalidad será un punto de atracción y escucha placentera que le llevará a incluir múltiples términos portugueses en sus relatos, hasta el punto de atreverse a escribir un microrelato en portugués, “Una novela brasileña”, incluido en el volumen *Los brazos de la i griega* (1982):

O Capitão do Exército Agenor Araújo de Medeiros, 39 anos, foi assassinado no final da noite ao tentar reagir a um assalto na Rua Bertolini, próxima à Praia Branca, em Guanabara. O militar estava no seu carro em companhia de Palmira Fernandes de Oliveira quando dois criminosos surgiram *de arma em punho*. Agenor morreu antes de ser socorrido no Hospital Bom Jesus da Estrela.

Era casado com Fernanda Valéria Martins Costa com quem tinha uma filha de sete anos. A ocorrência ficou registrada.¹⁶

En estas diez líneas escritas en portugués de Brasil se sintetizan prácticamente toda la poética y el pensamiento pereiriano: historia intensa, brevedad, sencillez, final sorpresivo. De nuevo con el sutil tratamiento irónico se rompen las fronteras genéricas. En este pequeño texto están presentes todos los elementos indispensables para la construcción o reconstrucción de una novela por parte de los lectores. Asimismo observamos cómo son subvertidas las fronteras entre lo cómico y lo trágico en la curiosa condensación de los grandes temas trascendentales: Vida-Muerte, Amor-Sexo, Violencia-Dinero.

El territorio más fecundo para el autor es aquel en el que no se distingue entre lo soñado y lo vivido. Cuenta Pereira que en su primer encuentro con Borges, el escritor argentino le dice que tal vez por su apellido sería descendiente de judíos portugueses.¹⁷ Como una exaltación de la fantasía tal vez a raíz de este importante encuentro, podemos observar la recreación de un pasado portugués en su genealogía familiar. Desde la rama de los modestos hombres del Hierro de la Fonsagrada, Pereira crea un vínculo con la familia de los Pereira portugueses. En “Sesenta y Cuatro Caballos”, autobiografía ficticia, inserta su modesta vida en la tradición secular de nobles portugueses construyendo uno de sus mejores relatos digno heredero de la tradición oral del Filandón:

Los Pereira (o Pereyra) que salen en las enciclopedias heráldicas se nos hacen algo molestos a quienes somos sus parientes de la rama pobre, y es por lo tacaños y esa manera que tienen de saludar, como si diesen los buenos días desde encima de la montura. Ellos descienden derechamente de don Gonzalo Pereira, pero poco se parecen al antepasado dadivoso. Lo escribió Pedro de Bracelos: Que teniendo el don Gonzalo treinta y dos caballos, en un solo día regaló todos a distintas personas. La cosa huele a invención y adorno. Pero sigue la Crónica con que en ese mismo día los volvió a comprar don Gonzalo, aquellos treinta y dos caballos, para así poder regalarlos a otras tantas personas de su estima, y entonces el caso se hace creíble, porque a los escuchadores de historias nos resulta más fácil aceptar lo enorme que lo mediano.¹⁸

Años más tarde, en otro de los viajes imaginativos del escritor se mantiene este lazo con la nobleza lusa creando uno de sus relatos más portugueses: “La ilustre Casa de Pereira”. En este juego humorístico con el título de Eça de Queirós: *A Ilustre casa de Ramires*, el fabulador del Noroeste embauca al lector a través de la memoria

15 “Visita impía al Gulbenkian”, en *Todos los cuentos* (op. Cit.). Pág. 358.

16 Ibídem. Pág. 243

17 “Borges y el color de las ferreterías”, en *Reseñas y confidencias* (op. Cit.). Pág. 27.

18 *Todos los Cuentos* (Op. Cit.). Pág. 624.

infantil, donde nace la creación de su particular *alter ego* portugués. Finalmente, el narrador desvela la fantasía de la historia en un sorpresivo desenlace: Todo esto de Portugal se me ocurría a mí con los calores que le ablandan a uno la sesera». ¹⁹

Centrándonos ya en el *Cancionero de Sagres* (1969), uno de los aspectos que sin duda más interesan al autor es la historia común: fusión entre el pasado y la memoria colectiva y la influencia de ésta en el presente. Es determinante este valor en la configuración del futuro de los pueblos ibéricos.

El peso de la historia aparece sutilmente tratado a través de una amarga ironía y el “presunto” alejamiento temporal en la composición «Viniendo por Penafiel». Ante el hecho de los descubrimientos y del pasado aventurero de los portugueses el poeta canta: ¡Qué bravura el navegar! / ¡Que honor a los mayorazgos / que en sus caballos galopan / mientras las bestias humildes sacan agua de las norias. Por las páginas de la primera parte del Cancionero denominado “Paisaje con hombres” circulan: campesinos, pastores, segadores, curtidores, alfareros, vendimiadores etc... El compromiso cívico del poeta subvierte la historia para convertirlo en un espacio de modernidad: Yo canto por los que quedan / patria a la que nadie nombra». Los hombres silenciados, los héroes cotidianos de la lucha diaria serán los verdaderos protagonistas del *Cancionero de Sagres*.

Es este un viaje “real” o reinventado que recrea una pequeña crónica íntima de su peculiar itinerario portugués. Estos lugares mágicos no son para Pereira paisajes idealizados, sino reflejo de unas huellas múltiples, germinadas en gestos de respeto y amor, así como amargos pasajes de injusticia social que domina el ambiente general de la época dictatorial en Portugal y por extensión en España.

Así pues en la identificación, en ese reflejo peninsular –que hemos denominado la frontera transparente–²⁰ de los problemas de España y Portugal, condiciones similares, derivados de unas prácticas político-sociales comunes y que afectan en mayor medida al hombre anónimo se manifiesta el fatal “dolor histórico”.²¹ Pereira recupera en la línea una-muniana de la intrahistoria a los personajes anónimos para devolverles a la posición que por justicia ética les corresponde. El poeta cumple con la obligación moral de romper su silencio.

Así en el poema “To let”²² se describen las transformaciones derivadas del impacto social producido por el boom turístico peninsular de los años 60. El auge del capitalismo económico trae consecuencias negativas para el hombre. La llegada del turismo masivo a ambos países destruye la belleza de los paisajes que se ve anulada por el progresivo endiosamiento del dinero en los lugares donde todo se alquila: el arenal extenso de la playa, un banco en la iglesia del Señor, el sol, la sombra... El escritor manifiesta su resistencia mediante la tímida pero firme rebelión del poeta:

Me quedan ganas de gritaros:
¡No cedáis más las íntimas alcobas
donde la ropa huele a vuestros sueños!
Todo el oro del mundo, y no se paga
el rubor con que miran los retratos.

La recuperación de la memoria histórica derivada de las condiciones de nuestros respectivos imperialismos “recuerdo de dos historias gloriosas” le lleva a Pereira a ser tal vez el último escritor español que ha revisitado el mito sebastianista, identificándolo con los poderes reales peninsulares. La desmitificación se produce en el acercamiento de los héroes históricos al espacio de lo cotidiano: “Donde pongo Don Sebastián, puedo decir si cuadra / Ordoño el de mi

19 Ibidem. Pág. 684.

20 “La frontera transparente en Antonio Pereira: lusista de corazón”. Comunicación presentada en el I Congreso Internacional la lengua portuguesa. 31-5-2013. Universidad de Salamanca.

21 GAMONEDA, Antonio (1970), en reseña al *Cancionero de Sagres* en *Tierras de León* n.º 11. Pág 90.

22 PEREIRA, Antonio (1969), *Cancionero de Sagres*. Madrid. Editorial Orens. Pág. 40.

calle”. Concluye con el cuestionamiento de la participación como sujetos de la historia a través de un relativismo fuertemente esclarecedor. Sin más preámbulos:

Preguntar vasallos, pero sin inclinaros,
Alteza, Majestad, Como Se Diga:
por el honor que disteis a los pueblos
por los duelos que hicieron vuestras armas.
Por los mapas crecidos,
pero también por tantos puentes y venturas
y las enfermerías
que nos dejasteis a deber.
Don Sebastián, Don Sebastián.²³

En la “solución pacífica” encontramos la rehumanización del espacio interior. Se propone abrir un diálogo en tres vías: cultural, social y sobre todo personal. No hay duda que la toma de conciencia de nuestro propio ente histórico conseguirá devolvernos el espacio de convivencia donde descansa la clave para la interpretación de nuestra ibérica esencia mágico-metafísica. En los márgenes silenciosos y reflexivos se desliza toda la belleza de la poesía. É a Hora! Tal vez el regreso de un nuevo humanismo se esté abriendo paso entre la niebla. Don Sebastián. Don Sebastián.

²³ Ibidem. Pág. 82.

Fuente del Arco, 1967

ANTONIO MÉNDEZ RUBIO

Una comunicación silenciosa

Me vas a obligar a sacar a la luz lo que no
se debe remover del fondo del alma.

ANTÍGONA

En cualquier época, en cualquier lugar es evidente que la comunicación es el corazón de la vida social. Lo que quizá no es tan obvio, sin embargo, es reconocer qué significa comunicarse, comprender qué significa comprender. En un mundo de globalización, telecomunicaciones y aceleración del tiempo las posibilidades se multiplican a la vez que se multiplican las dificultades para entender aquello que la comunicación implica. Nada ni nadie garantiza que, a lo largo de la vida, podamos aprender algo más o algo mejor sobre qué nos pide y qué nos ofrece la comunicación, el encuentro con los otros, tanto en el plano interpersonal como en la dimensión más íntima de nuestra experiencia de la realidad, del mundo.

La cuestión se vuelve aún más insegura (y tal vez, además, más decisiva) cuando se trata de una comunicación no orientada fundamentalmente hacia la condición explícita o presente de los signos. Los signos (ya sean verbales, icónicos, musicales, gestuales...) a menudo se usan en la vida cotidiana de manera tentativa, precaria, incluso elíptica. La poesía intensifica esta capacidad evocativa y seductora del lenguaje. Y hace esto mediante una apuesta innovadora por el cruce entre las palabras y el silencio, la presencia y la ausencia, lo posible y lo imposible. En este cruce de caminos invisibles, imprevistos, de hecho, puede estar dándose cotidiana-

mente la urgencia de la poesía a día de hoy. Como diría R. Vaneigem, se da así “un lenguaje de la espontaneidad del *hacer*, de la poesía individual y colectiva; el lenguaje situado en el eje del proyecto de realización, que conduce a lo vivido fuera de las cavernas de la historia. Existe una comunicación silenciosa. Es muy conocida por los amantes”.

En virtud de la energía magnética que las separa y las une, las palabras se enlazan entonces buscando formas de salir del aislamiento, buscándose unas a otras a veces con paciencia, a veces desesperadamente. Ahí radica, en fin, una forma de creatividad difusa, a menudo imperceptible, y al mismo tiempo absolutamente singular, empozada, sin fondo. Esa energía liminar es difícilmente canalizable por el poder, por mucho que la misión del poder sea regular y totalizar la realidad de forma diplomática y/o violenta. En otras palabras, a través del *hacer-poesía* (tanto en la escritura como en la lectura) la libertad y la vida aprenden a inventarse de nuevo de un modo microscópico, biopolítico, casi subliminal. La poesía deja aquí de confundirse sin más con la literatura para traspasar los límites del lenguaje estándar, de la gramática, y explorar a ciegas otros vínculos con el mundo. Puede que se trate de una búsqueda en la oscuridad, pero también puede ser cierto, parafraseando a E. Dickinson, que las mejores cosas están fuera de la vista.

En la era de las pantallas, las redes digitales y el espectáculo audiovisual a gran escala, esta exploración de lo no-visible, esta atención a lo real imperceptible puede tener más valor táctico que nunca antes. Paradójicamente la expulsión de la poesía fuera de la polis, como anhelaba Platón, le ha dado a la vez una imprescindible perspectiva de extrañamiento, extraterritorial, extranjera.

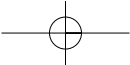
En un mundo en crisis, estoy convencido de que la necesidad de la comunicación tiene que pasar por la necesidad del arte y la poesía. Y de que la necesidad del arte y la poesía tiene que pasar por la necesidad del silencio y del vacío. Demasiado prejuicio y demasiada inercia bloquean la vía de entrada a una crítica del lenguaje establecido, convencional, que reactive la potencialidad de un vacío disponible, libre de la presión referencial o representativa. Donde todo-está-lleño no hay margen para intervenciones o interferencias en clave de libertad. En cambio, donde no-hay-nada todavía pueden activarse propuestas y preguntas *sponte sua*. Pero a este respecto parecen todavía vivos demasiados prejuicios, demasiadas acusaciones que llaman *nihilismo* a la necesidad de derribar para construir de nuevo, o que llaman despectivamente *caos* a lo que (como apuntaba F. Schlegel en sus *Ideas*, 1800) puede ser un pasaje de confusión del que puede surgir un mundo. En este sentido, la distinción léxica que se daba en chino antiguo entre *kong* (vacío del ser, existencial) y *xu* (vacío funcional, disponible) me parece todavía fértil. El primero se refiere a una pura negación. El segundo, en cambio, remite a una energía quizá incompresible, irreproducible, a la energía de un agujero negro. Como mínimo a partir del siglo VII en China, la práctica de escribir un poema en las partes vacías de las telas hacía de la caligrafía una parte del dibujo y del poema un pulso musical. Se podía así inscribir en la tela o en el papel un prin-

cipio implícito de articulación formal, un aliento en realidad no dibujable, no representable, quizá inaudible que, a través por ejemplo de un paisaje, era capaz de traspasar la visión de todo paisaje, la idea de cualquier realidad. La comunicación silenciosa, en fin, necesita ese aliento sin aire. En parte se trata de una comunicación imposible. Y la poesía lo sabe.

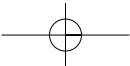
Desde esta perspectiva, la poesía no es tanto una forma de negar la soledad sino una manera de traspasar la soledad o al menos de reconocer sus límites, y en esta medida puede ayudar a convertir la soledad en un espacio de encuentro, comunicativo, disponible. Como es lógico, el momento histórico en que la ciudad se ha masificado, se ha saturado de redes y mensajes, es también el momento en que la soledad se ha vuelto un lugar cada vez más intempestivo y más común. Por eso la cuestión poética es al mismo tiempo una cuestión social y una cuestión crítica –me parece que tiene que ver con esto la reivindicación que plantea J. Alemán (en su reciente ensayo *Soledad: común*) de una “poética política” que abra fisuras en la “psicología de masas”. La observación de la vida cotidiana ya es una buena señal de hasta qué punto la soledad se ha vuelto temible: basta con apreciar hasta qué punto la evitamos, tanto con el consumo de nuevas tecnologías como con respuestas emocionales que se hunden en los abismos del inconsciente. Precisamente en la indagación del inconsciente colectivo e individual se adentraba la investigación psicoanalítica de W. Reich en su conocido libro *Análisis del carácter*, publicado por primera vez en 1933 –pero que es (no solamente por este dato histórico) un trabajo clave para entender la conexión entre la psicología de masas y el fascismo moderno. Reich explicó con acierto cómo, a pesar de tener relaciones sociales amplias, es cada vez más frecuente experimentar una falta de contacto y un colapso emocional que provocan “un senti-

miento de soledad interior”. Esa soledad, así, se protegería de sí misma generando una *coraza* en la que confluyen “todas las fuerzas defensivas represivas”. De ahí que la necesidad de abrir esta *coraza* sea una necesidad tan subjetiva como social. Pues bien, creo que esta necesidad estaba así mismo planteada por A. Tarkovski cuando, hablando de la relación entre su cinematografía y la “lógica de la poesía”, decía que “el arte incide sobre todo en las emociones de la persona y no tanto en su razón; su meta es *reblandecer* su alma, hacerla receptiva...”. La tarea poética, vista así, es tan mínima o infinitesimal como constante o infinita.

La poesía ayuda a vivir porque ella misma vive de esta ruptura de lo cerrado, de esta salida de la normalidad, de la sorpresa que acompaña al desvío o la suspensión de los códigos. Es desde luego una forma de desobediencia. No es extraño que sea Tiresias, el adivino ciego en la *Antígona* de Sófocles, quien cuestione la autoridad del tirano y le haga ver la dimensión trágica, mortal, de su autoridad. O, como ha explicado Adonis sobre la poética árabe *yahilí*: “El poema nuevo es peligroso porque es libre. La creación poética rechaza el concepto de lo concluso y lo definitivo”. El lenguaje poético se puede entender entonces como una forma de rebeldía, de resistencia a toda clausura, como “una tensión de resquebrajamiento” que impida la formación de corazas y que contribuya, con toda su humildad y toda su incertidumbre, a compartir lo que parece imposible: no un mundo nuevo, no una nueva ideología o utopía perfecta, sino la comunicación singular, silenciosa, de la necesidad abierta que tenemos de oír, mirar y vivir el mundo de una forma nueva.



JOSÉ BENTO



CONVERSA COM O POETA E TRADUTOR JOSÉ BENTO

Em Portugal ou em Espanha, escrever é chorar

por MIGUEL FILIPE M.

Fotografias de JOÃO VARELA

Quando lhe liguei, a chamada caía repetidamente, ou a voz que a linha transportava era sussurrante em demasia para um entendimento. Percebi depressa que as coisas se fariam devagar, com tempo e com a satisfação da paciência. Perguntei-lhe pela possibilidade de deixar-se fotografar para a revista. Respondeu-me que fotografias suas ter-lhe-ão feito apenas duas ou três nos oitenta anos da sua vida e confidenciou-me que, de entre todas, gosta somente daquela em que conversa com alguém, há já décadas, na Cotovia. Quando o encontrámos em Sintra, naquele que seria o domingo mais quente do ano, José Bento, apresentando-se ao João e sabendo que ele era o fotógrafo de que lhe falara, reproduziria com uma exactidão espontânea o que me contara por telefone, uma semana antes, sobre como empregara o primeiro dinheiro que ganhara na compra de uma máquina fotográfica que quase nunca usou. Mas não foi por aí que começámos a nossa conversa.

Ainda antes das apresentações, feitas de modo mais detido no táxi que nos levou da estação de comboios para a vila, olhava a serra que oscilava sob o caramelojo, e dizia-nos que era ali que os casais jovens marcavam encontro. “Uma espécie de reinvenção moderna da Arcádia”, acrescentou. E sorria. Umas horas mais tarde, enquanto nos preparávamos para abandonar a esplanada do Café Paris, onde se escutava mais o espanhol que o português, explicaria que tinha por hábito caminhar pelos montes após os almoços com amigos espanhóis em sua casa, por alturas da feira de São Pedro, e amiúde se deparavam com eles.

O empregado de mesa teve de insistir um punhado de vezes para que decidíssemos o consumo, enquanto a conversa nos envolvia na sonolência do pico da tarde. Aquele homem, como nós próprios, não vinha da

metrópole, e isso pressentia-se na languidez dos gestos, no passo lento enquanto recomendava o ar da serra, “coisa de se cheirar”. Mais tarde, entre a vegetação densa dos jardins de Sintra, José Bento explicar-nos-ia que era natural de uma aldeia na região de Aveiro, na qual a sua família causara uma forte impressão com uma cama de rede que trouxera do Brasil e que suspendera entre as figueiras onde costumava deparar-se com o seu irmão, até cair alguma vez de maduro, tendo-se quebrado o ramo em que se sustinha. O modo como olhava as pedras e recordava Pascoaes, que conheceu, condizia de forma talvez surpreendente com as recordações de Madrid.

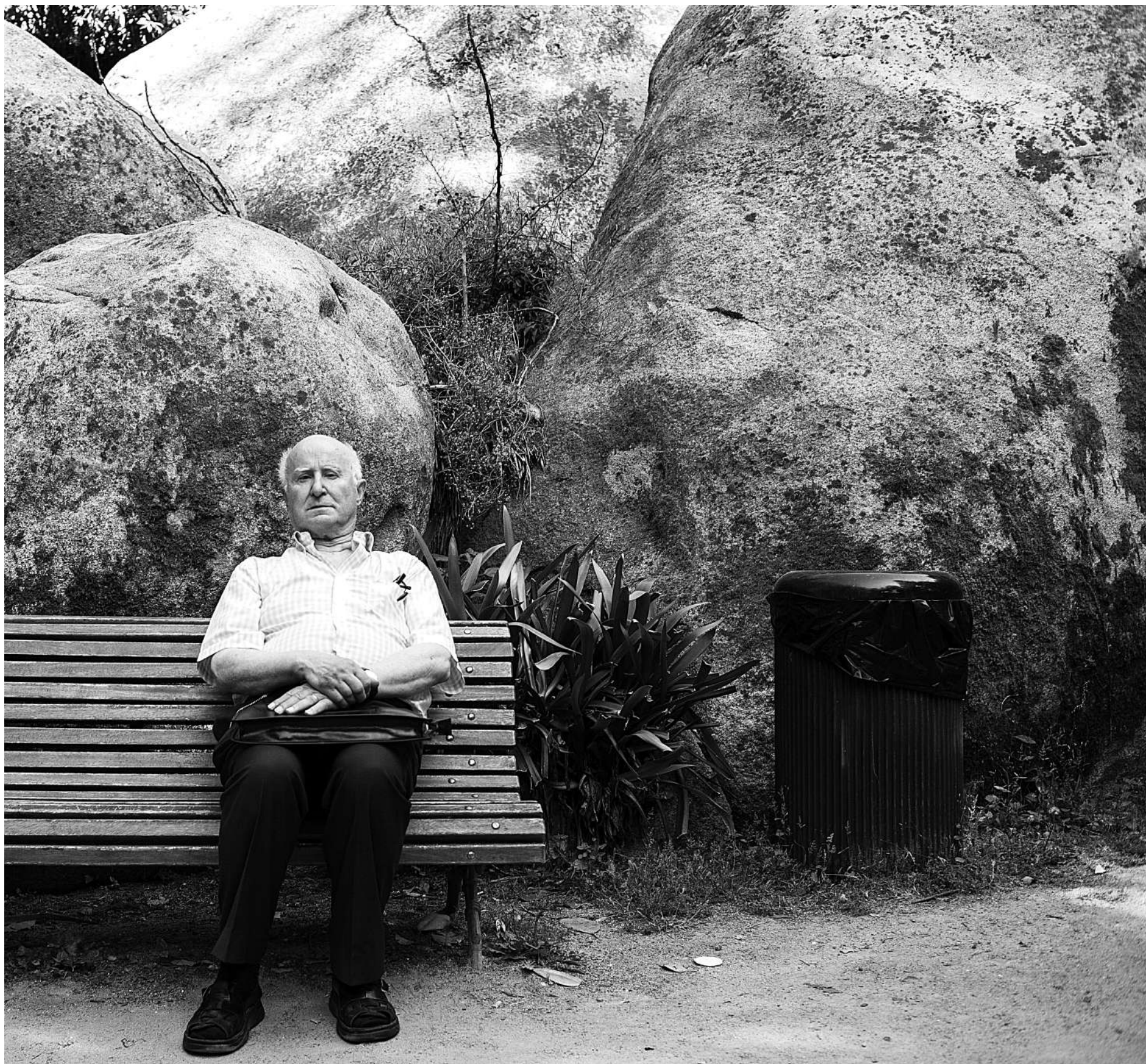
“Fui diversas vezes a Espanha apenas para procurar um livro”, comenta, enquanto o empregado de mesa conquista, após um punhado de tentativas frustradas, a

informação de que carece, aprendendo, também ele, a paciência: um descafeinado e um éclair de chocolate. Quem diz Espanha diz sobretudo Madrid, “porque havia mais oferta, e tinha por lá muitos amigos”, mas também Salamanca ou Badajoz. Era a sede da leitura, sempre mais do que o ofício de tradutor, se é que de uma a outro há com efeito alguma distância, que o movia.

Confrontado com a importância que o catálogo das suas traduções tem no estabelecimento de um cânone da literatura espanhola em Portugal, José Bento recorda que “há por aí um prémio que distingue as figuras que mais tenham contribuído para a divulgação da cultura ibérica, prémio esse que já foi atribuído a diversa classe de gente e que eu nunca obtive”. Pergunta-se: “é estranho, não é?”; e é ele próprio quem responde: “em Portugal não tratamos bem ninguém, mas também não são os prémios que me movem”. A sua vida literária, a haver uma, sempre se pautou, de facto, pelo recato e pelo comedimento: “A minha vida é estar em casa. Não faço a vida literária. Estou em casa, trabalho, passeio, quando era mais novo fazia as minhas viagens. Nunca me preocupei com manter relações. Entrevistas, fotografias, é coisa que praticamente não deixo”.

Em retrospectiva, cito indiscriminadamente um conjunto infindável e muito respeitável de nomes de autores que constam do elenco das suas traduções (San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Jorge Manrique, Rojas, Góngora, Gustavo Adolfo Bécquer, Garcilaso de la Vega, Francisco de Quevedo, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Cernuda, Miguel Hernández, Jaime Gil de Biedma, César Vallejo, Pablo Neruda, Unamuno, Ortega y Gasset, Borges, María Zambrano, Octavio Paz, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Valle-Inclán...), mas não parece muito interessado em falar do passado, cortando-me a palavra: “Acabei há dias por uma segunda vez o segundo livro que traduzi”. De que livro se trata? “O *Lazarillo de Tormes*”, responde. “Nos meus vinte anos fiz a tradução, li-a, achei que estava uma porcaria e rasguei aquilo tudo, de maneira que fiquei com aquela entalada e nunca mais lhe peguei. Até agora”.





O trabalho nunca pára: “Agora tenho uma série de coisas para publicar, mas a edição está de rastos. É certo que a Assírio ainda vai dando um jeito. Actualmente o mundo das editoras está completamente esfrangalhado”. José Bento já fez mais pela literatura espanhola do que qualquer ministério ou programa governamental. Não é, no entanto, algo que o preocupe. Recusa assumir a tradução como uma espécie de missão: “nunca tive a ambição de ser um divulgador. Traduzi sempre simplesmente porque gosto e o que gosto de traduzir”.

Detenho a conversa no ponto em que toma o processo do seu trabalho. “Normalmente faço tudo de forma rápida. Ou então demoro anos e anos. A antologia de Unamuno, por exemplo, andei a trabalhar nela durante cinquenta anos. Quando comecei tinha para aí uns dezoito”. José Bento sabe, desde que me perguntou por mim no táxi, que Miguel de Unamuno me interessa e faz questão de alongar-se sobre o autor espanhol: “Unamuno também me interessa bastante. Interessa-me como poeta e como pessoa. É o maior espanhol do século XX. Até mesmo para aqueles que não gostavam dele e que eram dele tão distintos, como Cernuda, por exemplo, que afirmou que era o maior poeta espanhol de novecentos”.

É apenas um dos muitos autores de língua espanhola que traduziu, em milhares de páginas que definem um cânone mesmo na perspectiva da historiografia espanhola. Mas a conjuntura editorial actual não está conforme com tamanho empreendimento: “Agora é impensável traduzir muita coisa, porque não há editoras com possibilidade de estarem interessadas. Além disso estou velho e tenho pouca pachorra. Ainda se fosse somente o trabalho, mas depois andar ainda à procura de quem se interesse pelo produto...” Tem preparada, não obstante, uma antologia de Borges a publicar-se em breve, a tradução de *Persiles y Segismunda* de Cervantes e um livro que lhe é particularmente querido, que está para sair há já vários anos, *Ocnos*, de Luis Cernuda.

Apressa-se a desmentir que levou uma vida dedicada

à tradução. “Não é uma vida inteira. Fiz muitas outras coisas, trabalhei num escritório, fui professor, sei lá, não foi só traduzir”. Insisto, não obstante, na quantidade e qualidade pouco comuns do seu trabalho de tradutor. “Tantos anos a traduzir espanhol já é mania. Comecei como qualquer leitor, depois experimentei traduzir e gostei. Um tipo entusiasma-se e depois atrás de um vem outro. Mas durante muito tempo não havia editores para as traduções que eu fazia”. Até à criação, em Espanha, de subsídios à tradução de autores de língua espanhola para outras línguas. “Foi então que os editores se interessaram, sobretudo a Assírio, contando com essas ajudas”. Com ditos apoios se publicaram, entre outros, Garcilaso, Quevedo, *La Celestina*. Das traduções não recebia, porém, grandes contrapartidas financeiras: “Tive sempre outras fontes de rendimento nessa altura. Estamos a falar dos anos 60 e seguintes e eu tinha um emprego em que ganhava razoavelmente bem. Era desse emprego que vivia, nunca das traduções”. Estas eram fonte apenas de trabalho, “para fazer o gosto ao dedo”, como afirma, dirigindo-se ao João: “é como você com a fotografia, não é? Uma espécie de prazer solitário”.

O primeiro livro que traduziu foi *Platero y yo*. “Já tinha lido muitos livros espanhóis e teria uns vinte ou vinte e um anos quando um amigo levou aquela tradução ao Jorge de Sena, que gostou bastante dela. Na altura, ele era o director literário da Livros do Brasil e foi lá que o livro se publicou. Foi assim que começou”. De início, pensou que seria uma experiência sem continuidade. Entre 1958, ano em que se publicou a sua tradução do livro de Juan Ramón Jiménez, e a publicação de uma antologia de Neruda, organizada e traduzida por si, José Bento esteve quinze anos sem publicar. “Durante os anos que se interpuseram entre um livro e outro traduzi um sem fim de coisas para a gaveta. Quando se publicou a antologia, Neruda tinha até uma certa saída, pelas conotações políticas que implicava. E foi só depois de 85 que comecei a publicar com mais regularidade”.

As coisas começam a tornar-se mais sérias quando a sua vida se cruzou com a de Manuel Hermínio

Monteiro, editor da Assírio & Alvim. “Tinha eu na altura uns quarenta anos. Conheci-o por acaso, na rua do Carmo, que eu subia acompanhado de um amigo que nos era, afinal, comum. Ao tomar conhecimento das minhas traduções, mostrou-se desde logo muito interessado em publicá-las”. Foi assim que a Assírio se fez a sua casa predilecta, conta: “se não fosse o Hermínio... Ele é como a alma da edição”.

Quando começou a traduzir, com vinte anos, José Bento, o mais jovem colaborador da *Árvore*, tinha já publicado poesia. A tradução era como um exercício de escrita. “Estive em Espanha, onde frequentei cursos de língua e de literatura espanholas na Complutense e em Baeza. A tradução é um modo de ler e, lendo outros autores desse modo atento que a tradução exige, só se um tipo for muito burro é que não aprende. A melhor forma de aprender a escrever é ler coisas boas”. Sobre o modo como as suas traduções influenciariam a sua poesia, afirma: “não me parece que tenha muitas influências”; embora, após uma pausa, corrija: “a gente tem sempre, embora diga que não para nos armarmos em bons. Não há ninguém que não tenha mestres”. Entre os processos de criação e de tradução, que é também um modo muito significativo de criação, há naturais intersecções. José Bento não tem dúvidas: “aprende muito menos o poeta com o tradutor do que o tradutor com o poeta. Alguém que não domine profundamente a sua língua não pode ser um bom tradutor”. Essa é justamente a qualidade que afirma distinguir a excelente tradução da tradução mediana: “O problema maior da tradução nunca foi conhecer a língua de que traduzimos mas sim conhecer a língua para a qual traduzimos”. Eis, porventura, a razão pela qual os poetas são sobretudo traduzidos por outros poetas. José Bento concorda, mas, “apesar disso, temos alguns bons tradutores que não são poetas, como o Paulo Quintela, embora muitas vezes seja acusado precisamente de resvalar para um certo prosaísmo”.

Consente em que há no processo da tradução uma grande dose de intuição, uma dada sensibilidade mais ou menos espontânea para a língua, e certos momentos

em que o tradutor se vê confrontado com a necessidade de decidir entre realizar uma aproximação àquilo que poderá interessar ao leitor ou àquilo que poderá interessar ao original. Em ditos momentos, José Bento afirma que “o objectivo é sempre fazer com que a tradução seja um texto significativo na literatura e na língua portuguesas. Entre o espírito e a letra prefiro manter o espírito, creio. Além disso, entre espanhol e português, e apesar de todas as diferenças, há uma notória proximidade que permite justamente conseguir quase sempre um equilíbrio entre ambas as partes, leitor actual e texto original”.

Quando lhe pergunto que tradução ou traduções se seguem prefere um balanço: “chega uma altura em que um tipo já traduziu tanto que aquilo se transforma numa espécie de hábito”. Digo-lhe que tal não é necessariamente negativo. Sorri e responde: “dá prazer mas não leva a nada. A tradução tornou-se já uma espécie de fazer pelo prazer do processo em si”. Um pouco como a poesia, acrescento eu, ao que ele acede: “sim, outra inutilidade”.

Retomamos assim o tema das intersecções entre traduzir e escrever. Leio-lhe dois versos do seu último livro de originais (Quando escreves com uma das mãos prendes / o papel, que a outra vai lavrando, / semeando a palavra e a turbacão/ no impulso que excede / a força que as unifica e as separa) e noto que haverá porventura em ditos versos a evidência de uma escrita a duas mãos que apenas a experiência da tradução possibilita. “Por outro lado – afirma -, sinto muitas vezes que o exercício constante da tradução limita a produção de originais. Não é uma questão de cansaço, é uma questão de tornar-se evidente para mim mesmo que há tópicos, temas, coisas já escritas às quais não vou acrescentar nada”. Mas logo abandona o tom de postulação mais especulativa: “No fundo, não sei. Sou muito emotivo, guio-me mais por sentimentos do que por ideias, pelo que sou o pior juiz de mim mesmo”.

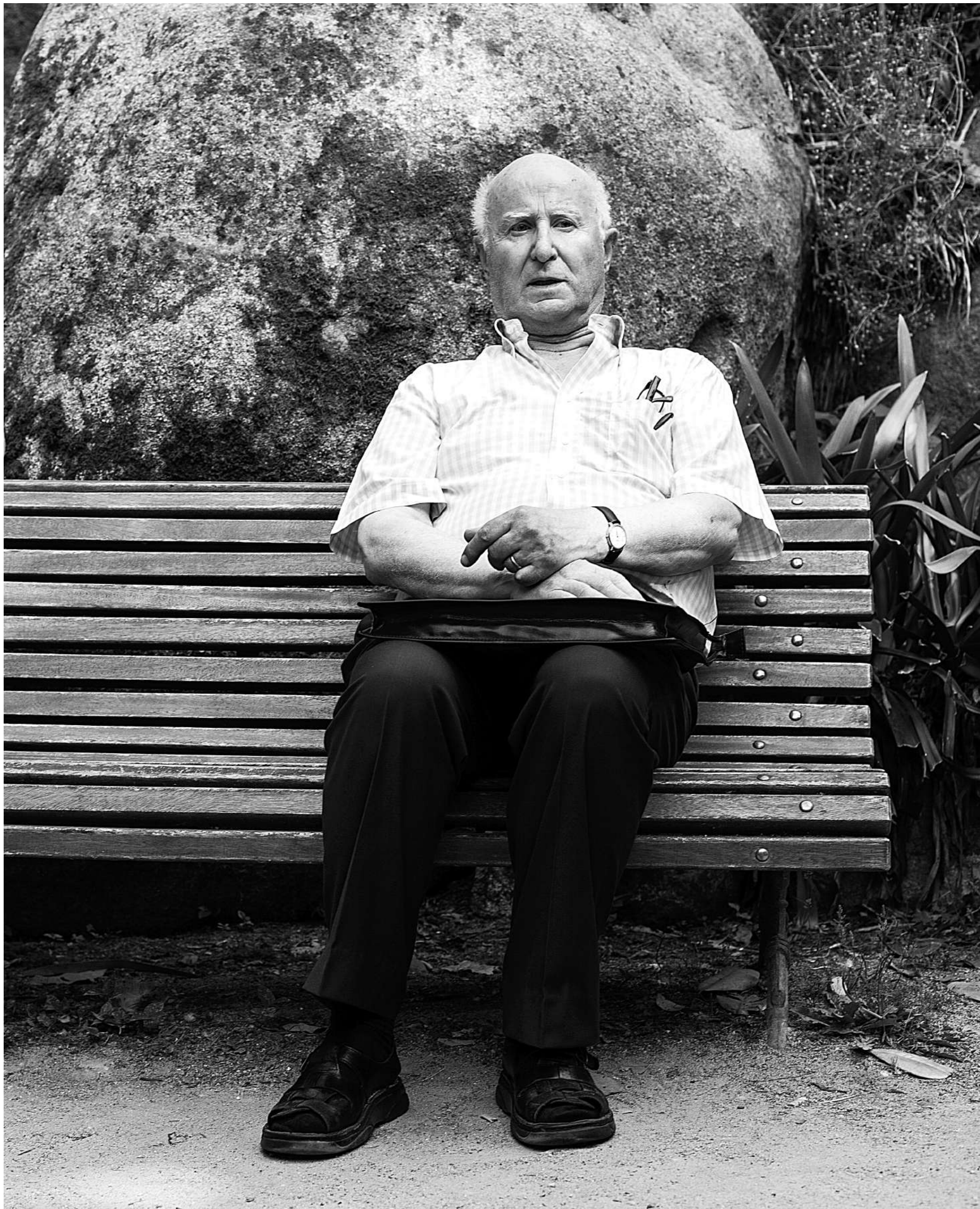
Peço-lhe que me indique o poeta que mais lhe interessa e à sua poesia: “o poeta que mais me ensinou foi Antonio Machado, embora não me pareça que na

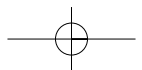
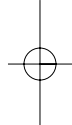
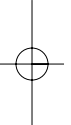
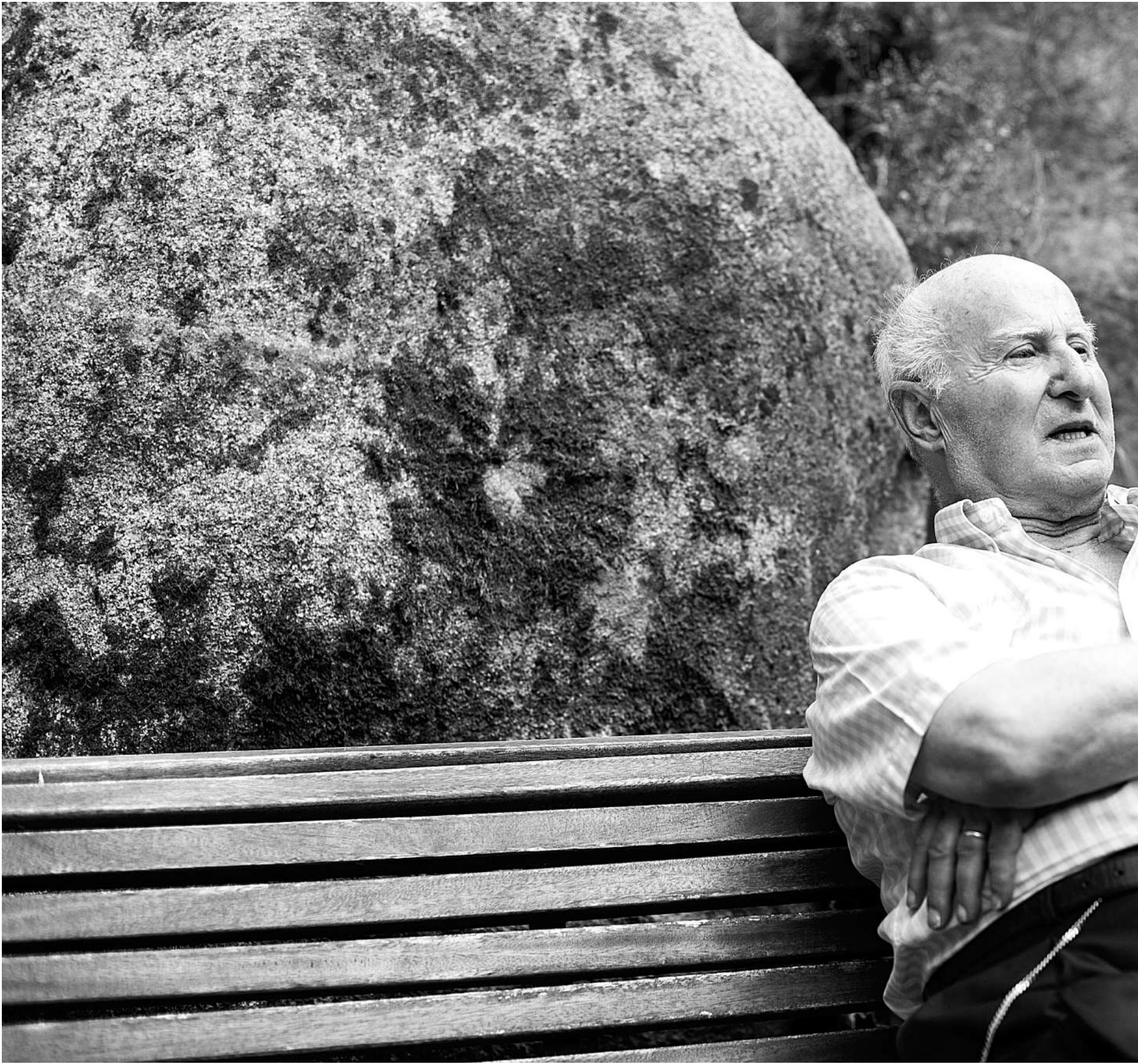
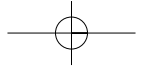
minha poesia se note a sua presença”. Digo-lhe que a presença espanhola na sua poesia se dá onde esta denota uma tendência para um prosaísmo contido por uma forte coesão métrica. Concorde, acrescentando que não gosta de poesia “com berloques, com muitos enfeites, muitas pilinhas”, tipo que afirma existir bastante em Portugal nas últimas três décadas. “Não gosto de poesia difícil, gosto de uma poesia que um leitor habituado a ler entenda”. Questionado sobre a mais recente poesia ibérica, José Bento afirma ter-se desligado um pouco do que publicam *os novos*. Não obstante, sublinha que “há ainda bons poetas vivos, e se houvesse um apenas já salvaria a nação”. Por outro lado, abundam, é certo, “os poetas que não têm sequer a décima parte da qualidade que cuidam ter”. Essa é, aliás, “uma prova da existência de Deus. O pensarem todos os poetas que são bons, havia alguém que o dizia”.

São “tipos corajosos”, os poetas. Vêm-se mais do que amiúde confrontados com o marasmo editorial. E depois há a imprensa, “que simplesmente não fala dos livros, a juntar ainda a uma certa máfia que controla o elenco daqueles de que se fala e daqueles que é necessário silenciar, segundo poderes e compadrios, deixando às vezes irremediavelmente na sombra um conjunto muito considerável de autores”. Após um silêncio, e a propósito, recorda Larra: “escrever, em Portugal ou em Espanha, é chorar”. E é por isso que os poetas são “tipos cheios de coragem. É necessária muita coragem para viver. Já ando a bater nisto há muitos anos. Publiquei o primeiro livro há já cinquenta”. E foi sempre muito difícil, afirma. “O mal não é de agora. Hoje não é mais difícil publicar. Mas também não é mais fácil e isso é que é preocupante. Passaram-se cinquenta anos e os vícios do sistema continuam iguais”. Como se sobrevive? “É preciso ter muita força. Muita força ou muita estupidez, duas qualidades que frequentemente se acompanham e mutuamente aperfeiçoam”, comenta, rindo.

Talvez por estar ciente das condições do sistema institucional literário, José Bento também entende que a









tradução tem por vezes a dimensão de uma aposta: “A tradução vai para além dos poetas canónicos. O tradutor também aposta, como eu apostei em Francisco Brines ou Eloy Sánchez Rosillo, autores praticamente ignorados em Portugal”. Peço-lhe que me explique a aproximação ao primeiro: “A primeira vez que li Brines fiquei fascinado. Estava a dar formação na Lisnave - isto para verem os sítios obscenos por onde eu já andei, cursos técnicos para engenheiros, a *pior* gente que há -, e nos intervalos do curso punha-me a ler. Um dos livros que levei e li pela primeira vez ali foi *Palabras a la Oscuridad*. Fiquei fascinado”.

Pouco tempo volvido foi a Madrid, em Novembro de 1976. Tinha encontro marcado com Carlos Bousoño, amigo de anos, e pediu-lhe que o levasse a conhecer Francisco Brines. “Ia a Madrid muitas vezes, estava lá mais ou menos tempo conforme o tempo e o dinheiro de que dispunha. E então encontrámo-nos os três: eu, o Carlos Bousoño e o Francisco Brines. Comecei a dar-me com o Brines. Quando ia a Madrid encontrava-me com ele. Só passado algum tempo publiquei a antologia da sua poesia, já com o apoio de bolsas oferecidas pelo Ministério da Cultura espanhol”.

Sem ditos apoios seria impossível publicar algumas das traduções que fez, tais como a longa antologia da poesia espanhola contemporânea ou aquela outra dos *Siglos de Oro*. A primeira merece-lhe uma recordação particular: “chegou inclusive a haver um compromisso meu com o Ministério da Cultura português. Eles comprometeram-se a publicar essa antologia depois de eu os consultar. Acharam bastante interesse naquilo. O David Mourão-Ferreira interessou-se também muito. Entretanto mudou o governo e ele foi corrido e substituído por um meu ‘amigo’ que lixou aquilo tudo”. Depois de uma pausa, prossegue: “Já estão a ver o que é a amizade”. A mencionada recolha viria a ser publicada tempos depois e seria mesmo considerada em Espanha a melhor antologia de poesia espanhola contemporânea.

Entre obras de uma dimensão só por si respeitável, e obras cuja língua requer um trabalho apurado de versão,

José Bento não tem dúvidas: “O livro mais difícil foi sem dúvida o *Quixote*. Aquilo deu trabalho como o diabo”. Lera já a tradução de Aquilino Ribeiro, “uma versão muito livre feita por um grande escritor” com a habilidade de não resolver nenhuma dificuldade de compreensão ou de leitura de algum momento mais ambíguo do texto original: “Ele salta sempre, não enfrenta as dificuldades”. A revisão da tradução, de que ele próprio se encarregaria, ficaria por fazer, pois entre a conclusão do trabalho e a data prevista de publicação foi-lhe detectado um cancro. Após a recuperação da doença, procedeu à revisão, mesmo tendo sido publicado o livro, “cheio de gralhas”, na data prevista. O trabalho de revisão da tradução tomou-lhe “mais de meio ano, de manhã à noite” e dele resulta a edição de bolso da Biblioteca de Editores Independentes em circulação.

Há neste labor a tranquilidade e o aparente descomprometimento de quem se habituou a viver entre línguas, entre literaturas, construindo e explorando os bairros às vezes clandestinos da marginalidade periférica aos grandes centros dos cânones nacionais. José Bento desconfia do mito das literaturas *nacionais*, cunhadas pelas marcas pitorescas: “Isso hoje, mais do que nunca, tende a esbater-se. A literatura pende para a universalização, sobretudo a partir do século XIX. Todos conhecemos a influência de Flaubert em tantos e tantos romancistas, e Baudelaire domina toda a poesia desde a segunda metade do século XIX, excepto a inglesa”.

É por isso mais estranho ainda o silêncio que insiste em interpor-se entre Portugal e Espanha, mesmo quando lemos como nunca os autores ibero-americanos. “Há um português que afirma que temos de melhorar as relações *lusu-portuguesas*. Conhece-se, trata-se e cuida-se muito mal a língua e a literatura portuguesas em Portugal. Não podemos exportar aquilo que nós próprios não consumimos. Veja que o nosso país, e isso nunca foi tão verdade como hoje, tem estado na mão de meia dúzia de bestas”. É necessário cultivar, como os espanhóis cultivaram, o que em nós é de cunho

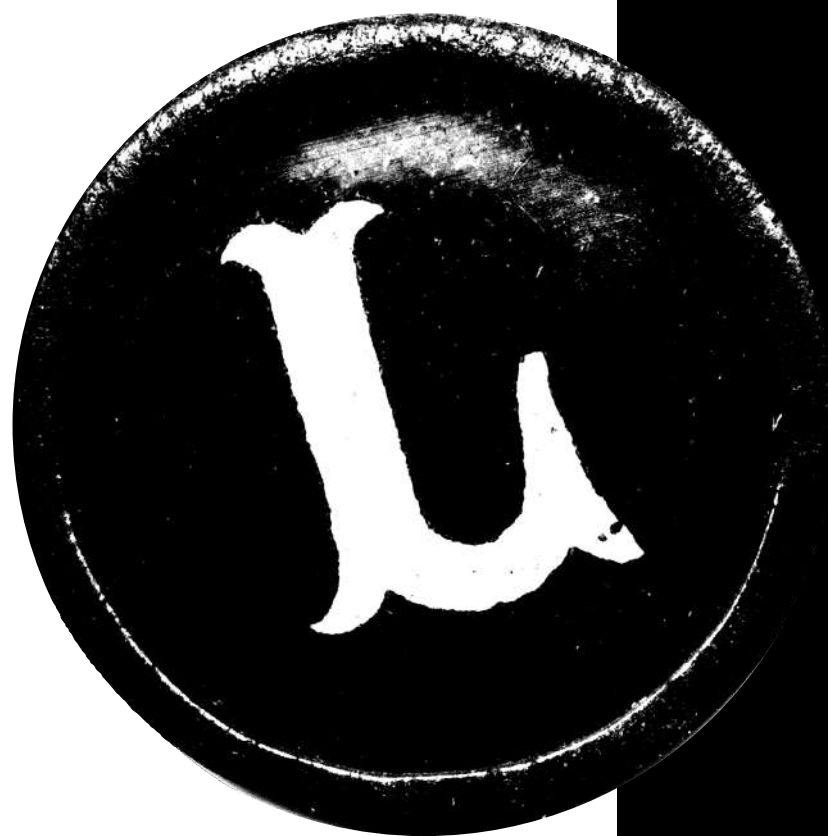
identitário mais vincado: “A literatura portuguesa conseguiu vingar, no século XIX por exemplo, muito mais significativamente do que a literatura espanhola, precisamente por termos cultivado aquilo que somos. No século XIX, Espanha tem apenas praticamente um grande poeta, Gustavo Adolfo Bécquer, um tipo que morreu com trinta e seis anos”.

As contas equilibram-se à medida que vamos avançando no século XX: “Portugal tem um poeta que eles não têm, um Pessoa. Mas eles têm um conjunto de poetas muito significativos, começando por Miguel de Unamuno e Antonio Machado, os quais, curiosamente, tinham alguma coisa muito especificamente portuguesa. Depois vem a geração de 27, com três ou quatro poetas absolutamente formidáveis, Lorca, Cernuda, Guillén, que, equivalendo em termos geracionais à nossa *Presença*, lhe é bastante superior”.

Não há entre estes autores qualquer um que José Bento não tenha traduzido. Observo-o enquanto um longo silêncio se insinua entre nós e a conversa, à medida que ele fixa o olhar sobre o Palácio Nacional de Sintra, cuja fachada está coberta por andaimes e tapumes. Alguns minutos depois, enquanto caminhávamos em direcção ao jardim do município, onde faríamos as fotografias seguindo a solicitação do João, contou-nos ainda de um projecto para uma antologia da poesia ibero-americana em dois volumes, da paixão pela música clássica e pela pintura de El Greco, de como disse a Vergílio Ferreira, num jantar, que António Nobre não estava tuberculoso por alturas da composição dos poemas do *Só*. Fez-se tarde, mas José Bento ainda assim esperou que fôssemos nós a iniciar o cerimonial da despedida. Com a mesma paciência. Mesmo que a sua mulher, de entre todas a pessoa que mais vezes mencionou, o esperasse provavelmente mais cedo.

Sintra, 7 de Julho de 2013

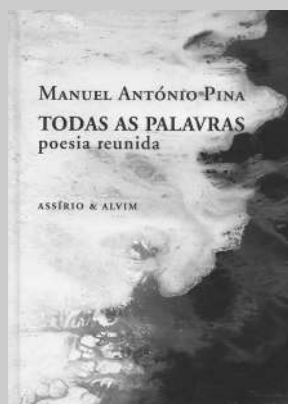




Escaparate de libros

PÁGINA
207

**MIGUEL FILIPE M.
ANTÓNIO CÂNDIDO FRANCO
MIGUEL ÁNGEL LAMA
MARTÍN LÓPEZ-VEGA**



Todas as palavras - poesia reunida

MANUEL ANTÓNIO PINA

Lisboa, Assírio & Alvim, 2012.

A leitura da poesia reunida de Manuel António Pina, falecido em 2012, confirma o conjunto de problemáticas em torno das quais a sua obra se sustenta, relatadas a uma preocupação auto-reflexiva que privilegia o questionamento do dilema da identidade: “Eu sou talvez aquilo que me falta”. A convivência com a experiência ironizada do eu desenha-se a partir de uma série de dualidades (eu/outro, presente/passado, poesia/prosa) que concretiza o pressentimento de uma descoincidência entre realidade e ilusão. Partindo, por exemplo, da hipótese quântica da existência de universos paralelos - “Determinei, pois, dois lados: um, admitamos, Real; outro Virtual” - recupera-se um registo com uma vocação amiúde surrealizante e desconstrutiva que dá conta de uma dissidência entre concreto e projectivo - “Entretanto dobrar-se-ia o mundo / (o teu mundo: o teu destino, a tua idade) / entre ser e possibilidade” - que instala a interrogação acerca da possibilidade cognoscente do indivíduo e do sentido para a existência, para *isto*. Partícipe fulcral da dualidade que assinala a existência, é o próprio eu quem concretiza de forma mais radical o problema da descoincidência realidade-ilusão que arvora na dissidência dele a si mesmo: “Agora quem sente / isto fora de mim, / quem é este Ausente?”; “Um intruso grita / dentro de mim, oiço-o no coração”; “Alguma coisa fora de mim / está escondida em mim / como um coração exterior”.

O indivíduo reconhece assim a possibilidade de que “talvez tudo exista exilado / de alguma verdadeira existência”. Esse exílio aparece como uma condição decorrente da

interposição de um transcendental (a própria linguagem) entre o eu e o mundo, que inviabiliza o acesso daquele a este, na medida em que se descobre *falsificado*, mediado ele próprio pela malha referencial da linguagem que o circunscreve e que *não comunica* com a verdade: “Para cá de mim e para lá de mim, antes e depois. / E entre mim eu, isto é, palavras”. Assim, a linguagem, o conjunto de sentidos que dela em cada indivíduo se desprende, limita a possibilidade perceptual do eu, encerrado como está em si mesmo - “É duro sonhar e ser o sonho, / falar e ser as palavras!” - numa inversão da lógica discursiva que faz do próprio sujeito *um enunciado*: “aquele que escreve / é também eternamente escrito”. Uma totalização da mediação linguística do acesso do eu à realidade, como grelha interpretativa irreduzível ao todo - “O que é feito de nós senão / as palavras que nos fazem?” - lança o indivíduo num universo omissivo, de silenciamentos, de ausência de um cenário *significativo*: “As palavras esmagam-se entre o silêncio / que as cerca e o silêncio que transportam”. Desse modo se agudiza a impossibilidade de uma apropriação da realidade por parte de um sujeito que apenas a entrevê como um *dado* exterior: “eu sou o lugar onde tudo isto se passa fora de mim”. Encerrado como está no *ciclo* da sua própria consciência limitada, obsessivamente revisitada - “eternamente regressamos / ao sítio de onde nunca saímos” - a realidade transporta o signo de uma absoluta alteridade - “A realidade é uma hipótese repugnante, / fora de mim, entrando por mim a dentro, / solidão errante / órfã de centro”, - despojada de uma substância concreta, pois o eu está submerso no conjunto de

significados que *radicalmente* o perfazem: “Volto, pois, a casa. Mas a casa, / a existência, não são coisas que li? / E o que encontrarei / se não o que deixo: palavras?”.

A emergência da ficcionalidade latente em cada eu, quando consciencializada – e esse é o lado mais *trágico* da poesia do autor –, reduz o seu horizonte projectivo, limita nele a sua telicidade: “eis o que há: a falta de alguma coisa”. O sujeito, descobrindo-se desprovido de finalidade, orienta o seu olhar para uma memória ironizada por um certo laivo crítico, objectivante, que retoma a descoberta do grão de areia da consciência que obstrui o ingénuo mecanismo do optimismo. Também na memória habita apenas a pessoa ausente, aquele eu que já não sou e que invento ao lembrá-lo. O carácter fictício invade também este espaço – “Literatura. Tornámo-nos, tu e eu, e também aquelas terríveis quatro horas da tarde, literatura. Em que outro lugar, em que outra morte, poderíamos nós ter encontrado refúgio?”. Presente, passado e futuro comprovam desse modo a incompletude do projecto de literalidade que o sujeito se prometera: “Vai pois, poema, procura / a voz literal / que desocultamente fala / sob tanta literatura.” Incapaz de pronunciar *a coisa tal como ela é*, a palavra é tão somente *lateral* – “(...) fez-se tarde / no que pode ser dito. Onde estavas / quando chamei por ti, literalidade?”, ela que é a última morada do eu, esperança derradeira também defraudada: “Nunca estive tão longe e tão perto de tudo. / Só me faltavas tu para me faltar tudo”.

O mundo converte-se assim em lugar de algum modo inóspito, em que o sujeito não pode fixar um espaço topofílico, um espaço de familiaridade, imerso como está no problema da sua ausência de personalidade: “As pessoas têm a sua casa e a sua doença / Mas a casa da pessoa é a sua doença”. Viver transforma-se na procura de dito espaço, da supressão do desamparo existencial por alguém incapaz de cumprir a maturidade num presente que o aliena, prisioneiro ainda do conforto da casa familiar, da casa das origens: “Os homens temem as longas viagens, / os ladrões da estrada, as hospedarias, / e temem morrer em frios leitos / e ter sepultura em terra estranha. // Por isso os seus passos os levam / de regresso a casa, às veredas da infância, / ao velho portão em ruínas, à poeira / das primeiras, das únicas lágrimas”. O desejo de “dormir um sono sem olhos / e sem escuridão, sob

um telhado por fim”, de encontrar “um sítio onde pousar a cabeça”, falha onde falha até mesmo a literatura. Os livros, «coisa hipócrita e escura», compõem-se das mesmas palavras que compõem o sujeito, que lhe negam o acesso ao real (a haver *um*): “As palavras (...) insubstanciais seres, incapazes também eles de compreender, / falando desamparadamente diante do mundo”.

No entanto, “é à sua volta / que se articula, balbuciante, / o enigma do mundo”. Na verdade, por todos os lados cercado por elas, o poeta sabe ainda que “Já não é possível dizer mais nada / mas também não é possível ficar calado.” E redescobre finalmente a satisfação do próprio processo, do *estar a caminho* onde *estar* e *ser* se confundem. Talvez a essência do homem não seja mais do que esse *ser o caminho*, o existir em função de uma ausência que lança o eu na vertigem da vida: “O braço que falta ao mendigo é que o sustenta”. E talvez por isso seja necessário preservar a impossibilidade de chegar ao fim, pois “se encontraste o que procuravas / perdeste-o e não começou ainda a tua procura”. Em certas zonas do caminho fulgurarão os instantes revelacionais em que de súbito o eu se descobre às portas de si mesmo: “E todavia em certos dias materiais / quase posso tocar os meus sentidos, / tão perto estou, e morrer nos meus sentidos”. É onde se aventa um balanço final para *isto*: “É um mundo pequeno, / habitado por animais pequenos / - a dúvida, a possibilidade da morte - / e iluminado pela luz hesitante de // pequenos astros – o rumor dos livros, / os teus passos subindo as escadas, / o gato perseguindo pela sala / o último raio de sol da tarde”. Esses *pequenos astros* são ainda *um* sentido. Na poesia de Manuel António Pina é sempre tarde demais para o sentido. Mas ser tarde é ainda um modo de se ter tentado. E triunfar do impossível talvez seja ter andado por aqui somente, como ele andou, a tentar.



O Lago

ANA TERESA PEREIRA

Lisboa, Relógio d'Água, 2012.

A novela que em 2012 valeu a Ana Teresa Pereira o Grande Prémio de Romance da Associação Portuguesa de Escritores retoma a tematização de uma demanda identitária de ambiência fantasmática em torno de uma situação prévia de solidão, vivida pela protagonista, que integra desse modo a problemática amorosa no horizonte da descoberta de um eu. Revisitando o problema da apropriação do outro como instrumentalização egográfica, Jane, actriz jovem e inexperiente, vê-se enredada pela dimensão demoníaca de Tom, reputado dramaturgo de intenso pendor demiúrgico que vive em busca de uma transcendência visada pela criação pigmaliónica de um universo fictício de duração real, um “mundo perfeito” autotélico em que figurasse a personagem feminina que engendra e à qual falta ainda o corpo que ela aparentemente lhe oferecerá, porque ele “só podia amar de facto um ser criado por ele”. O universo teatral justamente promove a possível coincidência performativa do dizer ao fazer que *realiza* o encontro catártico que a figura autoral deseja, diluindo as fronteiras entre ficção e realidade de modo a que o eu possa aceder a si mesmo: “dirigir uma peça ou um filme é procurar algo de tímido e interior, escondido nos bosques do nosso ser”.

O projecto de formatação de Jane por Tom confirma a singular aptidão de Ana Teresa Pereira para a exploração do medo, do *quase horror*. Como poucos, sabe a autora que aquele não decorre de uma deformação do real mas sim de uma *intensificação* ou *aprofundamento* do mesmo, através da detenção do olhar. O horror é aqui um modo de focar, num mapeamento dos detalhes banais do quotidiano que, sucessivamente sobrepostos em movimentos espiralares, se

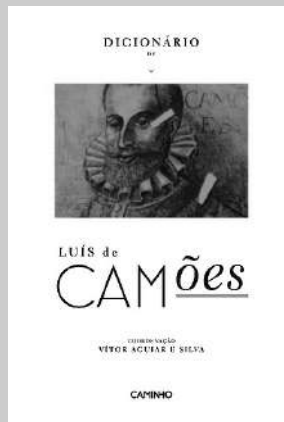
deixam contaminar por uma espécie de vertigem. O medo está disseminado sobretudo pela estratégia da repetição dos gestos em camadas cada vez mais profundas de alienação do eu pelas rotinas: “Foi um dia muito longo. Fez café fresco e comeu umas sandes à hora do almoço. Durante a tarde, a neve continuou a cair. Acendeu as luzes porque o tempo estava muito escuro. Viu alguns bailados de Balanchine. Ao anoitecer preparou uma refeição ligeira e sentou-se no quarto da frente, junto da janela. À medida que o tempo passava, convencia-se de que a estrada fora fechada, de que ele não poderia voltar. Estava sozinha no vale. Não sabia se tinha força suficiente para manter a sua realidade”. Assim se intensifica o universo referencial da narrativa, a partir de uma aparente superficialidade inicial paulatinamente dando para uma série de hesitações, receios e perturbações que torna a psicologia das personagens labiríntica, especular: “O texto era enigmático: começava de uma forma ligeira e depois ia escurecendo. Debaixo das palavras, como um curso de água, uma corrente de medo, quase de horror”. A ameaça que existe no que há de mais concreto e familiar transforma-se numa espécie de obsessão, que a dimensão metaficcional desta narrativa ajuda a esclarecer: “Quando estava a escrever, as coisas ligavam-se, ou antes, as suas ligações tornavam-se visíveis, como se ao acender uma vela pudesse ver as teias de aranha no canto de um quarto.”

Por via dessa iluminação das *ligações*, das *teias de aranha no canto do texto*, promovida por uma estrutura enunciativa repetitiva, se conquista uma circularidade que engendra uma topofobia: “Estavam prisioneiros no vale. As montanhas tinham-se aproximado, as árvores eram fantasmas de árvores, o jardim

era um labirinto sem folhas. Jane abria a porta da cozinha e saía para aquele mundo branco. As suas pegadas na neve. A nostalgia de uma flor, de um pássaro. De uma haste de erva". Porque é preciso que Jane seja "completamente" a personagem e passe "para o outro lado", a espacialização do medo concretiza-se pela coincidência topográfica do cenário da peça que Jane interpreta com a casa de Tom, onde nidificaria o seu amor que lentamente se transformaria em ameaça de nidificação dela pela personagem que ele nela forjava. É naquele "vale maldito", totalmente isolado do mundo, mundo *perfeito*, cerrado e circular - "Quería um mundo que fosse completo e perfeito em si mesmo. Como um buraco no universo" - que se processa a metamorfose, a partir da criação em Jane de um passado que não era o seu, de memórias que nunca foram suas, as "memórias de uma desconhecida" em que ela penetrava através de uma alienação afim da loucura. Desse modo se adensa uma *inquietante estranheza* que recobre o tema do duplo, a partir da participação, numa pessoa, de duas *personas*, a partir de um substrato agônico. Tom conhecia já Jane, conhecia-a *sem ela*: "Algumas vezes convencia-se de que o que faltava, além de um terrível segredo que ele mesmo não intuía, era a rapariga. Conhecia a sua forma de estar de pé, a sua forma de mover-se, o som dos seus movimentos". E por isso "Jane tinha de desaparecer, completamente, na personagem". Pouco a pouco ambas se confundem: "Ao amanhecer pensou que a peça e o seu livro de infância tinham entrado um pelo outro, e que já não era possível separá-los. E ela era a protagonista dos dois". Jane começa a libertar-se de si mesma: "- Nunca tinha sido assim antes. Eu... / - Tu desapareceste. / - Sim. / - Sim. / - Conheces a oração de Miguel Ângelo... Senhor, liberta-me de mim mesmo... / - Para que eu possa servir-te... / - Sim. / - E se um dia eu não conseguir voltar? / - É um risco que corres. / - Ficar sempre lá".

E no entanto há neste processo de metamorfose uma porosidade que tende para inibi-lo, uma suspensão dada pelo tópico da interrogação. Jane interroga-se e onde principia a interrogação principia a desconfiança (o contrário do amor) e a desconfiança é a primeira modalidade da salvação: "Mas o coxear... ainda não sabia se era dela ou da personagem..." Onde Jane pode cercar-se de uma zona de ocultação, em que Tom (o autor) não intervém e a que apenas ela (a intérprete) acede, nasce o arbítrio livre, e Jane *também inventa* a personagem, confundindo o autor: "Sim, podia ser o corpo de uma bailarina. Sentiu uma certa ansiedade ao pensar que isso

podia mudar muito a peça... a sensação de que a peça não estava terminada". Tom torna-se vítima da sua própria estratégia e onde deixa confundirem-se Jane e a personagem abandona-as a si mesmas e permite que exista naquela ainda uma parte que a esta sobrevive. O dubitativo na relação do criador com a criatura adensa entre ambos uma nebulosa de mistério que é uma possibilidade de transcendência do eu dela por sobre a máscara que nela se inventou: "Perguntava a si mesma se ele acreditaria de facto estar a criar uma pessoa diferente. Ela é como eu, só com olhos azuis. Uma espécie de duplo"; "Mas só quando começou a escurecer ele perguntou a si mesmo se ela seria outra pessoa (...) Tinha a ver com os seus movimentos, com o seu ar cauteloso quando se apercebia de que ele estava a observá-la, como se tivesse medo de fazer algo de errado". Agora "ele também estava perdido", não tinha sido apenas nela que despertara *alguma coisa* ou *alguém*, também ele é de súbito *criado*. Onde Tom se confunde com Deus e não pode deixar de sonhar Jane, torna-se, como bem soube um Unamuno, prisioneiro da sua própria criatura: "Ele não fora à aldeia. Tinha medo de deixá-la sozinha, mesmo por umas horas. Aquele pequeno mundo, e ela, precisavam da sua consciência para existir". É onde a cobra da história se morde o rabo. Jane vingá-se de Tom, e escapa-lhe, revelando-lhe que ele próprio *é* personagem: "- E tu? Estás apaixonada por alguém? / - Estou apaixonada por ti. / - E ele? / - O homem na peça. / - Sim. / - Não encontro qualquer diferença." O percurso egográfico, a procura da alteridade ficcional que devolvesse ao eu a sua própria substância, descobre nele a dimensão da sua própria aparencialidade. Principiando a amar Jane, Tom depende dela, *instrumentaliza-se*. O autor perde o próprio poder enunciativo (adensa-se o diálogo) e o espaço que criara, o seu pequeno mundo, começa a desvanecer-se: "Nos últimos dias, ela parecia inquieta. Tom pensava que tinha a ver com o tempo. Não estava tanto frio e o gelo começara a derreter. Fragmentos de gelo desprendiam-se do telhado e das rochas". É onde a ficção rompe com o universo topofóbico: "Nesse dia viu algumas flores. Duas ou três campainhas brancas, alguns açafrões, muito juntos, que pareciam ter saído da neve. Nas árvores, o movimento de um pássaro". A vida retomada outra vez.



Dicionário de Luís de Camões

Coordenação de VÍTOR AGUIAR E SILVA

Lisboa, Editorial Caminho, 2011, págs. 1008.

Comentámos no número anterior desta revista, a propósito da Cobra de António Telmo, a camonologia de Vítor Aguiar e Silva, apontando-lhe as muitas qualidades e percebendo-lhe as insuficiências, também elas pesadas. O interesse deste estudioso pelos problemas da obra camonina é antigo e vem da época em que se consagrou ao estudo do maneirismo na poesia lírica portuguesa (1971). Dedicou depois disso estudos diversos a aspectos parcelares da obra de Camões, que reuniu em duas coletâneas, *Camões: Labirintos e Fascínios* (1994) e *A Tuba Canora e a Lira Dourada: novos estudos camonianos* (2008). Chegou agora a vez de conceber, coordenar e concretizar a publicação dum *Dicionário de Luís de Camões*, que merece aqui a nossa atenção. Se algum escritor português merece um dicionário esse é, pela vastidão dos problemas que a sua obra suscita, pelo número e pela qualidade dos estudiosos implicados, que tocam quase todas as línguas cultas do mundo, Camões. Esse merecido volume é porém mais imaginal do que sensível. O dicionário imaginado, que tem interesse como bitola ideal, é uma coleção completa, alfabetando de forma exaustiva todos os excursos, todos os pontos, todos os termos, todas as matérias que dizem respeito a Camões ou aos estudiosos dele, enquanto o real é só uma parcela deste todo. O sucesso ou o insucesso dum dicionário dedicado ao épico português medir-se-á todavia pela capacidade de ficar a mais ou a menos distância do termo ideal. Que se passa com o dicionário organizado por Aguiar e Silva? Está ele próximo ou distante do termo ideal e do dicionário que é possível sonhar para Camões? Vamos devagar. Este dicionário, no domínio em que trabalha, é o primeiro a surgir. Só por isso a obra merece uma indulgência, que doutro modo não se justificava. Depois, já sabemos que o camonismo de Aguiar e Silva, temperado nas lides da universidade portuguesa, de que o autor é decano, tem as virtudes e os defeitos dessa instituição. Aguiar e Silva nos seus estudos sobre a obra de Camões deu um avanço notável no conhecimento das fontes, das variantes, das edições e dos predecessores. É pois natural que sob esses aspectos o dicionário se mostre um contributo digno de nota. Ao invés, os estudos de Aguiar e Silva no domínio da hermenêutica simbólica, e até das delicadas relações do texto com os contextos culturais e

civilizacionais da época, com particular atenção à singular situação ibérica da altura, são manifestamente pobres e insuficientes. A sua leitura do episódio da Ilha do Amor (pp. 437-444), mau grado o rigor e a erudição que ostenta, é paradigmática destas limitações. Falta-lhe aí *imaginação* para acompanhar o exercício do Poeta. Era pois de esperar que nestes campos as deficiências do volume saltassem de imediato aos olhos, o que de feito se confirma. É impossível continuar a aceitar leituras da Ilha como prémio da “dilatação da fé cristã e do império lusitana” ou de Baco como simples opositor destes mesmos valores (p. 61). A qualidade do poema, a magnificência da sua construção e a inteligência labiríntica do seu todo merecem da nossa parte saltos hermenêuticos mais ousados e imprevistos. Também no domínio das relações culturais e contextuais o volume se ressent de esta estreiteza de perspectivas. Como conceber um dicionário sobre Camões sem um verbete sobre Inquisição portuguesa e sem outro sobre judaísmo e cristãos-novos? É porém o que sucede neste dicionário. E o verbete de Artur Anselmo, duas magras páginas (261-63), sobre “censura inquisitorial na época de Camões” é de todo insuficiente para cobrir esta riquíssima problemática. Nada disto seria grave como é, se o esoterismo não tivesse já prestado valioso socorro na interpretação do poema, e tal sucede desde o comentário castelhano de Faria e Sousa (1639), que está muito longe de merecer neste dicionário a abordagem que a sua riqueza hermenêutica justificaria, e o judaísmo não tivesse provado já pertinência biográfica no caso do Poeta, silenciado, sem justificação, por Maria Vitalina Leal de Matos no verbete consagrado à biografia dele. (pp. 80-94). É importante que se compreenda numa vez por todas que o modelo de leitura de Camões não pode ser hoje nem o de Teófilo, nem o de José Maria Rodrigues, nem o de Epifânio da Silva Dias, nem mesmo o de Jorge de Sena a ler a canção VII. Importa hoje algo mais – esse que se topa em Jorge Luís Borges a ler Dante, sobretudo o passo do “Castelo” (c. IV, *Inferno*) ou o discurso de Ulisses (c. XXVI, *Inferno*), onde o comentador chega a tocar a viagem de Vasco da Gama, num passo que merecia ser incorporado, se para tanto houvesse consciência da nossa habitual falta dela, na leitura de Camões.



Historia de la literatura española

Dirigida por JOSÉ CARLOS MAINER

Barcelona, Crítica, 2010-2013.

En los dos números anteriores de SUROESTE dimos noticia de la aparición de otros dos pares de volúmenes 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; *Modernidad y nacionalismo 1900-1939* (vol. 6), de José-Carlos Mainer; *Hacia una literatura nacional 1800-1900* (vol. 5), de Cecilio Alonso; y *Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010* (vol. 7), de Jordi Gracia y Domingo Ródenas— cuyo proyecto de publicación ha seguido 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 Blecua y María Jesús Lacarra; 2. *Siglo XVI*, por Eugenia Fosalba, Jorge García López y Gonzalo Pontón; y 4. *Razón y sentimiento. El siglo de las Luces (1692-1800)*, a cargo de María-Dolores Albiac.

Reseñamos estos dos volúmenes juntos por su parentesco y porque ambos ofrecen un colofón que expresa «la voluntad de ir más allá de lo que presentan otros empeños de nuestro mismo título», como destacó José-Carlos Mainer en el «Prólogo general» de la obra (pág. xi). Son dos de las más novedosas aportaciones de la serie que culmina —no así nuestra lectura crítica, que confiamos en cerrar en un próximo número de esta revista con la mención de los tres volúmenes que nos restan por comentar—, y son dos títulos complejos y transversales. El primero nace bajo la advocación de don Marcelino Menéndez Pelayo y su *Historia de las ideas estéticas en España* y ofrece una lectura actualizada, desde nueva perspectiva, de la consideración de la literatura a lo largo del tiempo. El segundo, «próximo a los intereses de la literatura comparada», se dice en el mismo sitio, es un mapa de situación en el que la noción de lugar es esencial en relación con conceptos socio-políticos que tratan de lo estatal, lo nacional o lo regional, y de sus trasvases.

VOLUMEN 8.

JOSÉ M.^a POZUELO YVANCOS (DIR.). FERNANDO GÓMEZ REDONDO, GONZALO PONTÓN, ROSA M.^a ARADRA SÁNCHEZ, CELIA FERNÁNDEZ PRIETO Y J. M.^a POZUELO YVANCOS
Las ideas literarias en España (1214-2010).
Barcelona, Editorial Crítica, 2011, 915 páginas.

Dos aspectos externos hacen diferente a este volumen de sus compañeros de serie. Por un lado, vuelve a romperse la autoría única de sus páginas, que debemos a cinco manos, las de Fernando Gómez Redondo, Gonzalo Pontón, Rosa María Aradra Sánchez, Celia Fernández Prieto y José María Pozuelo Yvancos, que también lleva a cabo la labor de dirección de todo este octavo título de la *Historia de la literatura española* dirigida por José-Carlos Mainer. El segundo rasgo distintivo es el marco temporal que toma como objeto de análisis, y que va desde 1214 hasta 2010, es decir, desde el origen del pensamiento poético en el ámbito cortesano y clerical, y la fundación de los primeros centros formativos o *studia generalia*, como el promovido por el obispo de Palencia, Tello Téllez de

Meneses, y que comenzó a impartir sus primeras materias en esa fecha que sirve de término *post quem*; hasta el tiempo de escritura del presente volumen, o sea, el año que se propone como final del último tramo temporal —1900-2010— en el que se trata de «Filología, crítica, teoría» (págs. 547-711), y se llega a la más cercana contemporaneidad, según se desprende de la inclusión de algunas referencias bibliográficas, como la que se hace a los dos volúmenes de la *Historia de la prosa de los Reyes Católicos*, de Fernando Gómez Redondo (págs. 708 y 862), en 2011; o como la del libro que recoge las clases de doctorado de Pozuelo Yvancos en la Universidad de Nueva York sobre obras de Javier Marías y Enrique Vila-Matas *Figuraciones del yo en la narrativa* (2010); aunque no haya otras tan pertinentes como el repertorio de Fermín de los Reyes *Las historias literarias españolas*, que publicó con ese mismo año como data Prensas Universitarias de Zaragoza.

Esta amplitud cronológica es, junto a la complejidad de abarcar muy diversos frentes disciplinares, lo que justifica la señalada autoría colectiva, que se concreta en cinco tramos correspondientes con los cinco nombres citados, respectiva-

mente: Edad Media, Siglos XVI y XVII, Siglo XVIII, Siglo XIX y Siglo XX. Son unos capítulos que, para ser más precisos, y en consonancia con los criterios generales de la serie, llevan sus marbetes explicativos: «Los orígenes del pensamiento literario (1214-1513)», «Arte antiguo y moderna costumbre (1499-1690)», «Clasicismo, Ilustración y nueva sensibilidad (1690-1826)», «Literatura y nacionalismo español (1808-1900)» y el ya citado último tramo que precede a los «Textos de apoyo», cincuenta y tres en total, ordenados según cada una de las secciones antedichas, como ocurre con la «Bibliografía», igualmente estructurada en cinco partes con notas previas sobre el estado de los estudios.

Estamos ante un volumen singular, que dialoga con los siete anteriores propiamente *histórico-literarios*, y que explicita lugares de interés común, tanto desde el punto de vista epistemológico, como desde la óptica más historicista. El director del tomo lo apunta en su introducción: «Pero hemos entendido que la recíproca complementariedad con relación a los volúmenes de la historia literaria no debía depender de una compartimentación explícita, sino que debe obtenerla el lector como resultado de la propia cultura literaria compartida. Era preferible la hipotética —y en todo caso siempre relativa, parcial— repetición de un contenido que haber creado lagunas imposibles de llenar por separado» (pág. XX). Y el resultado válida esta preferencia.

Un buen conocedor de la literatura medieval como el citado Fernando Gómez Redondo nos guía por una teoría poética condicionada por un contexto cultural y una organización geopolítica bien diferentes a los de épocas posteriores. Desde la «clerecía cortesana» de Alfonso X hasta el triunfo de la norma poética castellana con la *Gramática* de Nebrija y el *Arte de poesía castellana* de Encina, en un trascendente contexto de renovación de las instituciones académicas en el siglo XV, estas páginas ofrecen un esclarecedor repaso sobre la reflexión teórica en torno a un conjunto variado de manifestaciones y entornos letrados.

En el tramo que trata las ideas literarias entre 1499 y 1690, Gonzalo Pontón dedica el capítulo cuarto a «La forja del canon poético», que comienza con el primer autor canónico de la literatura española, Juan de Mena. Antes, recuerda al lector «el que quizá sea el primer linchamiento de un crítico en la literatura española» (pág. 147), el que sufrió «César Escaligero» en la *República literaria* de Saavedra. Los preceptistas y las poéticas, desde las *artes poéticas* del casi desconocido Miguel Sánchez de Lima y del conocidísimo Díaz Rengifo (1580 y 1592), hasta las *Tablas poéticas* de Cascales (1617), ocupan el capítulo siguiente. El sexto epígrafe pone su atención en las listas y relaciones de autores que toman la forma de *selvas de ingenios* y *repúblicas literarias*, y concluye con las polémicas suscitadas en torno a las obras de Góngora

y Lope de Vega. El capítulo general sobre los siglos XVI y XVII termina con las ideas en torno a la épica y las historias verdaderas y fingidas, y en torno al teatro.

Rosa María Aladra escribe la parte referida al siglo XVIII, del que dice sin reservas que ya «no es el gran desconocido de otras épocas» (pág. 297). No le falta razón; pues fundamenta su afirmación en el número y calidad de las investigaciones realizadas en las últimas décadas. Pero éstas aún no han calado lo suficiente como para cambiar la predisposición que los estudiosos de la literatura de otros siglos tienen con respecto al de las Luces. La síntesis de lo que se trata en estas páginas puede quedar expresada en esta paráfrasis y numeración de sus contenidos por apartados o epígrafes: la institucionalización del pensamiento literario (1), el propio concepto de la literatura (2), el replanteamiento del concepto de imitación (3), el de género literario (6, 7 y 8) y de la preceptiva, que dejó bien marcado su interés por la revisión del pasado (9). En estas rotulaciones del índice no destaca ni un solo nombre o título; pero están, sin duda, los Feijoo, Mayans, Luzán, Luis José Velázquez, Montiano, Santos Díez González, Capmany, López de Sedano, Quintana... , entre otros muchos.

La profesora de la Universidad de Córdoba Celia Fernández Prieto es la encargada de abordar el pensamiento literario de todo el siglo XIX, y lo hace bajo el título general de «Literatura y nacionalismo español (1808-1900)», con lógica vinculación con el del volumen de esta *Historia* preparado por Cecilio Alonso —véase cómo un epígrafe como «El idealismo psicológico de Juan Valera» sirve de complemento teórico a la síntesis de su novelística «Juan Valera y sus ídolos íntimos» del volumen 5. Hitos principales de estas páginas son el tratamiento de las ideas literarias del controvertido José María Blanco White; o de la «autoridad» de Alberto Lista, que enlaza en el mismo tramo temporal del primer tercio del siglo con la lectura crítica de la historia literaria española en el contexto del romanticismo decimonónico de un Alcalá Galiano y su prólogo a *El moro expósito* (1834) del Duque de Rivas. Tras un salto quizá demasiado abrupto entre «Sobre novela y novela histórica» (5) y «La renovación intelectual del krausismo» (6), el resto de la sección se concentra en el pensamiento sobre la literatura realista en pilares de la novela y de la lírica como Clarín, Pardo Bazán o Bécquer, y en la historia de la literatura, que se cierra con la reseña de la labor inmensa de Menéndez Pelayo, que es un revelador colofón que puede servir de referencia para el panorama crítico del bloque siguiente.

El relato histórico-crítico del siglo XX que propone Pozuelo Yvancos parte —y en buena medida se mantiene en otros momentos del desarrollo del capítulo— de la consideración de claves de extraordinaria importancia en el terreno de la crítica o de las ideas literarias de la primera mitad del siglo:

la importancia del ideario de la Institución Libre de Enseñanza, la nueva actitud ante los clásicos españoles y el comienzo de la historiografía literaria desde planteamientos de expresión nacionalista. El director del volumen y redactor de esta parte es contundente cuando resume los cuarenta años de franquismo tras el golpe militar de 1936 en relación con las ideas literarias como «la administración de una anomalía» (pág. 621), que se lleva al título de este epígrafe, luego seguido de dos segmentos más referidos a «Los años de la ruptura» y «Los años de la teoría», respectivamente, centrados en las ideas literarias de los protagonistas de un panorama menos sometido a las circunstancias de posguerra, con el debate, entre otros, entre comunicación y conocimiento, y la obra ensayística de autores como Juan Benet o Juan Goytisolo; y en la teoría de la literatura de los últimos decenios del siglo XX —edad de oro del ensayismo universitario, al decir de Mainer (pág. ix)—, en la que un protagonismo evidente hay que atribuirlo a nombres como el del propio director de este volumen y autor de esta última sección.

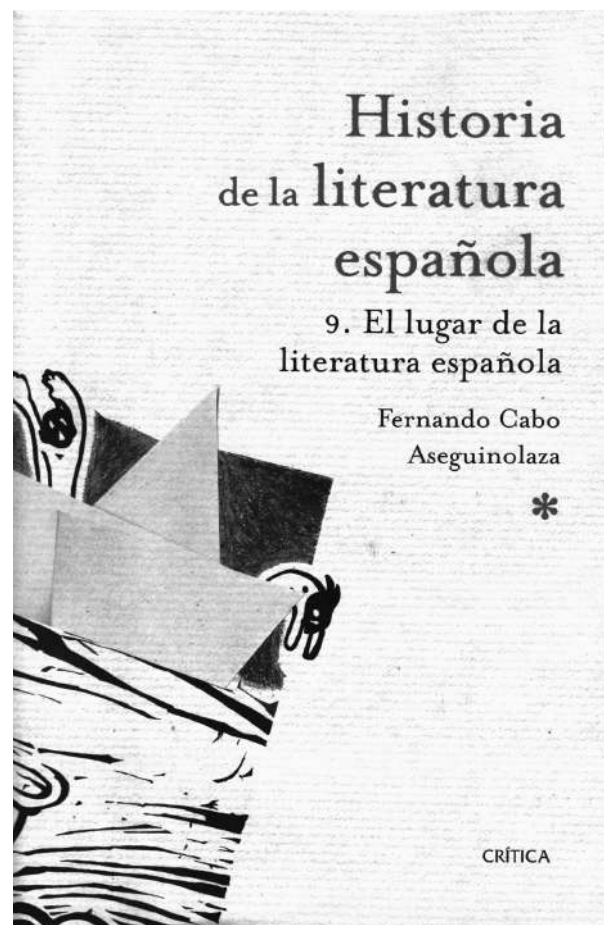
VOLUMEN 9.

FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA

El lugar de la literatura española

Barcelona, Editorial Crítica, 2012, 809 páginas.

De los nueve volúmenes de esta *Historia de la literatura española*, este que es el último de la serie es el que puede resultar más insólito en nuestro panorama editorial. Es, por otro lado, el que más sentido tiene para la intención gemela de las páginas en las que se inserta este comentario, las de una revista de literaturas ibéricas; pues *El lugar de la literatura española* también aborda la situación de unas letras en un contexto de diversidad lingüística en el que «La literatura de la nación portuguesa» —título del apartado final del primer capítulo «¿Pero qué es una literatura nacional? La construcción de la literatura nacional española»— y sus circunstancias tienen un interés grande para el significado y el propósito de esta obra, de vocación «transversal», que insiste reiteradamente a lo largo de sus páginas en explicar su objeto. No solo porque constata la superación del viejo iberismo que es desplazado por nuevos modelos de interrelación cultural, en lo que se refiere a la vocación ibérica de nuestras páginas; sino porque de manera general parte de la convicción de que «en la conformación de la idea de la literatura española han incidido, además de los criterios lingüísticos, otros de carácter étnico y religioso, así como la forma de situarla en relación con las otras tradiciones literarias peninsulares» (pág. 90); y esto sí que nos compete. Así que qué mejor altavoz de este lugar de un *lugar* que nuestro *Suroeste*.



Fernando Cabo Aseguinolaza, catedrático de teoría de la literatura en la Universidad de Santiago de Compostela y coautor del *Manual* de esta materia que publicó hace unos años la Editorial Castalia (2006), en esta entrega de perfil poco frecuente en el rico conjunto de los estudios literarios de nuestro entorno, trata de poner de manifiesto la importancia que la literatura ha tenido para componer la imagen de España —hoy se habla mucho de *marca*— fuera de nuestras fronteras. Y esto nuevamente hace que estas páginas, que también leen los interesados en las letras españolas de un país vecino como Portugal, sean idóneas para la divulgación de una propuesta de *Historia de la literatura* como la presente, que, en el caso de este volumen último, promueve una reflexión muy lúcida y no exenta de riesgo sobre la identidad de la literatura española.

Lo hace esencialmente en las quinientas cuarenta y cinco páginas que forman el cuerpo principal de este libro y que certifican el valor y la trascendencia del mismo. La titulación de sus cinco partes puede permitirnos una síntesis obligada de sus contenidos: 1. «¿Pero qué es una literatura nacional? La construcción de la literatura nacional española» (1); «Europa, o no» (2); «El oriente en casa» (3); «América, hacia una lite-

ratura mundial» (4); y «La negociación del lugar: la región, la nación, el mundo», que es la quinta sección o capítulo. Esta articulación permite enmarcar el lugar de la literatura española fuera de España —en el contexto europeo, en el oriental y en el americano— entre la delimitación conceptual de lo nacional como objeto de reflexión desde dentro y la existencia de variedades y singularidades regionales y locales que completan la visión que se tiene desde fuera.

La pregunta sobre el concepto de literatura nacional con la que se abre el cuerpo principal del libro se incorpora a un discurso diacrónico que va repasando ejemplos señeros desde el siglo XVI y XVII, parándose en algunos de los interesantes aspectos que ofrece en este terreno el siglo ilustrado, hasta los primeros intentos de historia del siglo XIX. Es un recorrido que lógicamente va a llegar hasta nuestros días y que informa cada una de las partes de que se compone el volumen. Así, en el segundo epígrafe, en el que se trata de transitar a través de unos nombres punteros por lo que en palabras de Fernando Cabo es «la expresión reiterada de la ansiedad» de la literatura española respecto a su posición en Europa. El *emblema* de esta parte van a ser las palabras del hispanista Aubrey Bell en su «The Spanish mosaic» publicado en el *Bulletin of Spanish Studies* de Liverpool en 1946, que nos hacen reflexionar sobre la persistencia de tópicos casticistas en la visión de España. El lector encuentra aquí un mayor desarrollo sobre la recepción de la literatura española por los numerosos testimonios de ello en hitos como *La Celestina* y sus traducciones, el *Amadís* y sus lecturas, el *Quijote* y sus traducciones; o nuevas maneras de percepción que no se limitan solo a la fortuna editorial en una lengua distinta a la original en lo que se refiere a autores y obras de la más cercana contemporaneidad.

De menor extensión son las partes que se dedican a Oriente —la relación de la literatura española con las literaturas árabe y hebrea— y a América, que, a mi modo de ver, es el término geoliterario de mayor significación a la hora de escribir sobre el *lugar* de la literatura española. Se ve muy bien en el tratamiento de estos dos *mapas* por parte de Fernando Cabo. Si en el caso oriental se cae más en la mención de títulos y de nombres, hasta finalizar con el más que frecuentado *orientalismo* de Juan Goytisolo en parte de su obra —aquella que llevó a Óscar Barrero en su *Historia de la literatura contemporánea* de Istmo (1992) a remitir para el análisis de novelas como *Makbara* (1980) a «futuras historias de la literatura árabe contemporánea»; en el caso americano, el asunto lleva a una reflexión de más calado en torno a los límites de la literatura española en relación con el empuje y potencial de la literatura hispanoamericana desde el modernismo hasta nuestros días, en los que son más firmes nociones como desterritorialización o perspectiva posnacional (pág. 448). Estas páginas

sobre lo americano y las que le siguen sobre «La negociación del lugar», de título tan intencionado, son las que me parecen más *abiertas*, más sugerentes de nuevas rutas del tratamiento de la literatura española en su lugar en el mundo, en todos los contextos, y en todo su campo.

Por último, es lógico también que este libro no se parezca en su construcción a los otros. Solo comparte con ellos las dos secciones fijas de «Textos de apoyo», y de la información bibliográfica que ofrecen otros volúmenes, y aun así con variantes, pues lo que en el resto de tomos de la serie es «Bibliografía», en este se titula «Apuntes bibliográficos», dado que para Fernando Cabo «No parece sensato hacer pasar lo que sigue por una bibliografía sobre el lugar de la literatura española» (pág. 723). Sin afán de exhaustividad y con la preferencia de aportar información bibliográfica de los últimos quince años, se nos da sobre nacionalismo literario e historiografía, relaciones transfronterizas (Portugal-España), ecos literarios fuera de España o tratamiento específico de grandes obras y autores de la historia de la literatura española. Y otra *excepción* que particulariza el volumen sobre el lugar de la literatura española es la selección de los «Textos de apoyo», más numerosos que en otras entregas de la serie —se cuentan cien—; pero también mucho más breves y polarizados —fragmentos de ensayo, discursos, entrevistas, cartas, reseñas... publicados en España y fuera de España y en diferentes lenguas. La ausencia de epígrafes no ayuda a vislumbrar un criterio de ordenación de estos textos, que de manera general se corresponden con las cinco partes en que se articula el cuerpo del trabajo. Aun así, el oportuno fragmento seleccionado de uno de los ensayos de Claudio Guillén de sus *Teorías de la historia literaria* (1989) se encuentra extrañamente rodeado de trozos que el lector adjudica al momento en que se trata sobre la orientalización de la literatura española o de aquellos que abordan la imagen de América desde nuestra literatura. También en esta parte, por ejemplo, el prólogo de la antología poética *Las islas extrañas* —de Andrés Sánchez Robayna, Eduardo Milán, José Ángel Valente y Blanca Varela— parece desubicado cronológicamente, y podía haber ido situado al final de ese segmento de la selección, junto, por ejemplo, a la presentación de otra antología, en este caso narrativa, como la de *Mutantes*, que firmaron Julio Ortega y Juan Francisco Ferré (2007).

Contribuciones como las que hemos comentado en estas páginas nos conducen por nuevas rutas en la manera de abordar una tradición dilatada y riquísima, llena de matices y de problemas, cuya revisión y cuya exégesis siguen siendo apasionantes; si están bien mostradas, como es el caso. Quedamos emplazados hasta la lectura de los volúmenes que restan por reseñar de esta más que notable y conveniente propuesta de historia de nuestra literatura hasta nuestros días.



Jorge de Sena, *Entrevistas 1958-1978*

OBRAS COMPLETAS VOL. VII

Lisboa, Guimarães, 2013.

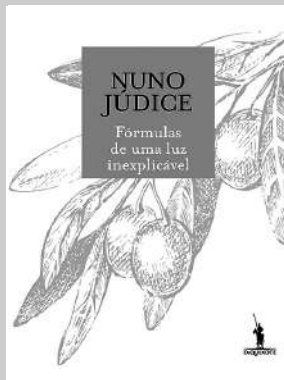
Continúa a buen ritmo la publicación de las Obras Completas de Jorge de Sena con este interesantísimo volumen que recoge entrevistas publicadas (además de alguna inédita por razón de las censuras) entre 1958 y 1978. Estas entrevistas son sin duda un elemento muy importante para completar el retrato de uno de los mayores intelectuales del Portugal del siglo XX. Lo que sacamos en claro de ellas está a medio camino entre sus ensayos de corto aliento y las opiniones y muestras de carácter de su ampliamente publicada correspondencia (en 2012 se publicó la que Sena mantuvo con António Ramos Rosa y Delfim Santos, que venían a sumarse a los diez volúmenes editados con anterioridad). Estas entrevistas trazan una peculiar biografía intelectual de Sena: abundan en disquisiciones sobre la universidad (en especial, sobre la contraposición entre las universidades portuguesa, brasileña y norteamericana), la intelectualidad portuguesa y su propio recorrido vital. Sena reclama para sí una peculiar manera de ser portugués (“Nunca fui de entre Melgaço y Vila Real de Santo António”, dice de sí mismo) propia de alguien que afirma que “para mí, las nacionalidades no tienen el más mínimo significado ni el más mínimo valor” (y que sin embargo acaba por recurrir a la comparación con lo conocido; ya instalado en California dice de su vida en Santa Barbara que “vivir aquí es como vivir en Estoril todo el año”) e intenta matizar su personaje cuando le preguntan si está de acuerdo con la común idea de que es “susceptible y agresivo”: “Si acaso soy susceptible, tengo la susceptibilidad de los exigentes y de los afables, honestamente afables. Y si soy agresivo, se trata únicamente de la agresividad del mucho amor”. Pocas variaciones hay en el espíritu de Sena a lo largo de los años que resumen estas entrevistas, y las pocas que hay tienen que ver su punto de vista acerca de la Revolución de los Claveles, que va desde el entusiasmo inicial por algo largamente esperado a una cierta desilusión. En toda la obra de Jorge de Sena hay implícito un proyecto de una humanidad más alta que inevitablemente será incumplido por cualquier revolución: difícil estar a la altura de lo soñado por Sena. No faltan razones personales en esa desilusión. Preguntado a

menudo por las razones por las cuales no regresó a Portugal tras la revolución, el autor señala que, primero, porque donde vive su familia y él trabaja es en Estados Unidos; sin tardar en reconocer que nadie le ha llamado. No le extraña y lo explica, pero él mismo, con su rara lucidez nunca empañada por la falsa modestia, señala lo absurdo de que nadie lo haya hecho, por más que reconozca haberse sentido un exiliado antes incluso de abandonar Portugal.

Sena siempre buscó una independencia inasequible a las etiquetas: no se queja de incomprensión porque “nunca busqué la comprensión política de ciertas entidades”. Aunque no se queja de ella, sin embargo, nunca deja de anotarla. Sobre su compromiso, subraya que “Creo que siempre he sido un poeta *engagé*, o si se quiere un poeta *committed*. Lo único que nunca he sido ni soy, y ahora ya es tarde para serlo, es *committed* o *engagé* a ningún programa que me venga impuesto por nadie. Siempre he estado *committed* o *engagé* a las ideas que me impuse o acepté yo mismo”.

Hay en este libro algunas aclaraciones sobre su obra. Por ejemplo, explica que los “loca infecta” del título de su libro de poemas son “lugares de la memoria y de la vida; el patriotismo, por ejemplo, es para mí un *locum infectum*, pues concibo el patriotismo de un modo más racional y probablemente más complejo que el simple amor por la tierra natal”. Y declaraciones propias del omnívoro que siempre fue: “Toda mi vida he sido un escritor con una curiosidad muy grande en relación a todo cuanto se publica, a todo lo que se escribe, y nunca he tenido grandes limitaciones de espacio o de tiempo. Todas las épocas me interesan, todos los lugares y siempre he tenido curiosidad por todas las culturas”.

Hay varios libros en estas entrevistas. Una biografía, un libro de historia, un ensayo sobre la universidad, otro sobre la literatura universal. Uno se pasaría horas y horas escuchando a este gigante que quiso siempre estar lejos, cuyo exilio nos duele porque no es sólo el suyo, sino el de aquello que podríamos haber sido de haber sido capaces de escuchar en su debido momento voces como la suya. Tal vez no sea demasiado tarde.



Fórmulas de uma luz inexplicável

NUNO JÚDICE

Lisboa, Dom Quixote, 2012.

Hace ya bastantes libros (probablemente desde que en 1996 apareciera *O movimento do mundo*) que uno no espera grandes novedades del libro que, con ritmo preciso, Nuno Júdice entrega a la imprenta cada año. *Fórmulas de uma luz inexplicável* no es en eso una excepción. Si bien en una entrevista con Carlos Vaz Marques publicada a propósito de este libro en la revista *Ler* afirma buscar continuas novedades, incluso en la actualidad, lo cierto es que esas relativas mudanzas apenas afectan a lo esencial de una poética que apenas ha experimentado cambios desde los grandes libros que su autor publicara en los noventa. Me refiero a *As regras da perspectiva* (Las reglas de la perspectiva, 1990), *Um canto na espessura do tempo* (Un canto en la espesura del tiempo, 1992), *Meditação sobre ruínas* (Meditación sobre ruinas, 1995) y *O movimento do mundo* (El movimiento del mundo, 1996). En esos libros Júdice elabora su poética y la despliega en variaciones siempre hondas y con una novedosa mirada poética. A partir de ese libro, otros títulos como *Teoria geral do sentimento* (Teoría general del sentimiento, 1999), *Geometria variável* (Geometría variable, 2005) o *Guia de conceitos básicos* (Guía de conceptos básicos, 2010) ensanchan una obra que crece a un ritmo constante de prácticamente un libro por año pero cuyas líneas esenciales están ya trazadas desde esos libros fundamentales de los años noventa. Cada nueva entrega aporta, y no es poco, un puñado de poemas memorables. En eso tampoco es una excepción *Fórmulas de uma luz inexplicável*: “El sentido del azul” es una magnífica coda a “Receta para hacer el azul”, uno de sus poemas más leídos. “Elegía” es una certera actualización de un tópico clásico, mezclando antigüedad y contemporaneidad. En un poema aparece Unamuno, en otro Mallarmé... Júdice escribe sus poemas entre las coordenadas de la pérdida y el misterio de lo que se aproxima sin nombre (la muerte, sí, pero también los pequeños renaceres cotidianos) y los reúne en libros que podríamos decir que carecen de una identidad que los distin-

ga entre sí: exagerando un poco (pero sólo un poco) podríamos decir que hace quince años que Nuno Júdice no publica libros de poemas sino nuevos capítulos de su poesía completa. Esta acumulación tiene sus defensores y no la traigo aquí como una crítica, sino apenas como una descripción.

La poesía de Nuno Júdice habla de lo perdido para decirnos que es falso, que nunca perdemos nada. Las personas, las ciudades, los objetos nos abandonan pero ese abandono no termina nunca y basta cualquier cosa en lo cotidiano diario para recordárnoslo. No coleccionamos días sino abandonos; como quería Chateaubriand, cada uno de nuestros días es un adiós. Júdice busca el instante de la duración (“Lo que el hombre busca no se encuentra / en las líneas en que la eternidad se cruza con el / instante”, afirma, sin embargo, en uno de estos nuevos poemas) pero se trata de una duración nueva. Ante las líneas del destino y del azar sólo nos cabe leer entre líneas. Así el personaje de los poemas de Nuno Júdice afronta el día a día: intentando sintonizar todas las frecuencias que la realidad emite, la mayoría de ellas venidas desde el pasado. Lo que cada uno de sus nuevos libros nos ofrece es el resultado de esa búsqueda: los informes del poeta que lee entre las líneas de la eternidad los mensajes del pasado, los únicos que sirven para afrontar el presente. Algo nos acecha en lo cotidiano, y no nos atrevemos a acercarnos: es otra versión de nosotros.

La gana

MARTÍN LÓPEZ-VEGA



El tiempo menos solo

ABRAHAM GRAGERA

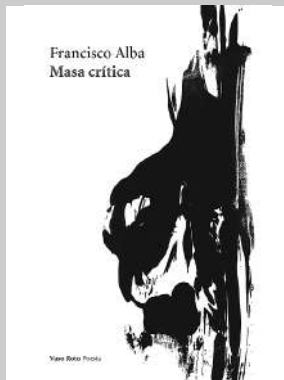
Valencia, Pre-textos, 2012.

El tiempo menos solo, segundo libro de poemas de Abraham Gragera (Madrid, 1973) es la confirmación de que algo se mueve en la última poesía española. Las pseudo-moderneces practicadas por muchos en los últimos tiempos, disfrazadas de rupturas más o menos analfabetas, de poses con más o menos *yo* y en general de preguntas por asuntos muy accesorios de la poesía, han llevado a muchos a perpetrar libros en jerga para sí mismos o para aquellos que se dejan alucinar porque un poema no tenga verbos o esté partido raro. Cuando la poesía sólo habla de lenguaje ha dado el último paso hacia el abismo: ya no es el poeta hablando de su ombligo, es el poema hablando del suyo. Lo peor, al modesto entender de este crítico parlanchín, es la alarmante ausencia de tema y actitud, esa cara oculta de lo que llamamos voz personal y que es la visión del mundo del poeta. La visión *pensada*. En muchos poetas últimos apenas hay visión: miran y nos cuentan lo que ven sin pensar ni siquiera echar demasiada sintaxis. La desgana como actitud poética. La aceptación de ser la última oveja del rebaño.

Escribe Juan Cárdenas a propósito de un libro reciente: “Si algo aprecio últimamente es lo que le pasa al lenguaje después de la corrosión de todas las ironías posibles (quizás su postrera ironía). No una vuelta a la aspiración de autenticidad, no un nuevo drama, un nuevo sentimentalismo neo-con, un confesionalismo. Nunca una llamada al orden. Sino una instancia ulterior de apertura del lenguaje, algo irreversible que imposibilita cualquier idea banal de restauración y que, en cambio, muestra la experiencia de la poesía como un vaivén entre el bisbiseo de la memoria sedimentada y el verso quebradizo que irrumpe como violencia del presente”. Hay varias trampas en esta defensa del último analfabetismo poético: las más evidentes, las que describen *a la contra* aquello a lo que esta supuesta nueva poética se opone. Hay, es cierto, por fortuna, poetas que llaman al orden, pero no a un orden restaurado, sino a un orden construido: no a una reconstrucción de

sentidos aprendidos y por suerte olvidados, sino a la construcción de un sentido nuevo. Poetas que creen que merece la pena estar aquí y no saber para qué estamos porque así podemos inventárnoslo, frente a poetas cuyo único problema existencial es quedarse sin wifi.

Abraham Gragera es de los primeros y *El tiempo menos solo* su lúcido manifiesto en favor de una experiencia basada en el aprendizaje de todos los caminos andados, único modo de reconocer los nuevos (salvo que uno no quiera ir a parte alguna, claro); un libro a favor de la acción, en contra de nuestro aprendido ser de espectadores. El poeta polaco Zbigniew Herbert y un cierto Cavafis son sus modelos más evidentes, pero hay muchos otros y en ningún caso hablamos de una colección de ecos sino de una voz personal, potente y cuya actitud ante el mundo es constructiva, llena de dudas, como no puede ser de otro modo, y de tanteos, pero con la voluntad clara de desbrozar la maleza para alcanzar el claro. Poemas como “Remoto figurado”, “Laguna” o “A la altura, a la medida” están llamados a perdurar en la memoria de los lectores, nos despiertan, nos llaman a ningún lugar en concreto, sólo al autocuestionamiento, a las preguntas esenciales, a no dejarnos dominar por lo que se nos impone y mucho menos por nuestra propia desgana. Gragera es un *clásico* en el mejor sentido de la palabra. Se ve a sí mismo como una escalera, no como un desierto. Tal vez en el desierto están siempre nuestros primeros peldaños, pero hace tiempo que la poesía de Gragera los ascendió y ahora mira bien alto. Bien harían en dejarme solo con mi enfado y correr a leerlo. Les dará algo de lo que el mundo parece muy necesitado últimamente: ganas.



Masa crítica

FRANCISCO ALBA

Madrid, Vaso Roto, 2012.

Sobrecoge el nuevo libro de poemas de Francisco Alba (Barcelona, 1967) porque atenta contra uno de los mayores logros de la poesía del siglo XX: la compasión (véase Milosz). *Masa crítica* es un libro que carece de compasión por sus semejantes. La compasión, parece decirnos Francisco Alba, tampoco nos ha servido: seguimos siendo banales bestias, cucarachas que a ciegas buscan el calor.

Un poema del libro lleva como título “The Waste Land” y la referencia eliotiana no es en absoluto gratuita. Alba lleva al extremo el procedimiento del collage, mezclando en un poema voces que vienen a un tiempo de la más rebuscada tradición literaria y filosófica, las voces escuchadas en una ciudad turística, lo leído en el periódico y en la pantalla del cajero automático. El personaje de los poemas de Francisco Alba parece haberse despertado de pronto, sin entender nada, en un manicomio que tiene el tamaño del mundo. Y él comienza a gritar: ¡El rey va desnudo! ¡Y el panadero! ¡Y yo! Y por sus modos el más cuerdo puede llegar a parecer el más loco.

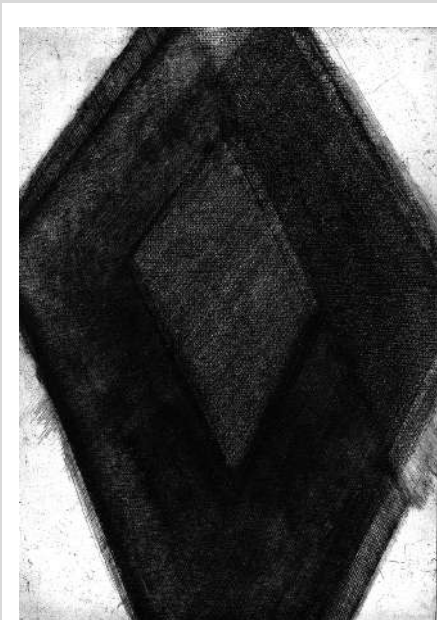
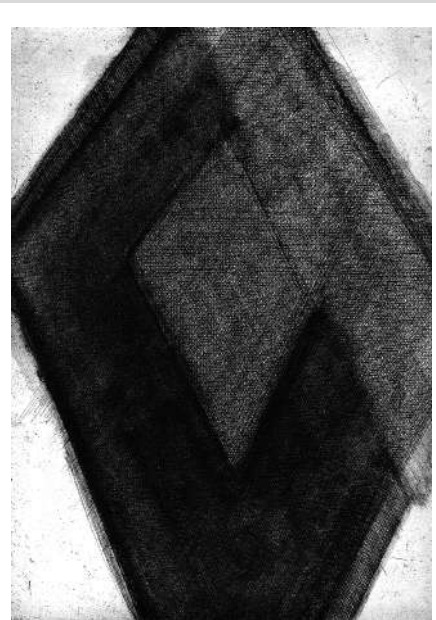
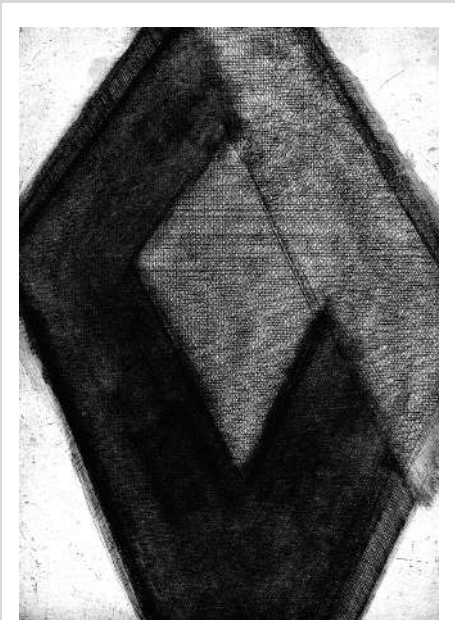
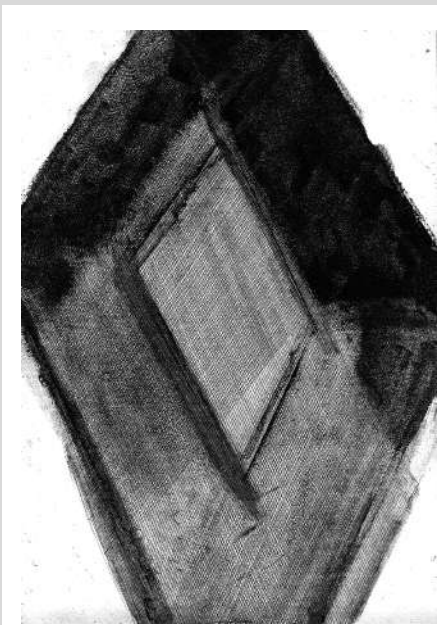
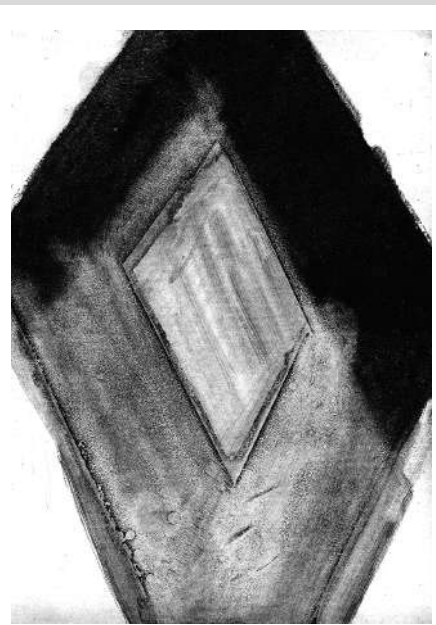
Si en su libro anterior, *El contrario* (Pre-textos, 2008) parecía que Francisco Alba se pasaba las horas viendo los canales Historia y Filosofía con un gin tonic en una mano y el mando a distancia en la otra, en este *Masa crítica* es como si se hubiera metido dentro del televisor. Lo que ocurre es que el televisor es este mundo nuestro y el poeta anda por él con un mando a distancia en la mano.

Pese a algún cambio de perspectiva y algún mínimo matiz de tono, *Masa crítica* puede leerse en realidad como un largo poema único dividido en capítulos separados por un breve fundido en negro. No renuncia Alba a algunos recursos usados en abundancia en sus dos libros anteriores, como el monólogo dramático, como por ejemplo en “Séneca”. Lo que ahora se subraya es el caos, la mezcla de tiempos que le lleva a concluir ese monólogo con estos versos: “Mi busto de polietileno adorna / las gasolineras de Luxemburgo”.

Masa crítica es un libro que abrumba, y que plantea en

seguida esta pregunta. ¿Es posible escribir con estos poemas materiales que duren? Y lo cierto es que no faltan los poemas que sin duda durarán, los que acabada la primera lectura del libro ya están grabados en nuestra mente, como “Roma”. El más difícil todavía que Francisco Alba plantea en este libro es transformar *La tierra baldía* en un epigrama compuesto a base de interferencias escogidas. Y lo logra.

La lucidez brutal de Francisco Alba es un caso único en la poesía española última. El modo en que transforma su indignación, su desolación, su continuo estado atónito ante las cosas del mundo en poemas memorables, también. Ningún recuento de poesía última debería dejar de contarlo entre los poetas más importantes escribiendo ahora mismo en nuestros pagos.



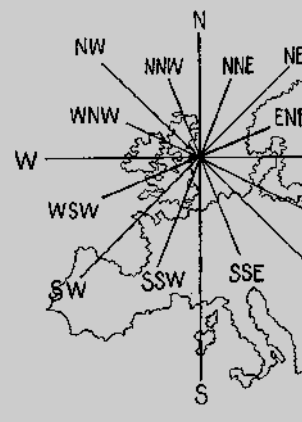
JOSÉ PEDRO CROFT
Sin título
2013
Aguatinta y aguafuerte



Las ilustraciones que acompañan algunos de los relatos y ensayos se han elaborado a partir de grabados de *Les Mohicans de Paris*, de Alexandre Dumas, edición de Dufour, Mulat y Boulanger, París, 1857

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 tercer número
de **SUROESTE**,
REVISTA DE LITERATURAS IBÉRICAS,
se imprimió
en Badajoz
en octubre
de dos mil trece.

SE INCLUYEN EN ESTE NÚMERO
DE **SUROESTE** DOS ENCARTES
DE LOS ARTISTAS
ANA BEZELGA Y MARIO ESPLIEGO

