



Ana Luísa Amaral
Alberto Guirao
María López Sánchez
Mário Avelar
Rocío Acebal Doval
Carlos Medrano
Elisabete Marques



Joan Puigdefàbrega
Verónica Aranda
Carlos Alberto Machado
Juan Carlos Rodríguez Búrdalo
Lola Mascarell
Maribel Andrés Llamero
Miguel-Mansó

Jorge Villalobos
Vasco Gato
Concha D'Olhaberriague
Juan Ramón Santos
Patrícia Lino
António Manuel Pires Cabral
David Pavo Cuadrado
Hugo Mezena



Jon Kortazar
Luís Carmelo
Raquel Nobre Guerra
Mireia Calafell
Rodrigo Olay
Jorge Aguiar Oliveira
António Vieira

Beatriz Chivite
Pere Ferré
Gabriel Insausti
Ana Margarida de Carvalho
Enrique Juncosa
Paulo Tavares
Marlene Ferraz





SUROESTE

revista de literaturas ibéricas

NÚMERO 11

Badajoz 2021

SUROESTE: revista de literaturas ibéricas

N.º 11. BADAJOZ, 2021

suroesterevista@gmail.com

C/ Virgen de Guadalupe, 7

06005 BADAJOZ

Director

ANTONIO SÁEZ DELGADO

Consejo de Redacción

LUIS MANUEL GASPAR

GABRIEL MAGALHÃES

CATALINA PULIDO CORRALES

JAVIER RODRÍGUEZ MARCOS

Consejo Asesor

ELOÍSA ALVAREZ

FERNANDO PINTO DO AMARAL

JUAN MANUEL BONET

JORDI CERDÀ

PERFECTO CUADRADO FERNÁNDEZ

MARÍA JESÚS FERNÁNDEZ GARCÍA

ANTÓNIO CÂNDIDO FRANCO

MIGUEL ÁNGEL LAMA

MARTÍN LÓPEZ-VEGA

VÍCTOR MARTÍNEZ-GIL

JOÃO DE MELO

XAQUÍN NÚÑEZ SABARÍS

SANTIAGO PÉREZ ISASI

EDUARDO PITTA

ÁLVARO VALVERDE

Ilustraciones

JUAN RAMÓN F. MOLINA

Encartes

BEATRIZ CASTELA

XAVI BOU

Diseño

LUIS COSTILLO

Maquetación

MAXIMILIANO ROJAS

Editan

JUNTA DE EXTREMADURA

CONSEJERÍA DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTES

SECRETARÍA GENERAL DE CULTURA

EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA

FUNDACIÓN GODOFREDO ORTEGA MUÑOZ

Depósito Legal: BA-569-2021

I.S.B.N. 978-84-9852-672-1

Imprime

TECNIGRAF

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



JUNTA DE EXTREMADURA
Consejería de Cultura, Turismo y Deportes

Índice

POESÍA 5

ROCÍO ACEBAL DOVAL 7

ANA LUÍSA AMARAL 9

VERÓNICA ARANDA
Objetos 15

MÁRIO AVELAR
Peregrinação do olhar 17

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ BÚRDALO
Memoria y duelo en el Valle del Tiétar 27

BEATRIZ CHIVITE
Cinco poemas 29

ANTÓNIO MANUEL PIRES CABRAL
bestiário com b pequeno 35

MIREIA CALAFELL 39

VASCO GATO 45

RAQUEL NOBRE GUERRA 51

ALBERTO GUIRAO 55

GABRIEL INSAUSTI
Si es en tus ojos 59

ENRIQUE JUNCOSA 61

PATRÍCIA LINO 67

MARIBEL ANDRÉS LLAMERO 73

MIGUEL-MANSO 79

ELISABETE MARQUES
O figo 85

LOLA MASCARELL 89

CARLOS MEDRANO 91

RODRIGO OLAY
Cinco poemas 97

JORGE AGUIAR OLIVEIRA 105

JOAN PUIGDEFÀBREGA 111

JUAN RAMÓN SANTOS 119

PAULO TAVARES 125

JORGE VILLALOBOS 129

NARRATIVA 135

LUÍS CARMELO
Extraído de *Órbita* 137

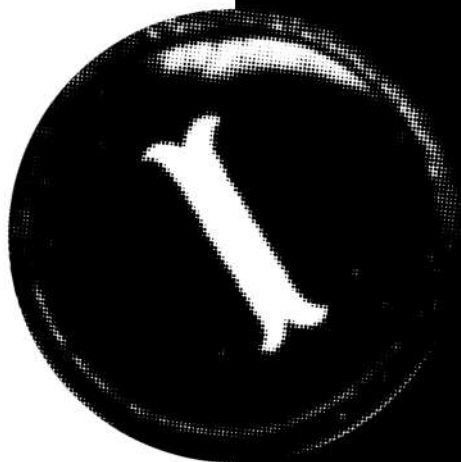
ANA MARGARIDA DE CARVALHO
Rim flutuante 143

MARLENE FERRAZ
As mães não flutuam 149

MARÍA LÓPEZ SÁNDEZ
O que fomos 151

CARLOS ALBERTO MACHADO
As canas estavam ao contrário 157

HUGO MEZENA
Máquina de fazer viagens 159



CONCHA D'OLHABERRIAGUE

De la comedia a la tragedia.

Treinta años de literatura en Luis Landero 167

PERE FERRÉ

O soneto em Nuno Júdice 177

JON KORTAZAR

Una canción, una leyenda,

la hoja Palmela y la mirada 187

DAVID PAVO CUADRADO

Escribir el uni-verso.

Secuencia unifocal a José Antonio Cáceres
con el pretexto de *Autosugestión* 193

ANTÓNIO VIEIRA

Memória 209

GABRIEL MAGALHÃES

LUCIANO FERIA

HUGO PINTO SANTOS

JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ



PÁGINA

5

Poesía

ROCÍO ACEBAL DOVAL

ANA LUÍSA AMARAL

VERÓNICA ARANDA

MÁRIO AVELAR

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ BÚRDALO

BEATRIZ CHIVITE

ANTÓNIO MANUEL PIRES CABRAL

MIREIA CALAFELL

VASCO GATO

RAQUEL NOBRE GUERRA

ALBERTO GUIRAO

GABRIEL INSAUSTI

ENRIQUE JUNCOSA

PATRÍCIA LINO

MARIBEL ANDRÉS LLAMERO

MIGUEL-MANSO

ELISABETE MARQUES

LOLA MASCARELL

CARLOS MEDRANO

RODRIGO OLAY

JORGE AGUIAR OLIVEIRA

JOAN PUIGDEFÀBREGA

JUAN RAMÓN SANTOS

PAULO TAVARES

JORGE VILLALOBOS



JUAN RAMÓN F. MOLINA
BOSQUE I, 2000
Serie: *Bosque de tinta*

CLAUDICACIONES

Ni la tragedia ridícula
de la bohemia. Ni los delirios
del dinero nuevo.

Me basta un piso en propiedad
compartido con alguien a quien ame.

NORMALIDAD

La radio habla de héroes y tragedias
mientras tú pones el café al fuego.

Siempre pensaste que vivir envuelto
en un momento histórico debía
tener algo de épico. Te equivocabas:
escuchas en directo lo que un día
será llamado Historia
mientras decides si ponerle miel
o mantequilla a la tostada.

COSTUMBRE

Hecho al silencio de la noche, el cuerpo
que habito no asimila su presencia:
eriza mis cabellos ante el frágil
trastorno del ambiente cuando inhala
de mi pulmón el aire y deposita
su aliento en la cornisa de mis labios.

LOST IN TRANSLATION

Tu vida está escrita en un idioma
distinto del idioma en que te amo.
Me cuentas que te sientes
atrapado en un bosque de señales¹,
que tienes a la vez
nostalgia de tu casa y de un lugar
que aún no has conocido²,
que te duele la patria³,
que quieres caminar al horizonte⁴
pero te duele el mundo⁵ y tienes miedo
de ver cerrar las puertas⁶.

A veces es sencillo:
amor mío⁷.

1 Schilderwald
2 Fernweh
3 Heimweh
4 Wanderlust
5 Weltschmerz
6 Torschlusspanik
7 Mein Liebling

A agulha: lições

Um súbito botão
que livre se soltou da minha blusa
bastou –

– e olhei-a brevemente,
ela esperando a linha,
em demora maior
do que a palavra demora
de dizer

Ínfima e cintilante,
quase nula em espessura de folha
transparente,
a sua servitude a nós:
de uma amplidão
sem nome:

Da protecção ao frio
à fissura do belo,
o abismo de termos resistido à nudez
recíproca e privada

e assistido depois, ajudados por ela,
ao corpo abençoado por calor
e cores, texturas mil de espectro largo,
o que nos faz humanos

Não mais do que isto,
nós?, a pergunta do velho rei
a estender-se por séculos

E muito, muito antes,
Cristo a falar ao jovem rico:
vai, vende o que tens, dá a quem nada tem

Pois para isto também ela serviu,
doméstica e sublime:

dizer do mundo e suas desrazões:
ensinar que é mais fácil um camelo
atravessar o fundo
de uma agulha
do que um rico ingressar soberbo e livre
no Reino dos Céus

O sopro

A mulher sentada à minha frente
brinca com a carteira –
distráida

Gira e revira a asa
da carteira,
enrola-a entre os dedos,
volta após volta

Como um pássaro breve
e dançarino,
a asa da carteira ganha vida
nos dedos da mulher

A carteira é azul e o fecho é amarelo,
a mulher é velha,
a saia desbotada, uma blusa cansada
e também velha, usa chinelos

Mas brinca com a asa
da carteira
num ar feliz de criança ou pardal,
sem se preocupar com as pessoas sérias
de mãos serenamente,
seriamente pousadas sobre o colo,
lendo quietamente o seu jornal

A mulher sentada
à minha frente
brinca com a carteira,
distráida

Distráida, a mulher? Ou a carteira?

fazendo piruetas,
volteios elegantes, curtos passos de dança,
ao dar-lhe o sol de lado, na cabeça,
a mulher fica quase bonita
no seu ar distraído de criança
ao dar vida à carteira,
que dança

distráida

no seu colo

**buraco negro:
o silêncio do escuro**

Olhar a escuridão
do não visível,
imaginá-lo aqui,
nesta fotografia
de jornal

O fim do tempo
a conclusão de um espaço,
pequeno abismo
agasalhado
em lume

Os portões do inferno
no anel que o rodeia
e dentro, nada:
a pura escuridão

E nós, borboletas na luz,
moscas defronte a vidro
zumbindo na atracção da paisagem de fora,
teimando entrar no vidro
sem saber da sua transparência

Como conseguir ver
o rosto de um tritão,
a escama mais brilhante
e mais remota
de um corpo de sereia

que existe agora para nós,
real,
bebendo a luz do sol,
a luz de nós,

mas deixando-se ver
como uma antena
(mesmo em papel vulgar)
da história
que nos diz –

O vento e a flor

a minha japoneira

ganhou
novo sentido

quando o seu som
de luxo oriental

passou
a ser ouvido



JUAN RAMÓN F. MOLINA
BOSQUE II, 2000
Serie: *Bosque de tinta*

Objetos

I

Frutero de barro

Hoy toda la elocuencia es un frutero
de barro, torneado en Samarcanda,
con siete manzanas amarillas.

La negación,
la voz de espacios míticos
quedan muy lejos de este bodegón.

II

Objetos

En los días de encierro
se habla de mascotas
y cada objeto cobra trascendencia:
abrecartas y pipas en su estuche,
dedales y relojes de cadena
parados a unas horas de cuarzo
implosivas o en sombra.

Del gramófono sale
una voz de barítono
como un corzo a un paisaje amplio.
Por un momento, olvido los objetos,
la inquietante guarida.

III

Jabones

La casa puede ser cueva de cuarzo,
la antesala a raíles donde creció la hierba.

La habitamos sin puertas entornadas,
sin falsa vista a un bosque.
Alguien nos trae canastas
con jabones de Alepo.

IV

Mapas

La lengua asciende hacia el confín, la savia,
se articula como una floración
secreta de paulonias.
Sé que no hay puntos cardinales;
en la garganta, lo premonitorio
traza simbologías de los vientos.

Casa adentro, en los mapas
se desdibuja el amarillo siena.

V

Anticuario

Hoy queda tan lejana
la casa en la colina,
el mediodía otoñal del anticuario
donde vendían juegos de café
con aquel sello de “occupied Japan”.
Épica dentro de la porcelana,
objetos que escondían
el germen de un poema.

MÁRIO AVELAR

Peregrinação do olhar

A Descida da Cruz, MÁRIO RITA



Seria um sinal de humildade
o sapato que tanto me perturbava,
pudor do artista face ao silêncio

de si emanando naquelas linhas
feitas corpo e carne, não um ícone?
Seria um sinal de humildade?

Era ele que descia para nós
e, ao descer, a nós erguia nesse
pudor do artista face ao silêncio.

Descendo, vindo ao meu encontro,
acercando-se de mim no deserto...
Seria um sinal de humildade,
pudor do artista face ao silêncio?



Acercando-se de mim no deserto,
neste deserto por onde errante persistia.
Eis-me, aqui, à espera do nada.

Enquanto tudo se desvanecia,
desvendi linhas feitas corpo e carne
acercando-se de mim no deserto,

flutuando no espaço da tela,
elevam-se ignorando a cruz.
Eis-me, aqui, à espera do nada,

tão frágil, por elas fortalecido...
Meus olhos contemplando o mistério
acercando-se de mim no deserto.
Eis-me, aqui, à espera do nada.



Os meus olhos contemplando o mistério...
Um sopro... um afago... balbuciei então:
a vossa face, Senhor, eu procuro.

Não te abandonarei, sussurrou.
Fechei, por um instante, os olhos...
meus olhos contemplando o mistério,

insinuando nas linhas
a nossa precariedade.
A vossa face, Senhor, eu procuro.

Não penses ser óbvio este mundo.
Atenta nos detalhes, na névoa, segredou ante
meus olhos contemplando o mistério...
a vossa face, Senhor, eu procuro.



*Atenta nos detalhes, na névoa, segredou, ante
a mancha negra onde, suspensos no ar,
os corpos, de um só corpo, que a nós se concedem.*

Esfumando-se, mergulhando como a ave
no abismo do azul.

Atenta nos detalhes, na névoa, segredou, ante

suas obras... a árvore agitando-se
na rua, um cão mais ao longe, sons...
os corpos, de um só corpo, que a nós se concedem.

E sobre um escadote, por um instante,
repousou... suspenso num gesto fluindo.

*Atenta nos detalhes, na névoa, segredou, ante
os corpos, de um só corpo, que a nós se concedem.*



Repousou... suspenso num gesto fluído,
até afagar o solo, deixando antever
um braço apenas, insinuando o corpo

sob o pudor do sudário. Talvez
disse: saúdas anjos sem o saberes?
Repousou... suspenso num gesto fluído.

Se a queda da luz e da sombra é
a sintaxe da pintura, então
um braço apenas, insinuando o corpo,

interpelava os nossos mais
íntimos, remotos cenários. Por fim,
repousou... suspenso num gesto fluído...
um braço apenas, insinuando o corpo.



Íntimos, remotos cenários. Por fim,
o coração no afago de Deus.
O poeta, o pintor, o teólogo

miravam a abundância,
neste lugar, neste instante.
Íntimos, remotos cenários. Por fim,

a presença de Deus santificava
este lugar tão banal, estes rostos:
o poeta, o pintor, o teólogo.

Sua presença era também
um desafio para algo revelar,
íntimos, remotos cenários, por fim...
o poeta, o pintor, o teólogo.



Um desafio para algo revelar,
Designios ao afagar do chão pela tela.
O vento sopra onde quer.

Ao fechar os olhos, pobre Zaqueu
na minha pequenez, ouvi a sua voz,
um desafio para algo revelar...

Veredas? Amontoados, os sapatos
diziam o caminho percorrido:
o vento sopra onde quer,

ouves a sua voz, mas não sabes
donde vem nem para onde vai.
Um desafio para algo revelar?
O vento sopra onde quer.



Outrora este lugar acolhera a cruz.
Assim o vira em casa do pintor.
Ali esteve quem é maior do que Jonas.

Quem me vai salvar partira já,
deixando um vestígio apenas, um véu?
Outrora este lugar acolhera a cruz.

Resta a suavidade do amor e a
plenitude da graça, pois
ali esteve quem é maior do que Jonas.

Sua presença era também
um convite à memória, pois
outrora este lugar acolhera a cruz:
ali esteve quem é maior do que Jonas.



Um convite à memória, pois,
em toda a parte por onde andaste,
estive contigo, silent, surrendered,

calm, and still. Open to the word of God,
para aqueles que habitavam nas sombras.
Um convite à memória, pois

da morte uma luz se levantou...
no tempo suspenso do Tintoretto,
estive contigo, silent, surrendered,

Balbuciei, então, a minha prece:
que a sua luz dissipe as trevas.
Um convite à memória, pois
estive contigo, silent, surrendered.



Que a sua luz dissipe as trevas,
porque a noite teme esta luz.
Que tenho eu para lhe dizer,

ainda que não o veja?
Não sendo o vazio uma ausência –
como só, na praça, Francisco,

entre a perda e a esperança,
insistiu em nos lembrar:
que a sua luz dissipe as trevas.

Que tenho eu para lhe pedir?
Que tenho eu para lhe dizer,
senão esta alegria que me toma

ao ouvir o seu nome?

Memoria y duelo en el Valle del Tiétar

*Cuando un mundo acaba, no es sólo el vacío
que llena los corazones con su peso de duda;
también las palabras se deshacen en el espíritu
que interroga el pasado.*

NUNO JÚDICE

La tarde ya se va, me deja solo,
conmovido por este sol oscuro
que brilla sobre el valle como lluvia
y cobija en mi pecho su silencio.
Oigo como una voz decir: ¡regresa!
¿De dónde, desde qué oblicua memoria
soy convocado, desde qué relámpago
el fuego indescifrable de esta voz?
No. Volver ya no es un verbo sin precio;
volver, si ocurre lo extraordinario:

Extraordinario es tomar cervezas
con Usman en Sutton Place, volver
al noble revoltijo de su tienda
cálida, itinerante, tan honesta,
como si el dólar fuera papel sólo
y nada para vivir precisara
sino el Níger brillando en las estrellas.

Extraordinario un vuelo de jilgueros
en Bryant Park,
o los pardos gorriones
bañándose en la tierra de un camino,
volviéndome a la infancia, tan lejana
que sólo tiene piso en el recuerdo.

Extraordinario sería
tomar un autobús en la Catorce
y encontrarme otra vez la anciana frágil
que relataba con honda emoción
la historia de los suyos en Jamaica;

y todo en un dulcísimo español
que aprendió de su madre y de la lumbre
de sus antepasados bisabuelos;
la que sin poderlo yo evitar besó mi mano.

Extraordinario es volver a escribir
luminosos poemas que me dictan
rojas arboledas en Central Park;
tan ajeno al estruendo de la Quinta,
como imposible encontrarla en Tiffany
con ojos de miel y mi juventud
ardida, bien sé para siempre ardida,
como ardido yo mismo si regreso
con viejas cicatrices mal curadas
y el bálsamo de paz que no he tenido.
No. Volver ya no es un verbo sin precio.

BEATRIZ CHIVITE

Cinco poemas

I.

Vagando por tus calles
Aku mendengar suaramu
cercando gli spazi vuoti
j'ai touché tes rides
zure ezpainak dastatzen
看了你的眼睛
and yet I can't find the wor(l)d.

II.

Ozeanoaren gainean
igerian zegoena
harri bitxi eta urre
zirela uste zenuen

alga toxiko
eta medusa fluoreszenteek
itsuten zintuzten

ni bezala
itsasoa ere
pixkanaka hilzorian
'gizateri' honetan.

Creíste
quo lo que flotaba
en el océano
era oro
y piedras preciosas

las medusas fluorescentes
y las algas tóxicas
te cegaban

como yo
el mar también
muere
poco a poco
en esta 'humanidad'

III.

Kings Crosseko Starbucks-a
goizeko seietan
non amets egin
ez daukatenentzat
oraindik irekita zegoen.

Buruak besotartean
mahai gainean
jarrita

eskutartean
paperezko edalontziak.

Lehen inor ez zen
haiengana hurbiltzen.

Orain jada ez dago
hurbildu daitekeen inor.

Agian inoiz ez zegoen
inor.

El Starbucks de Kings Cross
estaba abierto
a las seis de la mañana
para quienes no tenían
donde soñar.

Ponían las cabezas
encima de la mesa
entre los brazos

en las manos
vasos de papel.

Antes nadie
se les acercaba.

Ahora ya no hay nadie
que pueda acercarse.

Quizá nunca hubo nadie.

IV.

Marte

Guztiok gara arrisku
guztiok gara laztan
ezer ez da benetan aldatzen

bizitza arrastoen bila gabiltza
hemen, han
behin egon zen lekuan
eta inoiz egongo ez den
basamortuan

bizitza arrastoen bila gabiltza
horrek zer esan nahi duen
oso ondo jakin gabe.

Todos somos el peligro
todos somos las caricias
nada cambia en realidad

buscamos restos vida
aquí, allá
donde la hubo
y donde jamás la habrá

buscamos restos vida
sin saber muy bien
lo que eso significa.

V.

Gogoratzen al duzu
elkar besarkatuta
larrutan egiten genuenean

Gogoratzen al duzu
pasaporte barik
bidaiatzen genuenean

Gogoratzen al duzu
umeak bakarrik
gauaren beldur zirenean.

Te acuerdas
de cuando follábamos
abrazados

Te acuerdas
de cuando viajábamos
sin pasaporte

Te acuerdas
de cuando los niños
solo temían la noche.



JUAN RAMÓN F. MOLINA
BOSQUE IV, 2000
Serie: *Bosque de tinta*

bestiário com b pequeno

1. Os morcegos dançam, sim

Dizem que os morcegos não sabem dançar
e que não têm ouvido para a música
e que um pasodoble para eles é igual
ao mugido dum boi ou ao zumbido
dum besouro ou mesmo ao estrondo
dum comboio expresso ribombando na noite.

Mas o que eles fazem verdadeiramente,
quando voam os seus vertiginosos
zigzagues, ao perseguir mosquitos,
é uma dança como ainda não vi outra
em palco algum. Os morcegos dançam, sim,
— só que para isso preferem guiar-se
por uma música que de nascença trazem dentro
e que ouvidos profanos como os nossos
não conseguem ouvir
e por isso dizemos que os morcegos
não sabem dançar — quando a verdade
é que nós, que na pista damos
toscos passos a que chamamos dança,
nós é que em verdade não sabemos dançar,
comparados com a virtuosa acrobacia
com que os morcegos dançam
na larga pista dos ares.

2. O que diz a mosca sobre a aranha

Sobre a aranha,
eis o que estranhamente diz a mosca:

«É um predador topo de gama.
Nenhum outro — incluindo o spray insecticida —
tem um modo tão eficiente e sensual
e definitivo de inocular a morte
num corpo mesquinho como o meu,
que na teia ardilosa capturou
e que entre os palpos, com lascívia,
manipula como quem toma um Martini
antes do jantar.

Com ela, a morte que se avizinha
parece-se mais com um refresco de limão
e menos com o alicate com que dizem
que a morte se parece.»

Perante este insuspeito testemunho,
não nos resta senão rever os nossos
severos preconceitos sobre a morte
— que em verdade não são mais que devaneios
que ninguém que tenha morrido confirmou.

3. Pardais altercando

Oiço-os lá fora, em cima do telhado,
pardais altercando com vigor,
esgrimindo asas que são espadas rumorosas
e acaso trocando, no auge da contenda,
coléricas bicadas.

Lembram-me esses pardais cenas canalhas
entre peixeiras desavindas no mercado.

E porque disputam, inflamados, os pardais?
Disputarão talvez alguns bagos de milho
ou talvez lutem para decidir qual deles
vai ter prioridade no uso de uma fêmea.

Para um pardal,
qualquer dessas coisas vale bem
uma rixa (tal como Paris valia bem
uma missa para Henrique de Bourbon).

Depende do tipo de fome
que os pardais tiverem no momento.



JUAN RAMÓN F. MOLINA
I, 2020
Del cuaderno: *De un paisaje incierto y sereno*

MART

Va ser un instant només però, creieu-me: de sobte,
érem a Mart malgrat no havíem decidit anar-hi,
no havíem acordat *fem les maletes, deixem-ho tot enrere,*
aquesta vida nostra que no és nostra, els llibres i els bars plens,
tornar de matinada, també la matinada.
Érem molt lluny de casa, d'allò que coneixíem
i, tanmateix, enllà de la finestra, no hi havia altra cosa
que el que hi havia hagut sempre: el plataner, un balcó, la roba estesa.
Enlloc la pols, res no era vermell, cap cràter a la vora,
només aquest saber que el món havia partit
i que ho havia fet sense nosaltres.
Des de llavors, la vida s'ha instal·lat en la distància
i som el nen a la vitrina, la xocolata a l'altra banda.
Amb sort, també la mà amb què busca un roc a la butxaca.

(Inèdit)

2020

Perquè ets distància damunt de la distància
i alhora aquest desig que busca el cos de l'altre,

perquè ets l'asfixia d'una paret que avança
i el balcó que, de sobte, és un pont és un tu i diu nosaltres,

perquè ets la por indomable d'una trucada amb febre
i aquest pregar insistent, *que no els passi això als pares*,
i el cervol que, tranquil, està creuant la rambla,

perquè ets tots els adéus que cremen així al llavi
i al mateix temps el llamp que ens fa veure-hi de nit.

Perquè ets, de fet, la nit, totes les nits,
i a la vegada aquest saber que ets, que hauràs de ser, sense remei,
el gall que canta.

(Inèdit)

REQUISIT

la sang que surt com canonada que rebenta,
la sang que taca els llençols blancs i ho fa amb violència,
la sang que ve amb un crit que esquerda els òrgans,
la sang que no es barreja amb la suor perquè és més densa,
la sang que surt a raig d'entre les cames de qui tot just comença,
la sang de les dones que són ara mateix a l'hospital,
la sang, aquesta sang, als meus poemes.

NARCÍS

No va besar-se els llavis
sinó l'ocell que en aquell instant exacte
sobrevolava la font de pedra blanca
o el núvol que de sobte era a tocar.

Que diferents que seríem tu i jo
si haguéssim sabut veure el seu desig
i llegir el mite en altres termes,
entendre que el reflex inclou sempre,
sempre, l'entorn, paisatges. Els altres.

DAFNE

*Les meves fletxes fan més mal,
les meves fletxes són l'amor,
va dir inflat d'orgull Eros a Apol·lo
mentre tensava l'arc amb precisió.
Mil anys va estar-se el fill de Zeus
perseguint Dafne, que el rebutjava,
mil anys creuant els boscos
temptant d'acorrallar-la,
i mil anys més nosaltres
repetint i repetint i repetint el mite
sense posar-lo en dubte, sense negar-lo.*

*Per què no vares dir-me, mare,
que no és dolor i no és condemna,
que no és persecució, l'amor,
que això és violència?*

ROLS

Havies cregut sempre que eres l'animal:
gasela que ha travessat el bosc de nit
a la recerca d'un tros de cel més vast
i es desorienta i s'extravia i s'espanta
quan veu sobtadament els fars d'un automòbil
(com l'enceguen, com avancen,
com li glacen el llom i li arquen l'espina).
Sempre pensant que tu eres la víctima,
sempre amb la por del cop sec al capó
-la sang tacant el vidre, ni temps per a cridar.
En canvi, avui et sorprens en adonar-te
que a la fotografia que han capturat les càmeres
les mans que agafen el volant són com les teves.

SIMULACRE

Tu, que pots recórrer
el món dins la pantalla,
dir amb exactitud
quin és el to del blau
de la Praia do Sono, a Paraty,
si ja ha arribat l'estiu a la Camarga,
com mou lleugerament les oliveres
el vent a Astypalea,
penses sovint en l'àvia,
que tot i néixer a una illa
mai no es va banyar al mar.

*Mira, voldries dir-li ara,
hem escurçat distàncies
però seguim igual:
tenim a tocar l'aigua
i no ens sabem mullar.*

TRASH VORTEX

Procura fer-ho tu com fan els altres:
mira l'horitzó i creu-te que *mires l'horitzó*,
que el veus, sencer, en l'esplendor d'aquest capvespre.
Digues alguna cosa que denoti l'emoció
i faci explícit el teu convenciment:
he mort aquí alguna vegada, ho sé,
mai no he temut morir i ara ho entenc.
Omple't els ulls de mar. Deixa't convèncer
pel moviment tranquil i reposat d'aquella barca,
la boia groga entre tant blau és pura calma.
Fes veure que no saps que enllà de l'horitzó
hi ha un altre horitzó encara, un tros de mar on sura
aquella illa de plàstics que porta el nostre nom
i diu qui som als fills que juguen a la platja.
Ignora les deixalles microscòpiques
que els animals confonen amb el plàncton,
l'ofec de la tortuga, el pànic de l'albatros
-cadàvers ja a aquesta hora sobre l'arena blanca.

Prova de ser feliç com fem els altres.

ÈPICA II

En els darrers cent metres de la cursa,
després del que ha de ser l'últim revolt,
en el minut exacte en què el ciclista
diria *no en puc més, creieu-me no en puc més*,
quan els ulls de qui neda són tot clor
i els braços pesen tant com pesa el dol,

també és un gest heroic abandonar-se,
rendir-se en el punt just. Cridar-te en caure.

COMIAT

Dir-te adeu era això:
veure com cremen boscos
i ser jo tots els arbres.
També la pluja ferma
que ha començat a caure.

Os imensos corpos que faltam
em todas as roupas quietas,
arrumadas, arremessadas.

E tanta gente pelas ruas,
vestida, capaz apenas
dos seus passos.

É hora já de inverter
o destino da elegia:

quem, se eu gritasse,
me ouviria entre
as ordens dos humanos?

Desbravada a dor,
no além-corpo trazido pelo nevoeiro,
os telhados vão florindo longe da nossa suspeita.
Empresto todo o sangue deste dia
à palpação de uma parte recôndita
do destino. O nosso trânsito fez-se
de veredas flagrantes, e depois:
o elemento turvo em que
de facto desejávamos. Tu apareces,
e a minha mão, tocada pelo nervo do mundo,
abre-se no reflexo dos que nada esperam.

Acordei com a aspereza das coisas nascidas.
Há uma seiva amarga que começa a singrar:
não se chega mansamente a este meio de vida.
O néon da asfixia tem séculos de história.
Os seus dedos são um visco de complacência.
É preciso defender a respiração
como se disso dependesse a veleidade do poema.
Porque depende.
Porque o poema é, sempre foi,
acordar assim e pôr o pé no mundo
contra o baptismo do recato.
O poema não é engraçado
– faltam-lhe dentes.
Mas devora.
Limpa-se à manga esfarrapada dos teus olhos.
Faz com que eu te veja, lúcido fantasma.
Sigo-te nesta música peremptória:
dedicar as mãos ao muito pouco que obsidia;
para o mais, ter bolsos descosidos
e empanturrá-los com a vertigem
de corpos frios.

Talvez um dia
o mundo venha a ser eléctrico,
como o pensamento

teremos saudades deste sofrer,
desta imersão no desespero
de um instante mais,
de uma volúpia mais,
de um frémito mais

não teremos saudades
do transistor — não haverá, aliás,
onde ter saudades

a inteligência, em todas as suas
desencarnações, jamais atingirá
o júbilo de dar banho
a um corpo alheio:
inerte, desejado ou

moribundo

Tenho a testa colada ao vidro
onde trepida o frio oceânico

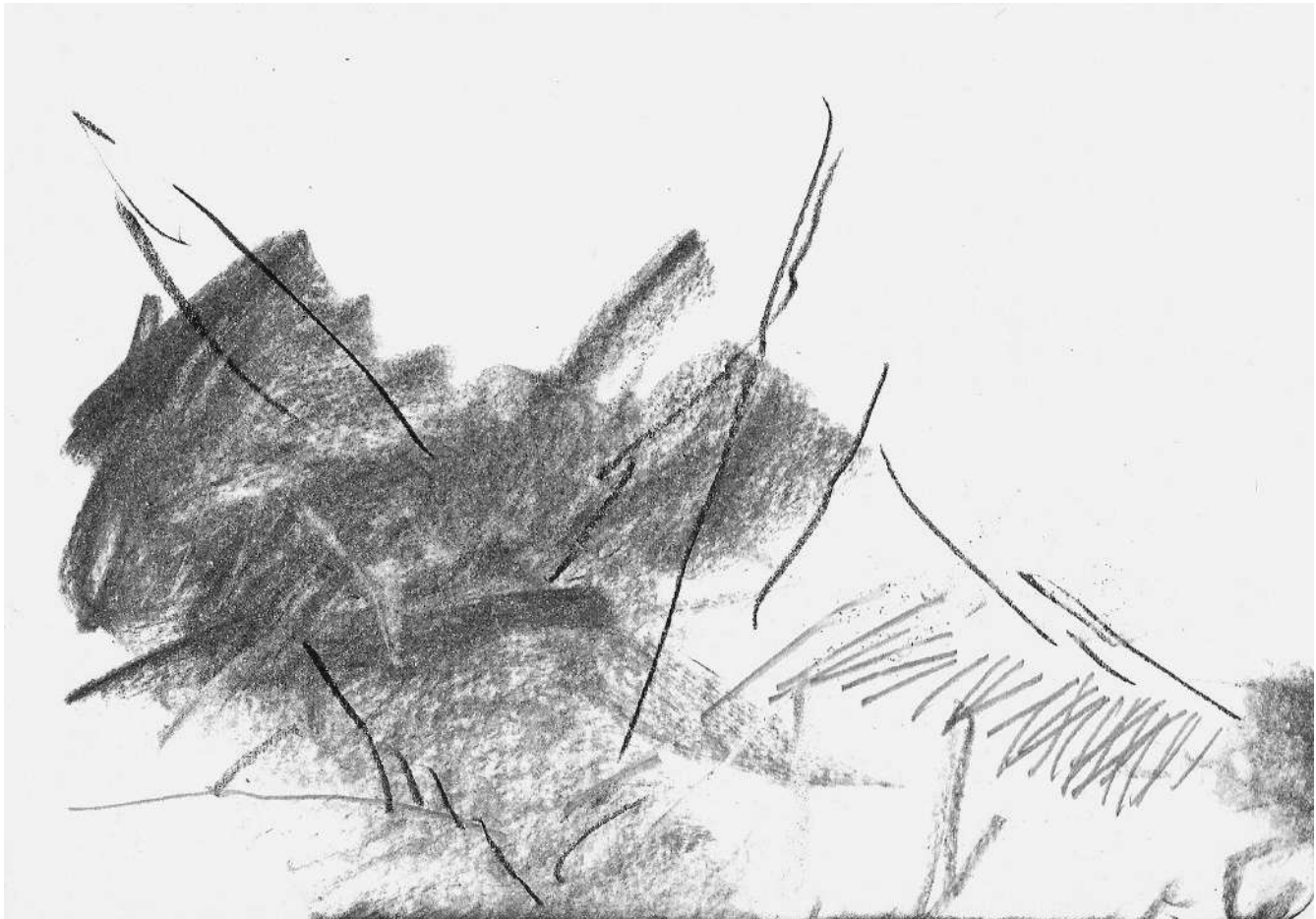
o capricho das nuvens
é por vezes
a verdade inteira

de repente um eco de corda
o que não desejei na vida
copo de pé alto
com que beber
a desolação alheia

pois sei que existo mais assim
em estado de fita desmanhada
desbaratado pelo vento

é ficando parado afinal
que percebo o meu sangue

posso deixá-lo ao mundo
prefiro filtrar o óleo vagaroso da solidão



JUAN RAMÓN F. MOLINA
II, 2020
Del cuaderno: *De un paisaje incierto y sereno*

MESMO NAS FLORES COLHIDAS HÁ UM JARDIM
que me leva a estudar nele o que foi vivo
e apodrece para a alegria de uns olhos

para cada erro não longe se ilumina
e abraça um caos desordenadamente
se ergue um mundo mais confuso

mas quanto disso interessa ao poeta?

as horas passam as luzes acordam
para o ver aparecer e desaparecer
rapidamente

eu ouço um rompido de flores de nova era
quando leio uns versos que piscam o olho
aos poetas que escrevem poemas que ficam
a olhar para o boneco

é isso que me leva a escrever igualmente
terrível e belo

as flores deixo-as lá para serem colhidas
a quem precise muito

AS SOMBRAS COMEÇARAM A MOVER-SE COM DESTINO AO PAI
cabem bem no seu rosto obrigada mas
só o amor poderia tão convenientemente concordar
que o sol tenha de migrar e seja louco
pensar que as aves poisam onde sonham o seu poiso

aperto ao peito o músculo da ave
até o sangue perder toda a poesia

chamo o verão com a força com que se alcança uma cor
capaz de chamar coisas etéreas
e regressar à terra

QUANDO A FIGUEIRA-DA-ÍNDIA DESMAIOU

já a mãe vinha de braços abertos como um pássaro do luto
nada mudou de lugar ou sentido

mesmo quando as aves roeram
a carne doce e final do fruto
na oblíqua alusão a uma oculta
desculpa lógica para a natureza

tudo se encheu de vida

a manhã dormia sobre os corpos
numa malha fina de especiarias
um licor desmanchava na boca
o açúcar da metempsicose

a aranha dançava na matriz da teia
a raiz digeriu a paciência do fruto
arfava pela terra uma aragem ruiva
uma primavera de respiração curta

PORQUE ESCREVER É A FORMA DE ENTREGAR A CONSCIÊNCIA DE ALGUNS A ALGUÉM

devagar fazemos amizade com o mundo
quando entramos nele de roupa suja

porque implícita é a luz do amor
temos a sensação de que uma energia percorre
cada extrema do ocidente

eu queria pensar uma coisa simples
ordenar com clareza uma casa um país a mente
mas o divino brilho é um corpo complexo
espalhado sobre tudo

e o sol entre cada primeiro e último
pensamento já não é aquecimento poético

agora somos outra idade outro exemplo
esperança racionada do flúor pela manhã
as nossas mãos acordam juntas e juntas
adormecerão na argila terrestre

não é tempo de mendigar esse futuro escrúpulo
ainda é cedo para a maquilhagem nocturna

vamos pela corrente subterrânea
namorar os elementos em língua camoniana
e não há distância entre nós e o dizer
não há escuridão enorme nesta escuridão

Prólogo

Hoy no busco un poema de enumeraciones, quiero pedir simplemente perdón por adelantado. Aunque debe ser fascinante que escriban de ti, a todos nos gusta contarlo a nuestra manera. Lo primero no es la poesía, sino

la dedicatoria con su redención.

A aquellos que jamás podrán ya leer los llamaré “héroes”:

jornada completa y aún la resaca del drama en la arena con comas y puntos.

Les debo estas páginas y el anonimato. Los demás empezáis a aprender: mi amistad según la parábola de las subvenciones

a la vanidad. Nos vemos en fiestas.

Sé que podríais desmentir cuanto voy a contar (o añadir lo que es omisión bienintencionada) Ahora bien,

¿vence aquel a quien creen

o aquel

consultado primero?

Jocántaro

La vergüenza de amar a mis amigos yuxtapuesta a un odio barajado. El corazón del reencuentro es monstruo serie B.

La canción del verano (en las entrañas) se lleva cada tanto al coro: el ánimo filtrándose por la entonación.

“Imposible elegir libremente”, lo admite cualquiera; incluso “contra uno mismo”. Pero menos amable la versión del patriota-altruista: bromas soportadas por el bien de los acuerdos.

El país donde no se debate: sus Tancredos serían simplemente golpeados; aun así, hay que subirse y ondear lo evidente.

Un escaparate de excéntricos al alza (si lo raro no fuera de este mundo). Nadie tan original como se cuenta.

Lo admito (desde el comienzo) todo consistió en trazar tristes consuelos. ¿La sinopsis del verano? ¿Blancas y fugaces cosas? ¿Tan minúsculo caímos?

La juvenil tradición de anotar: un gélido segundo revive a tiempo. Habrá alguien dispuesto a explicar tus proezas de cal (y de) bares, aquel golpe cuando creíste estar siendo feliz. Madurar no se olvida.

Tan solo quería contar

cómo se me a-parecen las cosas.

Cultivando noblezas los hay que se han vuelto obesos. Ese sabio sendero acaso es el único.

El premio es ganar confianza en los nombres. Si nos llaman alegres, ¿lo mejor de este oficio de ser?

In extremis

Sabed, amigos

que antes de salvar todos los pasos, la numérica totalidad de escalones de la torre,
hay que detenerse: rendir homenaje a los primeros y después continuar. ¿Cómo será
la memoria de este ascenso? ¿Parecida a un postre o a un despido o a la cóncava nave? El
consuelo: nuestra épica, la de aquellos que no querrán regresar.

Imaginad el clamor de una tarde de octubre, la calle, los faroles y las sopas de sobre
rebotando a las seis de la mañana igual que el duelo en la boca: líquido origen
de aerofobia

ese miedo fue conmemorado en un avión del cual él descendió y otros seguimos adelante
con interina valentía virtual escape de la muerte toboganes amarillos

aunque perdimos compañero

Para más señas, a salvo, os diré

(ni biografía ni ficción, retorno al soliloquio descriptivo de una catedral Añado personajes
que sufren mimetismo)

y así, a la noche, el trovador cantó en la estación del metal

Pronto pesa el sopor / Tras horas en el tren

entretienen la voz / tres bostezos de miel.

Tarde recorre el vagón / el carro del café.

El vaho sobre el cristal /

De repente se atascó el engranaje

El lienzo trajo dudas de santidad: cara-sudor-espíritu ¿Qué va antes?

Siempre he reducido la cuestión a la fruta: gajos que se escapan del cerco de los dientes,
los goznes de la espera en estación

Marlon Brando esforzado

empeño juvenil en malgastar

Regresamos al metal / al lagarto de andén

que va al deseo. Que va / de nuestra boca al pie.

Son nuestros pies su festín / y a la noche a caer

van nuestros cuerpos. Van / a besarse la sed.

¿Cómo diluir el cansancio? Paseándolo primero en los últimos moteles Pero al fin
renunciamos y roímos un descolche al agotamiento

Probamos dos especies de espacios Uno de hornacina y confesiones Otro de pelusas
empotradas Uno de duchas compartidas Otro de síndromes franceses Ambos

saben zaherir, morir por misericordias

Y a qué contar el resto Es enojoso

repetir lo que a ti, dulce, y a tu esposa y tu dulce

esposa a ti claramente ha explicado

sobre los escalones claramente sobre

la torre justo antes

de volver

Allá, negro confín / Ítaca ya se ve.

Jónico, su sedal, / baña lunas de pez.

El anzuelo al temblar / nos recibe sin ser

viva ni son ni mar / sino muerte en la red.

Si es en tus ojos

Afuera nieva,
ponen una de Wyler
y todos duermen.

En la cuneta,
con peto reflectante,
cuatro luciérnagas.

Qué gran silencio
ha encerrado en su cerca
el pentagrama.

Que no, que no,
dice con la cabeza el
reloj de péndulo.

No me conformo:
aunque ya sólo en ti,
sigo buscando.

Abril: estrena
vestido de lunares
la mariquita.

Toda la noche,
por el piso de arriba,
ruido y fantasmas.

La brisa arranca
del cerezo una lluvia
impresionista.

Escucha un rato,
el mar sólo responde
si no preguntas.

¿Estará ahí?,
me digo de camino
al viejo roble.

Qué lección: sólo
guarda su azul la endrina
si no la tocas.

A cada paso,
en todo lo que muere,
esa pregunta.

En mi ventana
ponen una película
de *kino-pravda*.

Remordimiento:
por no herirme en lo hermoso,
pasé de largo.

ANDRATX

Durante el estado de alerta he establecido una rutina diaria precisa. Me despierto a las 7.30, leo la prensa en la cama, y desayuno a las 8. Después riego las plantas en el patio y me doy una ducha. A las 9 me siento ante el ordenador. A las 13 horas, preparo la comida, y almuerzo sobre las dos. Duermo la siesta una media hora, y sobre las 15.30, tras tomar un té, me pongo a leer. A las 17h pedaleo sobre una bicicleta estática y hago ejercicios de pesas. A las 18 horas vuelvo al ordenador hasta pasadas las ocho. Después ceno y miro una película. A las 23 horas me pongo a leer otra vez, en la cama, hasta pasada la medianoche.

Durante el estado de alerta y el confinamiento forzoso, se habla mucho de una nueva cotidianidad. Mientras tanto me empeño en encontrar un espacio para lo maravilloso.

DELTA DEL OKAVANGO

Llegamos a este lugar en una avioneta, que da bandazos con el viento, desde los salares del Makgadikgadi, un lago que se evaporó hace milenios y en donde viven hoy manadas de ñus y de cebras. Todo es romántico y cinematográfico. Desde el cielo hemos visto como se asustaban los elefantes con los ronroneos del motor y de la hélice. Parecían juguetes en la distancia. El Okavango nunca llega al mar y forma el delta interior más grande del mundo, con islas numerosas, en una llanura inmensa de Botsuana. El paisaje es verde, con grandes arboledas y un complejo sistema acuífero. Nos alojamos, en lo alto de una colina, en espaciosa tienda de campaña climatizada y lujosa, con atractivos muebles coloniales, baños privados, pieles de cebra y cabezas de búfalo disecadas, además de fotografías de animales en blanco y negro primorosamente enmarcadas. El jardín en el que se sirven las comidas tiene una vista privilegiada. Comemos todos juntos, una veintena de comensales, como en los antiguos safaris. Hay ricos hombres de negocios europeos con sus familias, y dos generales retirados ingleses con sus mujeres, que parecen haber venido a despedirse de África para siempre. Un cazador blanco sudafricano, a quien le preguntamos qué tal se vive en Mozambique, nos responde con desprecio que allí hablan en portugués. Moeti, nuestro guía, nos lleva en su piragua, que se desliza entre los nenúfares y los papiros. Avistamos organizaciones de beduinos, seguros de sí mismos, y pequeños grupos de antílopes acuáticos de retorcidas cornamentas y ojos profundos. Al día siguiente, caminamos por una de las islas. Nos acercamos a unos leones tumbados con sus hocicos sangrientos alrededor del cadáver de un elefante. Moeti indica que nos acerquemos sin movernos bruscamente, que miremos a los ojos a los felinos en todo momento, y que cuando retrocedamos, él indicará cuando hacerlo, marchemos hacia atrás con lentitud, sin perderlos nunca de vista. Nos asegura que cuando comen nunca atacan, pero todo el proceso nos tensa y el corazón late deprisa. Sentirse diminuto y perteneciente a un tiempo inmemorial. Sopla el aire caliente, esparciendo su carga fétida. Merodean las hienas y los chacales, y zumban intimidantes los ejércitos de tábanos. Las flores más estrafalarias, por otra parte, se abren a nuestro paso dejándonos perplejos.

EL TIGRE

Una ciudad a la que le dio nombre un jaguar que vivía junto a un arroyo. Al norte de Buenos Aires y en el delta del Paraná. En el origen hubo aquí indígenas, después contrabandistas portugueses. Los españoles construyeron iglesias, fruterías y aserraderos, y llamaron al lugar Pago de las Conchas. El primer tren llegó en 1865. Además de la pequeña ciudad, con casino, mercado, museos y clubes social y de remo, hay bellas casas de madera en las islas rodeadas de canales, y la gente se desplaza por ellos en lanchas y barcazas, como en una Venecia tropical. La belleza del lugar selvático, con colibríes de un verde eléctrico que son motores para el gozo, atraieron a escritores y a artistas, empezando por Xul Solar, cuya casita de colores es hoy un museo del delta. Aquí dieron fiestas Oliverio Gironde y Norah Lange en su caserón *La Recalada*, y descansó cuando pudo el presidente Sarmiento, que también fue literato. Aquí bebió cianuro Leopoldo Lugones, quien aventuró que el agua turbia del río era de color de león. En el río Sarmiento se dispersaron las cenizas de Roberto Arlt. Dos desaparecidos de la dictadura, Haroldo Conti y Rodolfo Walsh, fueron amigos sobre estas aguas. Entre los raros, aquí estuvo también Néstor Sánchez, quien leyó a Gurdjieff, *perdió la épica*, y fue vagabundo en las calles de San Francisco y de Nueva York, donde parece que buscaba una forma de iluminación que solo se conseguía con el dolor. Yo leo, sin embargo, más bien feliz, y en el tren de regreso, a un poeta uruguayo de nombre sonoro, Herrera y Reissig. Poemas con mandarines decapitados, montañas neurasténicas y lunas rodantes sobre el absurdo de la perspectiva.

KIOTO

El *ryokan*, en Gion, es básico y auténtico, regentado por una anciana a la que le faltan varios dientes y no habla más que su idioma. Somos los únicos clientes y hace un frío infernal. Cuando salimos de la habitación, después de dejar las maletas y conseguir una estufa eléctrica de apariencia dudosa, la anciana duerme tumbada sobre el suelo de la recepción, roncando con brío y la boca tan abierta como la puerta de entrada. En las callejuelas, resuenan las sandalias de madera de las geishas y los frufrús de los kimonos. Tú boca sabe a *mochi*.

Ryoanji, el jardín zen, imagen exacta de la transcendencia, si no representa a una tigresa atravesando un curso de agua con sus cachorros. No es posible ver todas las rocas desde un solo punto de vista. Después, el Pabellón de Oro, que hizo arder un novicio, Hayasi Yoken, porque su belleza le parecía intolerable y abrumadora, episodio novelado por Mishima, quien envidiaba un supuesto placer melancólico ofrecido por el martirio. Hasta las garzas parecen aquí seguir instrucciones acerca de cómo y dónde colocarse. Nieva con lentitud, apenas sopla el viento, y los copos de nieve parecen avergonzados, tan lento, insisto, es su desplazamiento, por interferir en la visión general. El templo de Sankusangeendo esconde mil budas alineados tras una fachada sobria, y afuera en la esplanada los jóvenes practican el tiro con arco como disciplina espiritual. Katsura y sus jardines imperiales. Uno de los pabellones da a un falso huerto, donde los criados se disfrazan de campesinos y recogen melones para entretener a los moradores del palacio, si cansados de la sofisticación del lugar pretenden disfrutar de una vida rural de apariencia sencilla.

Todo en la ciudad es un artificio delicado y asombroso, incluso su estética sin brillo de la sombra. Los tazones de raku rebosan emoción. En la habitación nos disfrazamos con kimonos. Te ato las manos con un obi. Caerse entre los tréboles. La luna llena y la arena de la playa. Las flores de los cerezos. El sonido de un bosque de cañas. Luciérnagas.

LUANG PRABANG

El sonido del gong en un jardín de frangipanis. Las aguas veloces y turbias del Mekong desdibujando el reflejo de las pagodas en la orilla. *Wat Xieng Thong*. Ornamentos sagrados, mándalas y *Bodhisattvas*. Magnolias y orquídeas. Novicios naranja mendicantes avanzan en fila india. *Wat Pa Keh*. Bailarinas mariposa que dan cuerpo al Ramayana. Párpados como sierras y cuerpos de oro elástico que penetran en la cuarta dimensión. Música oceánica: ritmos, timbres y armónicos en un éxtasis metálico de martillos. Un joven enjabona un elefante dócil y tumbado de costado en la ribera, mientras sonríe con sus dientes bancos. Al otro lado del río los búfalos abrevan. *Wat Mai Suwannaphumahan*. Mosaicos de colores como caprichos del sol, una arquitectura de la transparencia. Los jardines asimismo son ambiguos: musgo, lianas y helechos. Sobre la colina, villas racionalistas exquisitas. Las cuevas y sus murciélagos, exvotos a la luz de una antorcha. Machetes contra mosquitos. Un monasterio en un bosque de bambúes. Los macacos huidizos y sus habilidades prensiles. Canoas que ronronean y desprenden el mentido perfume del diésel. Los mangos *alfonso* son deliciosos y amarillos. Magdalenas, *baguettes* y cruasanes en el mercado Hmong. *Bon jour*. Más tarde, la siesta bajo la mosquitera. Las paredes de la habitación son de color turquesa. Huele a lejía. *Wat Maha That*. Estandartes crespos y trinos distintos. Los insectos metálicos retráctiles y sus actividades esotéricas. En la ciudad antigua, sobre una pequeña isla ovalada, no se permite la circulación de los automóviles. Las calles son tranquilas, sombreadas alfombras de flores caídas. Croan las ranas pulsantes arritmias histéricas. *Wat That Luang*. Los zumbidos de las libélulas y su apariencia bélica. Un grupo de gente en una esplanada practica el *step* con ritmos electrónicos y pésima amplificación, enfundados además en chándales horrorosos. *Mobylettes* y bicicletas, rastros de barro y de polvo. Una hilera de árboles de Ashoka, sus flores como fuego. *Tu piel verde y tu cabello azul*. Soy continuo y discontinuo. *Samsara*.



JUAN RAMÓN F. MOLINA
III, 2020
Del cuaderno: *De un paisaje incierto y sereno*

PEQUENA TRAPAÇA ENGENHOSA

Obedeço aos impostos anuais e às instituições onde ensino poesia, desaprendendo a pátria, o belo, o cânone e a praxe. Sou uma mulher leal, ordinária e tenho alguma dificuldade em posicionar-me verticalmente no hábito e na prática.

Obedeço à respiração, ao sol e cada vez mais ao cansaço dos dias úteis, reconhecendo a luz e a beleza espontânea que há em inspirar e expirar, tremendo, uma e outra vez até à morte, ao sonho e à memória. Sou um rapaz terno

que obedece às regras de segurança e tédio dos aeroportos à gravidade, à visão, à escuta. Deposito no verso o sopro do que vejo e escuto, e escrevo de cabeça erguida, ouvido voltado para a reverberação do grande mundo reprimido.

Obedeço ao poema, que é o silêncio em fala, a curvatura do meu corpo até ao chão, noventa graus um pouco tortos e interessam-me os tortos, o mundo coxo. Vou de orelha encostada às nossas mães e avós, de olho e retina aguçados

sobrevoando a história total. Interessam-me o estudo aéreo e o rigor panorâmico das aves. Sou uma galinha, descendo do antigo quetzalcoatlus e ataco, visceral e gorda, o antigo e masculino consórcio dos deuses. O poema é um tijolo alado.

Obedeço sobretudo ao amor, aos semáforos e aos sinais de rua. Um assegura os outros, os outros asseguram o amor. A carne interessa-me também, como me interessam os sismos, a dor as mãos e as correntes de água. Trepo o diospireiro da casa

com o único propósito de comer. Caio, ascendo e incendeio o jardim. Sou uma menina muito delicada e é com delicadeza que projeto o poema monstruoso, como um ralo no Pacífico e logo adormeço. Nasci para exercer o feminino e o atômico.

USINA NUCLEAR

Sobrevivi às tias, ao mar e ao cânone
à cantada gutural e seca dos macacos
ao disparo do canhão e às mazelas
dos gatos. E franzindo a sobrancelha
sobrevivi também ao fervor copulativo.
Comprei cactos, vassouras, panelas.
Sou um erro do sistema, “uma usina
nuclear”, disse ele gracejando. Afinal
sobrevivi à nação do eterno ontem e
em silêncio, corroborei o receio
dos inimigos: um grito sem volta.
Como sobrevivi, não importa:
talvez em silêncio, talvez cantando.
Aborrecida, não pude senão, furiosa
agarrar-me ao tempo, trepar as costas
largas dos deuses. Sobrevivi também
ao pater famílias e ao braço, inquieto
colossal e farto da escrita. Aqui estou
entre a tradição e a voz, escrevendo
contra um país burro. Impossível
na verdade, roçar a língua na palavra
lúcida, e responder: como sobrevivi
a este braço potente que é a extensão
de um corpo teso, quadrúpede dizendo
e insistindo, mais do que tudo crendo
na bizarrice do poema primo e cintilante?

TRISTIS ET PROMISSOR INCIPIT

Tampouco vi Deus ou a Amazónia.
Chegarei atrasada, uma das pernas
mais curta, a coletar o múltiplo e
para sempre sumido passado grande.
Não me esqueço de apagar o lume
ao sair, e já sei como se carrega
o peso dos livros: caminhando
esq.-dir., até endireitar a carcaça.

Falta-me paciência para o verso
predicativo. Duzentos e seis ossos
uma língua, duas mãos sinuosas
e um crânio volante, avoadado, faminto.
Suspenso o lume, assopro a sopa
de feijão. A espera amansa tanto
a palavra como o estômago vazio.
Mamífera deliberadamente só.
Conto os feijões, trago-os um por
um à superfície, engulo depois
o caldo. É hora de pular, e pulo
com o afeto do corpo, vacilando
ao pousar. O futuro é para trás.

A LUTA ENDIABRADA DE UM BRAÇO

Tenho tanto medo de partir um braço
sobretudo o esquerdo, e tornar-me
absolutamente inútil. Como errar o mundo
sem errar a gramática? E como errar a gramática
sem um braço? Especialmente o esquerdo
danado e pungente, um bastão feminino
empenhadíssimo em dizer a história natural
no país dos cordiais?

Dizer a história natural é errar a gramática
e errar a gramática é errar o sujeito
regressar ao início dos inícios do planeta
à primeira casca de banana, tropeçar
no primeiro dos murros, escancarar-se
através da luta endiabrada de um braço
gago e engasgado, mínimo, pateta

o membro esguio de um corpo no espaço
um desvio promissor até ao presente

Ou a canção gigante

POÉTICA ZAROLHA

Dedico-me ao verbo e à navalha
com que não aparo os pêlos filosóficos
(apesar de saber como os usavam
cínicos, estoicos e peripatéticos)
e com que relutante disseco a tradição
o cascalho, a anatomia canónica.
Repouso a faca sobre as duas pernas
e falta-me a paciência, a saúde
sintática. O poema é o poema será
ora esta vontade de duas coisas
ora a reserva com que me encolho
e recolho. A mudez voluntária
do indicador alado, que dá voltas
projetando a forma: aperfeiçoar
o que se torce e contorce, o dorso
truncado, teso, ante a sentença
crítica, as listas, a santíssima
trindade. Contornar o aborrecido
estado das coisas, benzer o feio.
Eva Maria, cheia de graça, mãe
Irmã, avó, abençoai-nos. Amen.
Parar aqui ou adiante, entoando
o canto empenhado, engasgado
suado. Preocupa-me sobretudo
a palavra zarolha, anamórfica.

AMOR TRANSATLÂNTICO

Diz-lhe que volto hoje para casa.

Assim que chegar, pulando o portão
depois da alegria desenfreada dos cães
baterei à porta. Uma sílaba gigante.
Olhar-me-á com espanto, envelhecemos
as duas, tão depressa. Mãe.

Diz-lhe que volto amanhã para casa
e que a Califórnia me atrasou.

Assim que chegar, tocando à campainha
depois da alegria desenfreada dos cães
ela abrirá a porta. Uma sílaba tremenda.
Mãe. Toca-me sempre o rosto três vezes
para ver se existo. Não existo.

Diz-lhe que volto para casa mês que vem
e que a América do Sul me atrasou.

Ela estará à minha espera, sorrindo:
entre a alegria desenfreada dos cães
perguntará pelo que vi e escrevi.
São Paulo, Santiago, Bogotá
mil engenhos verbais, estudos
anatômicos, ruidosos, atômicos.
Sílaba extensa, um amor transatlântico.
“Não há vida para tantos incêndios”
dirá a mãe. “Poemas, talvez”.

Diz-lhe que volto para casa ano que vem
e que as palavras me atrasaram.

Arte poética

Esta tarde yo también quiero confesar,
como Sá de Miranda,
que me gusta lamer mis versos
con el mismo amor y dedicación
que la osa a sus hijos
más necesitados.

Origen de la floricultura. Estudio previo

Ni aunque este árbol jamás
en fruto se multiplique
será estéril
su belleza.

Origen de la floricultura

Habrás de cuidar tú solo
de este bosque que te cerca,
sin esperar nunca que sea
geométrico jardín.

Atiende a los árboles, a las plantas,
a las flores y a sus frutos con pausa
y dedicación
para que sean.
Observa y admira bien
la naturaleza que reclama tu calor
como todo lo que germina.
Acaricia su generosidad
yema contra yema, y también frente a la biología
confía siempre en el Verbo:
quieren de tu voz palabras
agradecidas.
Necesitarás descifrar por dónde
pide la savia ser podada
para arremeter con vigor
y que vuelvan, fuertes y radiantes,
a crecer sus envejecidas ramas.
Las hojas agostadas
como tarde de otoño,
querrán decir –pero no dicen
y ahí estará el milagro
de tu afecto–
cuánto necesitan beber para vivir, o bien
que no había sed para tanta agua
y entonces tendrás que secar
sus cordones umbilicales,
el punto exacto donde siempre
se origina la fuerza, el suelo que los rodea
y mantiene –quién dijo que la tierra
no era parte de los seres–
con cuidado.

De entre todas deberás asimismo velar
y aún con más esmero
a la flor de seco que brotó

del desamor.
No olvides nunca que ella también
como nosotros
hace lo que puede
por la belleza.

Promete que protegerás
con tu desvelo este bosque
sin esperar nunca que sea
geométrico jardín,
porque sólo así todo en él
volverá algún día
a brotar y prosperar.

Y cuando de pronto llegue la mañana
en que todo lo que crece
sólo esté entre sus piedras,
sentirás al fin dentro de ti
lo absurdo de la impaciencia
el sentido de la espera

la paz

de que contra todas tus ansias
nada florezca
sino en la primavera.

Frente a Wayne Shorter

I

Soy de las que llegan
lentamente al espectáculo
contenida en un caminar que solo
roza el aire,
desacompasada siempre,
con pies a contrapunto
solo por negar
los ritmos ajenos
el vaivén impropio y obsoleto
del reloj
y del endecasílabo.

II

Nunca nadie me aguarda ya
en las puertas de los actos sociales.
Este paso torpe que me precede
convoca el único espacio posible
para mí; no quiero estruendo
ni ceremonia
me dirijo atrás,
donde todo acaba
o comienza:

elijo -porque me gusta
además elegir- siempre
los últimos asientos
del anfiteatro, el lugar
privilegiado del margen
donde todo
sucede, las mejores visiones,
los sueños
más grandes;

elijo
la soledad
de quienes aún
intentan la intimidad.

III

Nunca me verán participar del tumulto,
de la existencia ruidosa,
pero desde mi rincón observo
y créanme que sé vibrar
ardorosamente.

IV

Retirada y sola, soy ya soberana de mí misma,
dueña del silencio del que no me ha de arrancar
diálogo obligado –qué podría confesar
a quien me acompañase–
y me entrego al fin impúdica
al delirio, al entusiasmo obsceno
que me invade:

en los conciertos siempre sueño
con la libertad
del saxofonista de jazz.

Sucede que una se levanta con la voluntad
doblegada
por los intereses del sistema,
y decide ir
quiere ir
y camina pero a veces no
llega al trabajo
ni a la peluquería
ni tiende la ropa
ni paga facturas
ni se enfrenta al funcionario
de la ventanilla del ministerio
porque la claridad
la retiene
en los cafés.

Son los cuerpos asimétricamente perfectos
que pasean al sol,
la visión de la armonía,
el encuentro fortuito
bajo la gracia de la luz
de ciertos matices insólitos
de color, el corazón
que como rayo no cesa y nos arrastra
a los movimientos curvos,
a la celebración de los dones,
de los solsticios;
unos versos luminosos
que cantan
el palpar
del mundo
o la alegría
de tenerte.

Nadie nos pagará nunca por esto
pero
deje en paz el gobierno a los felices,

sea la vida.

algo brincou de Pollock no tecido cósmico
aspergiu um caminho de esférulas
sobre o charco das cerrações

o cais em que fixados vamos é
navio que chapeia sobre pélago e remoinhos

acendemos com a brevidade
de um fósforo dos pequenos

cada ente vivo um tiranossauro
acometido de aperto e temor vãmente
acenando contra o repleto nada

com o centrípeto fim preluzindo dentro

obscuro tempo quando
as casas sulcavam acesas pela noite e os vidros
enfunavam ofuscados

entorna da memória um rosto tacteável somente
com as mãos pequenas da infância
a juventude dos pais é um disco a girar no coração
do ido

mas é terno esse doer em suas rotações

QUATRO ROSAS MAIS CEDO

girassóis de plástico no alvor de uma casa
de banho de pensão

tudo apagava a cidade ao fundo
o janelão captando apenas o bailado de uns ramos
encrespados pelo vento das traseiras

era como agora um mês qualquer

eu lia À Beira do Mar de Junho e só isso
vendo bem me situava

QUARTA-FEIRA DE CINZAS

escreve-se sempre com o que sobra:
um outeiro assolado pelo fogo os seus mastros pardos
solenes e de pé

e uns ventos que vagueiam sem atrito
e um bosque de vazios por courela / o doloso
e austero cumprimento da ruína

o bom de um poema é nele
poder rir disto tudo ainda que o riso
gravado assim no osso de uma estrofe
não seja mais do que a careta içada
ao próprio fim

escreve-se sempre com o que sofre
sopra-se sempre quando se escreve

QUINTA-FEIRA DA ASCENSÃO

- colher a espiga tosca de uns versos
- pendurá-los pelo pé à entrada de outro ano
- vê-los morrer

A DISPERSÃO DA TRISTEZA DOS CITRINOS EM ESPANHA E AS SUAS IMPLICAÇÕES NA CITRICULTURA PORTUGUESA

Material: palavras, frases, fragmentos, imagens, proto-metáforas de um texto de divulgação técnica elaborado pelo Eng. Agrón. Augusto Rosa de Azevedo e editado pelo Ministério da Agricultura e Pescas – Instituto Nacional de Investigação Agrária em Maio de 1980.

Regra: liberdades, liberdade.

Rega: copiosa.

como é do conhecimento geral
plantas de viveiro preferem terras ligeiras e sensíveis são
à podridão do pé

quando colhidas pelo frio e seus parâmetros
dão árvores pequenas de fruto médio obovado e globoso
a casca lisa muitas sementes

a doença vegeta bem nos terrenos necessários
indo bem noutros

rugoso limoeiro sumariamente descrito
subácido
clone comum
multiplicado e trazido a campo

a tangerina de cantão
de maturação temporã
quando no frigorífico
o seu sumo não torna amargo
quando volumosa
menos risonha é

limão cravo columela citranja da Índia
elenco das variedades velozes sumo
arenoso rico em sólidos perlongados no repouso
de flores grandes e calcárias

onde a limeira imediata emboca de forma errática
é de admitir a purificação
com binómios de medrança lenta

expande resistente aos sais e ramifica compacta
incidindo complexa
para obviar aos problemas levantados

largamente dispersas as plantas-mãe
produtoras de arborícolas borbulhas
por outro lado diversas ou saibrosas

laranja mélica extensivamente usada
desde os cultivares setubalenses aos plantios da Califórnia
pomares inúmeros
baías de umbigo livres
das viroses e afins

há ainda uma moléstia híbrida que vai
de fins de Novembro ao modesto charco
de Dezembro

há uma atmosfera de sementes percorridas
na meia-estação das clementinas

mas é na ausência de polinizador que a tristeza
mais inflama todavia

para não falar noutras maleitas fora do escopo
deste trabalho e que igual
limitam a produção de sumos simples cuja
impietratura desfecha sobre o travo
das árvores atacadas

numerosos são os cortes ensaiados
no embrião da seiva

é pois de muito interesse um porta-enxertos
de obtida plântula
uma grosseira mas sucosa espécie que sobre
se defenda e tenha verdor ilustre
em áreas mesmo de acérrimo gear

é conveniente a indústria virar à exportação
avolumar rendimentos
transtrocando os prejuízos no estoque dos viveiros

daí ter-se vindo a chamar a atenção
para os cloretos e o boro
para a carência de infra-estruturas a míngua no fomento
a mutação do gomo

a entrega da lavoura ao seu declínio

O figo

*There was a flower that flowered inward, womb-ward;
Now there is a fruit like a ripe womb.*

D. H. LAWRENCE, "Figs"

1.

Flor invertida, cresce ela
oculta pela casca carnososa.

A língua a experimenta.
Similar à vespa necessária,
acerca-se do miolo
rubro, pingo de mel,
sucumbe no seio da flor
que dissipa o seu corpo.

Criadas assim as aberturas
por onde abalam as fêmeas
carregadas de pólen e de devir.
Mutualismo entre sementes e patas.

Dentro de cada flor,
branca, corada ou negra,
muitas outras flores.
E em cada uma delas, um fruto,
imperceptível potência adocicada.

2.

Esse segredo periforme
e estruturalmente sucoso
obriga ao gesto amável.

Uma delicadeza de dedos
que, pressionando a casca,
revele a polpa granulada.

Entreabertos, nos lábios,
suaves, os verdes;
dulcíssimos, os amarelos;
olorosos, os violeta.

Todos eles sabem a estio,
a maturidade das coisas
em acontecimento.

Mudo, adentro,
o enigma da combustão.

3.

O odor do figo,
flor da deusa que engole
os astros ao entardecer
e os devolve pela manhã,

por dentro do Verão,
difunde-se de crua fertilidade.
E lembra o recreio da boca,
a táctil erupção do gosto.

Habitam as copas esmeralda,
ornamento dos rios que deslizam,
os espíritos, os insectos,
ávidos de frescura e de alimento,
beijando ligeiros os pedúnculos
na expectativa de oferenda.

4.

Distinto do amargor
nível do caule, o sabor
do néctar coral em sol
rebenta ou pulveriza-se;
na boca, o deleite
distendido, a saliva.

Ensaio da textura subtil,
da cor perfumada,
é preciso demorar-se atento
às subtilezas da percepção.

Aromas verdes, lácteos;
açúcar mascavado e tomilho
as notas da cabeça;
no coração exposto, melão.

O corpo todo investido
numa proposta tão vã
e fugidia; devagar a língua
toda posta num único figo.

TESTIGO

El respunte del grillo
que en las noches finales de septiembre
sostenía el insomnio de un deseo lejano
es hoy el diapasón de este poema,
el eco en que se engarzan las palabras
que tratan de atrapar
aquello que se fue sin decir nada,
tan breve como el grillo
que aún canta en mi memoria
y ya está muerto.

APUNTE DEL NATURAL

Cuando miro la hiedra
trepando por el muro
el tiempo se detiene en mi mirada.

Pienso en la lentitud y en el ascenso,
en el verde rotundo de sus hojas,
caminos de la savia
que se encuentran y fluyen a la vez,
en insectos creando laberintos
dentro de su maleza.

Escribo, miro y pienso.

El espacio es raíz;
el tiempo, rama.

CORONA

Vuelan las moscas sobre mi cabeza,
ocupan el espacio con su vuelo,
la estancia a media luz
donde alargo la tarde y me pregunto
qué cantidad de tiempo
recorren cada vez en proporción,
qué trecho de su vida, tan efímera,
supone cada vuelta a la lazada
con que anudan el aire.

Es todo lo que hay en esta tregua.

Tan sólo cuatro moscas
en lo alto de la casa
y yo debajo de ellas, contemplándolas

El sol les ilumina
las alas impacientes,
la radiante certeza
de que aquí es ahora.

Contemplación

Este era el sitio
que me esperaba
para vivir
el resto de mi vida.
Este árbol al pie
de esta ladera
a donde subo tantas veces
y escribo,
o veo el paisaje
o cierro
los ojos
para escuchar la noche
o la corteza
en que apoyo mi espalda
a la vez que me encuentro
y paladeo lo simple:
el aire, el rumor vegetal,
cada silencio
con el que delecto
lo que soy y lo que alcanzo
antes de irme,
la sucesión
de cada uno de mis rostros
que ya dejé de ser
y permanecen
junto al color de cada cielo
diferente,
anclados a este sitio

en que el alba se abre,
cae la tarde, me cobija
la noche,
y algún día,
en la intemperie
del desgaste del tiempo,
la memoria invisible
de este tronco
aún sostendrá
la misma
serenidad
del horizonte
por la que sí me llegue,
en mi ausencia
de aquí,
el sueño
dibujado
en sus raíces.

Sauma

Hay lecciones valiosas aprendidas
de lo concreto y lo sencillo
capaces de conducir de su mano hasta otras
que estaban esperándonos.
Como la tarde en que mi suegro comentó emocionado
con su mirada limpia y melancólica
ante el predio que cuidó desde niño
y que visitaba con gusto:
“La tierra es generosa, todo lo que le das
lo devuelve con creces”.
Así de fácil fue sentir la inasible abundancia
sostenida en la luz de la que fui testigo
al recoger la certeza de esta semilla dorada.
Es lo que queda, al igual que el recuerdo apacible
propio de su mirar y su figura
envuelto entre la brisa extendida de pájaros
a modo de una fuente donde el alma al final
se sabe inalterable
después de la zozobra y la inclemencia del tiempo
en lo que haya vivido.
No declina la tarde
y lo que es,
permanece.
Sentado,
encendiendo el pitillo,
ese aliento de humo
mirando el horizonte
hacía eterno el momento
en que acogía a todos.

Carta abierta

homenaje a Anne Perrier

Todo por aprender.
Frente a tus ojos,
la moneda de oro
que se disuelve en nada,
el valor de una imagen
avivada en su calma.
En lo que tú me des
sin que yo te lo pida
-el sencillo presente
de unas manos abiertas-
trazaré la hora y senda
por donde se recoja
la tarde demorada
como una certidumbre,
la voz de esa vivencia
en las formas que alumbra.
Sin falta de más cosas.
Una silla, la calle,
el frescor de ese caño
cercano que te alivia.
Como una ofrenda pobre
o una verdad sin lucha,
la dicha era posible
ante ti, sin palabras,
como el que corta el pan
con la mano y te mira
y su parte te entrega.

Es Carregador

Es brumosa la tarde junto a un mar agitado que resuena, y al fondo, el destello reiterado de un faro salpica la cinta desvaída de niebla levantada en la calma de esta tarde estival que de lenta, no corre.

En medio de las rocas y la humedad transparente hay una soledad vegetal, presidida sin aves, que es la naturaleza. Ves raíces sinuosas y abiertas que bajan a la orilla desde un acantilado hasta una cala, y te rodea un pinar de quietud escultórica circundando la costa. El borde de salitre de las flores y las aristas del descenso hasta el agua entre unas matas, pitas y tamarindos florecidos en malva son la exclusiva presencia de la vida que no vierte negrura en estas aguas templadas todavía esmeraldas.

Y una roca basáltica, en medio de las olas y a un paso de la costa, exhibe desde siglos en su piel las señales de una rara belleza ajena a cualquier canon superior de un artista. Guarda en su forma todo: el azar y el sentido. Estaba ahí desde antes y seguirá sobre el agua más allá de nosotros. Su emergente silueta no se inmuta, custodia un vibrar diferente, un saber sólo abierto a quien pueda moverla y conozca en lo frágil el don de lo infinito, una roca que tal vez se rindiera si pudiera trocarse en puro aliento.

Aquí ahora, este sitio es un espacio abstraído en la bruma y el silencio sonoro del mar, a salvo de los ritmos que no van a nosotros. Y al borde de la costa, y anterior a la noche, es el reino de las plantas silvestres mecidas por el aire que las moja sin lluvia.

Hégira

Plaza abierta. Intimidad. Llanura.

Tan pocas realidades verdaderas:

Elige una palabra.

El alma en ellas.

Como el rayar del alba

Que no te manche el mundo.

Escribe.

Con palabras que alumbren.

Y su mancha ilumine.

Cinco poemas

SUEÑO

Cuántas veces te quise y no lo estabas,
porque no era sazón, no eras aún
todavía, queriendo asirte, y no,
que no eras tú después, no estabas nunca
en mitad del insomnio, al otro lado,
sola la llama fría de la sábana.
Por eso ahora celebro cada noche,
cada día y sus horas, cada luz
y cada llanto, cada
ayer, cada minuto, cada qué,
porque tú mi costado en la alta noche,
porque a mi lado duerme tu latido,
y despiertan tus manos en mis labios,
o en mitad del silencio te abandonas
sobre mí y es tu cuerpo certidumbre,
tus brazos me conducen muy despacio,
limpio dogal, por la ribera blanca
donde fluye tu aliento, su caudal
inspirando, espirando
lentamente y qué siempre y brisa y somos
entonces, más despacio,
inspirando, espirando, como mar
cuando avanza y regresa,
cuando avanza,
como mar a medida de tu pecho
y entrase en ti la noche, aire en tu aire,
respirándote sola, respirando,
y a tu lado la luna y su alborada,

a tu lado otra vez, otra vez,
otra,
contigo como tantas veces quise,
contigo como tanto,
pero ahora,
porque extendiendo mi mano y eres tú,
lo que quise y estás,
lo que quiero y estás,
lo que más soy.

CUMPLEAÑOS

8 de enero, Rosa y Navidad.
Pablo, el 3 de febrero,
en mitad de los páramos baldíos,
lejos de fin de año y primavera.
Carlota cuando el Sol va acariciando,
el 14 de abril (y la República).
Marcos en vacaciones
y nunca lo veía (San Fermín).
Y Ester si ya el verano va agostándose,
justo al final de julio (el 31).
Recuerdo cómo van cumpliendo años,
mis amigos de entonces,
desde que éramos altos como sillas
y comíamos tarta en platitos de plástico
que nuestras madres, jóvenes
como nosotros hoy,
cortaban con cuidado
en primero o segundo,
hace ya cuántas vidas.
Recuerdo cada año, pero nunca
les digo y ya lo sé
y a veces hoy pregunto si de entonces
y es coger el teléfono
y esa antigua alegría
pero así son las cosas,
así son

8 de enero, 3
de febrero, 14
de abril, 7 de julio y 31.

Ay, el tiempo. No todo se comprende.

ALEGRÍA

Yo quisiera decirte la alegría,
la casa que es mi vida y muros blancos.
Hace sol donde madre
va llenando mi bolsa de naranjas
encendidas, y padre
sonríe silencioso,
dice algo,
y mis hermanos hablan
como si nunca fuera a pasar nada,
como si nunca fuera,
y Victoria nos lleva en brazos a nosotros, uno a uno,
y en su boca una rosa de agua late
y mi madre le canta
por que duerma, allá dentro, en la penumbra.

—Esa voz de acunándola, a la niña.
Cuánto un día diré: memoria, tráemela—.

Y mis tíos, los seis,
en la terraza,
y no se posará sobre el recuerdo
la sombra y hoy mis primos me preguntan,
y despunta la lluvia y algo brilla en la hierba
y el mantel se humedece suavemente
y hay carreras, coged,
vamos,
y pronto
el Sol, el Sol de nuevo,
nuevo y siempre,
en los charcos, espejos arrojados al suelo
que poco a poco olvidan de su azogue,
y el enlosado entonces de qué oro
se envuelve. Los cafés.
La cúpula del cielo se terna un manto púrpura,
transparece a su espalda.
Es febrero. Las siete. Hoy, 21,
acabo de cumplir 32 años.

Y el domingo no acaba, nunca acaba
si lo traigo a cantar,
si yo supiera.

POÉTICA

He amado las palabras, les he dado
mi vida y he dejado
en ellas lo más mío,
qué besos y qué frío,
y ha sangrado mi boca tantas veces...
Apuré hasta las heces
mi cáliz de alegría y de amargura,
mi ventura,
y, aunque he dudado, he dicho
lo que he dicho;
no he querido dañar, pero he dañado:
y esa herida, esta es,

literatura.

¿Al final qué he logrado?

¿Tú lo ves?

¿Un consuelo,
un anhelo?

Y si entonces, por qué,
por qué,
pregunto,
y dudo y un barrunto
me cerca:
sí, dítelo, por qué, por qué la terca,
la inútil vocación de ser la sombra
y ser el que la nombra.

Por qué la flor del hielo en la garganta,
decir lo que más daño, aunque perdiera.

Y la voz se me enciende y atiranta:
lo confieso,
ya no sé por qué fui cuando lo era.

Ni tan siquiera eso.

El bálsamo y la llama,
cicatrices y cama,

llanto
y canto.

No sabría, no sé, nunca he sabido.

Solo sé que no supe de otro modo.

Sé que aquí lo dejé, lo dije todo.

Y esto es solo memoria de mi olvido.

EUROPA

A Pedro Ruiz Pérez

Entre bosques azules, por estradas
góticas, en palacios, bibliotecas
que miraban a plazas soleadas.

Por jardines profundos, en tranvías,
junto a nieve reciente y campos rojos
y leyendo epigramas y elegías.

Sobre ríos verdosos y altos puentes,
en idiomas lejanos, camas ásperas,
y bebiendo del agua de las fuentes.

Sin ti, sin ti, sin ti, con tu presencia,
con la luz en los labios al decirte,
y viajando en el nombre de la ciencia.

En Belfast, en Burdeos, en Ginebra,
en universidades de altas torres,
al otro lado de la luna en quiebra.

Estudiando los días, las ciudades,
atravesando noches paso a paso
cuando volvía de mis soledades.

Persiguiendo las páginas queridas,
regestando los arduos manuscritos,
reviviendo en mi vida cuántas vidas,

Comentando poemas olvidados,
anotando variantes y buscando
papeles por las puentes y los vados.

Y los ojos después, los ojos lejos
mirando, recorriendo los paisajes,
uniendo los recuerdos desaparejos:

el Garona de oliva por Burdeos,
Nuria en la tarde de las Tullerías
y esa luz dieciochesca en sus paseos;

un castillo de plata en Neuchâtel,
los chapiteles sobre las murallas
que el granizo erizaba como a piel;

la niebla suave y vieja como Irlanda,
Gabriel cazando por las librerías,
y los pastos cuajados por la landa;

Helene Duprat descalza junto al lago
—palpitaban sus senos al andar—...
y el verano, de pronto: un dolor vago,

una punzada de melancolía;
con julio y con la siega, se acababan
los viajes y, de vuelta, me traía

estas estampas de la vieja Europa
por la que quise ser joven y sabio
a la quête de qué dorada copa.

Y aunque a veces allí me pudo el frío,
y estuve solo y lejos, en la ruta
encontré camaradas y hoy sonrío

al saber lo que tuve y lo que era:
no volveré a tener veintiséis años
bajo el arco Dijeaux en primavera.

MADAME SATÃ

eu contei-te: cinco anos antes
do Barros e do seco e molhado Ney
de Hiroxima *[desliza melodiosamente
a flor de cerejeira no esplendor
das lágrimas desse teu olhar]*
não terem visto o rasto da cobra
nem o chouriço ao lobisomem
partiu quem já tinha chegado
sete décadas atrás de Pernambuco
à marginal da Lapa,
predestinado a ficar célebre
moleque de rua para escrever
o tempestuoso show de cabaré criminal
– no camarim fotos do Leonardo,
Eduardo Costa e Lima Duarte –
sem paralelo, ... seus feitos:

3 homicídios; 13 agressões; 2 furtos;
3 desacatos; 4 resistências a prisão;
1 ultraje ao pudor; 1 porte de arma
& etc + preto que a pele do medo
, o bandido transformista
pavoneava-se boémio sambista
com as suas camisas de seda.

Foi homossexual.

Não foi, É.

Convosco, senhores e meninos...

– Madame Satã!

SOCO GONGO

ocultas os beijos à pedrada
soco gongo tocou o gongo
chega ao fim o round

; se pontuaram os golpes desferidos
sobre as noventa e três pretas
; se foram no abdómen ou na cachimónia
antes de serem esganadas e retratadas
; se os gritos morderam os socos
na nuca, ninguém sabe.
Ocultaram o golpe – o toque
do gongo no ringue do hospital
da cadeia – o fim do round.

Samuel Little morreu.
Caiu o mais atraente pugilista
preso a pioneses A3 a fotocópia
rente à janela d'arrecadação
borrada de batons de putedo drogado

em mil desgraças há uma só,
em cada cidade há mil homens sós
arcando como burros
entretenimentos tevê
enjeitando crochets de linhas d'agonia
sem-par
as corujas sobrevivem
devorando
seus próprios corações

SEM-ABRIGO CHANEL

danado, arremessou a rata de peluche
contra o vidro da montra pra matar
a vareja que teimava em não o deixar arrastar
a demência pelas ruas tapetadas de lilases
de jacarandá, naquele jeito franzino,
com os desejos em declínio
e a carne apodrecendo ao luar d
a fome – um soro para a loucura

sentou-se no passeio cabeça colada
ao plasma, esperando o anúncio do champô.
Mal surgiu, gozou, lavando a juba, e
em alerta ficou, pois viria do hipermercado
o sexyfrango de cu ao léu, com desconto
e zás: papou-o. Se não surgisse
um tintol em promoção,
contentava-se com “duas gotinhas”
[Marilyn Monroe] de Chanel N.º 5 da Dior
ou, com um gelado Carte D’Or

grifo rebelde, recusou os beijos à pedrada
da república no ecrã do presidente,
pinchando bocados de rebelião
sobre as fezes do cachorro pulguento
– ora, oremos – no cerne dos escombros
no promontório, o refúgio dos aflitos.

Um veio de raiva ainda ampara
o cego beijo que o instante carimbou
no pré-fabricado amanhecer,
por a sua noite ainda andar
enrolada com a minha

GORILAS AO LARGO

alguém se peidou ou o mar está perto.
No próximo caga-lume virar ao cheiro
da sombra da figueira em lupanar.
Se todos os excrementos fossem
dar aos mares, não andaria esse teu jeito
de amar, flutuando no meu coração
os gorilas selados em vácuo,
foram lançados borda fora do navio
ao largo de Malabo
ossadas de hipopótamos
no fundo das águas ocultas laminárias
servem de refúgio a cardumes
miúdos de fome laminar por catalogar
cientificamente, desvairadas tribos
de morte – o astro bala à boca de cena
no Teatro S. Carlos, King Kong tenor
entoa mascando pastilha elástica gorila
a tragédia do duelo entre Kurt Weill e
o hipopótamo de borracha com guizo
na banheira d'espuma da nata
de laço e leque sangue e esporra.

Se a caixa das pastilhas terá ido
parar ao fundo das águas
ao largo de Malabo, não sei

GONDWANA II

queria falar-te
de perfumados aromas luzidios
que findam fluindo pelos espelhos
mas não consigo

quando guardares na sacola os gritos
dos degolados, o vento das rosas
e a amargura dos bichos das sobras,
estaremos em condições de partir
para Madagáscar. E, então sim,
daremos o tal salto de gafanhoto
para Berkner sem perder tempo,
a colocar ligaduras nos espelhos
pois nunca irão sarar as feridas
no sangue negro da tua boca
onde há uma vida em cada morte

sob o alçapão ominoso voa o morto
camaleão da mocidade vai e vem,
no yo-yo da eternidade,
renova-se a tumultuosa energia
descarnando d'ovo d'avestruz,
irrompe um casulo d'ousadias

já na Antártida, cumpremos
o nosso plano à risca

abraçados, entregaremos o corpo
à massa fria do silêncio
evocando o âmbar e o nojo
para daqui a cem milhões de anos
descobrirem o nosso beijo
e o baptizarem de Gondwana II

queria falar-te doutro mundo
mas não consigo



JUAN RAMÓN F. MOLINA
IV, 2021
Del cuaderno: *De un paisaje incierto y sereno*

POEMA TATAL

Cant burinó.

no existeix el poema abstracte:
existeix el poema Tatal,

clariana

enmig del bosc aquell
on vàrem néixer.

tot creix per viure encara un temps de més,
un temps després.

Les paraules ens buiden,

zigzaguegen incaçables, ocells
de bosc, rupits, pinsans, i mellerengues,

i el terra és tot un escampall de fetge
i de budells i d'ulls picossejats:

ja no podrem refer sinó en la nit
la víscera vident.

La piuladissa ens eixorda cantant
les coses que ja no som, s'enduu
encara més amunt

les paraules.

I llavors, res,
 sempre hi ha algú que xerra
sobre l'ossada verda i cega d'aquesta nostra
antiga intel·ligència,

entre l'esgarrinxada de les mates
refila com nosaltres, de memòria.

que les paraules siguin ocells és el poema.

Ah, però

petita peça de bosc,

quan vàrem venir vàrem posar baranes, vàrem legislar, i en dèiem poemes, literatura, però
eren dictats, discursos de jurista,

i ara que som a l'era del fang hem de dir que
la paraula no és la llei, que és tota una altra cosa,

que ens atreu, que ens hi acostem...

Ara és després.

L'aire remena el bosc com si un cel el remenés.

jo m'ho miro que jec sobre l'estora,
a la porta del Tut.

quan la claror se'm clava part de dins
del cap, tot tremola: fulles bessones
de branques bessones.

ho bordo tot,

en la ventada servo, doble encara,

la llum,

sóc ca de Tut.

De més endins encara que la volta del crani,
la llum crida que ho fa tot estremir.

i la carn quan la miro s'em contreu
com si una llengua fos, en contorsió,

vinga a bategar.

El cel tiba i tremola
quan la veu el travessa.

És així que els ulls vessen,
Que hi veig des de dins, i cap enfora.

Tot convida, tot és acollidor:
hi ha llibres i sillons i un mirador
des d'on es veu el mar amb els vaixells;
s'hi poden mantenir converses a tothora,
tot té veu i tot se sent,

i jo, que he perdut la parla, conservo l'escriptura, és a dir: el tacte amb les pedres, la
gravació de les paraules en les coses. és així que sóc país,

i palpo les ànimes,

i accepto el destí de ser terra,
i enyoro cels, natures,

ho enyoro tot,

on s'és vist un país nòmada, on s'és vist.

Verda de pou, dolça:
els góssos, amansits, l'oloren.

a mig camí la terra és tébia,

la mà s'enfonsa en la pols com en una carn amiga,
costa ben poc d'entendre com en neixen els pins, el romaní.

al fons del pit, el dolor alena i es deixondeix,
com un pinyol espera el moment de reverdir.

El cel, ara hi passo la mà, conserva
una mica d'escalfor.

palpo, cec com sóc,
carn.

 i per les escletxes
la claror es clava que és arrel, però ja
no sé de què, i és com
si jagués en aquell camí de sempre
abocat sobre la foscor del mar.

A quarts de nou del vespre ja és ben fosc.
els fanals assenyalen els carrers,
des del serrat em sembla com si el poble
hagués caigut tan dolç com cauen les nevades.
més enllà, tot el mar s'aixeca negre.
de cop les cases volen estimbar-s'hi
com si els cridés el signe d'un final.
la faror del cangur camí de Gènova
travessa el cel, i pel torrent eixut
les capçades dels arbres rodolen i rodolen.
rere l'ombra callada de les soques,
jo també caic i rodo i ensempego.
en algun lloc, me dic, la fosca ha de ser cel.

Els matins més clars de setembre, amb el cel ras de tramuntana i el terra axargallat
després de la tronada, quan les formigues s'afanyen a refer els nius i el sol toca com per
primer cop les pedres més antigues, es tornen a sentir els ocells.

A vegades és dur, i a vegades és dolç.

quanta voracitat sota les pedres!

cobert d'arrels i de terra,
les paraules lluen
manats de cucs, cabellum:
arrelen verms, i la terra m'eixorda:

he clavat el cap en terra,

haja'm dic, haja'm tut.

Els ocells, pica que picaràs, m'han anat buidant, ara els més petits fins i tot volen dins la cavitat, al niu mateix de les costelles. Amb les plomes pentinen les vores del forat i els caires més durs, com si traguessin la pols d'una cistella.

Com entra ara la claror!
com la llum sembla mans que donen forma!

Tut obra damunt meu que ni sé com
acabarà, i jo que ho accepto tut,
naturalment, i la transformació:

Buri-buri, les coses tal qual,
tot d'arbres que saluden a les vores
del prat.

El Tut, 2010

LA COSTA SERENA

La veu se'm fa tonada sobre un riu llarg, sobre una
aigua esmunyedissa i persistent.

terra timbal: hi ha els colors
percutits,

l'alè que ha corregut pel cos de les paraules.

l'alegria dels déus és ara bosc
íntim, de soques recargolades.

Mastego paraules: carn comuna.

càlid alè, càlida carn
dels morts.

a la fredor clavada,
pulcra,
vida,

gels.

Més endins encara, al centre mateix,
duc una veu que lluny

de mi.

les paraules no són
meves, el pensament no em pertany.

I perdo d'un en un els mots
en l'escriptura, deixo
lletres escrites
a cada pam de passadís.

a desgranar la
costa serena,

el port de les paraules, la

cara oculta i feliç.

Però ara, d'aigua tot, engolides les claus,
descabdello encara.

Els mots, seran prou?

les coses escumegen amables, desmemoriades.

Com l'aigua a l'ensurada, tan prima on aflorem
a glops trencats, bombollejant.

Així l'ala trencada dels ocells que ara els cables s'enduen
blau endins: tanta foscor dins
de la mar.

i arribem:
descolor, illes de llum,

constel·lacions de runa mai no
escrita, com un cel.

Aquí, a les badies, els ulls floten,
i crepiten, i a poc a poc es fonen.

pulcra ceguesa del blanc.

i jo,
que he tocat finalment les coses,
desorbitat i desossat,
amb una líquida foscor en el pit,
viatger a la fi,

recito i dic les coses
de memòria.

'Puerto Deseado'-Illa Elefant, 2009



JUAN RAMÓN F. MOLINA
V, 2021
Del cuaderno: *De un paisaje incierto y sereno*

ABIERTO POR OBRAS

Tenía tabiques de ladrillo visto,
el suelo de cemento e interruptores
que, a traición, encendían otras luces,
pero era, claramente, nuestra casa.
Luego el yeso hizo blancas las paredes,
el suelo fue cubierto de baldosas
y crecieron un porche y un jardín
y el número, también, de habitaciones,
que la hicieron más cómoda y más amplia,
mas no mucho más casa o más hogar,
ni tampoco, creyéndola ya lista,
dejaron de venir los albañiles,
que cada cierto tiempo aparecían
silbando y sacudiéndose las manos
a levantar del suelo un nuevo muro.
Con ella fuimos todos aprendiendo
que la vida hay que hacerla poco a poco,
disfrutando cada una de sus fases
sin nunca abandonar nuestros proyectos
ni dejarnos vencer por el desánimo
de verlo todo cada dos por tres
tapizado de polvo y de cascajo,
intentando, al revés, que siempre sea
un fecundo solar en construcción.

INVENTARIO

Hubo un sauce llorón
que, solitario en medio del jardín,
nos regalaba sombra y, además,
las lianas, los látigos y cuerdas
que tanto juego daban
en nuestras aventuras infantiles.
También hubo un triángulo
formado por un plátano de sombra,
una acacia discreta y silenciosa
y una palmera que acabó creciendo
por encima de todos los tejados.
Luego estaban la higuera, que invitaba
a una vida rampante y forajida,
y uno o dos nectarinos recoletos
que, cuajados de frutos en sazón,
te ayudaban un poco a vislumbrar
lo que tuvo que ser la Edad de Oro.
Y por último estaba aquel olivo
que plantamos por ver si daba fruto
y que pasaba el tiempo y no lograba
dejar de ser apenas un esqueje,
que se llevó el arado sin querer
y que, cuando agarró después de todo,
creció enano, torcido, más bien feo,
siempre estéril, cosecha tras cosecha,
hasta que, cuando ya nada esperábamos,
con la muda humildad de las parábolas,
nos sorprendió colmado de aceitunas
jugosas y con un intenso aroma
que no dejó de dar año tras año
sin reprocharnos nuestra poca fe,
dándonos con su ejemplo pertinaz,
oculto entre los árboles del huerto,
la más sabia lección de resistencia.

CAMBIO DE ESTACIÓN

Recuerdo que la luz era dorada
aunque no fuese tarde, y que volvía
de atender el ganado de mi abuelo:
un cerdo, una ternera, unas gallinas,
residuos de esplendor agropecuario,
nada que no pudiera manejar
por sí solo un chaval de sólo doce.
Regresaba –aún lo siento– a la carrera,
sorteando los charcos, que la lluvia
menuda de septiembre salpicaba,
pues quería llegar a casa a tiempo
para ver una serie en la segunda
sobre gánsteres.

Me acuerdo claramente
del olor de la tierra, del sonido
viscoso de mis pasos sobre el barro,
de los campos vacíos, de los perros
mirándome al pasar, de los perales,
de mi respiración, de la fatiga,
del calor al entrar de nuevo en casa
y del placer de echarme en el sofá
y asomarme a aquel tiempo de violencia,
de muertos y de vivos muertos todos.
Mi memoria es muy frágil y es difícil
que logre retener tantos detalles
como los que conservo todavía
de esa sorda carrera contra el tiempo
un domingo de casi hace tres décadas.
Si todo eso ha llegado así, tan claro,
hasta este otro septiembre en el que escribo
es porque yo debía de intuir,
aquella tarde, de regreso a casa,
mirando el calendario y la llovizna,
contemplando el ganado, tan mermado,
y oteando después, junto a la puerta,
la imparable vejez de mis abuelos,
que todo estaba a punto de cambiar,
que andaba ya apurando entre la lluvia
el último verano de mi infancia
y que tan triste e irreversible pérdida
se merecía al menos un recuerdo.

LA RESIDENCIA DE LOS DIOSES

«Si aún creyese en Dios, te pediría,
sobrino, que rezases», me dijiste
sujeto al artilugio
que te hacía seguir vivo
sin perder tu perenne buen humor
ni ofrecerme ninguna alternativa.
Tampoco la encontré, lo reconozco,
y al poco te moriste
dejando a la familia desolada
y a mí sin el descanso
de pensar que ya estabas en el cielo.
Por eso, yo, a falta de otra fe,
pues sé que sigues vivo en los *astérix*
que intercambiábamos cuando era niño
y que aún guardan el eco de tu risa,
he rezado a Belenos y a Tutatis,
que reinan en los cielos de esa Galia
de invencibles, neumáticos guerreros
que inventaron Uderzo y Goscinny,
para que, como justa recompensa
por tu fidelidad de tantos años,
te concedan, padrino, para siempre
sitio en *La Residencia de los Dioses*.

MUESCAS EN LA PARED

*Todo son incógnitas. Lo único cierto es
que vivimos en una gráfica.*

JORDI DOCE, *La vida en suspenso*

No te salen las cuentas,
pasado cierto límite
las cifras se te escapan
y pruebas a llenar
autobuses de muertos
para aparcarlos juntos
por ver si así calculas
cuánto mide el dolor,
pero el dolor no cabe en autobuses,
se escurre, escapa por las ventanillas,
se disuelve al salir,
su humareda te abrumba
e intentas reducir todo a estadística
escudriñando gráficos e índices
en pos del número de la esperanza,
del ángulo que anuncie de repente
que se acerca el final de este mal sueño,
y te sientes culpable
al cambiar de canal
para no ver el rostro de la pérdida,
sumido en algebraicas conjeturas
que de poco te valen, ya que nunca
se te dieron muy bien las matemáticas,
que –paradoja, lo que son las cosas–
ahora mismo te sirven de refugio,
pues sabes en el fondo
que mantener la muerte en la abstracción,
presa de modas, medias, de medianas
y obtusos logaritmos neperianos,
no es negar el dolor o no sentirlo,
sino solo una forma de engañarte,
una forma cobarde –como otras
que inventamos para sobrevivir–
de seguir cuerdo en toda esta locura.



JUAN RAMÓN F. MOLINA
VI. 2021
Del cuaderno: *De un paisaje incierto y sereno*

MISTÉRIO COSMOGRÁFICO

*Mas estar em órbita é uma forma
de cair permanentemente, sem nunca atingir
o objecto em torno do qual se orbita.*

NEWTON

As fotografias emolduradas
lembram leis de gravitação, mecânicas variáveis:

queria deter-te noutro tipo de retrato,
modelar a objectiva
às nuances quase imperceptíveis,
quase sobrenaturais, do teu temperamento
sempre um pouco resguardado,

captar-te o espaço inteiro, junto
à nespereira que se agiganta,
também ela discreta, na varanda dos fundos.

Tudo aparentemente certo:
menos a luz e a escala mais fiéis,
o plano atropelado
pelas cisões dos gestos imprecisos, por poeiras
vindas de tantos olhos aclimatados.

E tu, que sabias das órbitas
que nos apartavam,
dos retratos largados no fundo de bolsos,
dentro de pastas, em cima de mesas,
todos perdidos na grande
angular de um tempo em diferido,

garantiste que aquele espaço
era intransitável

— claro e livre de captação.

*

Eis os dias sem fundo, os fins
sem retorno,
e a terra adiada perfila-se
sem nenhuma grande guerra de permeio

ou esse outro real esquivo onde tornar
a fincar os pés.

Num rodízio de ausências,
também a perplexidade ondula,
quase endoidecida,
em torno da história dos fantasmas:

na rádio, uma música,
Saturday Sun, e indecifrável

a dissonância que canta dias luminosos
perante a extinção.

*

A estrada alonga-se
e, ao mesmo tempo, a descida e a subida,
as fraquezas e as forças:

outro ano que se afunila no mesmo
céu residual,

nas improváveis nuances da vida
que ainda não cabe
num relicário,
que estranha
a perpétua interferência,
que ainda treme
ao contacto de filamentos e artérias.

Minha canção erodida no resvalar
das estações frias,
tão difícil regressar aos albergues
de uma estadia prometida à abundância,

decorar mapas e atalhos,
as estradas em firmamento,
todos esses caminhos
que se virão a perder dos seus lugares.

*

Enquanto se afasta o estouro das galáxias,
crescem dentro das estações os seus paramentos estelares
e à curvatura das costas
alteio o golpe desmedido da observação:

enquanto os contabilistas das insónias
ficaram a inventar números,
outros a decalcar missivas
até ao improvável fim do inventário,

a escolher a melhor garrafa
com que atirar a mensagem ao mar,

logo em frente as vias escapatórias
continuaram a bifurcar-se
e o princípio
de eclipse colectivo
não deixou de ficar à espreita,

velha criança suspensa
com o gosto do imponderável
e ainda intrigada
pela triste liberdade de um recreio vazio.

*

E eis que os dias continuam amenos,
um pouco mais frios
os contactos imediatos,

abundante a evanescência fabulosa
e os espaços gregários garantidos por atacado,

os traficantes de almas abrem
porões, caixas-de-ar,
e preparam-se para a sua incisão,

os cânticos de perpétuas salvaçãoes
confundem-se em peditórios,

como um braço
caído em águas turvas:

e ainda te pedirão contas pelo naufrágio.

Y TODO PARA ESTO

Aunque cueste aceptarlo, hoy ya sabes
que la vida es aquello que dijeron:
un trabajo, una casa, una familia.
Y nunca era esa vida lo que amabas,
sino la vida fuera de la vida,
sino el límite de lo prometido:
la aventura, el asombro, lo inefable.
Aunque cueste aceptarlo, ya conoces
todo lo que se oculta en tus silencios,
las preguntas del borde y del vacío,
la ansiedad repentina en el reflejo,
la fatiga en los sueños que se incumplen,
lo que no llega a ser pero quisieras.
Y tampoco resulta para tanto
ni sientes tan ajeno lo que tienes,
esta comodidad y el doble filo
de la contradicción, de querer siempre
lo que jamás persigues pero sueñas:
lo inefable, el asombro, la aventura.
Lo que fuiste está demasiado lejos.
Lo que buscabas ser ni lo recuerdas.

PALABRAS EXACTAS

Hay palabras que es mejor no conocer,
no decirlas, palabras que son una caída,
por ejemplo, jamás digo *cadáver*,
prefiero decir “cuerpo”,
prefiero “alguien que ya no está”,
así esquivo los huesos, la carne disecada,
el olor a productos funerarios
para que se conserve.

Obviarlas del lenguaje,
vendar los ojos al lenguaje,
continuar avanzando.
Pero notas el paso en el vacío,
la gravedad, la altura, el aire acelerándose
contra la piel de la mejilla.
Y miras la palabra *cadáver* frente a ti,
en la camilla, inmóvil.

Y sientes cómo caes.
Y sientes que no tiene fondo.

NO SIRVE EL MICROONDAS

Admiro a los amigos que hacen pan

BEN CLARK

Porque a mi abuela el pan le recuerda a su madre
quise enviarle fotos del “pan” que he preparado.
Lo siento, abuela, no ha podido ser.
No sirve el microondas para el pan.
La hogaza chamuscada crepita fuerte y suena
como si maldijese su existencia y la mía,
le exige explicaciones
a algún dios de los panes recién hechos.
Y no se oye el graznido de gaviotas
que se acercan, lo agarran y lo sueltan
debido al mal sabor de la harina quemada.
Pero en medio del humo que huye
leo un mensaje encriptado:
nubes negras que sé que entenderá
cuando mirando el cielo se pregunte
que tal está su nieto.

OMNIA VINCIT

a Raquel

Protegidos en este frágil aquí y ahora
de amarnos olvidados en la felicidad,
interrumpida a veces por la propia conciencia
de que somos felices, y lo mucho y difícil
que resulta poder serlo así, con tan solo
los cuerpos que parecen estar aún más desnudos
bajo el agua desnuda.

No somos los primeros ni seremos los últimos
en venir a esta cala vieja y paradisíaca
para hacer el amor, ni esta naturaleza
sobrevivió a los siglos, a incendios, a erosiones
sólo para nosotros, y aún así me parece
hoy que existe esta cala porque tú y yo existimos,
olvidados en las olas que rompen,
en la embarcación roída por el musgo,
mientras el deterioro recuerda el fin de un tiempo
que nunca conocimos.

Y que un día esa misma embarcación
podemos ser nosotros y ese tiempo
ser este mismo instante. Hoy me da igual saberlo.
Hoy la felicidad me parece un milagro.

A ALTES HORES DE LA VESPRADA

Mi madre me enseñó a *parlar* valenciano
desde pequeño, pero aprendí pronto
a usarlo solo en casa o en familia.

Cuando alguien muere, también lleva
consigo los lenguajes que se construyen juntos:
incluso diecisiete años después,
respondo en español cuando habla mi familia
en valenciano porque me recuerda
demasiado a mi madre.

Hoy vuelvo a esa lengua más torpe y primerizo
que ese niño inocente, donde *ara parlaré*,
com fa amb tu, amb les ombres de sempre,
per parlar a l'silenci amb el silenci
que la teva mort m'ha ensenyat.

Mi madre aún no ha muerto en este idioma.



Narrativa

PÁGINA
135

LUÍS CARMELO

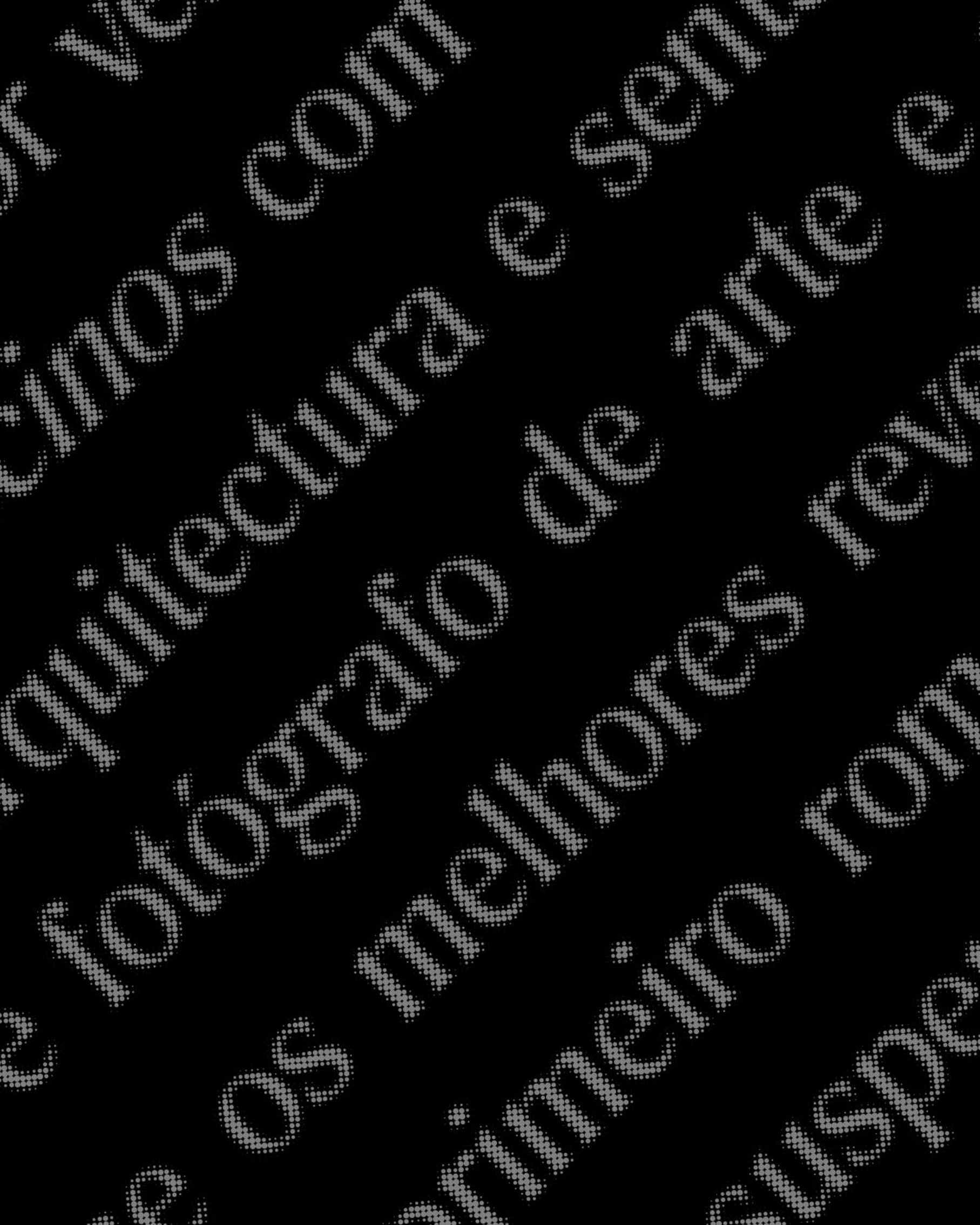
ANA MARGARIDA DE CARVALHO

MARLENE FERRAZ

MARÍA LÓPEZ SÁNDEZ

CARLOS ALBERTO MACHADO

HUGO MEZENA



Extraído de *Órbita*

(VOLUME I – *Visão Aproximada*)

7

A memória é um sonho que se sonha a si próprio, embora com a ilusão de que é possível controlar o ritmo e a dimensão das marés. Talvez mesmo uma cidade inundada de que se conhecem apenas algumas clareiras, pontos de luz, telhados aqui e ali recortados ou terraços que são afinal poliedros silenciosos e invertidos.

8

Tudo se inicia através de uma imagem com aparato sólido, mas com o volume no mínimo. Uma imagem que, no entanto, é elástica e que se atreve a voar como as galinhas da Índia que no teu quintal levantavam asas e esbarravam na parede da casa (nada assegura que a natureza não imite, mas é ela que faz perceber a imitação).

87

O quebra-gelo foi o primeiro oásis que reconheceste na vida. Na tua frente flui o rio Amstel e as casas flutuantes onde habitam pessoas feitas de água, tranquilas como o gelo que emagrece o olhar. Na outra margem os edifícios marcam a paridade de uma grande sala vazia. As bicicletas têm galochas que raspam o grão de brita, completamente alheias à acção da gravidade e aos remansos da esplanada. Sobre o estrado, as torres de aquecimento permitem unir os joelhos, fechar o sobretudo e ter a mão e o cachecol sobre as folhas de papel. As vidraças do café percorrem toda a longitude que sopra de lés a lés nos acordes do violoncelo. Atrás do balcão, onde a islandesa (que é uma nuvem de beleza) apoia toda a brancura do corpo, encontra-se a galeria de arte e a sala de concertos. De lá chegam as grandes colheitas que fazem circular a manhã. O quebra-gelo, *Ijsbreker* no original, é um tiro com silenciador e sem necessidade de pistola. Por vezes nem o violoncelo se escuta, nem os pneus das bicicletas, nem o suspiro da islandesa que serve *cappuccinos* com a palidez dos lustres reflectidos no rio. Ao fim da manhã, o teu amigo JMR chega da academia de arquitectura e senta-se ao teu lado para temperar as névoas que cobrem a ponte levadiça de madeiras claras. Ele é fotógrafo de arte e nas câmaras escuras que lhe conheceste compõem-se anos de luz avermelhada e indagam-se os melhores reveladores. Nesse dia exacto do fim de Fevereiro, tinhas acabado de imprimir o que viria a ser o teu primeiro romance, um momento histórico, sussurraste. A passagem do cargueiro que tinha escrito “echo” junto à proa suspendeu a conversa por instantes. Segundos depois, parece que foi agora, levantas os braços no ar como fazem certos pássaros omnívoros que consomem vermes, bagas e frutos de pele lisa. E a resma de folhas dactilografadas, levada por um súbito golpe de vento, sobrevoou toda a esplanada, a estrada, os tampos das mesas e as amarras das casas flutuantes. Uma chuva de letras a pairar sobre todo o quebra-gelo que precedeu a feliz etapa de recollecção. Ninguém na esplanada se furtou à tarefa: um verdadeiro polvo de garimpeiros à cata

da pepita de ouro. Voltaste assim a reunir as sílabas, as linhas, as páginas. Terá faltado uma única, é verdade. A tua poética de Aristóteles, disseste tu à islandesa, mas ela não compreendeu a graça, nem te ligou patavina (foi de pasmar a brancura que parecia inabitada).

88

Os eléctricos desinibem o vácuo, as botas da feira da pulga avançam em câmara lenta e, por fim, a luz azulada bate-te nos olhos. Era um palco geralmente para músicos de jazz, mas sobre ele permanecias ao meio a receber a projecção sobre a tua cabeça e o tronco e recitavas palavras decoradas um pouco à pressa. Via-se que improvisavas com todo o prazer, saltavas sobre ti e isso fazia toda a diferença. Uma performance é aquele momento único: um simples cacto contra a vastidão da mata, um simples silo contra a disposição dos céus, um simples socalco contra a ordem do desfileiro. Tinhas emigrado de vez e a distensão do acto não fora apenas uma levada da geografia; agora estava na hora de compreenderes tão-só aquilo que se inventa, como diria Valéry. Regressaras à imortalidade (toda a ciência escondida limita-se a dourar a forma de um coração sem apeadeiro).

91

Um cheiro ácido traz-te a presença do azinho, das lareiras solitárias e das casas inventadas por dentro no seu solilóquio líquido. Do lado de fora das janelas, de cortinados sempre abertos, a grande nuvem desdobra-se com a força de uma vela ao terço. Encurtaste o passo no passeio e viste azulejos com cabeças inchadas de tamboril, peixe que em holandês é tratado por diabo do mar; viste algas e mais algas a formarem espirais sem fim e, ao fundo da ponte metálica, junto ao realejo, viste os três vestidos avermelhados e negros cheios de rasgões e picotados com pregos. Três mulheres a rirem com garrafas na mão. Depois atiraram-nas contra a parede e não pararam de rir. Os transeuntes impávidos. As tardes acabavam muito cedo e as feridas ocultavam-se como se fosse de vez (o verdadeiro diálogo apenas acontece nesse baloiço voltado de costas para o peso insular da memória).

92

Fernando Pessoa transformou o excessivo peso do passado numa metafísica feita de nuvens de bom tempo. Essa meia evaporação da história fez com que uma certa quantidade de mitos, espalhados em todas as direcções, se transformassem em metáforas de leitura universal. Um tal reequilíbrio não cabia na rigidez do antigo regime, mas floresceu uns cinquenta anos depois da morte do poeta que não foi apenas um poeta, mas um modo de nos lermos e de nos entendermos a nós próprios. A heteronímia serviu para mostrar que as soluções avançam por muitos carris ao mesmo tempo e que a estação de chegada, tal como todos os pontos de partida, são sempre espaços improváveis. Vivemos numa encruzilhada de proposições, em suma. Lembras-te do encontro, na Primavera de 1982, com August Willemsen, um dos grandes pioneiros das traduções de Pessoa, que teve lugar na biblioteca da universidade de Amsterdão, na altura a meia dúzia de metros da praça de Waterloo e da casa de Rembrandt (quando os turistas ainda rareavam). Comparando a Holanda com Portugal, ele disse-te uma frase que dificilmente esquecerás: “Nós naufragámos mas fomos apenas comerciantes, enquanto vocês naufragaram em Pessoa e com isso descobriram o mundo todo de uma só vez.” Ofereceste-lhe o único livro que publicaras até então, intitulado *O Fio de Prumo*. Ele viu o título, sorriu, deu uma volta às estantes de poesia brasileira e apareceu-te com um livro homónimo na mão. Respiraste fundo, pois um homónimo não é propriamente um heterónimo. E concluíste que apenas existe aprendizagem, se se armar uma feira que consiga preencher a alma inteira. No fundo, foi o que Almada conseguiu com aquele retrato de Fernando Pessoa que pudeste observar – anos antes – nos Irmãos Unidos e que tinha sido pintado ao ar livre em finais de Agosto de 1954: espelhar através do olhar do poeta um outro mundo diante daquele que nos

é habitual, mas com um fio de prumo secreto a ligá-los (para que pudéssemos ver de fora aquilo que, ao mesmo tempo, somos e não somos, tal como a flecha e o dardo se entreolham sem quaisquer limites).

93

Um dia vendeste a aliança do teu primeiro casamento na loja de penhores para ir à ópera com o teu melhor amigo. Foi *Lohengrin* em três actos e, no último, o cisne desapareceu nas águas para logo reaparecer sob a forma de Gottfried, antes transformado em animal por obra de feitiço. Identificaste-te imediatamente com o jovem duque do Brabante (representado por um actor que nunca chegaria a cantar) por mudar de corpo para melhor manter a sua alma. Era o que sentias, ainda sentado ao balcão de um café quase sem luzes que era um verdadeiro museu de antiguidades, sobretudo de máscaras, facas e espadas. Nos domingos à noite, aquele local ficava despovoado e tu percebeste que os sons, as cores, os gostos, os odores, o calor e o frio eram impressões do espírito (impulsos instantâneos) sem qualquer semelhança com as qualidades reais dos objectos que à tua volta iam silenciando a obscuridade, como se se encerrasse um capítulo ainda por começar. Entendeste assim o significado do teu primeiro divórcio. No dia seguinte, numa universidade igualmente nocturna, explicaste quem era Fernão Mendes Pinto e contrapuseste-o a Montaigne como se um e outro fossem o mesmo cisne, ainda que com almas radicalmente diversas (a bênção é uma cor como a da neve que cega).

100

O delírio é uma vasta floresta sem árvores. Percebeste rapidamente que quem nunca entrou num espaço desses é porque afinal não escreve, apenas publica livros. Há um lenço branco na frente de cada visionário, por mais cego ou irascível que seja. Talvez o céu faça também a diferença: nuvens baixas e rápidas, a luz fragmentada, transversal, nua. Por trás da estação central, um veleiro à deriva com um homem meio nu, de pé, em posição de cristo rei. De resto, a paisagem despojada entre o baixo-relevo dos musgos e a incerteza de todos os bons sonhos de Ícaro (a presença do nada é muitas vezes interpretada como um mero elemento da finitude).

102

Num sábado de céu framboesa passaste por Delft. O sol outonal descaía nas cartilagens muito bem definidas da cidade velha. Não te conseguiste abstrair da silhueta em fuga ao longo das montras, casaco até aos pés, cores claras, jamais saberás quem é. Há pessoas que vemos apenas uma vez. Nem saberás por que razão se retêm a espessura desses momentos. Talvez a relembração, esse retábulo mecânico sempre em polimento, cogite a sua própria redenção. Vermeer tê-lo-á pensado nos brilhos em que a coloração de safira vincava as extremidades dos objectos e de certos rostos. Traria consigo memórias do primeiro orvalho da manhã a esgrimir as nuvens carregadas que fecham o horizonte para os lados do mar. Um corpo invertido na paisagem que a luz pôs a levitar diante de si. A vida na Holanda do século XVII tinha destas coisas. Eram feitiços experimentais a sonhar com a génese da fotografia. Por trás, no cenário levantado para essas silhuetas sempre em fuga (e subitamente imobilizadas), a natureza adormecida torna-se numa lava à procura de aclaramento. A fotografia, mais tarde, haveria de carregar consigo esta mesma perturbação, a sua *voyance*, afinal (à imagem daqueles deuses ao longe para quem os humanos são apenas reflexos de água turva).

103

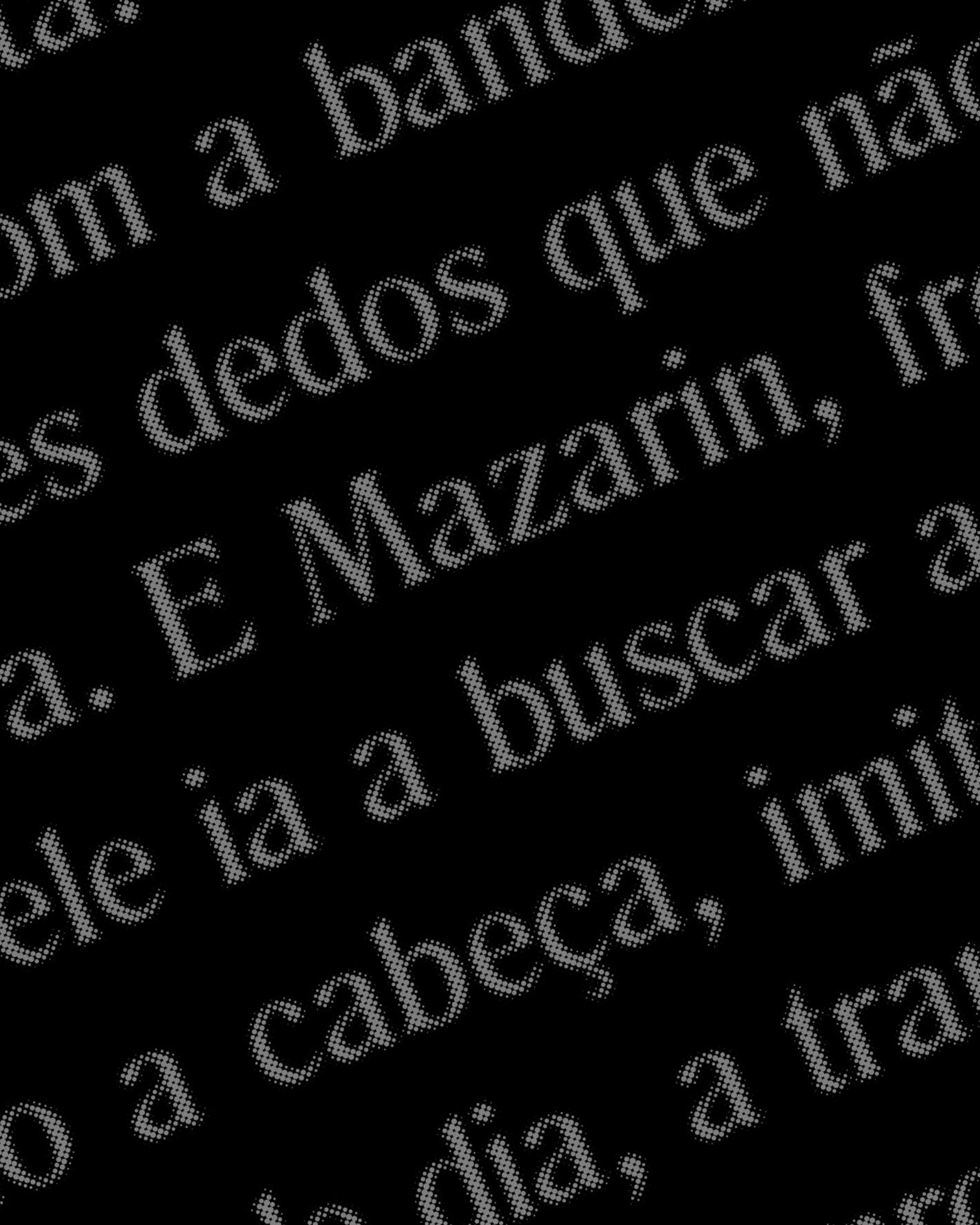
Atrás da duna, o dique eleva-se. O corpo do fotógrafo deita-se sobre a máquina com a precisão dos pássaros que conhecem a geometria dos grandes castanheiros.

No Outono de 1987 regressas a Veneza e, depois da leitura matinal do *Il Gazzettino*, fechas-te num pequeno hotel a escrever o teu terceiro romance. Dez anos depois, no prefácio à segunda edição, Luciana Stegagno Picchio escreveu: “É uma meta-Veneza apenas fruível de olhos fechados, tal como uma música que nos envolva e que nos absorva pelas suas volutas em espiral, ora esfumadas no enleio do sentido ora solidamente apegadas à realidade dos nossos dias, através da reprodução de factos e ambientes da actualidade”. É a mais pura verdade que um romance apenas cabe no (limite) que escapa à experiência, depois de se ter subido as escadas a correr. O esforço é essencial. O que nele se representa foge às referências que seriam óbvias, mesmo se a cidade e as suas águas e canais forem vistas de cima, a partir das águas-furtadas, em noite de trovoadas. O que se passa num romance são as latas de conserva de Warhol. Elas existem para que se possa amar aquilo que passaria despercebido. Elas, as personagens, não quantificam objectos. Antes duvidam, quando não existem sequer questões para pôr em causa. Antes questionam, sem que haja sequer respostas possíveis à vista. Antes se dispõem a responder, ainda que não existam perguntas que atravessem a encenação criada. Sim: um romance tem a sua música própria ambulante que voa sobre o mundo e o captura como uma tautologia (por vezes torna-se numa máquina surda que sabe serrar todas as dunas e que adora falar de lenha como se fosse um navio a aprender o futuro).

Quando em Maio de 1990 regressaste a Portugal, o teu baptismo de cais foi a longa-metragem *Asas do Desejo* de Wim Wenders. A tradução do título original revelou-se pretensiosa e quis desnecessariamente acrescentar metáfora à metáfora que o filme era e é. Neste caso específico, a tradução literal (*O Céu Sobre Berlim* para *Der Himmel Über Berlin*) teria sido claramente mais vantajosa. Rodado dois anos antes da queda do muro e com palavras de Peter Handke (autor a quem responderias, trinta anos depois, com *Pássaro Transparente* ao seu *Poema à Duração*), o filme propunha um intuito poético que permitia extrair encanto ao desencanto e, desse modo imensamente subtil, recolocar em cena uma nova era. Foi o que sentiste quando abandonaste a sala e percebeste que a ampulheta voltara a contar (ou a descontar). Sete anos mais tarde, entrevistaste na televisão Eduardo Prado Coelho por causa da edição de *O Cálculo das Sombras*. Vários foram os temas então abordados, além do tabu sobre o pós-moderno. Lembras-te das referências a Georg Simmel e às suas concepções de porta e de ponte que definiriam a nossa época enquanto mapa de sucessivas drenagens, capazes de ligar áreas do saber e imaginários diversos. E lembras-te ainda que o livro terminava com uma carta em que se afirmava que é pelo facto de “a experiência estética implicar um choque de conversão” (do absurdo ao sentido) que a “cultura implica um certo tipo de culto”. Esta curiosa ideia de uma cartografia invisível (em que todos nos estaríamos a ligar através de uma rede de conversões inesperadas) conduziria depois ao tópico do regresso que acabou por ser o que foi debatido de um modo mais entusiasta. Eduardo esperava regressar a Portugal no ano seguinte (1998) e viria – como de facto veio – trabalhar para a área da comunicação e não para a área da literatura. Dizia que a comunicação emprestava um campo virgem e multidisciplinar a quem nele quisesse investigar, somando à metáfora de Wenders que lembrou (sublinhando “o encanto de um reinício”), o prazer de poder olhar a literatura com outras lentes que não as que a literatura construíra apenas para si, ao longo de décadas. Era contra esta cegueira de uma monovisão que o seu regresso tanto o arrebatava. Acompanhaste-o alguns anos depois nessa expedição e o ardor andou-lhe sempre colado à pele, mesmo quando o sorriso já não iludia o sofrimento. Morreu no dia em que fizeste 53 anos e nunca lhe pudeste agradecer, entre muitas outras coisas, a coincidência acerca da metáfora de Wenders que, ao fim e ao cabo, ainda hoje te serve de ampulheta para decantar as várias fases desta nossa maratona.

Em dias de pandemia, os crepúsculos chegam durante o dia e enfrentam a luz como uma música que subverte a imaginação, por vezes o tédio. Uma imagem que te devora e que te alimentou nessas tardes desavindas. A biografia é, ou poderia ser, esse breve parágrafo que enche a possibilidade de teres sido e de, apesar de tudo, aí continuares a inventar o tamanho do desassossego. Imaginemo-la como uma fotografia – sempre a mesma – a passar em *loop* e sem esquadria. Ou como a chuva a transbordar os vidros da janela. Uma fotografia que se diz natural apenas porque é ou será olhada por alguém. O que se apresenta como natural visa afinal, e com toda a inocência, o futuro. Não sei se a biografia inventada é um género que te interesse. O que ainda te interessará mais é a própria invenção, já que a biografia, essa, seria sempre o reboque da viatura (é preferível ser já os destroços a ter que espreitar o big bang do homem bomba que é deus, esse narrador que se esquece sempre do não dito).

2020-2021



Rim flutuante

O que ele arrastara atrás de si a vida toda, quanto peso, quantos vestígios presos às pernas, lixo, sobras das bermas, sujeira das valetas e todas as imundícies jogadas à rua, que se grudavam por onde passava e lhe engrossavam o fardo. Como aquelas ovelhas perdidas, e andam anos e anos nos campos a acumular camadas de pêlo, ramos, sementes, espigas e os seus próprios excrementos, nele fazem ninho vermes e musaranhos e são desprezadas pelos lobos, que o pelame sufoca-lhes as ávidas gargantas, e são enjeitadas pelas fiadeiras, de tão conspurcada a lã sem prestança, a pequena cabeça atônita da ovelha, no meio daquele rolo informe e repelente, que já não me querem a carne e o couro, que liberdade tão sozinha. Está, a ver, mãe no que me tornei, a ovelha por tosquiar. Mazarin, meu filho, vamos embora, já não temos nada a fazer aqui. O médico com sobranceiras alteadas de desconcerto, minha senhora..., mas já a baixar-lhe para os olhos o entendimento. A irmã a sair do biombo, ainda a acabar de se vestir, de olhos escanzelados, toda ela escanzelada, ela o contrário, uma ovelha despida, tantos cotovelos e ângulos, tantos ossos no corpo da irmã, e os tornozelos grossos, em vaso invertido de retenção de líquidos e varizes. A mãe a esconder as mãos em baixo da secretária, a força do hábito. Aperta o casaco Benilda, vamos Mazarin, não me toque mãe. Ele, frágil, tão frágil como uma bomba relógio. E o médico, minha senhora...

Desde muito novo que Mazarin pressentia este rasto atrás de si. O olhar das pessoas quando passava bicava-lhe as costas, e depois quando se voltava, os seus olhos súbitos, toda a gente a esconder a atenção nas pálpebras corridas. Dava pouco caso, na realidade, estava demasiado ocupado a investigar assombros e encantamentos. A mãe sempre tão embevecida, o meu Mazarin, e a irmã sempre resgatada da sua crónica melancolia por este irmão mais novo, só ânimo e audácia. O dia mais feliz da sua vida, quando foi receber a medalha de honra e bravura concedida a seu póstumo pai, herói da resistência, das mãos do próprio presidente, a mãe com os dedos trementes a fazer questão de lhe compor a gravata. E ele com as suas nas dela, deixe mãe, eu sei fazer. O pesar dela por não conseguir sequer coser a braçadeira com a bandeira francesa na manga do filho, e ele a antecipar-lhe o embarço, não se preocupe mãe, ela com aqueles dedos que não lhe obedeciam a ajeitar-lhe o risco ao lado, sabendo sempre que desmanchava mais do que alisava. E Mazarin, frente ao espelho, não queria saber dos penteados, mãe, eu sou parecido com ele? E ela que sim, e ele ia a buscar a boina à partizano do pai e colocava-a sobre a cabeça, fazia poses, atravessava-a, colocava de lado a cabeça, imitava aquele sorriso indeciso que ele tomava por bravura, tal como lhe aparecia na fotografia. E naquele dia, a transbordar de excitação e de orgulho, a viagem a Paris, o desfile na passadeira, o Arco do Triunfo, as palavras honrosas sobre pai, executado pela Gestapo durante a ocupação, o discurso «aconteça o

que acontecer, a chama da resistência francesa não deve e não será extinta»... Mazarin, sempre de olhos exaltados de patriotismo, não parava de reparar, de falar, de aplaudir, de acenar, de cantar a Marselhesa. Mas mesmo aí, enquanto curvava o pescoço para receber a comenda, as mesmas bicadas na cervical, aquela estranha sensação que nunca o largava, os rastros da sua passagem, os murmúrios, os mirares furtivos. Mas como podia ele deter-se nesses detalhes, se, ao virar-se, o olhar humedecido da mãe, a timidez embevecida da irmã, queria ele lá saber, se de medalha ufana ao peito, caminhava a dez centímetros do chão. Só uma coisa o constrangia, a atrapalhão da mãe que tinha de exhibir as mãos enluvadas, os dedos deformados, que jamais lhe obedeciam, tentava aplaudir, mas as articulações dobravam-se ao contrário e quem lhe estendia o braço para um passou-bem recebia uns tentáculos desarticulados de polvo seco.

As três tias parisienses foram esperá-los ao comboio, mas logo se despediram depois da cerimónia. Mazarin reconhecia nelas a altivez austera do pai na fotografia, a única imagem que dele possuía, mas não o sorriso indeciso, aliás só gestos vagos e embaciados, as tias gostavam de guardar as distâncias daquela cunhada e sobrinhos, que ajudavam remotamente, desde que se mantivessem longe, no campo, e respeitassem a memória do irmão, herói da resistência. E sempre que desciam à aldeia, esperavam, com ostensivo enfado, que ele saísse de casa, antes de conversarem, e a irmã Benilda a puxá-lo por um braço, vamos, Mazarin, dar um passeio, e não tardava ele a puxar por ela, a espadeirar arbustos que eram tanques nazis e a alvoroçar galinhas que eram colaboracionistas, a aventurar-se nas colmeias e a comandar legiões de abelhas. Lembrava-se dessas tardes da visita das tias austeras que o beijavam com bicos de corvos, uma vez escapou-se da vigilância da irmã, tão lânguida das ideias quanto das pernas, e entrou na sala no meio daquilo que lhe pareceu uma discussão, e a mãe atrapalhada, com medo de ele ter interceptado alguma frase, a colocar-se à sua frente como se o protegesse, as mãos trôpegas dentro das luvas, e as tias a saírem, uma após outra porta fora, e Mazarin, tão pequeno, a amparar a cabeça materna, ela ajoelhada, a entornar-se em lágrimas, alagada em desgosto. O ambiente sempre se desnudiava quando aquelas três não estavam por perto. Há ausências que deixam tanto espaço livre, pensava Mazarin, que sem tirar a medalha, absorvia histórias antigas que ocorriam à passagem pelas ruas de Paris. O bistrot onde a mãe conheceu o pai, que antes de entrar na resistência era um estudante de contabilidade que sonhava tornar-se apicultor, a ponte sobre o Sena onde largaram panfletos, a esquina em que uma pilha de bicicletas abandonadas subitamente estorvou a passagem de uma coluna alemã... Tudo pequenos sucessos em que se jogava a vida. Bastante mais tarde, o grande feito do pai, a célebre bomba que retorceu caminhos de ferro e descarrilou vagões alemães, e fez dele o homem mais procurado pelos ocupantes, o maior herói da resistência. O passeio pela cidade acabava sempre no muro do fuzilamento. Benilda gostava de ali deixar flores apanhadas das bermas do Sena, Mazarin investigava com os dedos os orifícios na parede, alguns ainda com as balas encravadas, a pensar qual delas tinha atravessado o precário corpo do pai. Eu sou parecido com ele, mãe? Sim, meu Mazarin, acrescentando à mesma resposta de sempre o desajeito de uma festa de tentáculo de polvo seco, e ele exausto de emoção adormecia no embalo trepidante do comboio de regresso.

A mãe, olhando os dois filhos recostados, gostava de deixar Paris para trás, todos aqueles heróicos infortúnios, toda aquela gloriosa desventura, todo aquele rumorejo que a perseguia a si e ao seu Mazarin. A aldeia onde ninguém a conhecia era agora o seu lugar, pertencia ali, instalou-se e nenhum vizinho perguntou o que fazia naquelas humildes paragens aquela desconhecida com modos cosmopolitas que mal sabia usar a sachola, também ninguém nunca indagou das atrozes deformidades das mãos. Os pós-guerras trazem isto de bom, durante os primeiros tempos, todos são desalojados, tudo é despertença, tudo é desajuste, tudo é recomeço. Pensou que, mais uma vez, conseguiu furtar-se à curiosidade dos filhos e nunca lhes indicar o campanário que lhe serviu de cárcere. Uma cela tão estreita que tinha

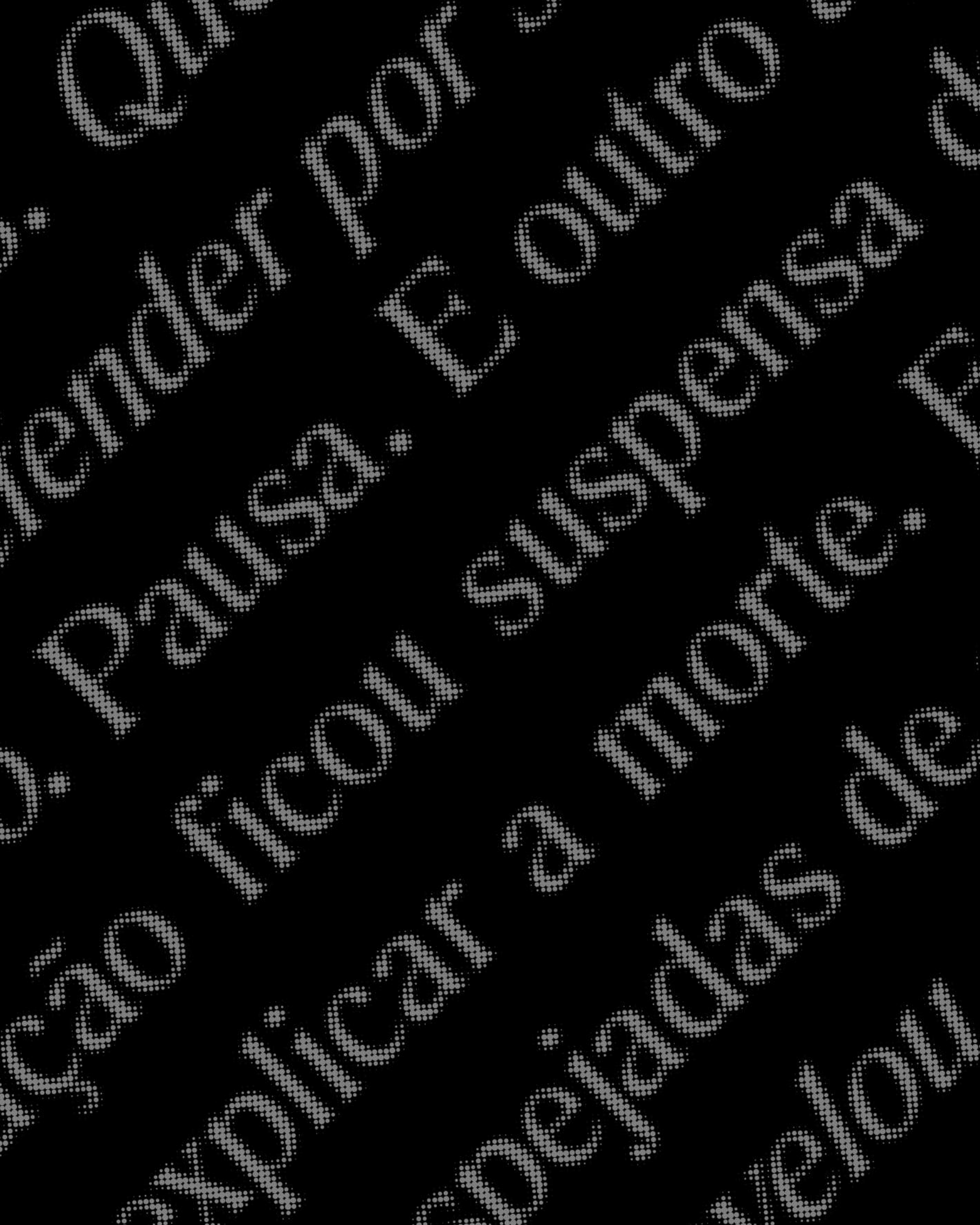
de dormir enviesada no chão, não mais do que uma copa para arrumos, baldes e esfregonas, e um óculo no alto, de onde lhe chegava uma claridade coada e os ecos distorcidos do mundo, como se estivesse ela abaixo do nível do rio. E o que era tormento, sufoco e aperto, tornou-se refúgio, a que ansiava regressar, a um aturdimento de abraço uterino. Arrastavam-na em ombros pelo corredor, as pernas lassas a deixar um lastro de barbatanas sanguinolentas pelo chão, tão dorida, tão ultrajada, tão exausta das noites sem dormir que aquele cubículo era uma suspensão no tempo, tréguas de combate. Resistir sempre cansa muito. Jogada no chão, dali já não podia cair mais, pensava, e trocava as dores físicas pela dor da saudade, mas pelo menos conseguia distinguir a facezinha da filha, tão sobressaltada, a brincar no chão, quando irromperam pela casa, homens só gritos e cuspo, ela sem se mexer, onde estava ficou, muito agarrada à boneca, enquanto vasculhavam todos os cantos aos pontapés e lhe levavam a mãe que gritava, não lhe toquem, só tem cinco anos, é uma menina inocente, não sabe de nada. Ninguém lhe prestou atenção, só queriam o paradeiro do pai, e só voltaria a ver a filha se o confessasse. Mas ela não estava com o marido há mais de um ano, desde o atentado ao comboio, as visitas tornaram-se mais esparsas, até ao total desaparecimento, apenas pequenos sinais da sua existência, inofensivos e que só ela compreendia, uma magnólia branca lançada da rua para a varanda, os acordes da música deles assobiados bem debaixo da sua janela por um rapazinho engraxador, biscoitos de gengibre, deixados num farnel à porta de casa, em forma de B, Benilda, e as letras que formavam os seus nomes sublinhadas no jornal que embrulhava o peixe... Que mais queriam que ela confessasse, era tudo o que sabia. E, furioso, o interrogador com tais bagatelas, iniquidades, todas aquelas delicadezas afrontavam a sua brutalidade. Todo o romantismo heroico corroía-lhe a má consciência de vilão. Ela disse-se apenas uma simples dactilógrafa, e o algoz a olhar com cada vez mais interesse para os seus dedos. Os olhos dele cravados nas suas falanges nervosas a empurrar para baixo o vestido, ela a adivinhar-lhe as intenções. A cada resposta que lhe desagradava, ou mesmo sem ser por nada, mandava-a estender os dedos numa tábua e com o cabo da pistola estilhava-lhe os dedos, que ele próprio a seguir consertava e alinhava com talas, podia passar-se um dia assim, quebrava, compunha e depois violentava. As mãos tão inchadas não lhe permitiam sequer segurar uma colher ou um copo. Lambesse do chão se quisesse, atirava-lhe o alemão, cheio de dentes e raiva, para logo a seguir se compadecer e dar-lhe à boca bocadinhos de caldo e golos de água. Na sessão seguinte, novo ataque de cólera, e o som dos ossos esmagados, que ele tentava, em vão, consolidar. Ao fim de quatro meses, soube por um carrasco que o marido havia sido executado muitas semanas atrás, e aí perdeu qualquer esperança de sair dali viva e de voltar a ver a filha, e era a própria quem batia com as falanges nas paredes, até desmaiar, só para impedir o verdugo de ter o prazer de a torturar, o que só lhe atiçava a fúria. Um dia, não sabe como, porque toda aquele tempo indistinguiu o sonho, o pesadelo e o desfalecimento, a porta da sua cela de arrumos estava aberta. O algoz fartou-se, enfim, de a supliciar, ou arranjou outra vítima mais intacta. Ela agarrou nos seus pedaços, saiu de pernas bambas para as ruas, ninguém reparou naquela mulher farrapo, meio despida em pleno inverno, havia muitas assim em Paris nessa época, a não ser alguns transeuntes, que desviavam os olhos daqueles trambolhos roxos que trazia dependurados no final dos braços. Encontraram-na desmaiada à porta de uma casa que cheirava a gengibre. Ela acordou uns oito dias depois, com Benilda aninhada no seu corpo, e as mãos engessadas. Queria agarrar na cabeça da filha, pagar-lhe ao colo, mas aqueles embaraços não lho permitiam. As companheiras teimavam que ela precisava de descansar, lamentavam o fuzilamento do marido, nem todos eram tão fortes como ela para resistir à tortura, e queriam saber se sentia dores, mas ela nem percebia do que as outras falavam, a dor habitava no seu corpo, como um inquilino vitalício. E exibia como duas luvas de boxe o gesso retorcido que tentava em vão consolidar o que reiteradamente fôra arruinado, mas os olhares das outras descaíam sempre para baixo, a barriga, tão prepotente, a empinar-se naquele corpo em destroços. Tens de te recompor, de ficar forte, para resolvermos esse outro assunto. Por isso, a mãe olhava com admiração para aquele seu filho, Mazarin, que sofreu tantos maus tratos na gestação e lhe aparecera uma criança que espalhava alegria e vivacidade. Na altura, as cunhadas tentaram de tudo,

injecções de vinagre com iodo, quedas provocadas do cimo das escadas, espetos de agulhas de crochet. E espreitavam-lhe entre as pernas, nada, nem um prenúncio de sangue, é da ruindade, está-lhe nos genes, rosnavam as mulheres, que exploravam toda a resistência da grávida à dor, para expulsarem antes de tempo o pequeno Mazarin, o intruso que forçou a fechadura. Era tarde demais para não nascer e assim aconteceu, poucos dias depois dos aliados libertarem Paris, e as ruas acometidas de voragens, numa esquina a felicidade, noutra a vingança. Muitos vizinhos viram aquela mulher a correr pelas ruas de mão nos bolsos, acompanhada pela sua filhinha Benilda. Os mais bizarros seres saíam agora à rua, de olhos piscos de reclusão. Queriam que ela reconhecesse o oficial que lhe massacrara as mãos, e a manteve quase meio ano na exígua cela, alguns deles despiam as fardas, e tentavam passar por civis. Mas ela não conseguia refazer a cara do torturador na sua cabeça, tudo era agora névoa, luz coada e desarrumação, a dor não se vê, sente-se, e apenas conseguir reconstituir uma boca com muitos dentes, nunca vi uma fileira de dentes como aqueles, pareciam falhas tectónicas que se entrecrocavam e se derramavam uns sobre os outros. Ah, sim, e tinha pintas brancas nas unhas. Ambas as informações muito pouco úteis, concluíram as cunhadas, confirmando uma debilidade mental que já lhe diagnosticavam. E decidiram tudo por ela, amarrariam uma atadura com folhas de repolho ao peito para lhe secar o leite, deixariam o bebé despido, no soalho, junto a uma janela aberta. A mãe obedeceu, como sempre costumava fazer, parecia-lhe que a mulher que foi, operacional da resistência armada, se havia anulado naquele cubículo de guardar esfregonas e vassouras, não voltaria a ser a mesma, menos que lixo, uma fuligem, que um mero espanador dissipava, assim se sentia, e não era só por causa dos ossos estilhaçados, da imprestância das falanges para a dactilografia, mais pena lhe fazia por não voltarem a premir o gatilho. Quando saiu de casa para deixar morrer o filho, naquela manhã, o leite pingava, apesar das malfetorias das irmãs, deixava-lhe auréolas no vestido, sentia pontadas agudas como se a espetassem por dentro, a lembrar-lhe do pequeno indefeso, largado ao frio e à morte, andava para a frente, mas sempre a cabeça se voltava para trás, o meu menino, desatou a correr de regresso a casa, o meu menino, ela de mãos nos bolsos do casaco e as pernas a levantar o casaco. Quando chegou, Mazarin roxo de hipotermia e fome. Já não chorava, um olhar vazio, a criança declinava aos poucos para um lugar profundo, como as tias planearam, a respiração tão sôfrega deixava-lhe um buraco cavado no fundo do esterno. A mãe despiu-se, juntou-o pele com pele, Benilda transportava chaleiras de água quente para uma tina, onde mãe e filho se recompunham. Mazarin primeiro aquilo que pareceu um suspiro, depois um miado de gato, depois um choro forte e indignado. Foi aí que ela percebeu que o filho queria mesmo viver. E exigia esse direito. Foi exactamente assim que explicou às tias, enquanto lhe dava de mamar, sem qualquer hesitação, enfrentando-as às três, recuperando a firmeza com que disse eu não digo nada ao oficial alemão, o menino queria mesmo viver, Mazarin quer viver. E elas só por cima do nosso cadáver, e ela, pois seja. E elas, queremos esse pequeno bastardo fora da nossa vista. E ela, pois seja.

No consultório, o médico com a irmã Benilda, por detrás do biombo, ora vamos lá ver o que temos aqui, Mazarin e a mãe inquietos, sentados, a ouvir os gemidos da irmã e o médico, e aqui dói, e agora aqui, entreolhavam-se preocupados, mas sempre na frente da irmã, o mesmo sorriso optimista, cheio de dentes irreverentes e sãos, que com a idade tornavam o seu riso irresistível, se bem que mais raro, agora, concentrado no seu ofício de apicultor, do pai ganhara o gosto e a gentileza de lidar com abelhas, sem gestos bruscos, sem sopros, sem gritos, à sua volta congregava enxames, gratidões e amizades, e agora esta preocupação com a irmã, que um rim flutuante nunca detectado na adolescência, comprometia todo o organismo, o médico, ora vamos ver o que temos aqui, e Mazarin e a mãe expectantes, um tratamento drástico, muito drástico mas salvador, ainda pouco testado em França, mas uma vez que ela tinha um irmão saudável, havia fortes probabilidades do órgão transplantado não ser rejeitado, Mazarin

não sabe o que foi, talvez um gesto involuntário que deixou as mãos da mãe tombarem na secretária com estrondo, de súbito o rasto, as bicadas nas costas, os murmúrios, o desprezo das tias, os casulos e ninhos de musaranho que parasitam durante anos um rolo de lã de uma ovelha tresmalhada, o que fizeste de mim, mãe? O médico minha senhora... a mãe sem o encarar veste-te, Benilda, já não temos nada que fazer aqui, minha senhora... mãe, sou parecido com ele, mãe?

* Nota: Apesar de ser considerado um crime de guerra, não houve uma única condenação por violação nos Julgamentos de Nuremberga. Talvez, porque também os aliados a praticaram. Ao longo da história, a violação em massa das mulheres foi usada uma arma de guerra altamente destrutiva, barata e muito eficaz, por arrasar simultaneamente o físico e a alma, e arrastar famílias inteiras. Recriminação social, auto-repulsão traumática, crianças «eticamente» impuras, vitaliciamente prova de um crime infame... Ainda hoje, setenta e cinco anos depois da Segunda Guerra mundial, se encontram na internet anúncios de uma geração velhos homens e mulheres que buscam a sua origem paterna.



As mães não flutuam

A pergunta circula na cabeça enquanto desdobro o braço até ela. *Sabe que podemos ficar com a criança?* Vinda da boca doutra mulher ainda fura mais a pele. Entra no corpo. E anda por todas as veias até se instalar no oco da cabeça. E, então, movimenta-se, para a frente, para trás, como um sopro de ar envenenado. *Anda, meu amor.* Ela tem o riso mais limpo do mundo. Digo mundo, sem ter ido muito depois deste chão. O riso mais limpo do meu mundo. Ou apenas o riso mais limpo. *Vamos vadiar, mamã?* Costumo usar o verbo para arejar o peso dos dias. Mas hoje *vadiar* pareceu excessivamente ordinário na língua dela. Vocábulo encardido. Violento, até. *Vamos respirar, amor.* Ela tem ainda os dedos curtos, redondos. E cabem perfeitamente nos meus. Como se tivessem sido feitos para caber nestas mãos e não noutras. A carta registada dos serviços sociais na cadeira. E a memória da entrevista com a mulher da pergunta que circula dentro dos ossos. *Sabe que podemos ficar com a criança?* O aviso veio com a denúncia anónima. Por calculada ausência em espaço fechado. O artigo cento e trinta e oito do código penal. A mulher leu com a geometria dos poemas. *Quem colocar em perigo a vida de outro, por exposição a uma situação em que esteja impossibilitado de se defender por si mesmo, ou que o abandone quando era seu dever vigiar ou assistir, é punido até cinco anos de prisão.* Pausa. E outro apontamento. *Com agravação por ofensa à integridade física.* Poderia jurar que a minha respiração ficou suspensa durante tempo maior para um animal vivo. Os braços tombados. A cabeça inclinada. Poderia explicar a morte. E os meus desvios durante a madrugada. Ela ensonhada na cama. A porta destrancada. E as ruas despejadas de acusação. Menti. *Apenas os minutos para fumar um cigarro.* A mulher desviou a vista com sanha. *Quem revelou afirma ser por mais de uma hora. Praticamente todos os dias.* Virou a cara até mim, depois. *A senhora vende o seu corpo?* A saliva esgotou-se. *Não.* A mulher continuou. *Novo amante?* Acenei com a cabeça. *Droga?* Silêncio. *E como explica ausentar-se vezes e vezes com uma criança dentro de casa?* Apertou as mãos. *Por tempo algum pensa no risco em que coloca a sua filha?* Falei com o último ar que tinha. *Acordar dum pesadelo?* Ela enervou-se. *Um incêndio. Um caimento. Uma morte. A sua filha tem três anos, merda.* Esticou-se na cadeira. A palavra *merda* criou uma tensão mas também uma abertura. Como se, finalmente, os muros tivessem desabado. Olhámo-nos. Mulher e outra mulher. A vida é fodida. E eu preciso da bafagem da madrugada. *Vamos respirar, amor.* Voltou às perguntas. *Com quem está a sua filha, agora?* Endireitei a cabeça. *Com a vizinha de cima.* Ela abriu o processo em papel. *Já a inscreveu no jardim de infância?* Poderia ter mentido. *Não.* A mulher parecia consultar os registos sem método. *Vamos ter de rever o caso.* Silêncio. *O pai?* O homem. O ilusionista. O filho da puta. *Em viagem.* E, por um instante, a maquinaria cardial encalha. Eu sabia que não poderia ser afeição para sempre. Até nos podemos enganar com palavras duvidosas, atiradas pela cavidade bucal sem matéria comprovativa. Mas raramente a opacidade das esferas oculares nos ilude. A não claridade. O não repouso. Uns olhos que não repousam em nós não podem amar. Continuam enervados. A esgaravatar. Ou a debandar. Como se o

outro fosse apenas um pouso temporário. Se tivesse de explicar o amor, seria assim: quando os olhos se demoram. Sem medo. Nem variação. Ficam. Pendurados. Ou adiados. Por terem já o lugar em que poderiam morrer. O amor pode ser vida. Mas morte, também. É ficar tanto que o corpo abrande. Para. Cai, até. Aviso de que o ciclo orgânico se tem completo. Planta. Bicho. Cimento. *Vamos respirar.* A mão dela na minha. Como se um fio nos condenasse. Não temos elevador no prédio. As portas nos corredores. Campainhas. Tapetes. Olhos mágicos. Os vizinhos que podem estar a espreitar pelo círculo de vigia. E a boca que denunciou a minha ausência por não saber dos apertos na minha caixa respiratória. *Anda.* Ela não está com o vestido das flores mas o riso limpo desaberta-se entre os cabelos finos. Salto a vedação. *Vem ao meu colo.* E ela vem. Estende os braços aos meus. Digo sem usar verbos. Não temas a violência da água – não é assim tão mais que a dos atos humanos. E há barcos, meu amor. Ela aponta. *Barcos.* Sim, barcos. De metal. De homens. E até de enganos. Barcos que cortam as ondas e vão adiante. Barcos que se afundam. E que afundam outros, também. Barcos. *Vês aquela linha ao fundo?* Ela acena com a cabeça. É onde tudo começa. Ou acaba. Lá iremos. Eu e tu. Sem nenhuma outra mão que nos separe. Como se nos fosse salvar. *Anda, meu amor.* E ela acomoda-se no meu corpo. Somos partes da mesma coisa. A mesma pele. A mesma carne. *Vou contar até três.* Ela ri-se. Números curtos. Os que importam para adiar o nosso tempo. *Anda.* Apenas um salto. Um. Assim, eu e tu. Mas talvez estranhes que as mãos não fltuem. As mãos também estalam. Partem. E vão ao fundo. Não tenhas medo, *amor.* Não tenhas. Que o medo é a forma inventada de nos atarem os pés. E os pés, meu amor, só funcionam acertadamente se livres.

Um.

Dois.

O que fomos

Ergueuse pola mañá e inventou unha escusa. Era sábado e, coma todas as semanas, tiña un compromiso ineludíbel. Odiaba ter que mentir; mais consolábase pensando que chegaran ao acordo de facelo así e, polo tanto, no fondo non era unha mentira. Se ti soubeses, Elisa. Non tardes moito. Puxo as luvas, baixou ao garaxe e colleu unha bolsa onde tiña preparado todo o necesario: unha espátula, unha esponxa, uns panos... Ía frío. Quizais houbese unha capa de xeo sobre o mármore. Cando arrincou o motor, o tubo de escape formou unha mesta néboa branca no aire transparente da mañá. Uns minutos despois, parou diante da florería. Acordarache levarlle flores? Flores brancas e amarelas sobre a lápida. Limpaa ben e dille que me perdoe. Fálalle polos dous. El asentira e prometera. Pagou as flores e a esponxa verde, sintética, e meteuno todo na maleta.

Iso era ir vello. Considerar a beleza do pequeno cemiterio sobre o mar e saberse completamente só. Así que llo pedira: *Ti non o fagas; mais non me digas nada, non mo lembres*. E despois: *Acordarache a ti levarlle flores?* A el correspondéralle a saudade das noites de insomnio nas que choraran xuntos.

Desde o alto dun rañaceos, tamén Lois M. miraba o mar. Atopábase no corazón da sede central da E. M. Corporation, un amplo despacho cun cómodo sillón de pel natural e unha xanela con vistas aos cantís da ría e ás praias cara ás que se acurruncha a cidade. Encol da mesa, agárdano unha morea de papeis para asinar; mais antes ergue a tapa do almorzo, que unha elegante secretaria vestida co uniforme da E. M. Corporation deixara na mesa con precisión mecánica ao tempo que o saudaba de xeito igualmente repetido ao dos últimos anos. Na bandexa, o prezado café da mañá que o conforta co seu cheiro; o zume de laranxa; as torradas, perfectamente cruxentes; as confituras ecolóxicas de distintos sabores en pequenos botes de vidro. É o presidente de asuntos éticos e encárgase, tamén, da difusión social e a promoción. Polo visto, a ninguén se lle ocorrera que aquelas ocupacións podían acusar certa incompatibilidade. Pensando niso, por un intre, amargóuselle a hora do almorzo. Debería estar satisfeito, mesmo feliz. A súa muller, os seus pais e todos ao seu redor rezuman orgullo e gozan das vantaxes da súa posición económica. Mais Lois M. ten un permanente regusto amargo na boca e unha dor xorda e punzante no estómago. O océano, alén da fiestra, é unha perfecta metáfora e, cando remata o almorzo, contémploa, imaxinando un buligar intenso baixo a súa tranquila superficie, coma un monstro a piques de se erguer e esnaquizar o mundo.

Todo comezara cunha conversa entre amigos, unha noite, de madrugada. A idea fora del, iso era certo; mais non podía queixarse de que, mesmo na Wikipedia, os méritos se repartisen *ex aequo*, porque el, coa súa idea, non podería ter feito moito máis ca escribir unha novela. Se Carlos non tivese a ousadía, logo de escoitalo, de pensar

que aquilo podía levarse a cabo e Miguel carecese dos coñecementos técnicos e médicos para intuír como podía concretarse e de quen terían que botar man e se Ricardo non contase co talante visionario preciso para saber que aquel sería, sen esaxeración, o negocio do século, todo ficaría en nada. E, entre eles tres, por suposto, forneceran o capital necesario para poñelo todo en marcha. Quizais por iso, a causa da distinta extracción social, eles souberan encaixar mellor todo aquilo. Carlos, co seu carisma, convertérase en director xeral, posto que ninguén lle discutía, como se lle correspondese por unha especie de dereito natural ou de nacemento; Miguel asumira o departamento tecnolóxico e de desenvolvemento e tiña ao seu cargo o equipo de neurólogos que, ao cabo, fixeran posíbel a enxeñaría da memoria; e Ricardo ostentaba o cargo de director financeiro e de asuntos económicos. Para el, para don Lois M., como rezaba o letreiro da porta do seu despacho, quedara o posto de director xeral de asuntos éticos e difusión. Na práctica, encargárase da campaña promocional que supuxera o lanzamento mundial da enxeñaría da memoria e era o responsábel das relacións cos medios. Traballaban, baixo o seu mando, un cento de publicistas despregados por todo o mundo e relacionábase sobre todo con Ricardo, que tiña que dar o visto bo a todos os gastos de promoción.

Desde o comezo, a enxeñaría da memoria contara con detractores. Filósofos que teorizaban sobre a verdade, que enchían a boca con razoamentos sobre o sentido profundo do que é ser feliz, que cuestionaban os límites éticos da ciencia e a crise do concepto de identidade. Negacionistas. Rebeldes, descontentos, inadaptados, marxinais, ecoloxistas, ocupas. Movements antiglobalización e antisistema. Radicais de toda caste e toda índole. Proliferaban, dentro das crecentes ringleiras de opositores, agudos e variados argumentos: desde os máis intelectuais, que comezaran a espallarse a partir da aparición de *Memory Game Weekly*, ata os máis iconoclastas, que tiñan un xeito de expresión máis condensado e aforístico e unha clara preferencia polas paredes da estación do metro e as dos baños públicos, se ben tamén tiveron acollida en circuitos alternativos e museos de arte contemporánea.

Isto, con todo, non puxera coto aos vertixinosos avances no terreo da enxeñaría da memoria, nin aos cuantiosos beneficios que axiña comezara a producir. Tales discursos podían considerarse, segundo o punto de vista, inevitábeis, necesarios ou mesmo convenientes. De feito, parte dos beneficios revertían ou subvencionaban algunha das actividades supostamente subversivas, tales como o premio anual da fundación *Memory Building*, que tiña galardoado algún traballo sobre a crise da identidade nos novos tempos e os efectos da enxeñaría da memoria no afondamento das diferenzas Norte-Sur. Porque, malia o abaratamento experimentado desde os seus comezos, cando só estivo ao alcance duns poucos, e, a pesar de que na actualidade era un fenómeno das clases medias e mesmo populares, o terceiro mundo seguía sumido no caos e a infelicidade das memorias inalterábeis, aínda que se intuía que a enxeñaría da memoria podería fornecer unha solución sinxela e eficaz aos seus problemas xeopolíticos de desigualdade. Comezara unha nova era, unha nova cultura, un xeito diferente de se enfrontar aos vellos problemas. E, malia as voces discordantes, había un discurso dominante de optimismo que vía, nun futuro próximo e inevitábel, como resultado da súa aplicación universal, a culminación de todas as vellas utopías.

Pechou a gabela e esforzouse en concentrarse nas tarefas máis urxentes. Primeiro, asinou, coa súa rúbrica firme e elegante, os documentos, deslizando o bolígrafo sobre o papel e sentindo ao seu través a superficie mol do coiro. Aquel acto físico e analóxico confortábao, como un rito ancestral cando xa ninguén asinaba fisicamente, porque constituía xa unha rareza non empregar a sinatura dixital. Logo, púxose a revisar todos os dossiers de prensa que a súa secretaria lle preparaba cada mañá e que recollían, de maneira exhaustiva, toda canta reportaxe, noticia ou mención se facía nos medios escritos sobre a enxeñaría da memoria. Finalmente, no ficheiro correspondente, revisou, tamén, as referencias envorcadadas na rede, clasificadas en apartados que facían un percorrido desde a prensa máis formal ata os comentarios en foros e alusións nos blogs. Malia o rutineiro da tarefa, que levaba facendo todas as mañás desde había anos, sempre, cada vez, había nel un fondo sentimento de apreensión. Mais aquel día era diferente e

case podía dicirse que cumpríu a rutina con saudade e logo pechou o caixón e apagou o ordenador e ergueuse para mirar o océano desde aquela fiestra por derradeira vez.

Ao comezo só eran capaces dun borrado total de memoria, así que os primeiros varridos foran coma unha especie de baileirado. Nada quedaba rexistrado. O varrido era, pois, irreversible. A persoa debía asinar un consentemento informado para non se produciren hipotéticas reclamacións nin custosas indemnizacións ou feitos similares. Mais aparecera algún suxeito que preguntaba se podía volverse atrás. Os primeiros casos déranse en escritores e artistas. Algúns deles, logo do varrido, perderan a capacidade creativa ou a motivación necesaria para levala a cabo. A análise da traxectoria artística complicárase e proliferaran as explicacións biográficas vencelladas aos varridos de memoria para certos cambios, inflexións ou silencios repentinos. Un antigo premio nóbel deixou totalmente de escribir tras un destes procesos e afirmaba contundentemente que cando era feliz non tiña ganas de escribir. Desde a sección de promoción, Lois M. empregábase a fondo para estender a idea de que se trataba de cambios, non necesariamente de empeoramentos. Os enxeñeiros da memoria traballaran arreo durante dous anos para desenvolveren un dispositivo de almacenaxe de recordos (o DAR). Estimábase que un 20% dos que se sometían a un varrido solicitaban a reimplantación antes de transcorridos 5 anos. O custo era o equivalente a un 80% da operación inicial (un 50% no caso de que se aboase na primeira operación un seguro de reimplante) e, no primeiro exercicio da súa aplicación, permitira un aumento de ingresos do 40% anual. Ese fora o primeiro chanzo para o desenvolvemento do DAR temporal (DART), que permitía que o suxeito vivise coa nova memoria implantada e se conectase ao seu arquivo persoal de memoria durante un máximo de dúas horas diarias. Os beneficios eran importantes, pois o suxeito tiña que pagar o alugamento do dispositivo. De momento, o elevado custo dos dispositivos DART facía que fosen unha opción restrinxida. Mais, en calquera caso, convíña mantela como tal durante un tempo, para mellorar a súa dimensión de produto aspiracional antes de iniciar o proceso de abaratamento que permitiría estendelo ás capas medias e obter os beneficios realmente importantes. Para moitos artistas que perderan prestixio, aos que se lles criticaban as últimas obras, os dispositivos DART eran moi útiles, posto que lles permitían traballar durante dúas horas diarias con bo rendemento e vivir o resto do seu tempo sen tormentos. As liñas de traballo actuais centrábanse en aumentaren a autonomía dos dispositivos DART (estimábase que se situaría en 4 horas en 6 meses) e no abaratamento dos propios dispositivos.

Nun futuro non moi afastado, o departamento tecnolóxico e de desenvolvemento agardaba ter dispoñíbel un dispositivo DART implantábel con autonomía total e capacidade de traballo ininterrompido. Entón, terían que analizar os xeitos de evitar o seu uso como alternativa ao reimplante, posto que iso eliminaría os cuantiosos beneficios dos suxeitos que se sometían a varridos e reimplantes sucesivos; mais a súa aplicación terapéutica como cura definitiva do Alzheimer e outras formas de demencia prometían o acceso lucrativo aos fondos públicos das tecnoloxías subvencionadas. Ata entón, o mercado da memoria mantívrase como actividade de financiamento case exclusivamente privado, agás en casos moi puntuais e economicamente pouco relevantes de tratamento de stress postraumático en soldados, reeducación de terroristas e delincuentes e no varrido oficial de datos secretos en persoas que abandonaban os servizos especiais de espionaxe.

Por suposto, os Dispositivos de Almacenaxe de Recordos (DAR) espallaran o mercado a sectores onde case non soñaran poderen chegar. Agora, eran os moi satisfeitos da súa vida, especialmente os de perfil máis narcisista, os que se converteran nos principais demandantes. Para moitos, cumpría a ilusión da inmortalidade e aspiraban a deixar os DAR para os seus descendentes, como un rexistro exacto e completo do que foran en vida. Os DAR re-

presentaban o que en tempos foran os albums de fotos e, igual que ocorrera con estas a partir do desenvolvemento das novas tecnoloxías, o exhibicionismo persoal tamén acadara dimensións nunca antes imaxinadas. Proliferaban os DAR pendurados na rede, ateigados de vidas totalmente expostas para seren consumidas e devoradas por milleiros de seguidores. Algúns pensaban que aquela nova forma de consumo de non-ficción acabaría, definitivamente, coa literatura; mais outros sostiñan exactamente o contrario. Desenvolveuse un mercado astronómico de cotización das vidas humanas contidas en Dispositivos de Almacenaxe de Recordos: actores famosos, cantantes, estrelas porno... A mesma avidez humana de sempre envorcada cara ás novas posibilidades. Algúns falaban xa da creación de DEUS, un megadispositivo no que se recollerían as lembranzas todas de cada persoa no momento da súa morte, unha sorte de memoria universal da humanidade.

–Acouga, Ricardo, pasa en todas as empresas. Hai ciclos. Sabiamos que tiña que chegar.

Por primeira vez, se se descontaban os comezos nos que se fixera o groso do gasto de investimento, as ganancias da E. M. Corporation sufriran un estancamento. Logo dunha chea de exercicios cun crecemento expoñencial, o último ano os beneficios netos foran practicamente idénticos aos do anterior, o que equivalía a unha catástrofe, se se tiñan en conta os irrenunciábeis plans de expansión. Ricardo estaba nervioso e a súa proposta, por paradoxal que puidese parecer (e máis vindo de alguén tan meticuloso cos gastos), era incrementar os custos de promoción. Unha campaña nova e agresiva, un relanzamento da enxeñaría da memoria. Por iso falaba con el, con Lois M., quen se supuña que era o encargado de que aquilo non pasase. É unha situación crítica, Lois. Estamos nun intre decisivo, un auténtico punto de inflexión. Que plans tiñas para a vindeira campaña?

Lois M. premeu un botonciño na plancha metálica da mesa e acudiu a secretaria, que lles serviu un té con pastas coa súa elegancia habitual e axiña se retirou discretamente. Ao ficaren sós, unha das paredes iluminouse e proxectou no cuarto o holograma do debuxo a lápis dunha muller de voz intencionadamente metálica. Levaba o pelo curto, xeométrico, e lucía unha figura estilizada como nunca unha muller real a podería ter. Tiña un aire infantil e lixeiramente oriental. O sofá de Ricardo inclinouse cara atrás e orientouse cara ao holograma, que ollaba para el sorrinte, cos seus ollos de acibeche suspendidos no aire do cuarto.

–Preséntoche a Sía-Min–, dixo Lois M. Coido que aínda non vós coñecedes, mais estades feitos o un para o outro.

A rapaza fixo unha reverencia cara a el e sorriu. Sacou do peto un lapis e comezou a redexar o seu rostro mentres ía narrando os intres decisivos da súa biografía. Nacera sendo unha nena baixiña e repoluda, a amiga fea da protagonista dun conto, e logo decidira tomar o mando do seu destino e aprender a debuxar e, mentres explicaba isto, a faciana de Sía-Min ía mudando: axiña era un rostro redondo e sen forma, condensado na tristura duns ollos cativos e húmidos e logo, case sen movemento perceptíbel, volvía ser o belísimo rostro de Sía-Min e a man percorría o seu corpo, mudando as roupas, desde o minivestido con botas ata o vaqueiro con chaleque de pelo. Por veces, a cara agochábase atrás duns lentes de sol, mais apenas demoraba en amosar outra volta aqueles ollos estraños e hipnóticos. E despois, desde aqueles beizos carnosos, xenerosos en contraste coas liñas estilizadas do corpo, fluían palabras que estouraban nun sorriso: *Ti tamén es Sía-Min*.

–Só é un prototipo. Imos encher o mundo de hologramas. No metro, nos centros comerciais, nos medios de comunicación, nas rúas... Sía-Min está pensada para mulleres de entre 25 e 35 anos; mais, evidentemente, contamos con outros prototipos para todos os segmentos de idade e para calquera condición ou circunstancia. Prototipos para viúvas septuaxenarias, para rapaces que comezan o instituto, para xubilados, para anoréxicas, para homosexuais de mediana idade, para...

Ricardo ergueu a man e detívoo. Movía a cabeza, reflexivo. Gustáballe a idea dos hologramas tridimensionais. Sempre opinara que promover a inseguridade era un dos xeitos máis eficaces de publicitar a enxeñaría da memoria. Implicitamente, dáballes a razón aos sectores críticos que vían nela unha forma de sotisfacción da industria cosmética e da cirurxía estética; mais esta vez estaba nervioso e precisaban algo máis agresivo. Fitou a Lois M. e pronunciou as seguintes palabras a xeito de sentenza:

–Quero a Sía-Min paseándose esta mesma tarde por Central Park e polo Obradoiro. E polo mesmo inferno, se fai falta.

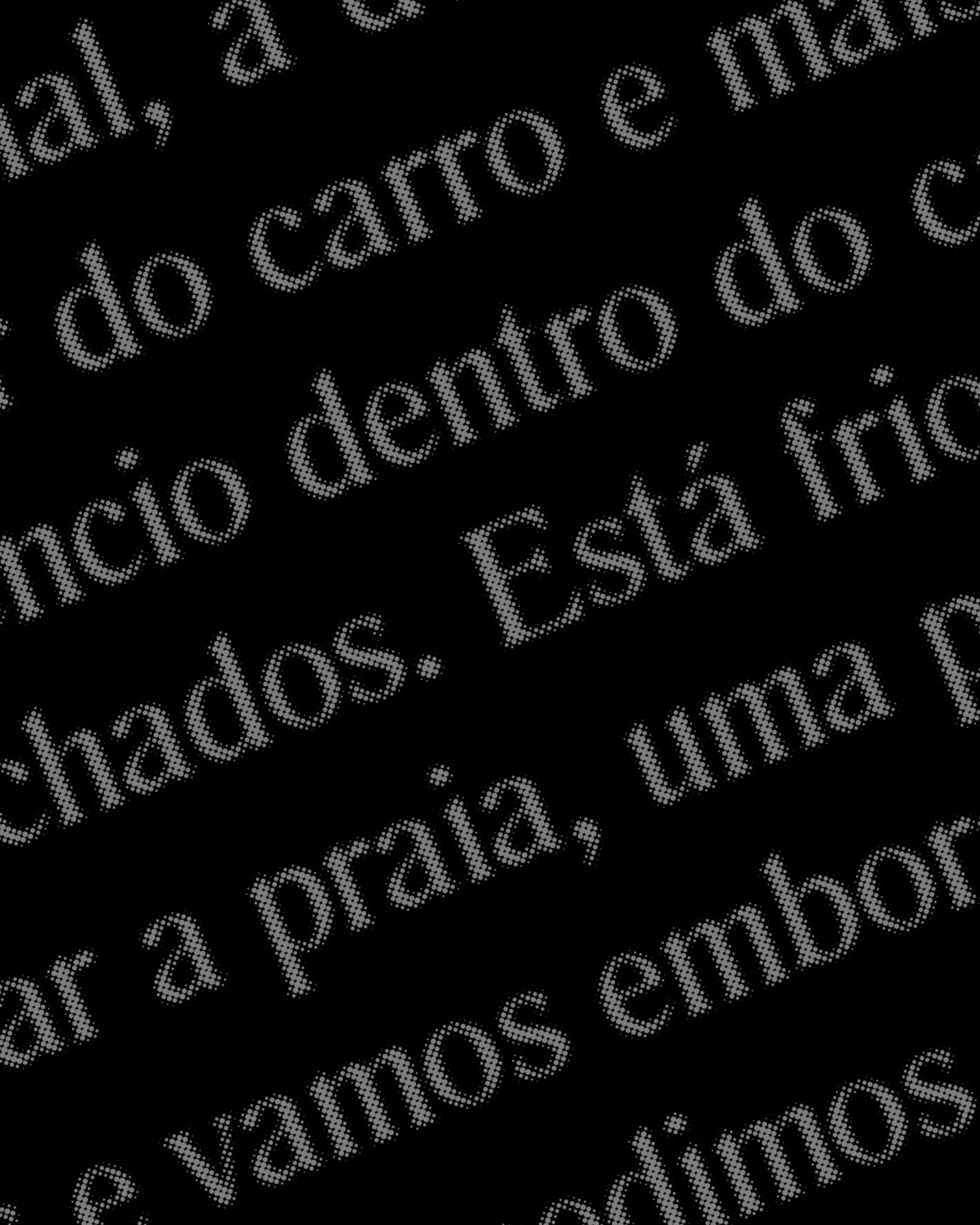
Dous días máis tarde, Lois M. non se presentou a traballar. Era a primeira vez desde a creación da E. M. Corporation. Aquel día, 11 de novembro, 48 horas despois de se despedir da súa muller para ir a un traballo ao que xamais chegaría a presentarse, a policía despregou por toda a contorna un intenso dispositivo de búsqueda. Carlos asumiu axiña o mando da situación. Agardaban a solicitude dun rescate ou a publicación dalgún tipo de manifesto dos grupos antisistema; mais ás 72 horas xa tiñan a certeza de que Lois M. desaparecera voluntariamente e de que era algo no que non xogaba ningún tipo de papel a improvisación e que comezara a preparar minuciosamente desde moito tempo atrás. Rastrexaron o traslado de fondos, non excesivos, pero significativos, que comezara 12 meses antes. Ningunha malversación. Limitárase a transferir fondos propios a unha modesta conta suíza e deixara o groso da súa fortuna nas contas familiares. Cando, finalmente, se abriu a caixa forte do seu despacho, atoparon unha carta de renuncia ao posto e outra na que lle outorgaba á súa muller e aos seus fillos plenos poderes para dispoñeren dos bens inmoables e dos cartos. Polo demais, aforrara xestos melodramáticos. Nada permitía deducir o seu paradoiro: ningunha factura de hotel, ningún rastro do alugueiro dun vehículo, ningunha pegada sobre a compra dunha casa... Por primeira vez na súa vida, Carlos sentiu admiración por Lois M.

Na liña do horizonte que se vía desde a sede central da E. M. Corporation, no pequeno cemiterio no bico dun outeiro sobre o mar desde o que se escoitaba o ruído das ondas da rompente, un home acababa de adecentar unha pequena lápida, que agora refulxía ao sol, unha enorme laxe de mármore branco, pulido e perfecto. Sobre ela, unha inscrición rezaba: *Os teus pais, Elisa e Antón non te esquecen*. Cando a lápida estivo enxoita, depositou sobre ela unhas flores brancas e mareladas de talo esguío, que abaneaban suavemente coa brisa. Quedou un intre mirando a inscrición da pedra, preocupado, sabedor de que el era o único ser no mundo que aínda sentía dor pola morte prematura e absurda daquel fillo que tanto amaran.

Fixo o traxecto de volta e atopou a Elisa coidando do xardín. Da cociña, saía o inconfundible arrecendo do xantar. Logo, pola tarde, sentaron no banco do porche para veren a posta de sol, como de costume, como todos os días. E entón Elisa díxollo: faloulle dun inmenso baleiro, do seu desacougo por aquela vida sen fillos e sen sentido.

–Parecerache unha loucura, Antón, mais estiven pensando, sabes? Gustaríame tanto implantarme un recordo, a lembranza dun neno noso. Coido que sería feliz só con iso, con pensar que unha vez o tivemos e cunha tumba que poderemos visitar. Buscarala, non si? Unha tumba branca desde a que se vexa o mar?

Ollouna e sorriu. Estendeu a man e aloumiñoulle a fazula enrugada co mesmo xesto co que, moitos anos antes, a tocara por primeira vez. Non dixo nada. Sentiu o conforto de pensar que nuns días, cando fose mudar as flores, xa non tería que ir só.



As canas estavam ao contrário

É bom não ter certezas. E quanto menos memórias, menos certezas.

Farrapos de tecidos velhos, umas vagas vozes desarticuladas, um breu entrecortado por velozes dardos de luz. E um quente húmido. E silêncio, que é talvez o não lembrar nada.

- E o canavial, onde é o canavial?
- Não sei, deixem-me dormir.

Primeiro, um latejar mole, depois um zumbido difuso, a cabeça a deixar de ser sua.

- Não podes dormir, fala!
- As canas estavam ao contrário, eram tracejadas, paralelas à linha do mar, persianas a tapar a luz que vinha do mar.

Uns garotos encontraram-no a dormir num banco de jardim da praça velha. A seu lado, dois pedaços de cana, de pontas afiadas, manchadas com o que parecia ser sangue, escuro e seco. Cheirava a algas. Um dos miúdos disse está morto e tocou-lhe, a medo. O homem, sem abrir os olhos, agarrou numa das canas e ergueu-a, esbracejou e disse qualquer coisa que não se percebeu bem e logo voltou ao estado inicial. Está vivo, cuidado, exclamou outro miúdo. Está a dormir. Pois está. Vamos chamar um polícia. Estás doido? O que é? E se dizem... Mas foram.

O mar estava ali, assim, naquele momento, e depois, noutro momento, era outro. É possível dizer menos de um mar? Era uma situação banal, a de um homem e de uma mulher que chegam perto de um mar, dunas adentro até onde houve força do motor do carro e mais ou menos habilidade do homem que o conduzia. Ponto. Motor desligado. Deixaram-se ficar em silêncio dentro do carro. Ela saiu primeiro. Deu uns passos em direcção ao mar e sentou-se na areia, a fumar. Olhos fechados. Está frio, disse o homem, que se aproximara. Puxou também de um cigarro, deu-lhe lume, ficou de pé a olhar a praia, uma praia muito extensa, a perder de vista, como se diz. Era dia claro. De Fevereiro. Acabamos os cigarros e vamos embora. Vamos como? Achas que consegues tirar dali o carro? Se não conseguirmos, vamos a pé até à estrada e pedimos boleia. Vou ao mar. Estás doida, com um frio destes? A mulher não respondeu ao homem, levantou-se e começou a caminhar. Parou na rebentação. O homem gritou-lhe vou-me embora e ela está

bem. Parou junto ao carro para tirar de lá um pequeno saco de viagem e começou a caminhar pelas dunas. Chegou à estrada e sentou-se num marco quilométrico. Passavam poucos carros, não fez sinal a qualquer deles. Fumou, dois, três cigarros. Levantou-se e começou a fazer o caminho de volta ao mar. Lá estava o carro, a ficar coberto com uma leve película de sal e areia fina. Desceu a última duna para o mar. Não viu a mulher. Caminhou para um lado e outro da praia, a olhar bem o mar e começou a gritar o nome dela. Entrou no mar, como se fosse uma estrada. Gritou. Uma onda maior derrubou-o. Enrolou-se na areia revolta, a água repleta de algas. Sentiu-se mal. Começou a gatinhar para terra. Deitou-se num declive de duna. Fechou os olhos. Gostaria de ser pintor, de saber os segredos das cores e pintar mares e dunas e corpos nus. Despertou – se dormiu. Começava a anoitecer. Sentiu frio. Tinha as roupas ainda húmidas e cheirava a algas. Lembrou-se da mulher. Voltou a olhar o mar, mas o mar era outro, claro. Não podia ter lá a mulher de antes. Nem ele a saber dela. Atravessou dunas e chegou a uma estrada. Noite. Fechou os olhos e começou a atravessar a estrada. Um som estridente. Um baque. Ainda sorriu.

Sentiu que era ele naquele banco de jardim de uma praça que não conhecia. Tentou lembrar-se e não conseguiu e sentiu-se contente por isso. Desfaleceu, talvez de fome e de cansaço, o corpo dorido. E era um caleidoscópio de luzes e sombras, mar, ondas, dunas, canaviais, vozes e cheiros desconhecidos.

As canas estavam ao contrário, eram tracejadas, paralelas à linha do mar, persianas a tapar a luz que vinha do mar. E silêncio.

Fevereiro de 2018 – Março de 2021

Máquina de fazer viagens

O jornalista a preto e branco que apresentava o telejornal à cabeceira da nossa mesa de jantar tinha uma cara tão séria e uma gravata tão direita, falava tão devagar e tão explicado que nos sentíamos atrapalhados de cada vez que ele ficava pendurado à espera de uma reportagem que demorava a entrar.

O genérico terminava e o jornalista levantava os olhos, o nosso avô soerguia-se e levava a mão à pala do boné:

– Boa noite, Senhor Doutor.

Como o jornalista não fazia caso e passava à primeira notícia, o nosso avô sentava-se e fazia-nos calar com um dedo à frente do nariz. E o jornalista, variando a gravata de dia para dia, todos os dias falava da América. Avançava com o que acontecia na Guerra do Golfo, e o nosso avô dizia:

– Como é que ele decora aquilo tudo?

E o que o jornalista dizia sobre a América era verdade, porque tudo o que os jornalistas diziam era verdade. Se o nosso avô ia a erguer-se da mesa antes de o noticiário terminar, levantava e baixava o boné ao jornalista. Não dizia nada, para não o interromper.

Eu e o meu irmão falávamos muito da América. Dos Estados Unidos da América. Na América aconteciam coisas mais importantes do que as que aconteciam na nossa aldeia. Na América ninguém conhecia a nossa aldeia. Quando começou a Guerra do Golfo, era a América que lançava as bombas. Na nossa aldeia não havia bombas, nem era possível que alguém se lembrasse de atirar bombas para lá.

E quando voltávamos a pé da escola, eu e o meu irmão falávamos da guerra e decidíamos quem ia ganhar. O meu irmão dizia que o Iraque tinha muito gás, por mais bombas que a América lançasse, o gás do Iraque dava cabo de tudo. Eu dizia que a América era mais esperta e tinha muitos aviões. Mas, para o meu irmão, não era assim que as coisas aconteciam. O Iraque tinha mais gás e pronto, era quanto bastava. Isto semanas a fio, enquanto nem o jornalista dentro do televisor nem em nossa casa se falava de outra coisa.

A América, a América, a América.

E um dia nas férias de Verão, quando as tardes não acabavam e o sol era tão forte que magoava a vista, peguei num pau como para me ajudar a pensar e disse:

– Deve haver uma maneira de ir à América.

E o meu irmão:

– É preciso ter um avião e os aviões vão acabar no fim da guerra porque o gás do Iraque vai rebentá-los todos.

O meu irmão, em bicos de pés, fazia voar aviões com uma das mãos e acertava-lhes com mísseis de gás vindos da outra. Mas tinha de haver uma maneira de ir à América e era isto que lhe estava a dizer quando ouvimos um restolhar, um trabalhar de motor, fomos a correr e surgiu um carro branco no caminho de nossa casa.

Uma vez por ano surgia aquele carro à entrada do caminho de nossa casa e nós corríamos para ele e de lá de dentro olhava-nos o nosso tio, que chegava sozinho e ficava a buzinar connosco aos saltos do lado de fora da janela. O nosso avô e a nossa avó aproximavam-se, o nosso avô levantava o boné e o nosso tio saía, muito derreado, e ia cumprimentá-los. Entretanto fazia-nos festas na cabeça e nós agarrávamo-nos à cintura dele e ele voltava a fazer-nos festas na cabeça e queria andar e não conseguia porque nós estávamos agarrados à cintura dele.

Era isto. Sempre igual. Havia sempre um dia no Verão em que isto acontecia.

Depois o nosso tio regressava ao carro e tirava a mala pequena. Erguia-a e nós saltávamos tentando agarrá-la, mas nem aos cotovelos dele chegávamos. Dizia-nos que tínhamos de esperar até estarmos dentro de casa e nem que pedíssemos muito ele nos deixava saber o que havia lá dentro.

– O que é? – perguntávamos, mas ele não dizia na mesma.

Era a máquina. Pelo menos nós chamávamos-lhe a máquina e era uma máquina porque inventava e mudava coisas e é isso que as máquinas fazem.

A máquina era sempre pequena, com um tubo e uma manivela. Tinha um truque para funcionar e era isso que o tio nos explicava: só o dava a conhecer a outra pessoa quando queria que esta também a pudesse utilizar. Mais ninguém sabia o que fazer com ela.

Era por isso que era a nossa máquina.

Depois o tio baixava-a e entregava-ma. O meu irmão agarrava-se logo ao meu braço e dizia:

– Dá-me a mánica, dá-me a mánica!

Ficava agarrado a mim até eu a ter experimentado e até lha dar para ele se calar e não vir o avô ralar e dar-me com o boné na cabeça.

O nosso tio não dizia nada porque entrava logo em casa a arrastar a mala que trazia na bagageira do carro. Enquanto isso, o nosso avô andava em volta dele com o boné na mão e a nossa avó ia tirar água do poço, que ficava no campo mais abaixo e onde chegava depois de passar por um caminho estreito no qual tinha de se baixar por causa dos ramos de uma figueira. Depois ia apanhar um limão e dava-lhe uma limonada num copo que tinha passado por água para ficar mais fresco.

Passados uns minutos, o nosso tio reaparecia sentado a uma mesa no alpendre e ganhava aquele ar que queria dizer que era o nosso tio e esquecia-se de nós para o resto do Verão. Às vezes ficava tanto tempo com a mão a segurar o queixo por cima dos papéis que nem o nosso avô se atrevia a abrir a boca, para não o interromper, como fazia com o jornalista da televisão.

– Ele encontrou a mánica no lixo – garantia o meu irmão.

Eu dizia que não, que ele era um inventor importante e era a pensar que se conseguia inventar as coisas. Era preciso pensar muito para conseguir fazer uma máquina daquelas, todos os anos diferente e devia ser muito difícil e era preciso saber muito do que o nosso tio sabia para o conseguir.

E o meu irmão dizia que não, que aquilo não valia nada, mas nos dias seguintes ficávamos a experimentar a máquina e queríamos que ela funcionasse, só que de início nunca funcionava porque precisava de aquecer e nós tínhamos de nos habituar a ela.

Certa vez, eu e o meu irmão fomos para o caminho à frente da nossa casa e o meu irmão levou o canudo da máquina a um olho, deu à manivela e disse que não acontecia nada.

Eu disse:

– Tens de levantar a máquina para o céu.

O meu irmão levantou-a e disse outra vez que não acontecia nada.

E eu:

– Dá mais à manivela!

Ele deu mais à manivela com o cotovelo levantado e eu segurei a máquina para ele conseguir andar mais depressa:

– Dá mais, dá mais!

Ele deu a toda a força e continuou a dizer que não acontecia nada.

E eu:

– Dá cá isso!

Ele tirou o olho do canudo:

– Esta mánica não presta!

Depois não queria dar-me a máquina e eu disse que ia falar com o nosso tio e ele disse que ia dizer-lhe que eu tinha mais tempo a mánica e não o deixava brincar com ela.

– Vai – disse eu e agarrei-lhe as mãos e tirei-lhe a máquina.

E ele, como ficou nervoso, pôs-se logo em bicos de pés. Quando o meu irmão ficava nervoso, punha-se em bicos de pés e tentava tirar-me a máquina, mas eu levantava-a como o nosso tio costumava fazer e ele não lhe conseguia chegar. Nisto ouvimos passos, risos já muito próximos de nós e demos por duas cabeças a espreitar por cima do muro. Eu escondi logo a máquina atrás das costas, e o meu irmão:

– Vamos fugir!

Mas o grandalhão já tinha saltado o muro e vinha a abanar muito os braços, para fazer os ombros mais largos. E o outro vinha logo a seguir. O meu irmão fez o mesmo e escondeu-se atrás de mim. Nisto, o da frente arrancou-me a máquina das mãos, e eu:

– Dá cá a máquina, ó Cabeça de Cabaça!

Ele olhava para aquilo sem perceber nada. Tinha a boca aberta e o lábio de baixo era redondo e feio.

E eu:

– Senão parto-te todo!

E o Cabeça de Cabaça não ensaiou nada e partiu-me logo todo. E ao meu irmão a seguir. E o outro mais pequeno, que se enfiava atrás dele, ajudou.

Depois pegaram na máquina e puseram-se a mexer nela. Começaram a perguntar porque é que aquilo era uma máquina: não tinha motor, não fazia barulho, não trabalhava. E era de madeira.

– Uma porcaria de madeira – diziam.

E bem lhe mexeram. E como não lhes respondemos nem levantados pelos colarinhos, ameaçaram atirá-la ao chão.

– Essa mánica é para mudar as nuvens, ó Cabeça de Cabaça!

Eu ainda mandei calar o meu irmão, mas o medo é assim:

– Espreitas aí por esse canudo!

E antes de rir o Cabeça de Cabaça encostou o canudo a um olho, depois ao outro, apontou a máquina para o ar e deu uma gargalhada que eu nunca cheguei a esquecer. Riu-se mais. E depois passou a máquina ao outro e ele espreitou também. E riu-se muito, mesmo já tendo rido antes, sem espreitar.

E riram-se os dois um bom bocado ainda.

No fim, o Cabeça de Cabaça, olhando-nos das alturas da sua ira, ergueu a máquina acima das nuvens e desta vez atirou-a mesmo ao chão. Depois acabou de parti-la com os pés.

Desapareceram.

Levantámo-nos e fomos mostrar a máquina ao nosso tio. O meu irmão quis inventar uma história, mas a que ele improvisou era ainda mais estapafúrdia do que a verdadeira, e eu não deixei. Chegámos ao alpendre onde o nosso tio estava com os cadernos e as folhas dele e antes que o meu irmão falasse eu contei o que tinha acontecido.

A única coisa que ele disse foi que nesse ano não teríamos outra máquina. Justificação: aquelas máquinas demonstravam a construir e para aquelas férias não havia nada a fazer.

Quando no Verão seguinte o carro branco veio pelo caminho de nossa casa e buzinou, o nosso avô tirou o boné da cabeça e a nossa avó foi buscar água para preparar uma limonada. Mas assim que o nosso tio me cumprimentou com um grande aperto de mão, em vez de lhe perguntar pela máquina nova, eu quis saber como é que ele tinha feito todas as máquinas anteriores. Qual era o segredo para fazer uma máquina daquelas?

O nosso tio olhou-me, já não parecia tão alto, e perguntou a minha idade.

– Doze anos – respondi.

E em vez de o deixar falar, fiz-lhe outra pergunta. Uma pergunta que andava há muito na minha cabeça. A pergunta era se ele fazia aquelas máquinas de propósito para nós ou se ganhava a vida a fazer máquinas para outras pessoas que também as quisessem.

– Quisessem para quê? – perguntou ele.

– Cada pessoa deve querer uma máquina para uma coisa diferente – disse eu.

O nosso tio nunca tinha pensado nisso, mas era capaz de ser assim, disse ele, e passava o tempo a fazer máquinas daquelas, ou melhor, máquinas parecidas com as que nos dava, uma vez que essas eram mesmo só para nós. As outras eram maiores, mas também serviam para as pessoas fazerem aquilo que muito bem entendessem com elas. E disse que eu tinha feito uma pergunta difícil.

Depois o meu irmão não deixou continuar a conversa porque começou a agarrar-se à cintura dele e a perguntar-lhe pela máquina nova. O nosso tio pegou-lhe ao colo e disse que não tinha tido tempo de construir a máquina desse ano. Não tinha sequer trazido a mala pequena onde a máquina costumava estar guardada. Isto significava que teríamos de ser nós a construí-la.

– Que seca! – disse logo o meu irmão.

– Construí-la, como? – perguntei.

E apesar de o nosso tio nos ter explicado que tínhamos em casa muitas coisas com que começar o trabalho, o meu irmão perguntou umas cinquenta vezes se ele não tinha uma máquina já pronta. Depois convenceu-se de que não valia a pena e passámos os dias seguintes a construir a nossa própria máquina.

Tivemos de pensar muito bem o que construir e depois como começar. E foi uma trabalhadeira. Eu dizia uma coisa e o meu irmão dizia logo outra, só para dizer o contrário. Fizemos e desfizemos tudo várias vezes. O meu irmão queria construir uma máquina estrambótica: pensou na máquina de produzir insectos.

– Como nas pragas do Egipto – dizia.

Eu deixava-o falar, até porque ele saltava de uma ideia para a outra e não se decidia em relação a nada. Não ficou muito bem, mas fizemos uma máquina. Era a nossa máquina. E tínhamos de perceber ao certo o que fazer com ela.

Fomos para o caminho de nossa casa e o meu irmão deu à manivela com toda a força, mas nem assim havia maneira de acontecer alguma coisa. Dizia, como nos anos anteriores:

– Esta mánica não funciona.

Eu insistia, porque ele já tinha o braço cansado:

– Dá mais à manivela!

Fazia-o andar com o braço à roda e ele bem espreitava pelo canudo, mas não produzia resultado nenhum. Depois achou que o problema era da manivela e pusemos uma manivela maior. O meu irmão disse a toda a gente que eu tinha construído mal a máquina.

E o Cabeça de Cabaça apareceu também, transpirado por todos os lados, com o outro franganote atrás dele. Voltaram a saltar o muro.

– Vamos fugir – disse o meu irmão e pôs-se logo atrás de mim.

Mas quando o Cabeça de Cabaça, ainda com os restos do riso do ano anterior, me perguntou se aquilo era outra máquina para mudar aquelas coisas lá em cima no céu, expliquei-lhe que era uma peça de uma máquina muito maior, uma máquina que o nosso tio estava a construir num quarto secreto dentro de casa.

– Um quarto secreto? – perguntou ele.

– Um quarto onde nem o nosso avô pode entrar sem autorização – disse eu.

Isto interessou ainda mais ao Cabeça de Cabaça e ele disse logo que nos partia todos, a mim e ao meu irmão, se não o deixássemos ver essa máquina maior.

Então estivemos a pensar como tirar a chave do quarto ao nosso tio. Era preciso esperar que ele saísse do alpendre, porque ele estava a ler e não havia maneira de ir lá interromper o trabalho dele, fosse por que razão fosse. Deitámo-nos os quatro na erva. Era o nosso posto de observação. E esperámos. E estava calor. E uma hora depois lá estava o nosso tio, debruçado sobre a mesa, a olhar para aqueles papéis que nunca mais acabavam.

– Isto é um frete – acabou por dizer o Cabeça de Cabaça.

– É sempre assim – disse eu. – Vais ver que à noite a nossa avó o vem chamar e ele se levanta para ir comer.

É claro que eles foram embora e não voltaram e o meu irmão ficou a achar que a tal máquina grande existia mesmo. E foi outra trabalhadeira convencê-lo do contrário.

Quando as férias chegaram ao fim e o nosso tio perdeu aquele ar que queria dizer que era o nosso tio e veio despedir-se, quis saber como nos tínhamos saído na tarefa que nos tinha dado para fazer. Era a pergunta de que eu estava à espera. A guerra tinha acabado e já se falava de outras coisas na televisão, o meu irmão já não tinha medo do gás e por isso tínhamos inventado a máquina de viajar para a América.

– Só dá para ir à América? – perguntou o tio.

– Não pensei em mais nada – respondi, mas fiz-lhe outra pergunta, uma pergunta que andava há muito na minha cabeça. – Vai para a América?

Ele guardou a mala que a minha avó lhe deu e meteu-se no carro:

– Vou para a Itália. É aqui mais perto.

A forma como disse aquilo era estranha e eu dei por mim a coçar a cabeça e a dizer:

– Então vou fazer uma mudança à máquina para ir à Itália.

O tio abriu a janela do carro e olhou para mim:

– Eu passo o ano todo a fazer uma máquina para poder vir aqui.



Ensayo

CONCHA D'OLHABERRIAGUE

PERE FERRÉ

JON KORTAZAR

DAVID PAVO CUADRADO

ANTÓNIO VIEIRA



De la comedia a la tragedia. Treinta años de literatura en Luis Landero

La vida de cada individuo, si se considera en su conjunto y en general, sin fijarse más que en los rasgos principales, es siempre un espectáculo trágico; pero vista en sus detalles se convierte en sainete, pues las vicisitudes y tormentos diarios, las molestias incesantes, los deseos y temores de la semana, las contrariedades de cada hora, son verdaderos pasos de comedia.

ARTHUR SCHOPENHAUER

A los treinta años de *Juegos de la edad tardía* (1989), la obra maestra de Luis de Landero y una de las mejores novelas en español del siglo xx, y a los diez años de la publicación de *Retrato de un hombre inmaduro* (2009), la más breve de sus obras, llega una novela de bello y ambiguo título, *Lluvia fina* (2019), que confirma a su autor como el mayor recreador de la lengua de nuestra tradición.

Luis Landero es uno de los mejores prosistas españoles, excelente narrador y maestro del humor y el ingenio en varios registros —en especial la parodia y la ironía—, aunque siempre con un fondo indulgente y compasivo. Su escritura es personal, con aliento clásico y apresto barroco, de ritmo vigoroso y fino lirismo, cálida, precisa, tensa y en ocasiones refleja o autorreferencial. El componente narrativo dominante se articula fluidamente con el lírico y el reflexivo o ensayístico. No es raro que los personajes landerianos expresen su admiración y sorpresa ante ciertos vocablos. La lengua y la creación literaria son ingredientes relevantes en la temática de la obra del escritor extremeño, cuyos personajes, desde el protagonista de *Juegos de la edad tardía*, Gregorio Olías¹, hasta Gabriel, de *Lluvia fina*, nos hablan de su literatura efectiva o planificada tan solo. Metaliteratura, sí, de estirpe quijotesca las más de las veces, con asomadas o desvíos que no extravían al lector ni llegan a desgajarse del paño narrativo. Las fórmulas de la metaficción revisten caracteres diversos que van desde la confesión que hace Rodó, personaje secundario muy importante de la novela de aprendizaje en primera persona *El guitarrista* (2002), a Emilio, el joven protagonista —a quien le puntualiza detalladamente cuáles son las notas características de un escritor²—, hasta la alusión al propio discurso, como hace el hombre inmaduro, protagonista de *Retrato de un hombre inmaduro*, cuando se pregunta por tres veces: «¿Por dónde iba yo?»³ o la mención en *Caballeros de fortuna* de los protagonistas de *Juegos de la edad tardía*, como dos tipos de los que se rumorea que eran forasteros y se pavoneaban de haber conocido a un tal Faroni⁴.

1 Luis LANDERO, *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Tusquets, 1989, pp. 183-187.

2 Luis LANDERO, *El guitarrista*, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 130.

3 Luis LANDERO, *Retrato de un hombre inmaduro*, Barcelona, Tusquets, 2009, pp. 19, 99 y 142.

4 Luis LANDERO, *Caballeros de fortuna*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 182.

Especialmente divertidos resultan los pintorescos críticos literarios que aparecen en la fiesta de inauguración de la estrambótica fábrica en *El mágico aprendiz* y, en una chispeante conversación, proceden a etiquetar la escena y a los tipos que ven por allí de esta guisa:

- Esto parece de novela —susurró uno de los críticos, con una mano confidencial en la boca.
- A mí me recuerda algo como de Bertold Brecht y el teatro épico.
- O de Dickens.
- Si es que la realidad supera siempre a la ficción —dijeron al tiempo, y ahí juntaron la cabeza, cuchichearon algo y sofocaron una risa convulsa. [...]
- Este parece también un personaje de ficción —murmuró uno de los críticos. [...]
- De una novela del realismo social. De *La colmena* o *El Jarama*.
- O de Galdós. Puro costumbrismo. [...]
- Pues aquel de allí —y señaló disimuladamente a Martínez— parece de Kafka. [...]
- ¿Y la secretaria?
- Esa está entre Nabokov y la novela rosa⁵.

En este apartado de la metaliteratura en Landero ha de ocupar un lugar destacado *Entre líneas. El cuento o la vida* (2001), síntesis y compendio feliz de ensayo, autobiografía y novela de vanguardia a la manera de la unamuniana *Cómo se hace una novela* (1927). Mencionaremos, por último, el capítulo final de *Hoy, Júpiter*⁶, donde Tomás Montejo, el personaje principal, se dispone a escribir la obra que acabamos de leer, y el primer capítulo de *El balcón en invierno*⁷, titulado «No más novelas. Septiembre de 2013», confesión del narrador-escritor, atorado entre la duda angustiosa acerca de qué escribir y la certeza de que existencialmente necesita escribir.

Entre los rasgos genuinos del estilo maravilloso de Landero cabe destacar las enumeraciones torrenciales de estirpe lopesca⁸, tal la mención de manjares y bocados exquisitos de la mantequería donde trabajó de niño el narrador de *El balcón en invierno*, y la delicada poesía de sus símiles⁹, que templan el ritmo, así como el dominio de la técnica del diálogo, ya sea amable, candoroso y lleno de chispa y ternura —en las conversaciones telefónicas entre Gregorio y Gil—, ya desgarrado, vehemente y tormentoso —en los enfrentamientos, por teléfono también, entre los miembros de la familia anónima de *Lluvia fina*—. Son notables asimismo los fogonazos verbales de raigambre vanguardista que nos remiten al fulgor expresivo de Ramón Gómez de la Serna: «Pastor es el artista de palabras ovejas», dice Gregorio¹⁰; o:

Había mucha luna y en la transparencia del remanso se veían nadar algunos pececillos. Se me ocurrió entonces una imagen: La luz se abrazaba de noche a los peces para seguir brillando¹¹.

De la tradición oral campesina que sazónaba la infancia del niño criado en la Raya de Portugal y sobre todo de los cuentos que le contó la abuela Francisca aprendió el futuro escritor a disponer el ritmo del relato con las

5 Luis LANDERO, *El mágico aprendiz*, Barcelona, Tusquets, 1999, pp. 283-284.

6 Luis LANDERO, *Hoy, Júpiter*, Barcelona, Tusquets, 2007, pp. 399-400.

7 Luis LANDERO, *El balcón en invierno*, Barcelona, Tusquets, 2014, pp. 13-28.

8 Luis LANDERO, *El balcón en invierno*, op. cit., p. 59.

9 Luis LANDERO, *Lluvia fina*, Barcelona, Tusquets, 2019, p. 113: «Y siguió ajena a aquella letanía hasta que un día la madre (que esperó sin duda ese momento como el jugador que reserva su mejor carta para matar la partida en el momento justo) le dijo».

10 Luis LANDERO, *Juegos de la edad tardía*, op. cit., p. 184.

11 Luis LANDERO, *Retrato de un hombre inmaduro*, op. cit., p. 214.

artes de un juglar moderno, a enlentecerlo o acelerarlo según venga a cuento, y a descubrir el valor asombroso de los detalles.

Hay un minitexto de Landero, auténtica filigrana intertextual, parodia de la invocación ritual a la Musa con la que se inician los poemas homéricos, que se ha convertido en un modelo para cultivadores y estudiosos de la ficción breve, quienes lo citan una y otra vez. Así, en la tesis doctoral de Jorge Gómez Vázquez, encontramos el mini relato landeriano, titulado *Breve antología de la literatura universal*, entre otras varias citas, encabezando el trabajo¹². En él hace gala el escritor de su veta lúdica y humorística, algo ramoniana, así como de su capacidad cervantina para la metaficción. El microrrelato lo firma Faroni, personaje de ficción creado por los dos protagonistas de *Juegos de la edad tardía*, y alude de manera encadenada, con mayor o menor claridad, a veinticuatro obras maestras de la literatura universal, en prosa y en verso:

Canta, oh diosa, no sólo la cólera de Aquiles sino cómo al principio creó Dios los cielos y la tierra y cómo luego, durante más de mil noches, alguien contó la historia abreviada del hombre, y así supimos que a mitad del andar de la vida, uno despertó una mañana convertido en un enorme insecto, otro probó una magdalena y recuperó de golpe el paraíso de la infancia, otro dudó ante la calavera, otro se proclamó melibeo, otro lloró las prendas mal halladas, otro quedó ciego tras las nupcias, otro soñó despierto y otro nació y murió en un lugar de cuyo nombre no me acuerdo. Y canta, oh diosa, con tu canto general, a la ballena blanca, a la noche oscura, al arpa en el rincón, a los cráneos privilegiados, al olmo seco, a la dulce Rita de los Andes, a las ilusiones perdidas, y al verde viento y a las sirenas y a mí mismo¹³.

Tomando como referente la primera novela, la labor de depuración, síntesis y búsqueda de la esencialidad que apreciamos en la última obra, *Lluvia fina*, es excepcional. De ello nos ocuparemos, más adelante, en el presente trabajo; también de precisar en qué género ha de encuadrarse la novela, punto en el que no hay un criterio común entre los críticos.

Landero compone sus tramas, sustentadas siempre en el personaje, como un artesano de buenhacer, ya sean complejas, como en *Juegos de la edad tardía*, novela multívoca, con unos diálogos memorables, de idas y venidas en el tiempo, y una fecha clave, el cuatro de octubre, que martillea recurrentemente, o más sencillas y lineales —que no quiere decir más fáciles—, como en el monodílogo que transcurre en una noche del *Retrato de un hombre inmaduro*, con un protagonista sin nombre, igual que *El hombre perdido* de Ramón Gómez de la Serna.

Creador de un universo propio que conocemos sus lectores desde *Juegos de la edad tardía*, Luis Landero escribe con gracia, como los mejores clásicos del Siglo de Oro, maneja los episodios, enfrentamientos y detalles, y construye personajes —mayoritariamente masculinos, salvo en *La vida negociable* y en *Lluvia fina*— inolvidables por su cercanía, y no solo los protagonistas. Pienso, por ejemplo, en algunos secundarios de *Juegos de la edad tardía*: el oteador don Isaías, diablo benéfico, nacido en un taller de pájaros parlantes, narrador, a su vez, de una historia preciosa y desoladora protagonizada por una urraca¹⁴; el padre de las tres Marías, parlanchín incontenible de mesa de café¹⁵; el valleinclanescos hampón fulero Requejo, obsesionado por los cuernos¹⁶, o doña Gloria, la venerable anciana dueña

12 Jorge GÓMEZ VÁZQUEZ, *Fundamentos de consolidación de la microficción hispánica (1946-1995)*, Tesis inédita presentada en la UNED, 2018, p. 7 (consultada en su edición digital).

13 VV. AA., *Quince líneas. Relatos hiperbreves. Edición de Círculo Cultural Faroni*, Barcelona, Tusquets, 1996, p. 51. Esta antología contiene otros dos textos de humor conciso firmados por Faroni: «Orgasmo» y «Cuando Dios quiera».

14 Luis LANDERO, *Juegos de la edad tardía*, op. cit., p. 345.

15 Luis LANDERO, *Juegos de la edad tardía*, op. cit., pp. 178-181.

16 Luis LANDERO, *Juegos de la edad tardía*, op. cit., pp. 248-254.

de la pensión donde se hospeda el fugitivo Gregorio¹⁷, hermana de un pintor loquinario cuyos cuadros contienen sin excepción un burro y una plaza.

Todos ellos evocan por su viveza, singularidad y atractivo a los secundarios de Charles Dickens o del gran cine americano. También cabría aquí el regocijante Polindo de la novela más dickensiana de Landero, *El mágico aprendiz* (1999), antiguo bedel de instituto que hace las delicias del lector con sus disparatadas definiciones del arte de vanguardia y sus comentarios sobre los personajes de la tragedia, o el ya mencionado Rodó, de *El guitarrista*.

Al leer a Landero recordamos espontáneamente a los mejores escritores de nuestra tradición, principalmente a los de estirpe cervantina, a los maestros rusos y también a grandes pensadores del siglo XIX, en especial a Schopenhauer (*El guitarrista*), o a filósofos del siglo XX: a veces a Albert Camus (por ejemplo en *Retrato de un hombre inmaduro*, que tanto se asemeja en su forma a *La caída*, o en *Absolución*, por la presencia de la fatalidad), a Ortega y Gasset con mucha más frecuencia (*Caballeros de fortuna*, 1994, *El mágico aprendiz*, 1999, *Entre líneas. El cuento o la vida*, 1996, 2001, *El balcón en invierno*, 2014), porque el fondo de su reflexión es rico en lirismo raciovital y porque —como sostiene el filósofo en las *Meditaciones del Quijote*: «Para quien lo pequeño no es nada no es grande lo grande»¹⁸— en la literatura landeriana lo pequeño realza y dota de sentido a lo grande.

En una conversación de *El guitarrista*, aconseja don Osorio a Emilio: «Hay que fijarse mucho en todo, y sobre todo en lo pequeño. Como los virus, como las semillas, como las cerraduras, en lo pequeño está a veces lo inmenso»¹⁹. Y, más adelante, hilvanando de nuevo una sarta de símiles percutientes, cavila Emilio:

Y del mismo modo que hay tiempos de convulsión en que hombres de poco pelo logran de golpe honores y fortuna, así hay también momentos de la vida en que los objetos más nimios o vulgares hacen inopinadamente una brillante carrera estética, y de la noche a la mañana alcanzan rango poético y se cargan de símbolos como el soldado raso de condecoraciones²⁰.

A diferencia de Unamuno o de Albert Camus, que escribían novelas para exponer su filosofía, Landero, narrador nato, cuenta y, con la mejor técnica expresionista, traza personajes desiderativos, que son habladores con una tendencia irreprimible a la fabulación, se revuelven contra la grisura y pequeñez de su circunstancia y se afanan, con más tenacidad que provecho, en ser más de lo que son y en alcanzar siquiera las rebañaduras de la dicha, siempre esquiva y hasta tantállica.

Y de esta suerte, al convertirse en novelistas de sí mismos, filosofan a su manera —aunque algunos no sepan que lo están haciendo—, porque razonan, ponderan y sopesan lo que son, lo que podrían haber sido y lo que querían ser, con gran empeño, como náufragos que bracean atisbando en lontananza una esperanza nebulosa.

Pienso en Lino, el protagonista de *Absolución*, impulsado por su desasosiego y los embates de la contingencia a tornarse nómada existencial, que no para de dar tumbos, o en *El mágico aprendiz*, novela de pobres gentes con un cierto aire entre dickensiano y gogoliano, y, cómo no, en *Juegos de la edad tardía*, donde está de pleno la materia narrativa landeriana —el contraste entre la decadencia del campo y la pujanza de la ciudad, el conflicto paterno-filial, el afán o itinerario vital de un muchacho desorientado y soñador que parece inmune a la madurez— en su versión más rica y barroca.

Con *La vida negociable* (2016) el escritor amplía algo su elenco al incorporar al peluquero Hugo Bayo, tipo matonil de ribetes canalleros, condición ausente de los personajes anteriores, caracterizados por un fondo ingenuo

17 Luis LANDERO, *Juegos de la edad tardía*, op. cit., pp. 239-242.

18 José ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1914, p. 42.

19 Luis LANDERO, *El guitarrista*, op. cit., p. 136.

20 Luis LANDERO, *El guitarrista*, op. cit., p. 282.

y cándido, una cierta inestabilidad, una indolencia melancólica transida de tedio o un terrenal sentido común —esto último lo vemos en las madres y mujeres de los héroes—, pero exentos de malevolencia fría y directa, salvo, tal vez, los mendaces don Osorio y Adriana de *El guitarrista*, que juegan una mala pasada burlesca al pánfilo Emilio. En *Lluvia fina* el censo de los caracteres ingratos incorpora a Horacio, sujeto pervertido, dañino y despiadado.

Pese a tratarse de la obra de un escritor novel y desconocido, en 1989, *Juegos de la edad tardía*, verdadero cuento de cuentos, de compleja estructura en espiral, rica en simbolismo y dotada de una escritura brillante y enjundiosa deleitó a una mayoría por el atractivo y la simpatía de sus protagonistas, hombres corrientes de atribulada interioridad que se construyen una vida paralela a la real, fruto de la ensoñación.

Pero esa impostura de las criaturas landerianas, benévola y profundamente humana, no es una argucia picaresca para provecho del impostor, sino más bien un quimérico vuelo a la desesperada en busca de algún resquicio de felicidad, idea presente en todas las obras de Landero: la búsqueda anhelante de la felicidad.

Al comienzo de *Absolución* (2012), se pregunta Lino, el protagonista, mientras se afeita y mira en el espejo: «¿Será posible que, al fin, hayas logrado ser feliz?»²¹.

Como decíamos, desde el comienzo —eran otros tiempos— los lectores tributaron el merecido recibimiento a la historia de los inolvidables Gregorio-Faroni y Gil-Dacio, los críticos, mayoritariamente, reconocieron y elogiaron las virtudes de la novela y la premiaron con los mayores galardones: el Nacional de narrativa y el de la Crítica de 1990. En Francia, *Les jeux tardifs de l'âge mûr* fue premio Méditerranée extranjero en 1992. Llegó incluso a fundarse un Círculo Cultural Faroni y el nombre de este personaje tiene una entrada en la Wikipedia.

Quizá lo difícil en una carrera que comienza de esa forma tan sorprendente e inhabitual sea mantener la composición como gran escritor (no buen escritor), combinando mesuradamente la presencia literaria y la discreción. El poeta y crítico literario Antonio Lucas, en un artículo publicado en *El Mundo*²², enaltece con perspicacia y sensibilidad la elegancia de Luis Landero, virtud de honda estirpe moral y no meramente aparental.

Luis Landero, en efecto, no ha perdido el sitio, ese que se ganó hace tres décadas y ha ido consolidando y labrando libro a libro, en sus novelas de pura ficción, sus textos cortos (con uno de ellos: «¡A aprender al asilo!» obtuvo el premio Larra en 1992) y sus obras de trasfondo biográfico anovelado: *Entre líneas. El cuento o la vida* (1996 y 2001) y *El balcón en invierno* (2014). Sin olvidar un texto menor en tamaño, pero muy luminoso a la manera orteguiana: *Bienvenidos a Ítaca*, discurso de despedida de sus alumnos de la RESAD el día de su jubilación al finalizar el curso 2007-2008.

Subraya Ortega y Gasset que elegancia viene de «elegir», y así, a la luz de su ya larga y solvente carrera, podemos decir que Landero eligió perseverar en su condición de narrador, de contador de cuentos y cultivador gozoso de la lengua española a quien lo humano no le es ni ajeno ni indiferente, tal como aconseja el narrador a Tomás Montejo, protagonista de *Hoy, Júpiter* (2007), profesor y escritor de ficción, y apreciamos sus lectores atentos:

Nada en el mundo debía serle ajeno, y en eso consistía justamente la tarea de escribir, en el intento de comprender la honda significación de lo creado, identificándose con cada cosa para interpretarla y darle voz en el gran teatro del lenguaje²³.

Un escritor que irrumpe en el mundo literario con una novela prodigio de imaginación, encanto y sabiduría compositiva no tiene ya que demostrar de lo que es capaz. Lo difícil en un caso así es mantenerse a la altura de las expectativas y confirmar que la primera obra no fue un *unicum*.

21 Luis LANDERO, *Absolución*, Barcelona, Tusquets, 2012, p. 13.

22 Antonio LUCAS, «Luis Landero: la literatura de no perder el sitio», *El Mundo*, 5 de mayo del 2019.

23 Luis LANDERO, *Hoy, Júpiter*, op. cit., p. 321.

Pues bien, como decíamos, recientemente Landero nos ha entregado *Lluvia fina*, cuya extensión es la mitad de la de *Juegos de la edad tardía*. El tiempo de la narración también se comprime. Novela coral, no hay en ella personajes secundarios y la tensión es máxima.

La escritora y filósofa irlandesa Iris Murdoch, cuyo centenario conmemoramos este año, afirmó, el siglo pasado, que la novela había dado la espalda a la tragedia.

Murdoch —lo recuerda Andreu Jaume—, estaba convencida de que la novela es eminentemente un género cómico y de que ella, desde luego, escribía comedias:

La novela es una forma cómica. La tragedia tan sólo aparece ahí remotamente. En las novelas ocurren cosas tremendamente tristes pero no creo que sean trágicas debido a la forma. La tragedia pertenece al teatro y no a la vida real, como alguien ha observado (quizá yo misma) y tampoco pertenece a la novela, que de algún modo es como la vida real y no como el teatro)²⁴.

En efecto, la estructura es un punto crucial al escribir una tragedia, aunque no el único; ha de haber dolor y muerte encarnados en unos caracteres y sus diálogos o agones, y lo que sucede debe suscitar horror y compasión, precisa Aristóteles.

Tales son los requisitos, incluso si, como ocurre en el caso de *Lluvia fina*, su composición la encuadra *prima facie* en el género al que la preceptiva denomina novela.

Los géneros literarios, argumenta Ortega en *Meditaciones del Quijote*, son las funciones poéticas, direcciones en que gravita la generación estética. La tragedia, sigue diciendo el filósofo, es así la expansión de un cierto tema poético fundamental, y solo de él, es la expansión de lo trágico.

La cuestión es que, huelga decirlo, el concepto de novela se ha dilatado notablemente desde la superación de la narrativa decimonónica que se inicia *grosso modo* en los albores del siglo xx —en España se señala 1902 como fecha clave del Noventay ocho, año de la publicación de *Sonata de otoño*, de Valle-Inclán; *Camino de perfección* de Pío Baroja; *La voluntad*, de Azorín y *Amor y pedagogía*, de Unamuno— y certifica su libertad en los años veinte con Gómez de la Serna, Joyce y Proust. Por novela tenemos al *Ulises* (1922), pero también consideramos productos narrativos de la misma denominación *Prometeo* (1915), novela poemática de Pérez de Ayala, *Nada menos que todo un hombre* (1916), de Miguel de Unamuno o *Locura y muerte de Nadie*, de Benjamín Jarnés (1929), ejemplos en los que se percibe una herencia innegable de la tragedia, tal como expuso el profesor Javier de Hoz en su ensayo de 1971, («Tragedia griega y novela contemporánea: dos estructuras»)²⁵, donde arguye que, más que en el teatro, la tragedia griega tiene continuidad en un tipo de novela.

Y así, matizando o desmintiendo a Murdoch, Landero ha presentado este año 2019 una novela excelente, cuya calidad, si no supera, si está a la altura de *Juegos de la edad tardía*. Dos obras deslumbrantes; desbordante de exuberancia, ingenio y frescura la primera; ejemplo de depuración, síntesis esencial y perspectivismo la última; una comedia muy dramática, que tiene momentos jocosos pero también patéticos²⁶ —no es fácil ni pertinente clasificar una obra tan rica en simbolismo, tan compleja y con tantas layas y lecturas posibles y diferentes, fruto de una armónica conjunción de la lengua y la cultura popular y oral con la culta y escrita—, y una tragedia de

24 Andreu JAUME, «Iris Murdoch de viva voz» en *El Cultural de El Mundo*, 8-VIII-2019, s. p. (edición digital).

25 Javier DE HOZ, «Tragedia griega y novela contemporánea: dos estructuras», *Actas del IV Congreso Español de Estudios Clásicos, Discursos y ponencias*, Madrid, SEEC, 1971, pp. 159-196.

26 Luis LANDERO, *Juegos de la edad tardía*, op. cit., pp. 74-5. El narrador rememora una traumática experiencia sexual de Gregorio a los cinco años alocionado crudamente por su abuelo.

genuina estirpe griega que resulta universal, moderna y perturbadora por su piedad y franqueza, polifonía y cohesión compositiva.

Mas no hay tragedia sin héroe, masculino o femenino, individual la mayoría de las veces, colectivo en alguna ocasión. En *Lluvia fina* se llama Aurora.

Aurora o la creación de una heroína trágica

Las desdichas del «Príncipe Constante» eran fatales desde el punto en que decidió ser constante, pero no es él fatalmente constante.

JOSE ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*

En su iluminadora *Introducción al teatro de Sófocles*, señala María Rosa Lida, hablando de Antígona, que una heroína trágica no es consecuencia accidental de un momento, sino resultado necesario de todos los momentos y circunstancias de una vida. Este rasgo diferencia la tragedia clásica de la existencialista, donde el acaso desempeña frecuentemente un papel principal al operar como desencadenante de los sucesos luctuosos. Piénsese, por ejemplo, en *El malentendido*, de Albert Camus.

Aurora, de hermoso y poético nombre de arribada y partida, se configura, desde el comienzo de la novela, como una heroína trágica. Ya al inicio, en la tercera página, el peculiar narrador guadianesco, que tiene algo de vaticinador experimentado y algo de mensajero, se pregunta, con la retórica de la premonición trágica:

¿Qué habrá en Aurora que despierta enseguida la confianza de la gente y las ganas de sincerarse con ella y de contarle fragmentos antológicos de su vida, secretos que acaso el narrador no ha revelado nunca a nadie? Pero a ella sí. A ella todos le cuentan, todos la quieren, todos le agradecen su comprensión, su manera tan dulce, tan consoladora de escuchar.

Quizá sea un don innato y casi milagroso, porque quien la mira no puede dejar de sonreír, de dirigirse a ella para preguntarle cualquier minucia...²⁷

Pero no nos engañemos. No hemos de esperar que el narrador nos explique luego, tras un análisis psicológico del personaje, por qué Aurora desempeña el papel de consoladora de afligidos en el gran teatro de la familia. Para saberlo solo nos vale estar muy atentos a la acción, que eso más o menos significa drama en griego. La novela de Landero tiene una estructura dialogal que permite verla como un drama, primero, y a la postre como una tragedia.

Todo ocurre en seis días que revive Aurora de forma envolvente y anular durante la última tarde en el aula de su colegio, un jueves de carnaval.

La trama la constituyen el funesto y múltiple agón familiar compuesto por los enfrentamientos sucesivos entre los hermanos: Andrea, Sonia y Gabriel, el causante de la trifulca por proponer, cándidamente, una comida familiar de celebración del cumpleaños de la madre con el fin de amansar y aquietar las ya viejas y arraigadas desavenencias y los agravios, nacidos y nutridos en el reducto de las relaciones consanguíneas.

El marido de Aurora, Gabriel, profesor de Filosofía, es el intelectual de la casa. Sabio era Edipo, aunque no supiera quién era él mismo. Cuando conoció a Aurora, Gabriel le propuso guiarla a la procura de la felicidad, materia

27 Luis LANDERO, *Lluvia fina*, op. cit., p. 13.

sobre la cual está escribiendo un libro. En la tragedia sofoclea lo trágico se aquilata con el componente irónico y a veces con algún toque chusco, tal el guardián dormilón y sibilino de Antígona.

Aurora intenta en vano refrenar a Gabriel para que no se celebre la reunión familiar. Ella conoce en carne propia la fatídica paradoja de la palabra, sus propiedades salvíficas y su fuerza devastadora. Por añadidura, solo Aurora dispone de todas las versiones y perspectivas de cada miembro de la familia respecto a los otros. Es un gran infortunio no tener el don de la palabra, como le ocurre a Alicia, su única hija. También lo es para Aurora carecer del don de la persuasión aunque no del de la previsión, tal Casandra.

La confidente de todos, condenada a estar a la escucha sin tregua y a ser así el bálsamo de sus interlocutores, no tiene con quién hablar. Su teléfono nunca descansa.

La llaman sucesivamente todos los familiares, y cada uno le refiere la conversación que ha tenido con el otro. Aurora no quiere ser juez de nadie. Cree que hay algún fragmento de verdad en la confesión de cada uno, y que el peligro mayor es evocar el pasado e intentar sanar viejas y persistentes heridas con palabras ya irremediabilmente ajadas y perturbadoras. Pero las peroratas de desahogo de sus cuñadas Sonia y Andrea, su marido Gabriel, su suegra y su excuñado Horacio, que son inexorables, conforman en gran parte la circunstancia de Aurora, y paulatinamente, como una leve y persistente llovizna, van minando las bases de su resistencia hasta hacerla sucumbir, como el pino en la pradera, en el derrumbe absoluto, la catástrofe tras de la cual caerá el telón.

«Es que mi vida ya está vivida, y lo único que me queda es contarla», le apostilla Sonia a la comprensiva Aurora²⁸, quien la anima a proseguir con sus lamentos porque sabe que le hace bien. Y Aurora, que por una vez también tiene algo que contar (p. 13), no atina cuando intenta labrar su relato, seguramente porque sabe bien que nunca lo contará a nadie. A diferencia de Sonia, Aurora no tiene la posibilidad de suplir una vida fallida o ya vivida por una vida vicaria narrada.

Ella, no obstante, persevera en su condición de apacible y paciente receptora de penas y agravios, revelaciones, acusaciones y exculpaciones, directas y referidas.

Como *El Príncipe Constante*, la heroína de *Lluvia fina*, alma bella privada de la expresión liberadora que prodigan sus parientes, condenada a una endofasia autodestructiva, no decae en su abnegación, esencia íntima de la heroicidad y la santidad. Aurora, nacida para ser el alba de los demás, padece la antinomia fatal de tener que confortar sin descanso y sin esperanza alguna de ser confortada. Nuevamente la ironía trágica actualizada adquiere un tono sarcástico: en tiempos de frenesí de la comunicación, el cachivache tecnológico de las prestaciones máximas, casi mágicas, el teléfono móvil, deviene el instrumento de tortura, lento pero eficaz para la heroína. Suena una y otra vez, al tiempo que escupe mensajes escritos que tampoco son silentes. Cuando la fatiga la rinde y lo desconecta en un acto fallido, Aurora despertará en el aula, rodeada de los dibujos infantiles y motivos de carnaval, para encontrar la estridente polifonía interpelante y la quejumbre sin cuento de sus interlocutores.

Y así, el único silencio sosegante que le es concedido a Aurora es si acaso el que la aguarda allende la vida terrena. Por ello en un arrebato frenético en pos de la calma emprende su último viaje.

De esta forma tan poética concluye *Lluvia fina*, una historia hondamente humana, que desprende compasión, lirismo y sabiduría literaria:

La misma clarividencia que la aligeró de cargas y de culpas y la invitó a remansar la marcha, le indica también el momento justo en que debe apresurarse por última vez hacia él, hacia el futuro acogedor. «Me siento peligrosa»,

28 Luis LANDERO, *Lluvia fina*, op. cit., p. 243.

piensa. Luego oye venir a gran velocidad por la calzada el luminoso estruendo, cada vez más y más cerca, hasta el instante exacto en que se dice: «¡Ahora!», y avanza con decisión hacia la otra orilla de sus días, donde la espera el silencio inmortal²⁹.

En la tragedia griega había horror, sufrimiento, crudeza, dolor, muerte, crímenes en el seno de la familia, pero una cosa era lo que sucedía y se contaba y otra lo que se veía. Medea, presa de celos y deseos de vengarse del perjuro Jasón, asesina a sus hijos, pero la preceptiva prohíbe que veamos la ejecución del crimen. Es obsceno.

Lluvia fina: una tragedia de nuestro tiempo

—Debes ser muy paciente —respondió el zorro—. Al principio te sentarás sobre la hierba, un poco retirado de mí. Yo te miraré con el rabillo del ojo y tú no dirás nada, pues el lenguaje puede ser fuente de malentendidos.

ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, *El Principito*

La familia de *Lluvia fina* no tiene apellido pues sus desdichas hunden sus raíces en las entrañas ancestrales de la condición humana de tal manera que el padecimiento de cada uno de los protagonistas desvela el entramado de las relaciones interpersonales de los hermanos, la madre y los cuñados, no de una estirpe. El apellido resulta irrelevante o más bien impertinente. Sin él la familia deviene universal y de cualquier tiempo.

«Salvo en las tragedias antiguas, siempre nos queda alguna solución», le comenta Rodó, el escritor oculto, a Emilio, el muchacho de *El guitarrista*³⁰. En efecto, una tragedia, antigua o moderna, acaba con dolor y con muerte que producen unos efectos determinados en el espectador o lector. *Lluvia fina* tiene mucho de tragedia moderna; es una tragedia moderna protagonizada por una heroína, Aurora, de hoy y de antes, una mujer del común, maestra de escuela y no reina ni hija de rey, como Yocasta, Fedra o Antígona. En la tragedia moderna no hay culpa hereditaria que le sobrevenga al individuo por pertenecer a una estirpe o linaje, como vemos en las trilogías de Esquilo. El sufrimiento de Aurora, la congoja destructiva, nace de su infortunio en tanto que madre y esposa y de su virtud heroica, y como tal irrenunciable: un natural afable y un carácter receptivo y generoso con los otros, pese a la insensibilidad que muestran para con ella. No obstante, la novela de Luis Landero trasciende el ámbito de la familia anónima y su intrahistoria y nos traslada a las relaciones vidriosas y fallidas que se dan a toda hora en la sociedad, la de nuestro país y la de otros lugares.

En una de las entrevistas concedidas por Luis Landero con motivo de la publicación de *Lluvia fina* reflexionaba el escritor: «España es una familia mal avenida donde se masca la tragedia»³¹. Y al leerlo me vino de inmediato a la memoria la observación que hace Miguel de Unamuno en el prólogo a la segunda edición de *Abel Sánchez. Una historia de pasión*, redactado en 1928, cuando aún se encuentra en el exilio de Hendaya por obra de Primo de Rivera:

Y al fin la envidia que yo traté de mostrar en el alma de mi Joaquín Monegro es una envidia trágica, una envidia que se defiende, una envidia que podría llamarse angélica; pero, ¿esa otra envidia hipócrita, solapada, abyecta, que

29 Luis LANDERO, *Lluvia fina*, op. cit., pp. 267-268.

30 Luis LANDERO, *El guitarrista*, op. cit., p. 298.

31 Luis LANDERO, «España es una familia mal avenida donde se masca la tragedia», Madrid, EFE, 11-III-2019, <<https://www.efe.com/efe/espana/cultura/luis-landero-espana-es-una-familia-mal-avenida-donde-se-masca-la-tragedia/10005-3921013>> [consultado el 18 de noviembre de 2019].

está devorando a lo más indefenso del alma de nuestro pueblo?, ¿esa envidia colectiva?, ¿la envidia del auditorio que va al teatro a aplaudir las burlas a lo que es más exquisito o más profundo?³²

Hay algunas novelas, qué duda cabe, que irradian vida y emoción. Y las hay también —aunque pocas y cada vez más raras en tiempos en que la autoayuda se infiltra en la narrativa— que siendo literatura en toda regla, son por añadidura como una lente de precisión destinada a esclarecer sucesos congojosos de la vida.

Andando el tiempo, tales obras pasan generalmente a ser consideradas novelas clásicas. Así ocurre con *Abel Sánchez. Una historia de pasión*, y también, pese a su corta vida, me atrevo a vaticinar que ya sucede con *Lluvia fina*, novela que perturba el alma por su eficaz juego de voces, la potencia y belleza de su prosa y la delicadeza compasiva con la que se desentraña el sufrimiento.

Lluvia fina es por sus virtudes literarias y por su sentido y simbolismo la obra más conmovedora de Luis Landero.

Madrid, noviembre del 2019

32 Miguel de UNAMUNO, *Abel Sánchez. Una historia de pasión*, Renacimiento, Madrid, 1928, pp. 12-13.

O soneto em Nuno Júdice¹

O soneto é, sem dúvida, uma das formas fixas mais vivas da criação poética ocidental. Na sua estrutura mais clássica, é composto por catorze versos decassílabos, dispostos em duas quadras e dois tercetos, com os seguintes esquemas rimáticos:

1. As duas quadras apresentam rimas interpoladas abba;
2. Nos tercetos, as combinações são mais livres, sendo as mais correntes, quando apresentam duas rimas: cdc/dcd; cdc/cdc ou dcc e quando apresentam três: cde/cde, cde/dce; cde/dec ou cde/edc.

Contudo, ao longo da sua história, o soneto foi admitindo variantes, tanto do ponto de vista da sua métrica como da sua rima. Formas hipométricas (o sonetinho) ou hipométricas (o soneto alexandrino) e uma rica variedade de alternativas, foram marcando a vida desta forma poética que, contudo, nunca perdeu o seu invulgar prestígio literário.

Mucho se ha discutido y se sigue discutiendo, sobre la perenne virtualidad de esta estrofa, la más lograda indudablemente de la métrica postlatina; pero todos hemos de convenir en que, lo mismo en tiempo de Petrarca que en tiempo de Carducci; lo mismo en Garcilaso que en Lugones, en Ronsard que en

Apollinaire, un soneto perfecto señala el climax, no solo del arte, sino también de la inspiración poética. Todos los miles y miles de sonetos deleznales de que está plagada nuestra literatura, al igual que las demás, no pueden empañar la nitidez de un soneto de Lope, de Góngora, de Quevedo...

[Diez Echarri (1970) 244-245]

Eis uma entre muitas outras citações que aqui poderia trazer à colação. É que o soneto na sua voz aparentemente «siempre igual, pero siempre nueva, siempre distinta» [Dámaso Alonso (1969) 371] continua a surpreender pelas constantes renovações que a sua estrutura permite. Da diferente colocação das rimas nas suas quadras e tercetos, provocando por vezes a ilusão de ruptura do modelo – bastará um simples jogo de rimas entre o primeiro e o segundo tercetos para transformar o soneto, aparentemente, em três quadras e um terceto – ao jogo de espelhos, simetrias, oposições, antíteses etc., e até mesmo a algumas infracções – o soneto aberto, por amputação ou acrescento de alguns versos –, tudo isto fez e fará dele um modelo sempre actual, apto a figurar como veículo da expressão poética de qualquer tempo.

Por isso, na poesia contemporânea, pese embora o carácter iconoclasta das vanguardas, com as suas respectivas consequências, o soneto não deixou de comparecer como aquilo que sempre foi: uma obra maior da expressão literária.

Nuno Júdice, após a sua irrupção, no panorama literário português, em 1972, com um livro de «uma exube-

¹ Este artigo foi escrito em 2008, por esta razão, as referências feitas à poesia de Nuno Júdice cessam nessa data.

rância verbal e imagética nos limites, sempre sabiamente respeitados, do descontrolo e do arrebatamento» [Mega Ferreira (2005)]² só nos dará a conhecer um soneto seu, em 1985, numa fase em que, como lucidamente assinalou Teresa Almeida, criara «um diálogo mais continuado com o imaginário simbolista e decadente» e em que «os poemas longos vão dando lugar a textos mais breves que indiciam um processo de condensação, a que se junta uma tentativa de explorar algumas formas fixas como, por exemplo, o soneto.» [Almeida (2000) 37-38]. Momento este em que, segundo Mega Ferreira, se observa uma cada vez maior «decantação de motivos reencontrados na tradição literária e capazes de inspirar uma poética visivelmente interessada na exploração das analogias entre o mundo sensível e a respiração da unidade significativa que é o poema.» [Mega Ferreira (2005)] Por outras palavras: ultrapassada a fase inicial da sua poesia, amadurecido o seu percurso poético, pode inaugurar uma nova etapa e, assim, dar início ao verdadeiro desafio de dialogar «com textos de todas as épocas, pertencentes a diferentes escolas e a variadas línguas.» [Almeida (2000) 44], incluindo formas fixadas pela tradição, como o soneto.

Dizia, então, que só em 1985 editou o seu primeiro soneto. Fê-lo, precisamente, em *Lira de Líquen*, quase no fim do livro, e com o sugestivo título de «Nocturno» [Júdice (2000) 291], recorrendo, no âmbito dos seus sonetos, a uma invulgar estrutura rimática (aaaa/bbbb/cdd/cdd), pese embora com o recurso a uma técnica que lhe será muito cara: a amplificação do primeiro terceto, por via da rima, deixando isolados os últimos dois versos, como se de um dístico se tratasse.

Desde essa data até 1999, Júdice recorrerá apenas 11 vezes ao soneto: *Enumeração de Sombras* (1989), *Meditação sobre Ruínas* (1994), *O Movimento do Mundo* (1996), *A Fonte da Vida* (1997) e *Teoria Geral do Sentimento* (1999) são as obras onde figuram sonetos, sempre 1, excepto os 5 presentes no livro de 1997 e

os 2 de 1999. Assim, se a parcimoniosa incursão neste género, entre 1985 e 1996, parece romper-se com a publicação de cinco sonetos em 1997, o ano de 1998 assinala um recuo aparente. Aparente por duas razões: a primeira diz respeito ao hábito de quase nunca datar os seus poemas, pelo que não é possível garantir que a divulgação dos seus textos respeite a cronologia da sua génese; a segunda, porque, como sabemos, em 2000, em *Rimas e Contas*, dará à estampa 24 sonetos, num livro em que, como escreveu Teresa Almeida, se encontra plasmada uma clara «contensão clássica» [Almeida (2000) 43]. Após esta data, voltará a uma certa contenção sonetística: três em *Cartografia de Emoções* (2001), cinco em *O Estado dos Campos* (2003) e *Geometria Variável* (2005) e um em *A Matéria da Poesia* (2008). Finalmente, ainda em 2008, mas escrito entre 25 e 31 de Dezembro de 2004, «num caderno publicado pela Presidência da República, que me foi oferecido pela Margarida Lages no Natal de 2004, com uma fotografia de Bernardino Machado na capa», surge o *Breve Sentimento do Eterno*, obra que, prossegue o Autor, foi conquistando «uma consistência de livro que decorre do tempo em que o escrevi – uma semana – contrariamente a outros que foram, ou vão sendo escritos ao acaso de viagens e circunstâncias» [Júdice (2008) 11-12], integralmente composta por sonetos – quarenta e um! – isto é, quase tantos como os publicados até então. Números, simples números, os quais, sem os querer transformar em dogma, não deverão ser ignorados.

Tendo em conta estas cifras, conclui-se que Júdice apenas recorre ao soneto de forma muito esporádica e em momentos muito precisos. Gostaria, no entanto, de fazer notar que até à aparição de *Breve Sentimento do Eterno* – que por comodidade designarei como primeira e segunda etapas – o poeta ensaia um conjunto de potencialidades inerentes a esta forma fixa não se afastando, com raríssimas excepções, dos limites impostos pela tradição. Não deixa, também, de ser curiosa a recorrência ao título «Soneto» ou mesmo «Soneto canónico», «Soneto ainda Clássico», nos seus primeiros livros (6 ocorrências em 11 poemas), começando a

2 Cito a partir do original dactiloscrito da conferência «Nuno Júdice», proferida por António Mega Ferreira, a 9 de Setembro de 2005, no âmbito de Faro Capital Nacional da Cultura, em Portimão.

abandonar este tipo de designações no livro *Rimas e Contas* no qual, embora expressivamente iniciado com o importantíssimo «Soneto contando-se», apenas voltará a convocar o lexema soneto para o título três vezes mais num total de 37 poemas!³ Parece, pois, nesta primeira etapa, sentir necessidade Nuno Júdice em reiterar que aquilo que escreve é um soneto, pese embora, como dizia, o quase total respeito pelo modelo; coisa que, paradoxalmente, deixará de fazer quando, com cirúrgicas intervenções, se for distanciando das mais canónicas regras do soneto, muito especialmente na sua terceira e última etapa.

Vejamos: se o seu acto inaugural foi assinalado com um «Nocturno», um não menos sugestivo «Caos» revelar-nos-á as razões de uma escolha. Eis o poema:

Cruzados ao meio, entre a ave e serpente,
os dois céus tocam-se: o primeiro, escuro
e frio, estende-se em arco para ocidente
onde a noite o detém como um sinistro muro;
o segundo, brando e luminoso, vai subindo
como um caule de oriente para o céu estranho
da manhã águas em círculos de moinho fluindo
para obscuras nuvens juntas em rebanho;
e ambos, fixos numa antiquíssima extremidade, ardem
nesse contacto frágil que os reúne
na ânsia remota de uma serena eternidade:
para logo se dividirem, opostos e contrários.
Nessa vaga fronteira o braço divino os pune
no íntimo sofrimento de êxtases solitários.

[Júdice (2000) 313]

Júdice escondeu a forma anulando graficamente os espaços inter-estróficos, contudo o soneto está lá: a rima – uma das por ele mais utilizadas – abab cdcd efe gfg –, revela-nos a presença de duas quadras e de dois tercetos. Lendo o poema entenderemos a razão pela qual o seu autor recorreu a esta forma: os dois céus serão

separados pelas duas quadras («o primeiro, escuro/frio», na primeira; «O segundo, brando e luminoso, vai subindo», na segunda) para, num movimento de recuo, de novo se juntarem no primeiro terceto («E ambos, fixos numa antiquíssima extremidade, ardem»). Finalmente, no último terceto, de novo a separação: «Para logo se dividirem, opostos e contrários.», resolvendo-se, assim, o soneto nesta última estrofe. O movimento de vai e vem, aprendido do engenho barroco, é, com mestria, aplicado por Júdice neste poema.

Interessantíssimo é também o soneto «Se numa noite de Natal, a prostituta», publicado em *A Fonte da Vida*. Mais uma vez, o modelo é respeitado, seguindo, neste caso, o modelo rimático do soneto francês do século XIX – mediante artifício métrico o primeiro verso do último terceto é atraído pelo segundo do primeiro terceto, transformando-se o poema num conjunto de três quadras e um dístico, com a rima: abab cdcd /efe fgg (=efef gg). Mas se aqui convoco este exemplo, não o faço simplesmente por esta razão. O que torna interessante este poema é a discreta infracção insinuada pelo poeta. Este soneto, como não poderia deixar de ser – ou até podia – tem catorze versos. Contudo, poderá ter quinze – e desta forma beliscar o cânone – se considerarmos o título como o seu primeiro verso:

Se, numa noite de Natal, a prostituta

vagueia, no passeio da avenida deserta,
procurando o encontro que não se dá,
e fixa os olhos na luz de uma lâmpada incerta
como se a manhã estivesse ali, agora e já,

[Júdice (2000) 812]

O Autor teve, contudo, o cuidado de não maiuscular a palavra inicial do primeiro verso («vagueia»), reforçando a ideia de que o título é o início do soneto, o seu *incipit*: aliás, desvelando-nos o mistério e dizendo-nos, inequivocamente, quem vagueia no passeio da avenida deserta.

Os sonetos, para além de observarem, normalmente, a exigência de um só assunto, obrigam a uma clara separação de águas entre a primeira parte (as quadras) e a

3 «Soneto», «Soneto ainda clássico», já publicado em *Teoria Geral do Sentimento*, «Soneto de amor e ausências» [Júdice (2000), 1064, 1065 e 1094, respectivamente].



segunda (os tercetos). Na primeira o assunto é exposto, na segunda, resolvido. Olhemos, então, para o seguinte «Soneto», publicado em *A Fonte da Vida*:

Gosto de atravessar o teu corpo
por dentro de palavras sem som,
de flutuar no indeciso mar morto
sem a cinza imprecisa de um tom.
Amo cada uma das tuas frases
derramadas no chão de madeira,
perdendo-se entre o pó de lilases,
na luz triste que desmancha a feira.
Vamos então para um outro lado:
onde o mundo nos dê as florestas
sem centros nem clareiras abertas.
A cama de pano desmanchado,
esse jogo branco a que te prestas
- mulher de rosto e formas incertas.

[Júdice (2000) 860]

O verbo, na primeira pessoa, inicia ambas as quadras. *Eu* «gosto de atravessar o teu corpo»; *Eu* «amo cada uma das tuas frases». Mas, de repente, ao abrir-se o terceto, muda a pessoa transformando-se na primeira do plural *Nós* «vamos então para um outro lado», que lado? Que lugar? A resposta foi dada no último terceto:

A cama de pano desmanchado,
esse jogo branco a que te prestas
- mulher de rosto e formas incertas

Mas, em *Rimas e Contas*, início daquela a que chamei segunda etapa, Nuno Júdice parece, finalmente, abraçar o soneto como uma das suas formas favoritas. Talvez as *Rime* de Petrarca, ou diálogo com Camões e Florbela Espanca, no esplêndido soneto «O conceito de metáfora» expliquem esta inflexão:

Transforma-se a imagem no objecto visto:
amada no ramo pousada, ave e memória,
peças espalhadas num lugar sem história
que o poema arruma sem nada ter previsto.

Deito essa imagem num velho travesseiro,
toco-a com os dedos de um verso antigo
e digo-lhe: «Amo-te ainda; vem comigo!»
quando ela me oferece o seu corpo inteiro.

Nada do que aqui está tem um fundo
na realidade em que nasce esta linguagem
o verso engana em cada imagem,

e só dentro dele faz sentido o mundo
por isso te escondo aqui, figura desejada,
e tudo o resto pouco mais é do que nada.

[Júdice (2000) 1087]

Como dizia, talvez as *Rime* expliquem esta inflexão,
do mesmo modo que, através da sua arte, presta contas
com a tradição, consigo próprio e com a própria Poesia.
Não é, pois, por mero acaso que abre este livro com um
título como «Soneto contando-se».

Bastas vezes a reflexão sobre o literário foi tema
central da própria literatura. Do mesmo modo, o so-
neto prestou-se a uma reflexividade vestida das rou-
pagens mais sérias ou burlescas. Lope de Vega não
fugiu à regra e legou-nos, há quase quatro séculos,
esta pequena jóia, inserida na sua obra *La niña de
plata* (1613):

Un soneto me manda hacer Violante
y en mi vida me he visto en tal aprieto.
Catorce versos dicen que es soneto,
burla burlando ya van três delante.

Yo pensé que no hallara consonante
y estoy a la mitad de otro cuarteto;
mas si me veo en el primer terceto
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,
y aun parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le estoy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que estoy los trece versos acabando:
contad si son catorce, y ya está hecho.

Com a mestria dos génios, ofereceu-nos este *soneto
fazendo-se*, dando-nos a ilusão de que a sua criação
irrompia neste preciso instante, perante o nosso olhar,
fazendo-nos cúmplices, tanto da criação como da veri-
ficação de que se tratava de um soneto. A dificuldade
é grande, adverte-nos. Como preencher estes catorze
versos? Durante todo o soneto enfatizou os seus as-
pectos formais: fazer catorze versos é o seu objectivo,
rimar é outra das suas obrigações («Yo pensé que
no hallara consonante»). Por fim, chegado ao décimo
quarto verso, reforça a nossa cumplicidade, pedindo
que o julgemos, verificando se as regras formais fo-
ram cumpridas.

Lembrei-me deste exemplo quando li o poema «So-
neto contando-se». Não é que nele haja uma disposição
burlesca, pelo contrário, nem mesmo que Júdice nos
faça juízes do seu soneto, mas porque, tal como Lope,
reflecte sobre o soneto, porque tal como Lope desvenda,
perante os nossos olhos, o mistério da criação. Ei-lo:

Começa o poema como sempre começa:
um verso na página ainda por encher,
de uma imagem que me surge na cabeça,
com um sentimento que se tem de dizer.

Continuo em busca de rima e ritmo,
mesmo que sem eles pudesse passar:
a poesia nasce de outro logaritmo,
e pode mesmo viver apenas do ar.

Mas está no teu corpo o seu pensamento,
com a música e o fôlego do amor.
Ês tu, ausente e viva, sempre, minha amada,

quem sopra entre as estrofes um doce lamento:
prazer e pranto que registo com rigor,
nos catorze versos desta forma acabada.

[Júdice (2000) 1063]

O vazio, a página em branco, comuns a toda a poesia. A imagem, a expressão do sentimento serão enquadradas pela rima e pelo ritmo, pese embora a Poesia não precise nem de rima nem de ritmo, as suas regras são outras. O mistério da Poesia não se cinge a questões formais ainda que, neste caso, «Prazer e pranto que registo com rigor / Nos catorze versos desta forma acabada.»

O Poeta esculpiu com rigor o seu soneto. As rimas abab cdcd efg efg são as mais correntes em Júdice. E, tal como Lope, coroa a sua obra, esta forma acabada (note-se os dois sentidos que devemos dar a forma acabada: conclusão e forma fixa) nos catorze versos escritos, isto é: o seu soneto contando-se.

Creio que surgiu o momento de recordar algumas frases do autor sobre esta forma poética. Em primeiro lugar, recorrerei à sua «Introdução» aos *Sonetos* de Antero de Quental. Escreve Júdice:

É significativo que Antero sinta a necessidade de justificar «teóricamente» a opção pelo soneto, no prefácio que faz à edição dos Sonetos da edição Stenio, em 1861. Aí, ele vai buscar à tradição petrarquista e camoniana a preferência por essa forma, indo portanto ao arrepio da tendência dominante do seu tempo – um romantismo que opta pelo modelo francês do alexandrino, libertando-se do espartilho do decassílabo. Compreende-se de certo modo, que para Antero seja preferível um tipo de verso mais curto, que o obrigue a «esculpir» o pensamento, corrigindo o excesso da efusão lírica que é tão patente nas Primaveras: trata-se de uma disciplina cuja fonte reside, sem dúvida, no filósofo. Mas há, ao mesmo tempo, algo de espartano nesta atitude: é como se Antero, ao regressar à tradição, tivesse optado por pisar um terreno firme que lhe permite avançar com um passo mais seguro no nocturno território da sua poesia. É óbvio, por outro lado, que o Eu lírico confere ao poeta essa segurança, sobretudo se o ligarmos a uma forma tão consagrada na tradição como é o soneto.

[Júdice (1994) 8-9]

E acrescenta: «Se, do ponto de vista formal, encontramos nele uma explícita proposta conservadora, vemos por outro lado subtis intervenções do poeta que procura uma forma, ou formas, de subverter essa tradição.» [Júdice (1994) 9].

O regresso à tradição, como forma de «avançar com um passo mais seguro no nocturno território da sua poesia» foi, sem dúvida, o caminho ensaiado, também, por Nuno Júdice, neste livro – e mais, muito mais nos que se lhe seguirão – e, ainda que, tal como em Antero, tenha optado por uma forma tão conservadora – recorde-se que neste livro imprimiu 37 sonetos – a forma, nalguns deles, começa a dar indícios do que se seguirá: por contraste, a um sonetinho chama «Soneto ainda clássico» e começa a introduzir rimas internas deixando vocábulos finais sem funções rimáticas ou, ainda, oferecendo-nos um soneto («Horizonte») sem rima.

Sei que há uma linha na perspectiva
dos teus olhos; e dobro-a, como barco
que atravessa o horizonte, descobrindo
os teus cabelos, a ilha do teu corpo,

a caminho dos antípodas. Desenho
o risco frágil que me apontas; e dou
contigo na minha cabeça, mexendo-me
nas ideias, deitando abaixo imagens

e conceitos, como quem desarruma
o quarto, procurando mapas escondidos.
Digo-te que não há nada: o meu espírito

esvazia-se quando entras por dentro dele,
e tomas conta de tudo, e tudo fica por
tua conta, na linha única dos teus olhos.

[Júdice (2000) 1097]

Voluntariamente organizado em duas quadras e dois tercetos – sem rima, este soneto corrobora a afirmação de Júdice: «a Poesia pode mesmo viver do ar.»

Para não me alongar demasiado não me deterei nos sonetos editados em *Cartografia das Emoções* e em *O Estado dos Campos*, uma vez que repetem muitas das características anotadas em *Rimas e Contas*, e assim, passarei a analisar, com mais pormenor, o livro escrito no Natal de 2004 e publicado em Outubro de 2008, todo ele formado por sonetos.

Recuperemos algumas das palavras de Nuno Júdice, retiradas da sua introdução a *O Breve Sentimento do Eterno*:

(...) tenho, por isso, uma relação difícil com a escrita, no sentido do texto manuscrito, que me lembra sempre a minha pior disciplina no liceu: os trabalhos manuais. É significativo disso que, ao escrever à mão, o que resulta é uma poesia condicionada pela tradição clássica do soneto; e isto será uma reminiscência dessas aulas em que nos punham à frente uma bilha, ou um copo, ou um objecto qualquer de formas geométricas perfeitas, para que o desenho o reproduzisse com total fidelidade. O soneto, de certo modo, tem esse lado académico: sabemos, a escrevê-lo, que há um modelo qualquer à sua frente – de Petrarca a Camões, de Mallarmé a Pessanha – que funciona como esse objecto real que se tem de copiar.

[Júdice (2008) 11]

O poema manuscrito – ao contrário do composto pela mediação da máquina – de forma quase determinística, provoca por automatismo a cópia de uma forma, a imitação de um modelo feita com o maior rigor possível; o poema manuscrito, segundo o seu próprio testemunho, escolhe a forma fixa do soneto.

Este poeta contemporâneo discorre aqui sobre a sua utilização do soneto, admite nesta forma ver-se condicionado, na sua criação, pelo peso da tradição clássica, por um academicismo contrastante com a modernidade da sua escrita, parecendo, num primeiro momento, uma cedência à poesia espartilhada dos modelos, mesmo quando eles são tão modernos como os aqui citados, mesmo quando entre eles se encontram nomes que formam parte da árvore genealógica da poesia contemporânea. Assim, para um poeta para quem a máquina de escrever faz, normalmente,

parte da sua relação com a criação, o poema fixado pela caligrafia e submetido por automatismos vários ao soneto provoca o sentimento de que será «julgado por esses modelos perfeitos, de que o meu texto parece uma sombra» se bem que, uma vez impressos passem a adquirir uma dimensão nova conseguindo esses poemas «viver para lá dessa impressão inicial.» [Júdice (2008) 11].

Parecerá estranho que aquele que em 1972 afirmara «Eu invento uma poesia que as máquinas poderiam fazer.» [Júdice (1972) 11] se tenha submetido ao soneto. Independentemente daquilo que atrás li, estranha-se que a escolha de uma forma para os 41 poemas escritos durante uma semana seja, simplesmente, uma consequência mecanicista de uma escrita à mão e não um desafio, um jogo, a procura da forma canónica, porventura mais prestigiada, para a renovação do diálogo com a Poesia, após a aventura iniciada em 1985: o poeta e professor, num pacto com a *Musa*, decidiu revisitar os segredos com ela partilhados, através da mais cara das formas. Assim, neste livro, o recurso ao soneto, bebido essencialmente em águas simbolistas – pese embora a claríssima paráfrase a Camões («Amor») – é o mais voluntário e consciente dos actos de alguém que se dispõe ao sublime desafio de o utilizar exclusivamente como a forma de expressão de um íntimo diálogo entre o Poeta e a Poesia, renovando-o. A variabilidade do jogo de rimas (com casos muito frequentes de domínio do verso branco) e o recurso a um dos seus estilemas mais constantes (o encavalamento), fazem com que estes sonetos ostentem uma aparente imprevisibilidade. Contudo, como sempre – ou quase – o último terceto, em especial os dois últimos versos, mantém o papel que lhe foi sendo dado nos mais diversos momentos da sua história.

Mas Júdice vai, neste livro, mais longe, oferecendo insólitos ritmos que confirmam a «siempre distinta» voz:

De manhã, chegaram as nuvens. Atrás
dela veio a chuva. Com a chuva,
apareceu a melancolia. Da melancolia,
nasceu a tristeza. Com a tristeza, foi-se a manhã.

E a tarde veio à tarde. O céu
desceu do céu. As nuvens correram
para as nuvens. A chuva trouxe
mais chuva. A tristeza ficou mais triste.

Isto foi porque a manhã se fez tarde,
a tarde tardou à tarde, as nuvens
enevoaram o céu, e o céu entristeceu.

[Júdice (2008) 17]

O ritmo imposto por curtos segmentos frásicos, encadeados semanticamente através de orações coordenadas, distorce, auditiva e sintacticamente, a tradicional sonoridade do soneto e distorce, ainda, a expectativa que o leitor tem de um soneto. Longe está de esperar que essas frases breves e sincopadas se insinuem, por lúdica ironia do seu Autor como lenga-lenga.

Mas há mais. A adivinha – subvertida também ela – pela anulação do enigma, e subversora do tradicional conteúdo do soneto, como no anterior caso, comparece em «Ventos»; distorcendo ainda para mais os seus clássicos e sagrados nomes (Bóreas, Notus, Zéfiro e Euros) por simples flores (perpétua, malmequer, rosa e violeta):

O poeta que apascenta os ventos dá a
cada um nome de mulher: ao
vento norte chama-lhe perpétua, a flor
que fica e se prolonga no ouvido;

o vento sul é o malmequer, que
cada um tem de escolher, e é de
todos sem ser de nenhum quando
entra por um ouvido e sai pelo outro;

o vento oeste é a rosa, que
brilha muito e dura pouco, e quando
morre ainda pica; e o vento leste

é a violeta, que se deita com
o poeta e se levanta com o sueste,
pintando o dia com cores de borboleta.

[Júdice (2008) 21]

Por fim, mesmo a formulação utilizada por Nuno Júdice de que os seus poemas parecem sombras de seus modelos «até perceber, ao lê-los já impressos, que eles conseguem viver para lá dessa impressão inicial.» [Júdice (2008) 11], confirma o desafio imposto por ele próprio na escolha da forma mais elevada para a materialização da Ideia.

Assiste-se, de facto, nesta obra, ao nascimento dos poemas, emanados da Poesia e gerados pelo Poeta. Assiste-se neste livro, ainda, ao próprio testemunho único da criação poética, ao instante irrepetível da corporização da Ideia – reminiscências de Antero? – profusamente documentado pelos autógrafos que acompanham a outra fixação, alheia ao Poeta, inscrita nos circuitos mecânicos da impressão, como espelho distorcido da fiel materialização, pura e imperfeita – parafraseando o Autor – do Verbo.

Aceita, então, Júdice que a intimidade da criação nos seja revelada, que a metamorfose dessa crisálida «sonhando o seu sonho / de voo» («Metamorfose») saia dos seus próprios versos, mostrando-nos, corajosamente, o vagido do poema em construção, tal como iniciaticamente fizera em 2000, mas aqui levado ao extremo.

Diga-se, a título de parêntesis, que o que nos é ofertado – no sentido mais religioso do termo – muito dista do narcísico autógrafo, aprimorado pela pulcritude da bem desenhada letra e do laminado verso. A imperfeição do manuscrito sobressai, entre vacilações, riscos, entrelinhamentos, anteposições, posposições, da Poesia ao poema, sem subterfúgios, despojado das galas que não sejam as da própria Poesia.

O Poeta mostra-se no poema, também através da sua caligrafia, da sua escrita, em letra miúda, vitalmente apresentada sobre papel pautado em fundo cinzento. O Poeta surpreende pelas ínfimas vacilações que transparecem de algumas palavras riscadas, bem poucas, ou de outras marcas reveladoras de um refazer do verbo; e surpreende, pela escassez das mesmas, como se escrevesse sob o ditado, como se tivesse os textos decorados, ou ainda, como imagino a Sibila de Cumas a profetizar sob o divino sopro de Apolo. O Poeta deixa-nos deste modo observar o momento em que as palavras se su-

cedem na procura do Sentido. *Ut sit documenta*. Mas o diálogo com a Tradição será agora subversivamente lançado através de um não dito diálogo entre o amador e a coisa amada mas presente ao longo da obra.

Há um motivo de seda nas cordas
do coração. Puxo-o devagar, com os dedos
da alma, e o que aparece na mão
são coisas simples, confissões, segredos.

Mas se visto com essa seda a tua
imagem, o que os meus dedos tocam
é mais real do que a vida, e tem
o teu corpo, os teus lábios, a tua voz.

Desfaço, assim, o embrulho da estrofe,
e deito fora os cordéis da retórica,
o papel das figuras, a cola da música.

É melhor assim, quando o poema fica
às escuras, no silêncio da casa, e me
deixa ouvir os teus passos, tão junto a mim.

[Júdice (2008) 53]

Nesta nova – ou velha – «Arte Poética», reiterante das «coisas simples», celebra-se o jubiloso cerimonial do encontro entre o amador e a coisa amada, ainda que com mais laivos de São João da Cruz do que de Camões. Poeta e Poesia – a forma pura do poema já despojado do embrulho da estrofe, dos cordéis da retórica, do papel das figuras, da cola da música – falam de «coisas simples, confissões, segredos», no «silêncio da casa». Poeta e Poesia numa proximidade cúmplice, numa partilha exclusiva. É personificada a Poesia ao longo desta obra pelo Tu amado de um Eu amante, a mulher em quem «Provo nos teus lábios um pólen / de borboleta, húmido da noite» («Musa»). E se nos é dado ver o encontro, e se nos é dado observar o próprio autógrafa, o original, paradoxalmente – a antítese configura este livro, logo pelo seu título – nunca nos é dado ouvir o que sussurram, o que confessam, nunca nos são ditos os segredos.

Já Nuno Júdice anunciara sobre a rima e o ritmo, recorde-se: «A poesia nasce de outro logaritmo, e pode mesmo viver apenas do ar.», provavelmente não esquecendo versos da *Art Poétique* de Verlaine que diziam, em verso e com rima!:

O qui dira les torts de la Rime?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux el faux sous la lime?

[Verlaine (1884) 24]

Na «Apresentação» à *Poesia Reunida* (1967-2000) de Nuno Júdice, Teresa Almeida detectou na obra deste Autor um conjunto de constantes, algumas delas submetidas a claros ciclos temporais. Assim, se no início da sua criação, segundo Teresa Almeida, a presença do mar alcançava uma elevada frequência, assumindo significações de morte, espaço de temporal, lugar de naufragos e afogados, detectou, ainda nesses primórdios, na sua poesia, o *topos* da fronteira, dos limites: o *litoral*, espaço entre o mar e a terra.

Segundo a mesma académica, Nuno Júdice parece virar-se para a terra ao longo dos anos 80 – nunca abandonando as imagens marinhas – e nela observará a passagem do tempo, através das estações do ano, penetrando, segundo uma sua muito feliz expressão, no «regime nocturno da imagem» [Almeida (2000) 38] onde o crepúsculo passa a ser fronteira entre a vida e a morte. Mais uma vez o limite, aquilo que separa, o *espaço entre*. E o soneto adequar-se-á sempre, pela sua estrutura dual (quadras e tercetos), ao jogo de espelhos, às simetrias, à dialéctica dos sentidos, nunca perdendo de vista esse nada que tudo é: a fronteira, o traço que separa.

Se o poema anteriormente lido, «Arte Poética», se colocava no centro de *O Breve Sentimento do Eterno* este «Fumo», curiosamente escrito e colocado após o anterior (ocupando o 21º lugar num livro com 41 poemas, recorde-se), patenteia de forma clara – também pelo seu conteúdo – a noção de linha divisória, a constante fronteira entre dois elementos, omnipresente na criação de Júdice.

Dia e noite juntam-se nesse fumo
em que o céu respira; e a sua linha
desenha no ar uma frágil fronteira.

Por um lado, o espaço sem limites
em que tudo permanece; para aqui, o breve
sentimento do eterno; antes que o fumo se dissipe

[Júdice (2008) 55]

O «fumo / dessas cinzas em que o dia aquece as
mãos» é a «frágil fronteira» entre o dia e a noite, entre
«o espaço sem limites / em que tudo permanece» e a
eternidade ilusória, breve sentimento só possível enquanto
o fumo permanece.

Finalmente, para concluir, ouçamos aquilo que em
2005, no âmbito de Faro Capital Nacional da Cultura,
nos leu, em Portimão, Mega Ferreira: «Para Júdice, então,
‘a poesia é o teatro’; e neste palco que começa a construir
em 1972, vai erguer a personagem maior do seu drama-
-sem-gente, a figura do Poeta, que resgata, na sua dimen-
são heróica, ao Romantismo.» [Mega Ferreira (2005)].

Pois bem, concluamos com teoria teatral, mais uma
vez dos clássicos. Em *El arte nuevo de hacer comedias*,
Lope considerou que o soneto, na dramaturgia, «está
bien en los que aguardan»: é a forma adequada para a
personagem que espera e que declama o seu solilóquio
lírico. Não serão suficientes estas razões para que Júdice
utilize o soneto?

Bibliografia

ALMEIDA, Teresa (2000). «Apresentação». In JÚDICE, Nuno, *Poesia Reunida (1967-2000)*. Lisboa: Dom Quixote, pp. 31-44.

ALONSO, Dámaso (1969). «Presencia del soneto» in *Poetas españoles contemporáneos*, 3a. ed. aumentada, Madrid: Gredos, pp. 369-374.

DIEZ ECHARRI, Emiliano (1970). *Teorías métricas del Siglo de Oro*. Reimpressão da primeira edição de 1949. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

JÚDICE, Nuno (1972), *A Noção de Poema*, Lisboa: Publicações D. Quixote.

JÚDICE, Nuno (1994). «Introdução» in Antero de Quental, *Sonetos*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 7-21.

JÚDICE, Nuno (2000). *Poesia Reunida (1967-2000)*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

JÚDICE, Nuno (2008). *O Breve Sentimento do Eteno*, Lisboa: Edições Nelson de Matos.

MEGA FERREIRA, António (2005). «Nuno Júdice» (Cito a partir do original dactiloscrito da conferência «Nuno Júdice», proferida por António Mega Ferreira, a 9 de Setembro de 2005, no âmbito de Faro Capital Nacional da Cultura, em Portimão.

VERLAINE, Paul (1884). *Jadis & Naguere*, Paris: Léon Vanier.

Una canción, una leyenda, la hoja Palmela y la mirada

*Para Camen Gondra, mi vecina
Para Kepa Ormaetxea*

Me invitan a reflexionar sobre las relaciones de mi entorno cultural y social con la Cultura de Portugal. Comenzaré con una anécdota de mi infancia.

Una canción

Los habitantes de mi pueblo natal, Mundaka, en la costa de Vizcaya, tuvieron a gala durante la gran noche franquista celebrar alegres los Carnavales, mientras eran prohibidos en otros lugares del País Vasco. Los nacionalistas de mi pueblo tuvieron la idea, ya ensayada durante la Dictadura de Primo de Rivera, de abdicar de la vertiente política del nacionalismo, que iba a ser implacablemente decapitada al instante, y servirse del folklore y de la cultura en euskara para disfrazar, nunca mejor dicho, el palpito nacional. De esta forma los nacionalistas promovieron los instrumentos autóctonos, el silbo de tres agujeros, *el txistu*, las danzas vascas, en menor lugar el euskara, la lengua, y las fiestas populares, en las que se encontraban los Carnavales junto a la Candelaria, las fiestas de San Juan y las patronales de San Pedro, el santo pescador, a quienes los hombres que vivían de la mar, sacaban en procesión el día de su fiesta, aunque ya desde el siglo XIX en mi pueblo eran mayoría los marinos y muy pocos los pescadores.

En este contexto se celebraba y aún pervive con mucha fuerza la fiesta de Carnaval a la que los agentes culturales, es decir, los nacionalistas de mi pueblo, ha-

bían convertido en una amalgama de tradiciones. A una costumbre local, que consistía en que los muchachos se vistieran de «marrau» (marrano, probablemente), con un atuendo blanco que llamamos «atorra» (camisa de mujer), es decir, que se travistieran, y que camparan por el pueblo sin orden, añadieron otras tradiciones distintas. Una provenía de un pueblo cercano (por mar; por carretera no se encuentra tan cerca), Lekeitio, donde en esa fiesta participaba una Estudiantina, un conjunto musical compuesto de diversos instrumentos, y que sirvió para poner orden en los indisciplinados jóvenes y para que, de paso, hiciera pasar una fiesta de la improvisación en algo más ordenado con vistas a que las autoridades permitieran, ya que no lo aprobaban, la fiesta. Además, en un recuerdo de los Carnavales de Cádiz (no hay que olvidar que los marinos de mi pueblo era gente muy viajada) cada año la Estudiantina componía y estrenaba una canción, que solo después del franquismo fue irónica y crítica con los poderes establecidos.

Recuerdo pocas canciones de mi infancia. Desde luego sí, la que debió ser la primera de la serie, y que se ha mantenido con fuerza.

«Aratuste, aratuste,
Mundakarrentzat egun hobarik ez».
[Carnaval, carnaval,
No hay mejor día para los mundakeses].

Y por su rareza, otra que en un castellano y portugués amalgamado comenzaba

«Eu me vo para Lisboa,
Lisboa do Portugal».

Y seguía así:

«El Carnaval de Lisboa
Tem um sabor especial,
No es que sea diferente
Sino que es de Portugal».

De niño me llamó la atención un pueblo que tuviera un carnaval que no era diferente al nuestro, aunque, eso sí, fuera «de Portugal», algo extraordinario que no lograba descubrir qué era por mucho que me pasase las tardes mirando un mapa, y una tierra que terminaba en un largo que se parecía a una nariz, y donde ponía: «Lisboa».

La canción seguía en una lengua donde aparecían vocablos que se podían entender con muy poco esfuerzo:

«Rapaça minha rapaça
Me has robado el curaçao.
Me robas la faltriqueira
Si tuvieras ocasiao».

La palabra «faltriqueira», da en euskara la forma «partikera», el bolsillo de un pantalón que, metonímicamente, designa el dinero.

La canción seguía con un elogio a todas las rapazas de Lisboa que:

«Allí toudas as rapaças
Mientras cantan os fadiñus,
Todas te falan de amoures,
Con los ollos fasen guiñus».

Los niños de mi edad obviábamos el tono musical, porque no sabíamos qué era eso de «os fadinhos», y prestábamos mucha atención a ese «falar de amoures». Esa referencia oscuramente erótica ampliaba mi curiosidad por una ciudad que sonaba extraña y remota.

Este año de pandemia en el que por segunda vez no pudo celebrarse el Carnaval en Mundaka, los vecinos colocaron pancartas en los balcones con algún verso suelto de estas canciones populares. Me alegró ver que mi vecina Carmen colgaba en su balcón una que decía: «Eu me vo para Lisboa». En medio del confinamiento mi vecina Carmen y yo soñábamos con viajar a Lisboa, pasear por Terreiro do Pazo, beber vinho verde en Martinho de Arcada, visitar el Gubelkian y comer en el restaurante Satélite, en Largo da Graça. Ya dije que los marinos de mi pueblo eran personas viajadas y eso atañe también a sus mujeres que en algunos viajes, con frecuencia transatlánticos, acompañaron a sus maridos.

Pero hace poco le comenté a mi vecina que me había gustado que pusiera en su balcón ese «Eu me vo para Lisboa». Y me contestó: «Cosas de mi padre». Y luego, todo seguido sin parar, me dijo que a su padre, José Gondra, uno de aquellos nacionalistas embozados, el franquismo le había destituido de su trabajo de maestro y lo había desterrado a San Bento da Contenda (lo pronunció así), cerca de Olivenza, y que allí vivió entre 1940 y 1943. Y añadió que aprendió algo del portugués que se hablaba en el pueblo y que así compuso esa canción que nos hace reír, pero que oculta un grano de historia triste.

Una leyenda

Seguiré con una mención a mi juventud. Antes de que Mundaka fuera a ser conocida por el surf y por su ola izquierda y se convirtiera en «A best left of Europe» (por cierto, en 1981 conocí en San Pedro de Moel a un australiano que después del pueblo portugués hacía mi recorrido a la inversa y se iba a Mundaka) y que en 1977 dos surfistas salvaron a dos pescadores de morir ahogados, lo que facilitó su integración en el pueblo que les dejó de mirar como bichos raros y comenzó a admirarlos, existía una leyenda que nos hacía sentirnos orgullosos de ser mundakeses. Se trataba de la leyenda de Jaun Zuria, el hijo de una princesa vikinga, que, la cosa no estaba clara, arribó a las costas de Mundaka embarazada, o terminó en embarazo por sus relaciones con un dios local llamado

Sugar, el Culebro, que ya son ganas de tener nombre fálico. La leyenda dice que había sido expulsada de la corte escocesa por su padre y así había llegado a Mundaka (en cuya palabra se halla la raíz «mund»: «Boca» en alemán y danés, por lo que significaría «La boca», la entrada del mar, como en Buenos Aires por cierto, y el sufijo -aka, que significa «lugar»), que aquí tuvo a un niño rubio, Jaun Zuria, que por ser de sangre real comandó a una entente de vizcaínos y venció a los leoneses en la batalla de Arrigorriaga, siendo nombrado Primer Señor de Bizkaia en el siglo X. Por eso éramos «Caput Bizkaie», que no era poca cosa y en las Juntas de Gernika, Mundaka tenía el primer asiento, lo que también nos llenaba de orgullo bien digerido... O sea que antes de que llegaran los surfistas sabíamos también algo de latín, ya se ve que lo nuestro con las lenguas viene de antiguo.

Todo ello era muy importante para la imaginación de un chaval que la entrenaba con las lecturas de Julio Verne y Walter Scott (Emilio Salgari siempre nos pareció un blando). Éramos, pues, los mundakeses descendientes de vikingos.

No supe hasta años más tarde, cuando me iniciaba en el estudio de la literatura vasca, que la primera versión escrita de la leyenda la había redactado el Conde de Barcelos que la incluye en su *Livro de Linhagens* (1340) y que fue adaptada en el siglo XV por Lope García de Salazar en su obra *Libro de las bienandanzas e fortunas* (1471-1476), de donde se extendió por el País Vasco.

La leyenda de Jaun Zuria se establecía así, sin que lo supiera, en el segundo vínculo que me unía a Portugal.

La hoja Palmela

El tercero llegó mucho años más tarde, cuando me encontraba casi en la cincuentena. La cima más alta de mi pueblo natal, el Katillotxu, tiene 336 metros. No son muchos, pero al encontrarse muy cerca del mar, la cuesta es empinada. Siguiendo con nuestra vetusta afición a la etimología, de niños, decíamos que Katillotxu provenía de «katillu», «tazón» en euskara, y se llamaba así, resabios de la lingüística naturalista, porque su for-

ma recordaba a la de una taza invertida. No sé a quién pudo ocurrírsele la idea, a pesar de que una taza boca abajo no es una forma muy natural, pero tuvo éxito entre los habitantes de mi pueblo. Lo cierto es que nada de tazones. El nombre era una mezcla del sustantivo castellano «Castillo» y el diminutivo en euskara «-txu», por tanto: Castillito, Ka(s)tillotxu.

El 22 de enero de 2002 los componentes de la asociación arqueológica AGIRI (<http://www.arkeoagiri.org/>) descubrieron en esa cima un conjunto megalítico compuesto por cinco dólmenes, datados en el neolítico avanzado-calcolítico y que fueron utilizados como lugares de enterramiento entre el 4.000 y el 2.000 antes de Cristo.

El más importante es el Katillotxu V que fue excavado entre los años 2006 y 2008. Lo que hace singular a Katillotxu V es la decoración en ocho de sus losas con grabados de forma geométrica: líneas paralelas, semicírculos y óvalos. Pero lo más sorprendente se encuentra en su losa de cabecera con una imagen, digamos realista, de un arma que recuerda a una punta de Palmela, villa cercana a Setúbal en Portugal. Es la representación de la punta de un arma que podría ser de una flecha, de una jabalina o de una lanza.

Así explican los expertos Juan Carlos López Quintana y Amagoia Guenaga Lizasu la forma e importancia de esa imagen:

«Posee un motivo grabado principal, un arma, que se asemeja de forma explícita a la tipología de las Puntas Palmela, trabajada con técnica de piqueteado y abrasión. El arma representada y la técnica utilizada son excepcionales en el contexto peninsular». (<https://www.euskonews.eus/0582zbnk/gaia58201es.html>).

En una visita realizada al yacimiento el 18 de julio de 2020 (que también son ganas de no celebrar un aniversario), y en la explicación ante el túmulo López Quintana expuso que la punta provenía de Palmela, con lo que yo pude establecer una tercera relación entre mi lugar de nacimiento y Portugal, aunque esta vez fuera



Grabado de la hoja Palmela en Katillotxu V. Fotografía: Juan Carlos López Quintana. Fuente: <https://www.euskonews.eus/0582zbx/gaia58201es.html>

con un Portugal de la Edad de Bronce anterior a ser conocido como Portugal. Al menos se trataba de una conexión con un territorio que hoy es Portugal.

Pero no era tan sencilla la relación. La hoja se llama punta de Palmela porque fue allí donde se encontró la primera muestra de un ejemplar de esa arma. El arma no procedía de Palmela, de allí solo venía el nombre. La relación era nominal, no objectual. Las puntas Palmela pueden encontrarse en un área extensa de la Península, en la que están Palmela, Córdoba, Cáceres, Valladolid, Asturias o el País Vasco. Lo que hace excepcional a Katillotxu V es que el arma esté representada y que signifique un contenido simbólico en la necrópolis de Mundaka.

Ya hemos dado con la Punta Palmela que anunciábamos en el título. Vayamos ahora con la mirada.

La mirada

Lo sorprendente del tema es que los arqueólogos tuvieron que analizar durante largo tiempo la imagen para convencerse de lo que tenían ante sus ojos era el grabado de una hoja Palmela. Pasar del «Yo diría que es una hoja Palmela» a «Es la representación de una hoja Palmela» les llevó días, y arduas cavilaciones. Trajeron incluso hasta el yacimiento (y está a 336 metros de altura) a expertos de arte y grabado de la Edad de Bronce. Los llamaron de Universidades lejanas, les hicieron subir hasta el dolmen y a la hora en que mejor se ven los grabados en piedra les pidieron que se tumbaran y miraran la piedra y que expusieran su opinión.

¿Qué era lo que les impedía ver aquello que parecía evidente?

La mirada.

No estaban acostumbrados a ver lo que tenían ante sí.

Durante muchos años el nacionalismo impulsó una teoría que defendía la impermeable situación del País Vasco. Se había enfrentado al poderoso Imperio de Roma, impidiendo su llegada que llamaban invasión, no había habido influencia árabe. Era un pueblo aislado desde la Prehistoria. Y así parecía que no existía arte rupestre más que el ya conocido en los santuarios marcados (Santimamiñe, Ekain), no se podía documentar arte neolítico, porque el País Vasco se mostraba como una isla en medio de corrientes que iban y volvían de los Pirineos.

Así que los prehistoriadores y los arqueólogos no veían lo que no les habían enseñado a ver. Esa duda sobre lo evidente que nubló a mis admirados arqueólogos de Katillotxu V me ha demandado una y otra vez sobre la educación de la mirada. De hecho, solo ha bastado con adiestrar la mirada de los espeleólogos y de los arqueólogos para que Bizkaia se haya convertido en un yacimiento sobresaliente de Arte rupestre con descubrimientos excepcionales en Lekeitio, con medio centenar de imágenes de animales con una antigüedad de 14.000 años, o en Berriatua, con 70 imágenes del mismo período, que nos han dejado con la boca abierta y que han roto el mito de la incomunicación vasca.

Todo había contribuido para que se pensara que el País Vasco era una isla, pero sucedía simplemente que en nosotros mandaba una mirada errada. Y cuando los arqueólogos de Katillutxu V vieron el grabado de una hoja Palmela que estaba allí frente a ellos, hermosa y llana, supieron que se encontraban con un ejemplo de arte fuera de lo común, con una representación simbólica de una herramienta de caza, que hablaba del poder de quien yacía en la tumba o llamaba a la caza.

Quiero pensar, soñar mejor, que si el descubrimiento hubiese sucedido años antes, cuando éramos niños, y los arqueólogos, en vez de convocar a los expertos universitarios, nos hubieran preguntado a mi cuadrilla de amigos y a mí, todos expertos en imaginar con los ojos cerrados las Altas Tierras de Escocia, gracias a una leyenda aprendida de memoria, todos capaces recorrer las calles de Lisboa, desde Pombal a Alfama, por la

seducción de una canción que nos llevó a pasar horas sobre el plano de la ciudad, en suma educados ya en un cosmopolitismo un tanto silvestre, pero eficaz, dueños de una mirada educada en saber que el País Vasco no tenía frontera, que se abría por el mar, no hubiéramos dudado. Hubiéramos visto una flecha donde había una flecha y hubiéramos declarado sin duda y con suficiencia: «Eso, txo, es una flecha», aunque no supiéramos que se llamaba «Palmela».

Y es que las canciones y las leyendas poseen su fuerza, pero no llegan hasta Setúbal.

Este artículo forma parte del proyecto del Grupo Consolidado de Investigación LAIDA (Literatura eta Identitatea) que pertenece a la red de Grupos de Investigación del Gobierno Vasco (IT 1397/19) y de la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea (GIU 20/26).



Fotografía de Urtzi Canto Combarro a José Antonio Cáceres.
Hervás, 8/7/2020

Escribir el uni-verso. Secuencia unifocal a José Antonio Cáceres con el pretexto de *Autosugestión*

A Emilia Oliva,
sin quien, probablemente, hubiésemos perdido
para siempre la obra de José Antonio Cáceres

[Introito] / El mundo en unidad – La unión de dos mundos

Rara vez la vida concede el privilegio de encontrar lo que ni siquiera se sabe que se está buscando. No es cualquier cosa esta suerte, más si cabe, para quien transita el camino de la creación en constante aspiración a la producción de arte, particularmente –en este caso– en el campo de la escultura.

Descubrí la obra de José Antonio Cáceres el 7 de junio de 2019 con motivo de la inauguración de su exposición *Unidad del mundo* en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) de Badajoz. Durante el tiempo previo a la presentación, de Antonio Franco, director del museo¹, y Emilia Oliva, comisaria de la muestra, pude contemplar algunas láminas de *Unidad del mundo* (1972-1974)². La experiencia, que no debió durar más de un par de minutos, fue suficiente para producir en mí una impresión de la que no salí indemne. Recuerdo con especial emoción *Apariencia*, S/T, S/T, *Ideograma de las espigas*, *Narciso* o S/T³. También poemas de *Analfabeto I, II y III* (1966-1968)⁴ en la línea del concretismo, donde podían advertirse correspondencias entre la elaboración espacial a través de la escritura trabajada como masa en el papel y la concepción de Martin Heidegger en el tratado coetáneo *Die kunst und der raum* [*El arte y el espacio*] de 1964 publicado en 1969⁵.

1 Antonio Franco ejerce este cargo entre 1995 y 2020. Es promotor de las dos exposiciones, *Corriente alterna. Un libro esencial de José Antonio Cáceres* (11/12/2018-20/2/2019) y *Unidad del mundo* (7/6/2019-17/8/2020) que este museo dedica al artista con el objetivo de rescatarlo como poeta experimental. El fallecimiento de Antonio Franco el 26 de enero de 2020 deja pendiente la realización de una tercera exposición que proyectaba dedicar a José Antonio Cáceres en el MEIAC.

2 Archivo MEIAC: N° de inventario CE2026. 33,2 x 24 cm. 102 págs.

3 Ídem. pp. 1, 25, 39, 55, 75, 81.

4 Archivo MEIAC: N° de inventario CE2015. 22 x 17 cm. 45 págs.

5 HEIDEGGER, Martin. *Die kunst und der raum*. Litografías y edición de Eduardo Chillida. Edición de 150 ejemplares numerados. Suiza: Galería Erker-Verlag, St. Gall (Franz Larese); Galería Erker-Presse, St. Gallen (Jürg Janett), 1969 [publicado en versión facsimilar en: *Los libros de artista de Chillida. Una constelación estética*. Comisariado de Jaime González Lavagne y Juan Ignacio-García Velilla. Del 7 de marzo al 20 de mayo de 2007. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2007. pp. 54-59]; HEIDEGGER, Martin. *Observaciones relativas al arte - la plástica - el espacio. El arte y el espacio*. Edición trilingüe alemán, castellano, euskera. Traducciones Mercedes Sarabia y Pedro Zabaleta. Introducción y notas de Félix Duque. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2003.

Este reflejo podría parecer una *liebre* (estética) *que salta* al ojo de quien contemplando la masa percibe antes el hueco –seguramente por una educación en arte, la de quien escribe, constituida fundamentalmente a partir de Jorge Oteiza– y considerarse más o menos circunstancial. Sin embargo no lo era tanto y el instinto del *zorro* (el artista que está al acecho de la *liebre* estética) no percibía errado. Posteriormente supe que José Antonio Cáceres se adscribió, en 1966, al grupo Problemática 63 de poesía experimental liderado por Julio Campal, quien ejerció sobre él un influjo que puso su *reloj creador* en *hora cultural* respecto de la situación artística universal: pues había asistido a las conferencias que, en torno al concretismo y al espacialismo, impartió en Madrid en esa fecha⁶ –todo lo cual aparece ya definiendo *Analfabeto I, II y III*–. Por otra parte y a propósito de Jorge Oteiza, quien para mí en esta circunstancia operó como posibilitante de la advertencia estética, José Antonio Cáceres me declararía más tarde, a raíz del regalo de los libros *Existe Dios al Noroeste* (1990) y *Filología vasca de nuestro preindoeuropeo* (1995)⁷, que el descubrimiento de su escultura se produce durante los años en los que estudia en Madrid, esto es, a partir de 1963 –quizá en una exposición colectiva de 1967⁸–: «quiero agradecerle los libros de Oteiza, que he leído con interés. Conocí y admiré su obra en una exposición, cuando estudiaba en Madrid, y no recuerdo bien si en las Palmas de Gran Canaria o Tenerife⁹. Pero nunca supe que también escribiera poesía»¹⁰. También la impresión que le causa la lectura de sus poemas: «Gracias por los libros de Oteiza, a quien sólo conocía en su faceta de escultor. Pero veo que también fue un poeta notable de muchos registros»¹¹. No parece baladí que José Antonio Cáceres contemple al inicio de su carrera con la literatura experimental obras de Jorge Oteiza adscritas al *Laboratorio* o *Propósito experimental* que desarrolla en escultura, una experiencia creadora paradigmática que comienza en 1948 –incluso podría decirse que en 1947 en Buenos Aires durante el final de su etapa de trece años en Suramérica– y finaliza en 1958, cerrándola mediante *Cajas metafísicas* en 1959. En este sentido se puede añadir que el texto «Propósito experimental 1956-1957» de Jorge Oteiza en el catálogo que publica con motivo su participación en la IV Bienal de São Paulo de 1957 que vence en la modalidad de Escultura, es –así lo defendió Santiago Amón–, aunque con algunas diferencias, la base del tratado de Martín Heidegger. También señalar la relación que existió entre Jorge Oteiza y Julio Campal en el marco de la Galería Barandiarán de San Sebastián, aún por estudiar¹², y sobre la que el escultor da noticia en lo relativo al año «1965» de una «Síntesis biográfica»: «contratamos al poeta argentino Julio Campal para exposición internacional de poesía espacial, que realizamos»¹³.

La deriva atiende al dominio de inmovilización espacial que en la vertiente experimental de la obra de José Antonio Cáceres –y del mismo modo en su poesía y pintura–, desde 1966, se mantiene como una constante y acrecienta inscrito

6 MILLÁN, Fernando. «Reseña de las conferencias-seminarios pronunciadas por Julio Campal sobre poesía concreta-espacialismo los días 4-2-66 y 11-2-66 en los locales de Problemática-63». Páginas ciclostiladas.

7 Libros regalados a José Antonio Cáceres el 7/7/2020 en su casa de Hervás con motivo del trabajo de catalogación y digitación realizado con sus álbumes de fotografías y diapositivas: *Archivo gráfico y digital de José Antonio Cáceres*. Catalogación y digitalización de Urtzi Canto Combarro, David Pavo Cuadrado y Emilia Oliva García en el Museo Pérez Comendador - Leroux, Hervás, 7-10/7/2020.

8 *Primera exposición Forma Nueva: Jorge Oteiza, Pablo Palazuelo, Manuel Millares, Eduardo Chillida, Francisco Javier Sáenz de Oiza, Antonio Fernández Alba y Juan Daniel Fullaondo*. Locales de Hisa, 1967. Catálogo: Textos de AA.VV. Madrid: Forma Nueva - El Inmueble, 1967.

9 No se ha localizado a qué exposición puede responder este dato. José Antonio Cáceres viaja a las Palmas de Gran Canaria en 1977, 1984 y 1985.

10 Carta de José Antonio Cáceres a David Pavo Cuadrado. Hervás, 3/9/2020.

11 Carta de José Antonio Cáceres a Urtzi Canto Combarro. Hervás, 28/8/2020. (Cortesía del destinatario)

12 Fondo documental (FD) de la Fundación Museo Jorge Oteiza (FMJO): FD-1036. Carta de Julio Campal a Jorge Oteiza; FD-1207. Carta de Julio Campal a Jorge Oteiza. Anotada por Jorge Oteiza. 1966; FD-1208. Carta de Julio Campal a Jorge Oteiza. San Sebastián, 1966; FD-1797. Carta de Julio Campal a Jorge Oteiza. 1/1/1967; FD-3365. Fotografía Esther Ferrer, Julio Campal, Itziar Carreño, Jorge Oteiza en el balcón de la casa de Irún. 1966; FD-6394. Carta de Julio Campal a Jorge Oteiza. Anotada por Jorge Oteiza; FD-15165. Resumen de esquemas con Ley de los cambios [referencia a Julio Campal]; FD-19600. Carta de Julio Campal a Jorge Oteiza. Anotada por Jorge Oteiza. 7/7/1968. Anexada a: FH-126. *Les Lettres*. N° 32. 27/4/1964; FD-19781. Carta de Julio Campal a Jorge Oteiza; FD-23262. *Agrego a la cinta de [Julio] Campal*. 4/3/1966.

13 OTEIZA, Jorge. «Síntesis biográfica». En: PELAY OROZCO, Miguel. *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. La Gran Enciclopedia Vasca. Tomo: XIII. Bilbao: Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1979. pp. 586-587.

a una vía desde la que produce una elaboración de la conciencia a través de lo estético, y por tanto, dimensión de lo metafísico. El interés espacial queda declarado en el solo título del poemario *Cuenca vacío* (2004-2006)¹⁴, en el que la Nada, tratada como materia sacral y constituyente, surge por desprendimiento de lo superficial.

Donde emerge lo sagrado radica la verdad. Pero está el ego custodiando la puerta. Es amigo de tumultos y obsesiones, y no quiere perder el control. La paz no podrá ser alcanzada mientras él asuma el mando. Vive de apegos persistentes, toda clase de calamidades y transferencias. Gusta de acumular y retener lo que acumula, pedrería superpuesta, como una diadema de oropel. Con él todo lo arrastra, por miedo a quedarse sin nada. No sabe que dar es recibir. No sabe que, sin nada, lo tiene todo. No sabe que es mejor ser libre y generoso. No sabe que, lo que retiene, lo mata. La vida se desliza a velocidad creciente y, el niño que fuiste, se convierte en la leyenda de un tiempo lejano y con enigmas, que se esfumó como las generaciones precedentes. Y tú te irás y nada, y todo, habrá cambiado. La paradoja todo lo permea, pues es el camino del medio, el camino del aquí y del ahora. No hemos despertado la fuente que mana para siempre. Nos sentimos débiles, incapaces de llevar a cabo tan ardua tarea. Y no luchamos por conseguir la libertad de elegir nuestro propio camino¹⁵.

Todo esto –decía– (y bastante más) me recorrió durante los minutos previos al acto inaugural de *Unidad del mundo*. Al concluir Emilia Oliva me esclareció algunas impresiones que se lanzaban desde la mística de los poetas sufíes, con Farid ud-Din Attar, Ommar Jayyam o Yalal ad-Din Muhammad Rumi a las caligrafías de Henry Michaux, pasando por la pintura barroca de Francisco de Zurbarán o remontándose al megalitismo del Oeste peninsular. Este era el maremágnum en el que no dejaba de sentirme fascinado. La novela visual *Fábula de don Facundo Jeremías que pasó por el mundo y murió de pulmonía* (1969-1975)¹⁶ con cita cifrada de María Zambrano, los troquelados de *Cuaderno irlandés nº 1* (1971-1973)¹⁷, la potencia arquitectural de las letras en *Cuaderno español* (1972)¹⁸, las trayectorias melodiosas de *Ancia / Pido la paz y la palabra. Homenaje a Blas de Otero. Cuaderno Italiano III* (1974-1976)¹⁹ o la inmovilización dinámica de la poesía cinética en *Réquiem por la muerte de Miguel Hernández* (1975)²⁰, *Alucinación* (1975)²¹ o *Puntos en movimiento* (18/4/1976) del Cuaderno de Pisa²², además de obras de dibujo y pintura, consolidaron esta impresión.

La pregunta, insistente en aquellos días –en los que regresé, en repetidas ocasiones, a ver la exposición, quizá cerca de una decena de veces durante el año que estuvo expuesta–, era sobre cómo podía no haber conocido hasta entonces la obra de este artista, y derivadas de esta, cuáles eran los motivos por los cuales no la conocía y por qué una obra de esta magnitud apenas era conocida, y por escasas personas, en su contexto local.

14 CÁCERES, José Antonio. *Autosugestión. Poesía completa* [1955-2018]. *Tomo I; Tomo II*. Estudio, edición y notas de Emilia Oliva. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2020. T. 2. pp. 403-439.

15 Ídem. T. 2. p. 427.

16 CÁCERES, José Antonio. *Fábula de don Facundo Jeremías que pasó por el mundo y murió de pulmonía* (1969-1975). 24 x 33 cm. 103 págs. Archivo del autor.

17 Archivo MEIAC: N° de inventario CE2019. 14,7 x 20,7 cm. 24 págs.

18 Archivo MEIAC: N° de inventario CE2017. 15,5 x 21,5 cm. 17 págs.

19 Archivo MEIAC: N° de inventario CE2021. 22 x 17 cm. 28 págs.

20 Archivo MEIAC: N° de inventario CE2022. 14,8 x 20,8 cm. 26 págs.

21 Archivo MEIAC: N° de inventario CE2023. 15 x 10,4 cm. 79 págs.

22 Archivo MEIAC: N° de inventario CE2024. El Cuaderno de Pisa contiene las obras *Trayectoria*, *Dirección*, *Puntos en movimiento*, *Signos II* y *Sueños*, todas realizadas el 18/4/1976. 16 x 15,5 cm. 234 págs.

1. Escribir/Pintar el uni-verso

José Antonio Cáceres desarrolla su obra en tres medios de trabajo: (1) dibujo y pintura, marco al que puede agregarse el collage; (2) escritura, con poesía y narrativa, ambas en verso y prosa, y denominadas técnicamente *discursivas* para distinguirlas, mediante este epíteto, de las *experimentales*; y (3) poesía visual u obra experimental.

El encuentro con Julio Campal en la capital de España en 1966 con adscripción a Problemática 63 y la posterior participación en el grupo de poesía experimental N. O. liderado por Fernando Millán lo inician en la literatura experimental, desarrollando trabajos de esta naturaleza durante la década, fértilmente creadora, que va de 1966 a 1976, y que retoma puntualmente en el 2000. El deseo de cohesionar escritura y pintura retrotrae a su vocación adolescente de pintor y posterior voluntad de estudio de Bellas Artes en la Universidad de Salamanca, aspiración frustrada por la negativa de sus padres que le lleva a matricularse, en 1963, en Filología Románica en la Facultad de Letras de Madrid. En el ámbito experimental Fernando Millán lo retrata como una figura de referencia, no sólo en el contexto español sino también en el europeo, en el que la publicación de su libro *Corriente alterna* por Adriano Spatola en Edizioni Geiger en Italia²³ supone un hito al convertirse en el primer libro que un poeta experimental español publica en el extranjero, a lo que se suman experiencias de difusión en el americano²⁴: «J. A. Cáceres pasa a ocupar un puesto de primera línea entre los poetas europeos que han hecho poesía gráfica»²⁵.

El dibujo y la pintura los inicia en la década de 1950 a partir del ingreso, en 1953, en el Seminario Menor de Plasencia, desarrollándolos a lo largo de su vida.

Del mismo modo sucede con la escritura poética. Su primer poema conservado está fechado en 1955, esto es, escrito a los catorce años de edad, y se centra, con aires que podrían remitir a los *machadianos* o *juanramonianos*, en la temática amorosa –extensible, desde entonces, a la mística y amor por el Amado²⁶–. La reciente publicación de *Autosugestión. Poesía completa*²⁷ cumple el propósito de difundir los 37 poemarios que resultan de su trayectoria en esta vertiente creadora.

Como el cáliz
de una flor quisiera
ofrendarte mi perfume.

Ser como la espuma,
rumor de caracola.
Y, en tu seno,
remansar mis olas²⁸.

23 CÁ CERES, José Antonio. *Corriente alterna*. Turín (Italia): Edizioni Geiger, 1975; Posteriormente se publica una edición restaurada de coleccionista: CÁ CERES, José Antonio. *Corriente alterna* [1972-1975]. Edición facsimilar. 50 ejemplares numerados y firmados. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC); Asociación de Amigos del Museo, 2019; Archivo MEIAC: N° de inventario CE2029. 21 x 14,2 cm. 27 págs.

24 SOLT, Mary Ellen. *Concrete Poetry - A World View*. Bloomington: Indiana University Press, 1968; MILLÁN, Fernando; GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús. *La escritura en libertad*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.

25 MILLÁN, Fernando. «J. A. Cáceres: lo abstracto, lo concreto y lo poético». En: CÁ CERES, José Antonio. *Figura* [1966-1973]. Edición, estudio y notas de Emilia Oliva. Texto de Fernando Millán. Reproducción facsimilar. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (UEX), 2020. pp. 31-34.

26 «Cántico espiritual. Canciones entre el alma y el esposo» (1578-1580) y «Cántico espiritual (Segunda redacción). Canciones entre el alma y el esposo». En: DE LA CRUZ, San Juan. *Obra completa*. Vol. 1; Vol. 2. Edición de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho. Madrid: Alianza, 2011. pp. 63-70, 107-114.

27 CÁ CERES, José Antonio. *Autosugestión...* op. cit.

28 Ídem. T. I. p. 116.

El proyecto creador de José Antonio Cáceres responde a una existencia que se afronta desde la creación, y es, por tanto, vital. Su objetivo es producir una Obra total en la que se integran las tres vías de trabajo: lo literario (poesía/narrativa) y lo pictórico (dibujo/pintura), entre lo que opera articulando la transición lo experimental. Esta transición no alude a una evolución desde un medio a otro, sino a tres vías de trabajo que en ocasiones se desarrollan, como en la década experimental, paralelamente, podría decirse que transitándose de manera transversal. En su propósito de Gran obra se reconocen paradigmas Modernos que perduran en los planes de la Tardomodernidad fundados sobre el deseo que roza –o directamente toca– la utopía como en las primeras y segundas Vanguardias. Es una tarea en la que José Antonio Cáceres continúa inmerso atendiendo actualmente a su obra en prosa. En este sentido, su integridad creadora le ha llevado siempre a primar la producción y situar en el horizonte último, como objetivo final y definitivo, la creación de este Proyecto total, desatendiendo quizá otras tareas (secundarias para el creador) vinculadas a la difusión: «No hay otro oficio que el de buscar la verdad. El resto son tareas para sobrevivir en el camino»²⁹. Es el motivo –o quizá no sólo sea este– por el cual ha tenido que pagar el tributo de un desconocimiento que, adentrado el siglo XX, comienza a cambiar sólo parcial y progresivamente.

En principio yo quería hacer Bellas Artes, pero mis padres no me dejaron, pues opinaban que era muy arriesgado y difícil ganarse la vida pintando cuadros. Sufrí mucho entonces. Pero siempre me las arreglé para pintar y escribir en horas robadas al estudio y en el tiempo libre. Ahora me alegra no haber sido un profesional (de la pintura y la poesía) traído y llevado. He sido una persona normal y, el hecho de no haber sido traído y llevado, me ha permitido tener tiempo y soledad suficiente para hacerme a mí mismo. Eso es lo esencial. Es la mejor obra de arte: ser libre para hacerte a ti mismo. Así he ido desprendiéndome de las cosas, hasta llegar a lo esencial³⁰.

2. Autosugestión en el curso cristalizado de la vía discursiva

José Antonio Cáceres abandona la enseñanza en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura en 1989. Desde entonces, en Zarza de Granadilla hasta 2001 y en Hervás a partir de esa fecha, atiende a la producción de su obra al mismo tiempo que revisa lo realizado. La corrección cumple para el artista el propósito de alcanzar «la sencillez y la pureza», eliminando añadidos prescindibles hasta dejar la obra en lo estrictamente fundamental para sustentarse sobre su sentido y emocionar «por el camino más directo». Respecto de la obra poética discursiva, los 64 libros que originalmente configuran su poesía completa quedan, tras esta depuración, reducidos a los 37 que *Autosugestión* presenta, poemarios que han permanecido inéditos y que se publican por primera vez, a excepción de *Moradas* (1988-1989)³¹, *Libro de horas* (1996-1999)³², *Elegías y envíos* (1995-1996)³³, así como de los poemas recogidos en la antología *El rostro ante el espejo*³⁴ o los publicados en revistas. En la «Introducción a las poesías completas» –firmada en «Zarza de Granadilla, 1995», fecha que permite advertir la extensión temporal

29 Ídem. T. 2. p. 215.

30 Carta de José Antonio Cáceres a Urtzi Canto Combarro. Hervás, 20/12/2020. (Cortesía del destinatario)

31 CÁCERES, José Antonio. *Moradas (1988-1989)*. Estudio preliminar de Emilia Oliva. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2011.

32 CÁCERES, José Antonio. *Libro de horas (1996-1999)*. Prólogo de Juan Manuel Barrado. Ilustraciones de Juan Luis Campos. Zarza de Granadilla: Proyecto M, 2005.

33 CÁCERES, José Antonio. *Elegías y envíos (1995-1996)*. Prólogo de Emilia Oliva. Madrid: Beturia Ediciones, 2010.

34 CÁCERES, José Antonio. *El rostro ante el espejo. Antología poética [1986-2000]*. Prólogo e ilustraciones de Juan Luis Campos. Zarza de Granadilla: Proyecto M, 2003.

de este proyecto bibliográfico-, José Antonio Cáceres da cuenta de esta circunstancia y afirma que «la corrección, cuanto más drástica, mejor».

Un extraño destino, que hasta ahora me impidió publicar, me ha permitido corregir excesos y carencias en tantos poemas inmaduros. Dado que me dediqué al estudio y, luego, a la enseñanza (además de a la pintura, con la que me pasaba lo mismo que con la poesía), siempre dejaba la corrección para más tarde. Cuando finalmente me dediqué a corregir, desde los 80 más o menos, algunos amigos me decían: «¿Por qué no los dejas como están?». No comprendían que la labor del poeta es abrir las compuertas de la inspiración y, una vez que las aguas se remansan, podar las verdes frondas y crear un jardín íntimo, donde nada sobre, con espacios amplios de silencio. [...] Escribí mucho: 64 libros, de los que quedan 37; y aún me gustaría reducirlos a la mitad. Muchos poemas tiré a la papelera; los largos fueron acortados, sobre todo los de adolescencia y juventud. De todo este material, creo que sólo merecería la pena conservar una antología de cada época, que acogiera lo mejor³⁵.

Cada poema –y el símil atiende al *microcosmos* y *macrocosmos* de su obra experimental *Unidad del mundo*– podría concebirse como un pequeño satélite, circunscrito al planeta en el que se erigiría el poemario, y este a la órbita de cada parte estructurante, así como estas a su vez a la constelación que forma su *Poesía completa*. La constelación poética que supone *Autosugestión* se vincula, además, al resto de constelaciones –por así decirlo– que se hallan en la obra de José Antonio Cáceres, constituidas por la prosa, la poesía experimental y la obra pictórica, parcialmente conocidas y en gran medida aún inéditas. La suma de estas configuraría el universo *caceresiano* y extenso proyecto de Obra total.

Autosugestión supone el trabajo que durante toda su vida, desde 1955 hasta 2018 –la extensa «jornada»³⁶–, José Antonio Cáceres desarrolla con la escritura poética. En su devenir durante la lectura acaricia y conmueve, y con poco –si es que conseguir producir poesía juntando algunas palabras es realmente poco– eleva y arrastra, y absorbe para llevar al lector consigo en un viaje que es de iluminación, o golpea la conciencia como sólo saben hacerlo los más humildes. Probablemente la ganancia que trae consigo, más allá de lo que en sí misma supone como constelación poética, es que la palabra, en la forma impredecible de la poesía, alcanza a transmitir –y esa es la paradoja del arte, la capacidad de dar cuenta de lo *inefable* en lo tangible– lo que no pudiendo decirse en lo estético toma cuerpo, y se incorpora, o dicho en terminología literaria, consigue que el enunciado soporte la enunciación. Esta suerte de la palabra supone en un artista un motivo de celebración que en su caso contribuirá como báculo al propósito de transmitir una complejidad en la tarea futura de desentrañar y poner en valor su obra pendiente.

Autosugestión constituye el espejo en el que se reflejan los problemas de la condición del hombre a lo largo del siglo XX. De la confesión religiosa al nihilismo, de la convicción de la capacidad del lenguaje para traducir el mundo a la constatación de que el lenguaje no dice el mundo sino que lo inventa: la crisis de fe, en José Antonio Cáceres, es crisis del lenguaje. [...] Así, transitamos de la fascinación de la infancia por el misterio, a la fe sin fisuras de la visión adolescente pero donde la culpa pone ya sus huevos. Este hecho desencadenará la crisis de fe que se traducirá en una crisis de la capacidad de traducir lo real por el lenguaje en la etapa de juventud. La experimentación poética hubiera representado un camino sin retorno de no haber estado profundamente entroncada en las raíces de

35 CÁCERES, José Antonio. *Autosugestión...* op. cit. T. 1. p. 111.

36 Ídem. T. 2. p. 569.

su búsqueda metafísica. A la visión descreída de la etapa de juventud le sucede la indagación en el vacío, siguiendo las corrientes orientales de la etapa de madurez y la reconciliación final a través de la fe en la utopía de la justicia universal por medio del respeto a la Tierra y sus criaturas. Su último libro se abre de nuevo al gozo y al deslumbramiento del hecho de existir, cerrando la trayectoria vital como un bucle. El anciano recupera al niño, de ahí que los *Poemas de vejez* los denomine también *del despertar*³⁷.

Complejo (intra/extra)estructural y suficiencia *técnica*

La estructuración en las obras de José Antonio Cáceres se genera de manera progresiva y espontánea, siguiendo el orden de creación, produciéndose «una coherencia interna, sin mi concurso», según declara a propósito de *Moradas* que, en este sentido, resulta una obra distinta: «mis libros suelen discurrir en forma diarística. He corregido mucho pero he estructurado poco»³⁸. La complejidad estructural trasciende a *Autosugestión*, cuya arquitectura Emilia Oliva advierte que podría corresponderse con la imagen mandálica, estructura fractal o geométrica, y reconoce desde *Figura*, su primera obra de poesía experimental concebida como libro³⁹.

Escribo y pocas veces organizo. Mis libros son como diarios. Voy escribiendo y voy estructurando en partes, eso sale espontáneo. *Moradas* tenía una serie de figuras, en orden, que tenía que abordar. Tenía un guion. Lo que hacía es que me dejaba llevar. Cuando me venía la inspiración consideraba que eso pertenecía, por ejemplo, a *La rueda de la fortuna*, y a lo mejor lo dejaba a medias. O empezaba por el último, por inspiración, y pensaba que aquello venía bien para, qué sé yo, *El diablo*, o para cualquier otra figura del tarot. Y luego me venía la inspiración para otro personaje. Normalmente no terminaba de un golpe el poema, sino que era un golpe de inspiración y cuando me venía la continuidad lo desarrollaba. Luego lo tenía que estructurar. Ese libro es el que está más trabajado en ese sentido. Fue completamente distinto de los otros que eran diarísticos, escritos en forma de diario. Pocas veces he estructurado después de escribir. Sí los he estructurando en partes. *Corriente alterna* está escrito en forma de diario, aunque recuerdo que hice algunos cambios, pero fundamentalmente está escrito así. Tenía un golpe de inspiración parecido. En todos los libros hay algo que los une⁴⁰.

Como ha venido desarrollándose en los estudios de *La consciencia de ser*⁴¹ o *Figura*⁴², la obra de José Antonio Cáceres se sustenta sobre un complejo estructural dentro del que se despliegan –podría decirse que paralelamente– otras estructuras, que son tanto de orden/organización como de sentido. Con estructura constitutiva de sentido quiero referir lo que teniendo una organización extra-ordinaria respecto de la del orden sustentante permite poner en relación puntos diversos, generando una fluencia interna que por cerrarse en algún lugar le posibilita no agotarse, y al mismo tiempo, anudar lo diverso en unidad: es lo que hace a las *cosas* del arte tener una dinámica indestructible que paradójicamente se alcanza por inmovilización. A este respecto *Autosugestión*

37 OLIVA, Emilia. En: Ídem. T. I. pp. 21-22.

38 CÁCERES, José Antonio. *Moradas...* op. cit. p. 71.

39 OLIVA, Emilia. En: Ídem. pp. 20-21; OLIVA, Emilia. En: CÁCERES, José Antonio. *Figura...* op. cit. 11-29.

40 Transcripción de entrevista a José Antonio Cáceres por David Pavo Cuadrado. Hervás, 8/9/2020.

41 OLIVA, Emilia. *José Antonio Cáceres. La consciencia de ser*. Edición y estudio principal de Emilia Oliva. Textos de A.A.VV. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC); Asociación de Amigos del Museo, 2019.

42 CÁCERES, José Antonio. *Figura...* op. cit.

es «de una enorme coherencia estructural» en tanto que «responde a un complejo plan de escritura»⁴³ que produce orden/organización y sentido constitutivo. Se desarrolla mediante etapas cronológicas consecutivas en correspondencia con las vitales –de la adolescencia a la vejez–, que al mismo tiempo se caracterizan por estar impregnadas de distintos dramas íntimos, situaciones existenciales, posicionamientos creadores o estados de conciencia, y en consecuencia, estilos de la escritura poética: «Poemas de adolescencia» (5 libros, 1955-1962); «Poemas de juventud» (10 libros, 1962-1977); «Poemas de madurez» (18 libros, 1977-2006); y «Poemas de vejez o del despertar» (4 libros, 2008-2018).

Este desarrollo puede ponerse en relación a la «1ª Parte» y «2ª Parte» de la novela visual *Fábula de don Facundo Jeremías que pasó por el mundo y murió de pulmonía*, organizadas siguiéndose las edades por las que transita –desde el nacimiento hasta la muerte– el ser humano: «Infancia»; «Pubertad»; «Juventud»; «Madurez»; «Vejez»; y «Decrepitud». Sin embargo, su estructura general, lineal o unilateral, integra dentro de sí otras estructuras –como sucede también en otros casos– más breves o sencillas pero no menos relevantes, muy al contrario quizá, indisolubles de la general y que complejizan el sentido de la constitución estructural volviéndola multifocal. Habría que tratar entonces sobre una estructura en plena complejidad, o acaso sobre estructuras integradas en una mayor, que más allá de articularse sólo desde/en/para (prácticamente las preposiciones que se quieran) la obra *en sí*, se extienden –como en toda obra de arte– a una contingencia. Esta abarca la(s) *coyuntura(s)* en su(s) máxima(s) extensión(es) en tanto que eventualidad(es) con la(s) que es preciso resolver(se), y con ventura, (desde) lo estético. Su concreción supone una respuesta a ese *instante* –que será de eternidad o Tiempo incombustible y que fuerza al posicionamiento– en el que el artista (se) resuelve (en) el complejo de su(s)/la(s) circunstancia(s) declarando una/su cosmovisión. La obra de arte, sólo en la sangre plástica y carne estética sobre la que se sustenta cuando alcanza a serlo, logra definir esta complejidad estructural del *instante* que no se repite –que no puede repetirse⁴⁴–. Este es su milagro, a fin de cuentas el de la creación, desde la paradoja de suceder en lo material, y ser, extraña y hermosamente, más tangible que lo real mismo.

Para la conversión de lo natural caduco (el fracaso desde el tiempo de la muerte) en lo estético perenne (la victoria en el Tiempo de la Vida) opera *lo técnico*, capacidad del artista, *tecnólogo-poético*, que ofrece la posibilidad, carente de promesa y sin método previsible y de ineludible y constante invención en el momento mismo del estar inventándose, de resolver(se en) lo estético. El artista aspira siempre a ser el *tecnólogo* suficiente productor de estructura, y en consecuencia, resultado en forma estética de función simbólica. Esta capacidad *técnica* trabaja con lo que no sabe y cuando alcanza a saber sabe el saber sabido insuficiente. Permite resolver la forma que en tanto que estética sólo puede ser consecuencia de su propio sentido estructural. Únicamente así consigue presentarse con una crudeza desde la que apela, como no lo hace ninguna otra cualidad del arte, a la emoción.

Pero retomando la complejidad relativa –y aún así dificultosa– que atiende sólo al interior, desde la estructura horizontal y estructuras paralelas, esta hace que en algunas obras de José Antonio Cáceres la lectura no sea (o pueda no ser) estrictamente lineal, dándose pie en ciertos momentos a lecturas a saltos, entre poemas distantes o siguiendo grupos temáticos. Podría aludirse a propósito a la novela visual *Fábula de don Facundo Jeremías que pasó por el mundo y murió de pulmonía* donde esta cualidad convive con la narrativa propia del género.

43 OLIVA, Emilia. En: CÁCERES, José Antonio. *Autosugestión...* op. cit. T. I. p. 40.

44 «Pero imposible repetirse nunca [...] El duende no se repite como no se repiten las formas del mar en la borrasca [...] el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar [...] quema la sangre como un trópico de vidrios». GARCÍA LORCA, Federico. *Juego y teoría del duende*. Estudio, edición crítica y facsimilar anotada de José Javier León. Prólogo de Andrés Soria Olmedo. Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias, 2018. pp. 136, 138, 145.

La lectura ya no puede ser sólo lineal o progresiva. La complejidad del código rompe las expectativas del lector permanentemente. Hay pistas dispersas que nos obligan a volver una y otra vez sobre lo ya visto [...] hay varios recorridos posibles⁴⁵.

Al mismo tiempo las obras y Proyecto total de José Antonio Cáceres se sustentan sobre una suerte de estructura arquitectural geométrica que se constituye sobre tres intereses constantes. Es a partir de este núcleo triangular que se desarrolla, fractalmente, su red, formando una contextura mandálica cuando se extiende sobre sí misma hasta completar una cosmografía en la que la Obra total encaja. Estos tres ejes son: (A) la clave biográfica o conocimiento intuitivo; (B) la clave de reflexión sobre la propia creación como experimentación o conocimiento racional; y (C) la clave simbólica o conocimiento místico.

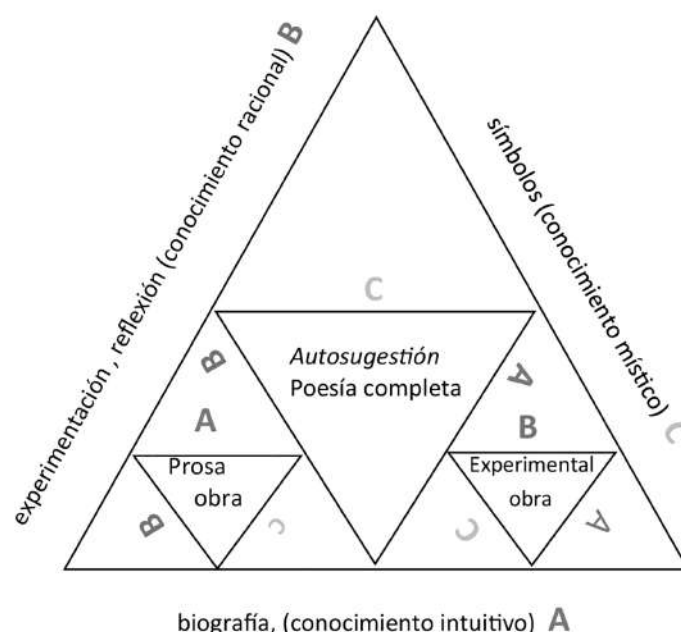


Gráfico de Emilia Oliva basado en el triángulo de Sierpinski que trata sobre la estructura fractal constituida por tres constantes en la obra de José Antonio Cáceres.⁴⁶

Autosugestión permite corroborar esta complejidad en tanto que particularidad respecto del sentido estructural organizador, constitutivo y relativo a las constantes. Sin embargo resulta singular que se configure en cuatro partes, o que el artista, una vez (creía) concluida la obra en tres partes considere desarrollarla mediante una cuarta. Este nuevo organismo es precisamente el del «despertar» y la consciencia, o en otros términos, el del nuevo asombro que, como en el niño, José Antonio Cáceres alcanza a la vejez, al mismo tiempo que de manera conclusiva cierra el ciclo creador. Podría considerarse entonces que esta parte, en la que se desprende del desasosiego existencial, más que sumarse devendría de la tercera –y en este *impasse* no puede obviarse la grave enfermedad en la que cae– para insertarse en la primera y cerrar circularmente el trayecto. Es precisamente en las partes de «madurez» y «vejez» donde

45 OLIVA, Emilia. En: CÁCERES, José Antonio. *Figura...* op. cit. p. 28.

46 Ídem. p. 22.

pueden hallarse, con el «despertar» operando como bisagra transicional –se concreta en el poemario *Moradas*–, los poemas más sobresalientes.

Quizá, al realizar la revisión completa de la obra entre los años 2007-2009, el poeta se da cuenta de que faltan los poemas de vejez, ya previstos en el poema «Círculo». Los «Poemas de vejez o del despertar» están escritos entre 2008 y 2018⁴⁷.

Después de tantos años
rendido a la negrura,
un venerable anciano, buscador de la verdad,
te lleva de la mano.
¿O eres tú el anciano
que debe llevar a otros,
sin saber, como los tontos?

Años de locura y búsqueda
tiñeron tus sienes de blancura.
Mas, como el niño, preguntas
cosas abstractas, sin respuesta;
disfrutando de la lluvia y las hogueras
en esta tierra amada⁴⁸.

Fuera del tiempo (de la muerte) atravesando el Mito

En su último poema, titulado –muy calculadamente– *Fuera del tiempo*, esto es, el lugar en el que existencialmente se sitúa tras la experimentación y conclusión creadora, y en consecuencia, transfiguración íntima que sufre en este devenir, con el que se cierra *Autosugestión*, José Antonio Cáceres condensa estas claves de cierre de ciclo y despertar a la consciencia.

ignoro el tiempo que falta
para que comience el ciclo
y termine el hemicycle
de esta vida tan cansada

ya se acaba la jornada
que comenzó en el principio
y fluyó hacia el precipicio
que simuló mi morada

47 OLIVA, Emilia. En: CÁCERES, José Antonio. *Autosugestión...* op. cit. T. I. p. 40.

48 Ídem. pp. 183-184.

era sin tino ni ciencia
un oscuro sentimiento
que destruyó mi paciencia

pues no era mi presencia
era mi consentimiento
lo que trajo mi consciencia⁴⁹

La labor creadora de búsqueda y descubrimiento, a fin de cuentas la del *hacer* en arte, y particularmente el saber –otros lo denominarán conocimiento– que esta experiencia le genera, lo constituyen como sujeto. El propósito concluye y el artista, manumitido del arte, desemboca, tras un «despertar» que es fruto del resultado creador desde el que elabora una conciencia metafísica, con consciencia plena en la Vida: «la vida del hombre es lucha. Pero, en el fondo, pienso que esta lucha va encaminada a una mayor conciencia del hombre con respecto a la totalidad»⁵⁰. A este respecto *Autosugestión* transmite una experiencia que es fundamentalmente la existencial que se fragua desde la batalla con la escritura –y mucho habría que extenderse aquí sobre su poesía visual u obra experimental–. En consecuencia implica enseñanza, desde la sabiduría que otorga el *hacer* y en el sentido en el que podría trasmitirla un maestro oriental, sirviendo la remisión a la etimología original del término *trans-mitir*: *atravesar el mito / para trasladarlo / ir o llevarlo más allá*. La creación es un medio de salvación cuando *técnicamente* el artista consigue salir airoso de la operación estructural, y por tanto estética, del resultado en arte, y *Autosugestión* es esta experiencia la que transmite, soportada en el rastro *técnico* de su combate. Más allá de las formas experimentales, podría decirse que variables en cada época pero que, por otra parte, son imprescindibles para desarrollar la operación creadora, José Antonio Cáceres se inscribe a una vía de lo trascendente que arraiga en distintas corrientes de misticismo, creando –podría decirse así– uno propio.

La *Gran obra* debe ir acompañada de un despojamiento progresivo que permita la regeneración del alma y el conocimiento de Dios. En la obra poética de José Antonio Cáceres asistimos a la constatación del fracaso de esta vía porque ha perdido no sólo la fe, sino la confianza en el lenguaje para expresar el mundo, y, pese a ello, no cesa en su empeño, como un destino ineludible⁵¹.

3. Literario/lírico-pictórico/visual: poesía/narrativa plástico-estética

A pesar de la radicalidad creadora que permite a José Antonio Cáceres llevar al límite las consecuencias formales de la escritura en la década 1966-1976, produciendo *Cali-grafías / Cali-gramas* (1966-1967)⁵², *Correspondencias* (1971-1973)⁵³, *Cuaderno italiano. Signos I* (1974)⁵⁴ o *Palabras esenciales* (1976)⁵⁵ –que se suman a las experimentales

49 Ídem. T. 2. p. 569.

50 CÁCERES, José Antonio. *Fábula de don Facundo Jeremías...* op. cit. p. 99.

51 OLIVA, Emilia. En: CÁCERES, José Antonio. *Autosugestión...* op. cit. T. I. p. 18.

52 Archivo MEIAC: N° de inventario CE2016. 22 x 17 cm. 21 págs.

53 Archivo MEIAC: N° de inventario CE2018. 17,6 x 22,6 cm. 42 págs.

54 Archivo MEIAC: N° de inventario CE2020. 17 x 22 cm. 28 págs.

55 Archivo MEIAC: N° de inventario CE2025. 9,7 x 9,9 cm. 41 págs.

citadas– y se complementan posteriormente con *Reflejos* (2000)⁵⁶ y *Susurros* (2000)⁵⁷, una de las claves de su obra experimental se sitúa en que no deja de ser poeta del mismo modo que tampoco deja de ser pintor.

En el ámbito de la poesía experimental/visual podrían distinguirse dos modos fundamentales de elaboración y resultados. Uno es el que, partiendo de lo pictórico, trabaja con signos lingüísticos. El otro, en sentido inverso, es el que posicionado en la escritura la resuelve sirviéndose de lo pictórico. La fortuna en su obra experimental atiende a que, respondiendo a los fundamentos de la poesía (no sólo a que se desarrolla en el medio *escrito*) responde igualmente a los de la pintura (no sólo a que se desarrolla en el medio *pintado*). Esto quiere decir que la vertiente experimental de José Antonio Cáceres aviene a una suerte de resultado artístico que surge por confluencia, quizá no siendo lo uno ni lo otro y siendo al mismo tiempo ambos, además de un producto inédito de la creación de los dos devenido: por una parte el literario/lírico-poético/narrativo y por otra el pictórico/visual-plástico/estético, que producen lo que podría enunciarse como resultado literario/lírico-pictórico/visual, y en consecuencia, como poesía/narrativa plástico/estética.

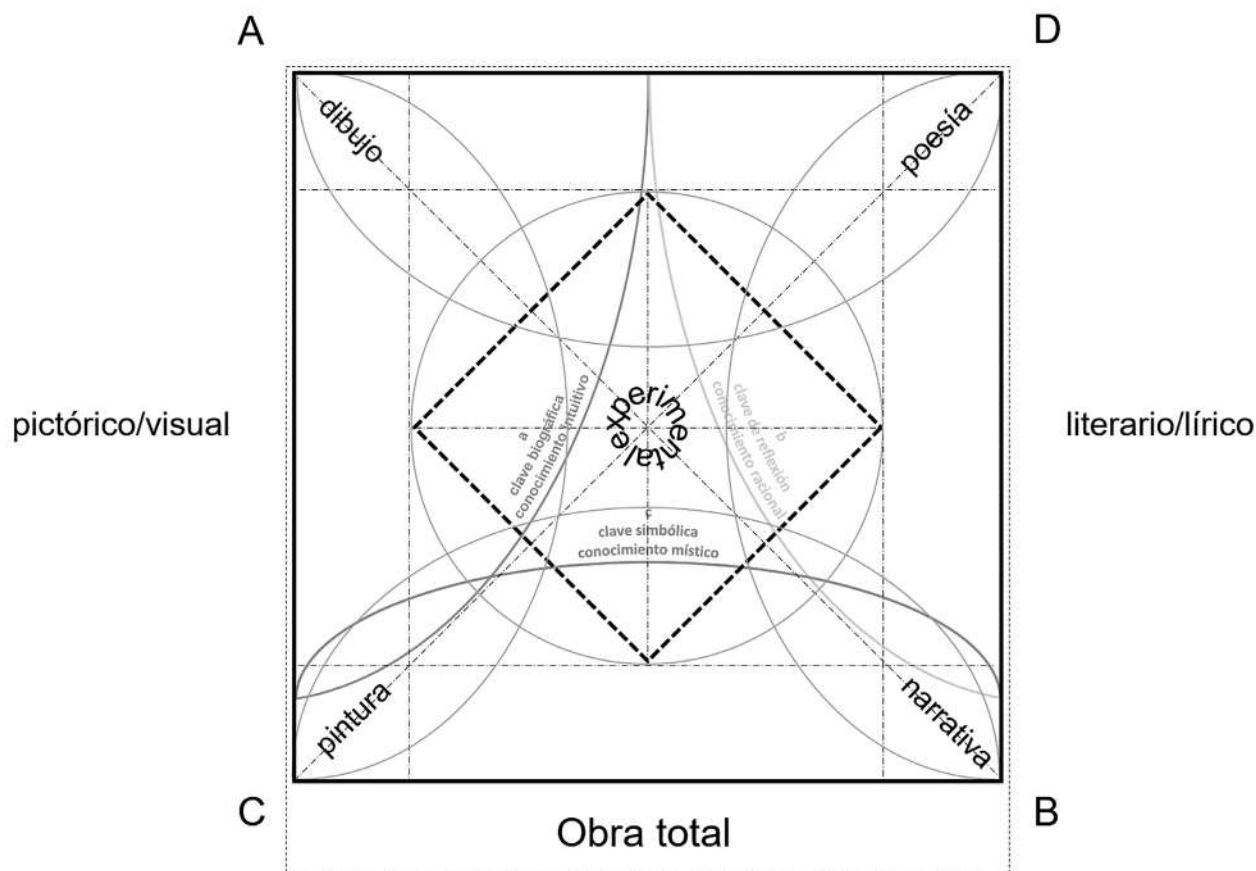
Por introducir una variante sobre su pintura: cuando José Antonio Cáceres pinta, es pintor, en tanto que *hace pintura* –y aún está pendiente la puesta en valor de esta vía de trabajo en su trayectoria–. Digamos que la naturaleza de la pintura, como la de todo el arte en cualquier medio, se sitúa lejos de responder a un ‘virtuosismo’ de ‘representación’. Muy al contrario, atiende a conmemorar –y es mediante la capacidad, esta sí verdaderamente *virtuosa*, a la que he venido refiriéndome como *técnica*– su constante, esa que la soporta en todos los tiempos y sobre la variedad de formas que corresponden a cada época. Y lo hace re-presentando, es decir, levantando presencia para suministrar presencialidad, cualidad que sólo se alcanza desde la naturaleza de lo estético. Podría decirse que la pintura –y es extrapolable a cualquier medio de creación– conmemora sus propios fundamentos, esos que se dan por primera vez y seguramente con anterioridad a Blombos en Sudáfrica (73.000 años), Maltravieso en Cáceres (67.000) o La Pasiega en Cantabria (65.000), donde se hallan las pinturas más antiguas entre las datadas, realizadas por el neandertal o sapiens (daría lo mismo en tanto que en creación se *piensa* con el cuerpo, esto es, se opera desde la carne por afección con la *cosa*). Fundamentos que a la pintura le son inalienables para alcanzar a producir el *ser pintura*. Precisamente porque cuando José Antonio Cáceres pinta los atiende y conmemora, sabiéndolos inexcusables, es pintor.

El uso de estos dos medios para la creación, el poético/narrativo (literario/lírico) y el pictórico/dibujístico (pictórico/visual) y conmemoración al unísono (*sonido único*) de sus fundamentos, es lo que a José Antonio Cáceres permite inventar *su* medio experimental. Esta combinatoria supone, más allá del valor específico con el que contribuye cada obra desde su singularidad en el campo experimental, la ganancia que lo erige frente a propuestas coetáneas –pongamos por caso a los poeta visuales Hansjörg Mayer o Carl Fernbach-Flarsheim⁵⁸– desde una completud literario/lírica-pictórico/visual (plástico/estética). Cotejándolos puede verificarse cómo el trasfondo lírico de sus poemas visuales se elabora, además, desde la naturaleza de lo pictórico, lo que permite que el ente estético resultante pueda al mismo tiempo leerse y contemplarse. Dicho de otro modo, en su obra experimental la forma se precisa a la par desde estos dos campos, el de la poesía y el de la pintura, y esta dualidad es la riqueza con la que se distingue en relación a otras propuestas coetáneas.

56 Archivo MEIAC: N° de inventario CE2027. 11,8 x 9,4 cm. 22 págs.

57 CÁCERES, José Antonio. «Susurros». Reproducción facsimilar. Texto introductorio de Emilia Oliva y fotografías de Urtzi Canto Combarro. *Egiar Aldizkaria*. N° 4. Bilbao, 12/2020. pp. 18-25; Archivo MEIAC: N° de inventario CE2028. 24,5 x 36,5 cm. 23 págs.

58 Referidos por Emilia Oliva al comparar varios de los poemas de José Antonio Cáceres en *Figura* con los suyos. OLIVA, Emilia. En: CÁCERES, José Antonio. *Figura...* op. cit. pp. 62-63, 118-119, 132-133.



Cosmográfico. Gráfico que abarca el espectro de posibilidades y resultados en la obra de José Antonio Cáceres, a través del campo pictórico/visual (dibujo y pintura) y del campo literario/lírico (poesía y narrativa), entre los que surge el campo experimental. Permite situar sus obras siguiendo los ejes rectos principales mediante seis combinaciones binarias: A-B (dibujo-narrativa); C-D (pintura-poesía); A-C (dibujo-pintura); B-D (narrativa-poesía); A-D (dibujo-poesía); B-C (narrativa-pintura). Los ejes curvos responden a la misma representación desde la incurvación que se atribuye a la dimensión espacio-temporal y permite que los medios, en este caso compuestos o híbridos, se impliquen en sus contiguos. El nudo tricolor, que partiendo de la forma del triángulo se representa igualmente mediante la curvatura espacio-temporal permitiendo concebir sus partes en movimiento, responde a las constantes en su obra: a. clave biográfica / conocimiento intuitivo; b. clave de reflexión / conocimiento racional; c. clave simbólica / conocimiento místico.

Ah, cuán necios los hombres! Cuán reacios a escuchar y aprender! De nada sirve que invente las formas para su deleite y el mío, en un juego perpetuo; como el pintor inventa los colores; como el arco iris propone su teoría transparente; como el niño que hace muñecos con el barro o el escultor que inventa las formas de la iguana. Yo hice y diversifiqué las formas. La abundancia es femenina: la diosa que lleva el cuerno. Padre es el sol; mas la profusión es mía⁵⁹.

Dejad, poetas, de exhibir las minucias de vuestro ingenio o el dolorido corazón enamorado. Dejad esos lamentos por la edad que ya se fue, la traición y el olvido. Son asuntos que pertenecen al reino de las sombras. Y no pueden guiarnos.

La poesía debe transformar tu ser y servirte como guía. Te exige salvar constantemente etapas; tiene prisa de expresarse en diversas lenguas y timbres. Cada libro te ayuda a mirar más hondo, más alto. A expandir tu mirada.

59 CÁ CERES, José Antonio. *Autosugestión...* op. cit. T. 2. p. 261.

Si quieres que tu poesía sea algo más que un bonito disfraz, no escribas intensamente: escribe la intensidad, la que se busca y se expresa a sí misma. La que late en tu corazón secreto, cuando armonizas con el secreto corazón del universo. El único verso⁶⁰.

[*Agnus sensibilis*] / Unidad desatada en el mundo

El impacto que el 7 de junio de 2019 me produjo el descubrimiento en el MEIAC de la obra de José Antonio Cáceres durante la inauguración de *Unidad del mundo* atiende a varias claves. Por una parte fue consecuencia del descubrimiento de las posibilidades –hasta entonces inimaginables para quien escribe– que el artista alcanza a producir desde la elaboración de la poesía e implicación, para su objeto, de la naturaleza de lo pictórico, con los consiguientes resultados experimentales que dentro de esta vía son llevados al límite hasta el punto de la desaparición –metamorfosis en mancha plástica podría decirse más ajustadamente– de los signos caligráficos. Por otra parte, y vinculada a esta invención, la elaboración y definición espacial que dota a la obra de una dimensión trascendente afectándola con una hondura existencial. Todo esto resuelto en la materia viva –vivificada por la operación *técnica* del artista– de la obra. La potencia proyectiva en los resultados, donde lo enunciado queda dispuesto para la afección sensible de quien contempla, podría concretarse en la noción de *monumentalidad* indistintamente de que la obra se resuelva en las dos dimensiones.

Al interior de estas cualidades que competen a lo plástico-estético, de la literatura y de la pintura, reforzaba el impacto el reconocimiento de un tipo de mentalidad estética que, soportando todas las formas variables del arte que corresponden a los distintos momentos histórico-culturales, he venido advirtiendo, desde la prehistoria hasta nuestros días, como una constante en un contexto geográfico que comparten Extremadura y Portugal (podría aproximarse a la Lusitania romana), y de la que la obra de José Antonio Cáceres se me presentaba como constatación viva. Todo artista ingresa en la materia de la obra una cosmovisión al mismo tiempo que cifra una situación existencial. El dotado de esta mentalidad reduce la expresión al punto de aproximarse a un silencio o Nada en la naturaleza de lo espacial –también en las dos dimensiones– y plano estético, donde esta cualidad pasa a ser, sino Todo, sí lo más relevante. No poco de lo que se enuncia ha permitido advertirlo la enseñanza estética proporcionada por Jorge Oteiza.

La remisión al megalitismo del Oeste peninsular y su producción dolménica y cromlética, donde destaca la *catedral* espacial que supone el *cromeleque dos Almendres* de Évora con dos círculos consecutivos –temporal y geográficamente– vacíos y articulados por mediación de *lo técnico*, es decir, espacialmente activos por estéticamente calculados, permite señalar este hito neolítico como afirmación estética de esta sensibilidad existencial. Podría saltarse desde aquí al barroco singular y silenciado de Francisco de Zurbarán escogiendo como caso el *San Serapio* (c. 1626-1627) que realiza para el convento de Nuestra Señora de la Merced Calzada de Sevilla, pintura actualmente en el Wadsworth Atheneum Museum of Art de Hartford, en Connecticut, Estados Unidos⁶¹. Así las cosas, y limitándome a estos dos casos que en un futuro será preciso complementar en un ensayo particular de la cuestión, llego a José Antonio Cáceres, donde el silencio estético se manifiesta de dos modos: mediante la intervención reducida a su máxima expresión *expresiva*; y, a través de esta y elaborada bajo la cualidad de masa, mediante la definición de un espacio que por inmovilizado se mantiene activo.

60 Ídem. T. 2, p. 232.

61 Zurbarán, *una nueva mirada*. Comisariado de Odile Delenda y Mar Borobia. Textos de AA.VV. Del 9 de junio al 1 de septiembre de 2015. Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2015. p. 65.

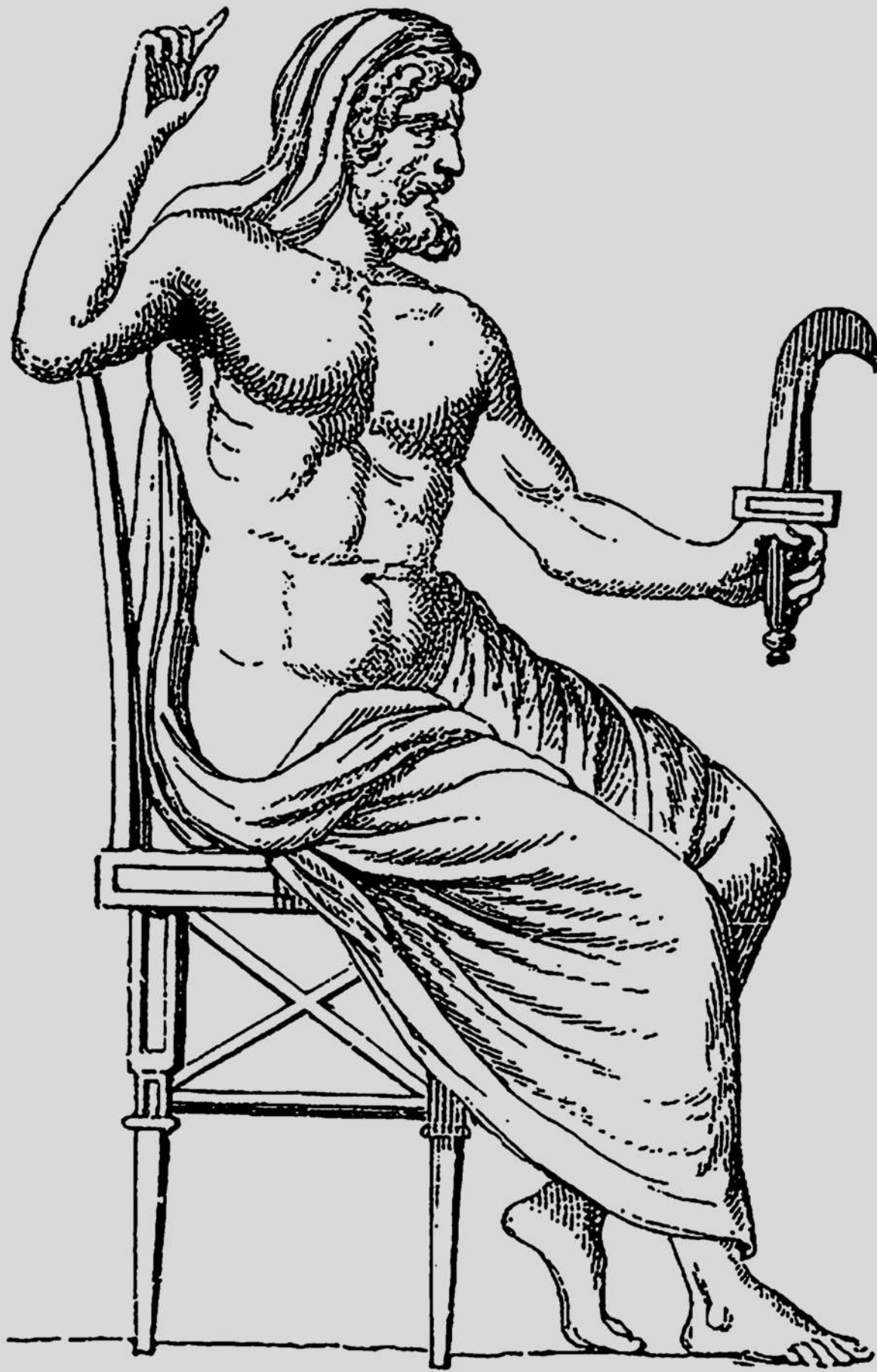
Estas cualidades que acontecen y se repiten en estos resultados estéticos, declaran, en la tradición de esta geografía, una mentalidad que opera desde un dominio metafísico, y permiten advertir una sanación existencial inferida por una victoria sobre lo trágico. A este respecto la pregunta futura será sobre el motivo que condiciona esta mentalidad a partir de la primera mano que (parece que una mujer) registra en Maltravieso tras apoyar su cuerpo existencialmente herido buscando alivio metafísico en la pared de la cueva. Entre los propósitos habrá que cuantificar la relevancia que adquiere el paisaje en la deducción creadora y particularmente un cielo que requiere de la suma de –al menos– ocho campos de visión complementarios para ser observado en completud. Y de modo específico saber de qué trata y desde dónde y cómo la operación creadora del arte, y por qué, resolviéndose en la naturaleza de lo estético, alcanza a transfigurar una *genética* dramática y existencial hasta el punto de que esta modificación se transmite a lo largo de las generaciones.

Pero regreso a la inauguración de *Unidad del mundo*. Supe entonces que acababa de descubrir una obra que tenía la necesidad de encontrar a pesar de no saber que la estaba buscando. Pasó entonces a ser para mí la constatación vigente del sentir existencial advertido en esta mentalidad creadora, o dicho de otro modo, de esta ideología (*eidéia-lógos*) estética. El *saber* que la práctica de la escultura me ha generado (y el instinto del *zorro* no se equivoca) me permitió advertir a José Antonio Cáceres en esta invariable de trascendencia metafísica cuyo estilo aún está por ser nombrado.

Autosugestión, trazada con esa difícil sencillez de lo hondo, responde también a esta mentalidad, y a su evolución en el marco de la experiencia vital y creadora de José Antonio Cáceres. Permite el acceso a la obra poética discursiva de este artista sigiloso que aún deambula, remozado por el viento y sin miedo a los abismos, por Hervás. Sus dos tomos, repletos de «una escritura muy noble» –me decía Antonio Gamoneda tras su lectura en una carta del 26 de octubre de 2020⁶²–, servirán para que este «ignoto» sea, además de por el tiempo, al que ha vencido en lo estético perdurable, y los dioses, descubierto por alguien más.

Lisboa, marzo de 2021

62 Carta de Antonio Gamoneda a David Pavo Cuadrado. León, 26/10/2020.



1. Kronos.

Memória

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.

BAUDELAIRE¹

Por entre a impermanência do mundo, a fantasia de permanência do Eu que rememora. A memória é suposta ser garante da própria identidade: porém, bolors corroem-na, desagregam-na, limam-lhe as arestas, distorcem as formas que contém, como o tempo faz às linhas de um templo antigo. No rememorar, são erodidos a duração, o espaço, a aparência dos seres e a cronologia dos fenómenos.

Misteriosa e etérea substância, a memória, pela qual entretecemos connosco os elementos do mundo. Contém algo – um odor, um cimento, um indício – que aglutina e fortalece quem a experimenta; mas assinala também a nossa precariedade e a ronda implícita da morte.

Fluido de pura experiência interior, a memória é testemunha de interioridade e de exterioridade, de vivência e de acção, cúmplices e saídas do mesmo bloco. Nela naufraga o dualismo.

Memória: construção de nós próprios através do nosso rasto, recolhido numa ampola mágica à qual ninguém mais acede nem poderá aceder, chave última da nossa privacidade, garante de unidade e identidade.

Os teólogos medievais distinguiram a imagem (*imago*) e o rasto deixado pela imagem naquele que viu (*vestigium*): enquanto a percepção altera a consciência de quem vê, a memória preserva esse vestígio insurreccional do ter visto.

A grande cilada da memória está em que, prometendo reter as coisas percebidas, não nos garante de nada senão da continuidade de nós próprios.

Memória: fio ondulante que se desprende do caos e reúne o meu testemunho do mundo em vários momentos do meu percurso, dando-mo a ver se o solicito: retém algo da minha vida pelos tempos do mundo, e algo do mundo pelo tempo do meu viver.

Aquilo que designamos com a palavra memória, fenómeno complexo, encoberto, misterioso, suspenso entre o subjectivo e o objectivo, actua em nós como um campo de forças que indica o que somos e o que seremos em função do que fomos.

Este texto corresponde à parte inicial do oitavo capítulo – «Memória» – do livro ainda inédito *Elogio da Descrença*.

¹ «Tenho mais recordações do que se tivera mil anos.» – «Spleen», in: *Les Fleurs du Mal*, Paris, segunda edição, de 1861 (Poulet-Malassis et de Broise), LXXVI.

O olhar, dardo poderoso lançado sobre o mundo, elo imediato para as coisas mundanas, alimenta a memória e dobra-se de um ‘olhar interior’ dirigido à nuvem do ‘ter visto’. O mesmo com o ouvido, e com os outros sentidos, mas sem a asserção apolínea e peremptória da visão.

Vogamos no rio translúcido da memória, propriedade nossa, vedada às outras vistas. Dessas águas estagnantes colhemos imagens de um mundo impermeável ao mundo: nelas o Eu se revê reflectido e se unifica; por elas procura em vão a matéria vivida.

O objecto está à nossa frente, a palavra que o denomina tarda a apresentar-se: nesse intervalo somos aflorados pelo dedo do Caos, que ameaça com o poder do esquecimento e o regresso à noite. O Eu dá-se então conta da sua nudez e desamparo, perdido entre a esfera das coisas e a *lalosfera*, e paira sobre o vazio até que a palavra acuda.

Quando algo nos interrompe uma leitura e, transposto o contratempo, a ela voltamos, retomamos as últimas linhas com o sentimento de algo já percorrido, até nos depararmos com o ponto de fractura em que fomos arrancados ao texto, e com um significante que ressoa ainda em nós, à espera de significado (entrevisto no momento do tocar do telefone).

*

Memória e passagem pelo mundo: à maneira do visitante da capela dos Scrovegni, em Pádua, onde, no termo dos vinte minutos concedidos para olhar os frescos de Giotto, percebe que nada viu, quando tudo poderia ter visto.

Há um momento em que deixamos de confiar no tempo. Julgamos, durante parte da vida, que o tempo nos encaminha para uma acumulação de saberes e a realização do nosso projecto de conhecimento – até nos apercebermos de que nos encaminha para a morte.

Olhando a (memória da) vida de um ponto avançado do envelhecer, ei-la que surge como um cenário de *papier maché*, como uma alucinação, coisa ténue, sem consistência e quase sem espessura.

Incitação a olhar para si próprio, na idade avançada: de fora, como a uma carcaça assustadora; de dentro, como a um desconhecido.

Perscrutamos a nossa identidade em factos rememorados, e não nos encontramos – como acontece quando, ao aproximarmo-nos demasiado da nossa imagem ao espelho, a respiração a embacia e torna inacessível; ou, pior, quando vemos na sua perturbadora nitidez o reflexo de um ser desconhecido.

Se uma ideia cai no esquecimento, lamentamos perdê-la; se enxameiam ideias e muitas voltam às trevas e nelas se perdem, como chuva de estrelas cadentes, condenamo-nos à inquietação.

*

Notas sobre o tempo e a aparência.

O tempo é mais divisível do que a matéria: na clepsidra de Cronos, as gotas de tempo são finas e fluidas, semelhantes aos átomos do pitagórico Ecfanto de Siracusa, que, em paradoxo, fazia coincidir as partículas da matéria com os pontos da geometria.

Cronos, o Tempo, divindade dos primórdios, nascida sem amor e quase informe, fractura o Ser, dispersa-se pelos seres do Ser em desproporção extrema, corre pelas suas criaturas como vento, ora impetuoso, ora contido, lança-as em errância e arrasta-as à perdição.

Núpcias prolíferas do Ser e do Tempo, com procriação de seres parciais: polinizado pelas dobras do Tempo, fractura-se o Ser em seres inúmeros que vêm preencher toda a tela da aparência. Misterioso se divide o deus Tempo nas suas ramificações infindas pelo plexo interligado dos seres, celebrando a unidade movente da natureza.

Perscrutando o nosso espaço-tempo interior, Via Láctea que se espraia pela nossa memória, revemos núcleos de episódios situados em profundidades diversas, e tanto mais esfumados quanto mais longínquos: decifrá-los é como a tarefa de científicos que calculam as distâncias dos astros, ou das linhagens de seres vivos contidos na espessura das rochas, tarefas em que o grau de erro cresce com a lonjura.

Avaliação da distância do que foi vivido: como se o rememorador se desdobrasse, e um seu duplo olhasse de fora de si o que foi experimentado outrora, logrando ambos, por paralaxe, sondar a profundidade da vivência evocada.

*

O grau de lucidez perante a aventura da natureza decorre da capacidade de representação da espessura do tempo: bíblicos e talmúdicos, crísticos e corânicos, residem no terreno breve do tempo histórico; só quem aceder ao tempo de formação das rochas e de evolução das estrelas entenderá as dimensões do abismo, e estará disponível para a descrença.

Nem todos vêm à mesma distância, e os que vêm menos e mais perto são em geral os que julgam conhecer a verdade.

*

A memória e a imaginação partilham uma comum e ténue substância, e são como nuvens diversas correndo pelo mesmo céu. Só muda a direcção da brisa: a memória assesta as suas antenas minuciosas de insecto em odores do passado; a imaginação vira o seu olhar de rapace para a errância por espaços novos e futuros – e ainda quando opera sobre materiais do passado visa, na verdade, o porvir.

Podemos imaginar cenas, peripécias, desenlaces, a partir de figuras suscitadas da memória e por nós investidas da força inventiva do desejo: velhas imagens evocadas, colhidas outrora do mundo exterior, transformam-se em novas imagens que o nosso engenho ficcional anima a novos rumos e destinos: tal a força motriz das literaturas.

À memória pede-se a fidelidade; à imaginação, a fantasia. Assim, ocupam pólos antagónicos da nossa intencionalidade.

A imaginação alimenta-se legitimamente da memória, a memória alimenta-se ilegitimamente da imaginação, que a altera e transforma, retirando-lhe a função canónica de conservar.

Comparação do Eu-ali na cena rememorada com o Eu-aqui da presença questionante.

Subtil processo dirige a prospecção nos terrenos da memória, combina imagens e palavra: as imagens que se abrem são indagadas com dizeres silenciosos que a consciência a si própria dirige, num diálogo entre uma voz do

presente e outra do passado. A curiosidade exerce-se sobre os trechos que subsistem; em vão invoca os espaços ocultos, como se pode convocar do Hades a sombra de um fantasma que não comparece.

A vida, conforme é definida a partir da memória ou da vontade, forma dois filmes inacabados, imperfeitos e não coincidentes, que se alimentam mutuamente e interferem um com o outro.

Infortúnios da hipermnésia: insatisfação e incompletude vitalícias do infausto ‘homem culto’. – Tudo se lhe exige: que saiba latim e grego e pratique as línguas vivas mais pensantes; que domine o fundamental das grandes literaturas acumuladas, e sobre elas exerça judiciosamente a sua crítica; que conheça as peripécias da história e das metafísicas; que distinga os saberes filosóficos desde a Antiguidade, e entenda métodos e aquisições da ciência; que saiba degustar a fina flor das artes do ocidente, e situe com rigor as grandes obras no filão da história; e, após tudo isto – suprema ironia – que realize a sua obra.

Face à multiplicidade de indagações a que o compele o seu trabalho, preso entre memória e esquecimento, discernimento e dúvida, o filósofo expande em si mesmo os seus conhecimentos e agrava a sua solidão.

Somos incomensuráveis face a nós próprios, se nos compararmos com o que fomos à distância de algumas décadas, senão até de alguns anos: tentamos reviver em memória as nossas motivações profundas de outros tempos – e eis que uma cortina de estranheza se interpõe e nos torna estrangeiros a nós mesmos.

O pior destino de um episódio rememorado é a sua reformulação verbal, coagulando a vivência numa fórmula a repetir mil vezes, que entretanto nos aliena da sua raiz vivida: assim, a narrativa de uma viagem (pelo mundo, ou por nós próprios), puro estereótipo, imobiliza e estagna o fundo insatisfeito da memória. – De onde a impiedosa máxima de François de la Rochefoucauld: «Porque temos memória tal que guardamos até à minúcia o que nos sucedeu, e não a temos para nos recordarmos de quantas vezes já o contámos a uma dada pessoa?»²

Memória e solipsismo. – A memória é entidade que dentro do Eu se fecha e a ele só pertence: apesar dos claros-escuros que a alteram, mantém-se como eixo e garante desse Eu. Congrega fragmentos desconjuntos do que presenciou, e reconhece-os como seus com força intuitiva de evidência: assim demonstra, de dentro, a unidade do Eu, sem provar, no seu ensimesmamento, que haja um mundo exterior independente.

Algo me garante de que as minhas percepções passadas e os meus actos me pertencem. Sei-o de forma intuitiva e com carácter subjectivo de evidência. Mas – enigma! – qual o cimento invisível que me aglutina num bloco uno e único e me conduz pela duração sem que ainda assim a unidade se perca?

Que se possam cotejar memórias de episódios vividos em comum é índice ténue da objectividade do mundo. Rememoramos uma versão e um ângulo da cena presenciada; alguém ao lado rememora outras versões e outros ângulos do mesmo episódio e, comunicando-os, faz-nos recordar o que esquecêramos e rectificar o que alteráramos.

2 «Pourquoi faut-il que nous ayons assez de mémoire pour retenir jusqu'aux moindres particularités de ce qui nous est arrivé, et que nous n'en ayons pas assez pour nous souvenir combien de fois nous les avons contées à une même personne ?» – La Rochefoucauld, F. de, *Maximes*, Paris, 1665: máxima 313. – A comparar com a máxima 89: «Tout le monde se plaint de sa mémoire, et personne ne se plaint de son jugement. / Todos se queixam de má memória, ninguém se queixa de mau raciocínio.»

Somos sobretudo pertença do esquecimento, deixando embora no nosso mundo interior gotículas de recordações, orvalho que tende a desvanecer-se e a evaporar-se.

Fora o esquecimento divino, e teria o mesmo poder corrosivo e fatal do Caos, pai do Erebo e da Noite. – No Erecteion – diz-se – houve um altar consagrado ao Esquecimento, deus que não se deixa apaziguar por holocaustos nem ritos.

Interrupção da imobilidade. – Numa das fotos reproduzidas no livro *Demeure, Athènes*, de Jacques Derrida³, obtida quando objectos da Acrópole eram desmontados e deslocados dos seus lugares de origem, duas cariátides do Erecteion, libertas da carga a que os Atenenses as tinham condenado (depois da traição de Cária nas Guerras Médicas), sustentando o pórtico durante vinte e quatro séculos, esperavam ali de pé, perante uma vista soberba da cidade, seguras por cintas e cordas, que as transportassem para o novo Museu da Acrópole, ainda em construção.

Ao invés do esquecimento, a expectativa contém uma vertente de desejo, um sentimento profundo e antecipador cuja virtude decorre da palavra *espera*, de esperar, contar com algo que vem a caminho (ou que, imóvel, nos aguarda), como a saldar uma promessa, seja ela histórica, religiosa, amorosa, vingativa, ou outra.

A percepção capta tão precariamente a aparência do objecto percebido que tudo se passa como se, no próprio instante perceptivo, já o esquecimento a possuía. Fragilidade da memória, reduzida a uma só faceta de um sólido de cem mil faces coruscantes. Ilustra-o a observação de Sartre, quando julga conhecer a imagem do panteão, que olhou mil vezes, e desconhece afinal quantas colunas tem, se lho perguntam⁴.

O sentido de palavras como nostalgia, perda, abandono, recordação, saudade, implica uma fenomenologia do rememorar que acciona o *pathos* perante a inevitável impermanência dos objectos evocados (o que constitui a essência da literatura japonesa clássica).

A memória é tão vulnerável ao esquecimento quanto as formas de vida extintas representadas por fósseis – sempre incompletos, fragmentados e deformados por movimentos das terras e dos tempos. (Contudo, que satisfação, que luz, quando um fóssil ressurgue das terras, ou um insecto desconhecido, fechado num globo de âmbar báltico, revela as suas formas!)

«Do país do esquecimento sopra uma tempestade»⁵. – Tão impetuosos ventos dissipam e dissolvem em vazio trechos do passado; e quando o esquecimento não sopra como tempestade, mas como brisa, deposita-se insidiosamente sobre o filme da memória, grão a grão, como o pó sobre os livros, e oculta pouco a pouco o que afinal está, desde a origem, votado ao Caos.

Memórias da história. – As asas minúsculas do *Angelus novus* (do quadro de Klee que acompanhava Benjamin) são semelhantes às das aves das ilhas oceânicas, cuja atrofia alar não lhes permite mais levantar voo: só um vento furioso poderá erguer do solo o anjo, mas para o precipitar.

3 Derrida, J. – *Demeure, Athènes*, Paris, 2009 (Galilé), figura 30.

4 Sartre, J.-P. – *L'imaginaire*, Paris, 1940 (Gallimard).

5 Benjamin, W. – *Sur Kafka*, tradução francesa de David, C. & Richter, A., Paris, 2015 (Nous), p. 70.

Qual o estatuto ontológico de uma entidade da qual ninguém se possa lembrar? Situar-se-á na vertente do Ser, ou no lado do Nada?

*

Os núcleos de memória cintilantes que iluminaram a vida e o romance de Proust eram fontes de desejo repetidas na noite silenciosa da rememoração.

Opacidade e pasmo perante o que fomos na infância – as fotos, os nossos textos infantis, os textos dos outros sobre nós, o que de nós se conta, o que podemos recordar. Tributo ao tempo, que a cada passo nos faz diferentes, nos condena a uma identidade desfocada: não só o retrato exterior, mas a prospecção da consciência íntima do que fomos outrora nos conduzem à estranheza. – «Não vem de nós mesmos senão o que tiramos da obscuridade que está em nós e que outros não conhecem.»⁶

Le temps retrouvé. – O mais tocante é que as metáforas profusas, destinadas a exprimir os reveses infligidos pelo tempo às personagens e a caminhada destas para a morte, revestem sempre um tom de ironia.

A infância surge-nos indecifrada e oculta em penumbra, como um continente que percorremos outrora, sem termos guardado dele um saber pleno: assim se nos tornou misteriosa, inscrita em cartografia incerta, envolvida num halo de fosforescência pálida.

Memórias da mais remota infância: imagens impregnadas de encanto e mistério, como na descida aos fundos abissais do oceano, onde de súbito, ante o jorro de luz, irrompem seres monstruosos e indizíveis.

Ao confrontar-se com escritos seus saídos da poeira do tempo, colhia da sua leitura uma sensação de intimidade misturada com uma impressão de estranheza. Eram dele, sem dúvida: e, ainda assim, como podiam ser dele?

*

Fotografias. – Olhamo-nos nas fotos de infância: eis a nossa imagem, os nossos traços esquecidos, que outrora interrogámos demasiado ao espelho. Algo de inegavelmente nosso, inolvidável apesar das metamorfoses operadas desde então. Contudo, a nossa perplexidade corre, insaciada, por essas imagens a preto e branco, por vezes descoloradas. – «Quem és tu, afinal? Não podes ser tu, mas és alguém. Quem?»⁷

Fotografias de infância: como *haiku* que nos asseguram de que estivemos *lá*, por entre objectos e odores perdidos que delas irrompem num jorro. Saber confidencial, que resiste às forças de dissolução, mas do qual, contudo, ignoramos os aspectos.

Memória de nós nas nossas fotos, acompanhada ou de cumplicidade ou de um sentimento profundo de estranheza. Questão intrigante, a de reconhecermos (ou não) nas nossas antigas fotos a atmosfera que então nos envolvia. O espaço, as figuras, os objectos olvidados, permitem-nos assegurar: ‘Este sou/era eu’ – mas levam-nos a perguntar:

6 «Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres.» – Proust, M. – *Le temps retrouvé*, Paris, 1954 (Gallimard), p. 238.

7 «Qui es-tu, en réalité ? Tu ne peux pas être toi, mais tu es quelqu'un. Qui ?» – In: Blanchot, M. – *L'attente l'oubli*, Paris, 1962 (Gallimard), p. 44.

‘Onde estava, afinal? O que fazia? O que se desenrolava à minha volta? Como olhava os acontecimentos que ali se suspendiam e jogavam?’

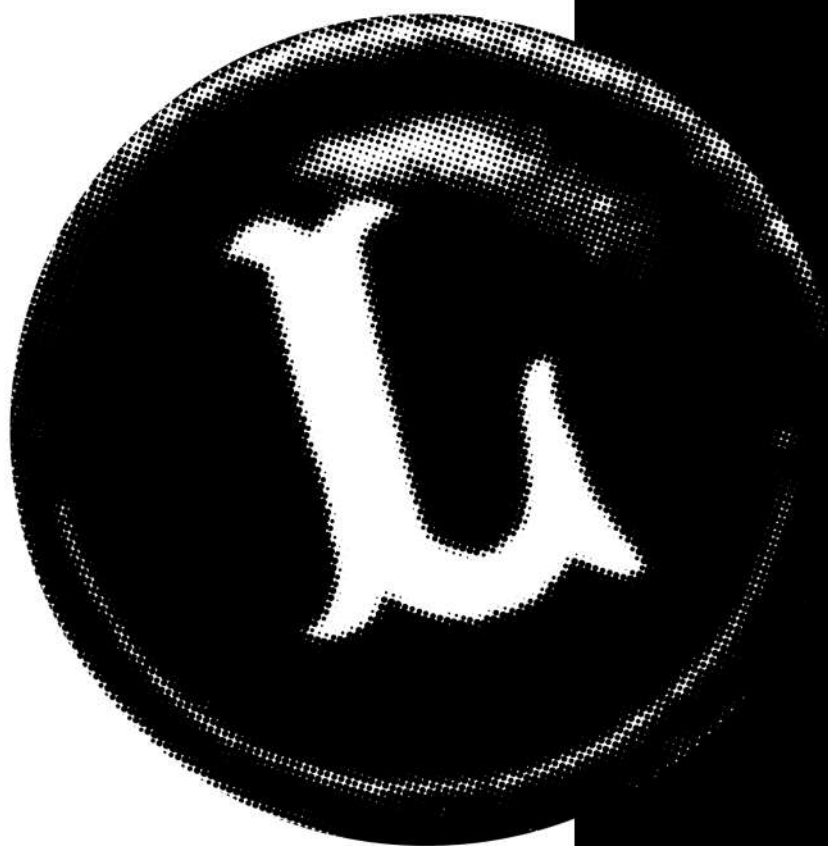
O desejo de apropriar-se, de fixar algo de objectivo, dir-se-ia o paradigma da fotografia, invento que parece iludir o caudal heracliteano das coisas e, tal como a flecha imóvel de Zenão de Eleia, encerra em si um vislumbre de imobilidade. Mas o rio de Heraclito desfoca as nossas fotos: onde, candidamente, pensávamos ter cortado o espaço-tempo com um micrótomo infinitamente delgado e, com esse corte ideal (como o de um plano geométrico que intersecta um sólido), supúnhamos captar uma imagem pura, obtemos afinal um conjunto de planos temporais sobrepostos e amalgamados, que vão desde o *déclíc* da máquina até ao fechar do obturador. – Não tomaremos banho duas vezes na mesma foto.

Na imagem captada sempre se esconde um lapso de indeterminismo, um conjunto de pormenores não percebidos que nela se con-fundem. Cada foto encerra uma fatia estreita de tempo feito mundo. De resto, as novas câmaras ‘digitais’ iludem a ilusão de captar o instante e surpreender a nudez dos seres-ali – porque, quando um recanto do mundo lhes é confiado, a tomada da imagem advém uma fracção de segundo após o disparo. Fixam, assim, em lugar do cenário escolhido pela vontade do fotógrafo (morrera ele no momento de disparar a câmara e não chegaria a conhecer a imagem obtida), algo que se lhe sucede, e fotografam o futuro.

Fotografia artística: nostalgia do instante imóvel; êxtase perante uma imagem da natureza que o espectador não conseguirá *ver* na natureza.

Singulares consequências fenoménicas da técnica fotográfica: retemos o fenómeno por um dos seus ângulos, metonímia convincente que nos faz supor que o evocamos por inteiro. Contudo, na foto, o volume do objecto reduz-se a um só plano, a duração ao instante que o aprisiona, a cor à composição do filtro: eis como a foto, como a palavra, mostra o objecto sem o resolver.

A fotografia como caução do que julgámos ter visto e passamos a admitir que vimos: a partir da imagem fotografada garantimo-nos do mundo do lá-fora e do quiasma que se estabeleceu entre ele e o Eu que presenciou. A imagem que jaz na película protege a ‘memória de ter visto’ das intromissões abusivas do esquecimento e da fantasia, e dá coesão à nossa identidade.



Escaparate de libros

PÁGINA
217

GABRIEL MAGALHÃES
LUCIANO FERIA
HUGO PINTO SANTOS
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ



Un altre dia antic

SEBASTIÀ BENNASAR

Pagès Editors, 2019.

La obra literaria de Sebastià Bennasar es como una interminable carga de caballería, en que los libros se precipitan uno tras otro, al asalto de las plazas fuertes del público y de un reconocimiento literario que debe considerarse, en su caso y sin duda alguna, algo muy justo. El escritor ha recorrido así casi todos los géneros que suelen hechizar a las masas lectoras, desde la novela policíaca hasta la historia de amor, pasando por el western y el relato de terror. Y lo ha hecho ofreciéndonos siempre un catalán cristalino, limpio como el agua que corre, ideal para quien empieza a adentrarse en este idioma.

No obstante, este recorrido tenaz y valiente por las varias caras de los géneros para el gran público se conecta siempre con un amor desaforado por las grandes obras literarias: por la Literatura con mayúscula. Bennasar funciona, pues, como una extraña paradoja: un autor con visos comerciales que nos habla, enternecidamente, de *Tirant lo Blanc* o de la críptica literatura portuguesa. Porque ese es otro de sus rasgos: el novelista cultiva un acendrado lusismo que se concreta en la construcción de esos puentes colgantes de madera y cuerda por los que transcurre parte considerable del intercambio cultural luso-catalán. Puentes que, en muchos casos, los ha puesto este escritor y periodista infatigable.

Después de obras muy logradas, como ese delicado objeto literario, de gran belleza, que es *Nocturn de Sant Felip Neri* (Meteora, 2013) o una eficaz novela de espías y acción titulada *Hotel Metropole* (Columna, 2018), Bennasar vuelve a la narrativa policíaca pura y dura con *Un altre dia antic*. Con el paso de los años, el autor ha perfeccionado su uso de los diversos narradores posibles, como un gran maestro de ajedrez que se sirve de varias aperturas. Encontramos en la anteriormente mencionada *Hotel Metropole* un uso de la segunda persona que no es muy común a la hora de novelar. En *Un altre dia antic*, la narrativa oscila entre la primera y la tercera personas, entre la voz de João da Luz, un inspector de Lisboa, y un narrador más frío y lejano, heterodiegético, como se dice en teoría literaria.

La novela oscila también entre los escenarios lisboetas, presentados con una riqueza sensorial de colores, aromas y sabores muy intensa –quizá nos encontramos ante la mejor

narrativa de Bennasar, en lo que respecta a la representación del espacio– y el mundo de Palma de Mallorca. La riqueza de personajes sorprende igualmente: desde el inspector João da Luz, un policía con formación y aficiones literarias, hasta el amargado periodista mallorquín Andreu Julià, pasando por el empresario Jaume Ramis, por el inspector balear Albert Munar, la profesora Rita Gomes, maleantes entrañables como Marcelo de Sousa y muchas otras figuras, que configuran una galería humana impresionante. Esta narrativa de Bennasar cumple perfectamente ese imperativo de la novela negra de representar todo un mundo social, en este caso a un tiempo balear y portugués.

Dos narradores diferentes, dos espacios distintos, y también dos casos que deben ser solucionados. En *Un altre dia antic*, todo funciona con base en una estructura contrapuntística, que en el fondo constituye la manifestación del virtuosismo literario alcanzado por el autor. Esos dos casos son, por una parte, una serie de asesinatos relacionados con una cuestión turbia de tráfico de drogas, en la cual se encuentran involucradas mafias colombianas e intereses de potentados baleares, y, por otra parte, un caso antiguo, frío, como se dice en el argot estadounidense: el del destripador de Lisboa. La capacidad que Bennasar revela de hilvanar todos estos hilos sin perderse en el camino resulta realmente admirable.

Como es habitual en el autor, las notas humorísticas, las citas literarias ocultas surgen con frecuencia a lo largo del texto. Incluso los nombres de algunos personajes transportan, en sí mismos, una broma, una sonrisa burlona. De hecho, en la novela negra de Bennasar, la violencia propia del género convive con la ternura de la voz del autor, lo que le otorga un tono particular, muy suyo. Estamos, además, ante una narrativa que funciona como un tapiz riquísimo enhebrado con muchas de las vivencias y obsesiones de Bennasar: sus raíces baleares, su pasión portuguesa, su obsesión literaria. Todo esto en un estado de perfección y plenitud que sólo la madurez estética permite alcanzar. Una novela que se publica en Catalunya y que debería conocerse –conocerse y reconocerse– en Portugal y en el resto de la Península Ibérica.



Aquí no hem vingut a estudiar

ENRIC JULIANA

Arpa, 2020.

Con *Aquí no hem vingut a estudiar*, el periodista Enric Juliana rebasa para siempre las fronteras de su oficio informativo y alcanza su mayor plenitud como escritor. Digamos que, a partir de esta obra, nos encontramos decididamente ante una creativa sirena: alguien capaz de análisis de una lucidez meridiana sobre el fluir de la actualidad, pero también un autor que domina el arte de la palabra de forma exquisita, aunando en su escritura la información, la historia y la literatura. Se siente en estas páginas el aliento de una obra de arte total, de estas que han sido buscadas, perseguidas, a lo largo de muchos años.

Aquí no hem vingut a estudiar saca del olvido en que vive sumergida la figura de Manuel Moreno Mauricio, un mecánico ajustador de Badalona y militante del PSUC. Alguien con una vida épica que incluye capítulos trepidantes como su participación en la Guerra Civil, su posterior combate en la Segunda Guerra Mundial en el bando aliado, su resistencia en la clandestinidad en esa pecera de tristezas que era la España franquista, su posterior prisión y condenación a muerte, una pena que le fue conmutada gracias a una intervención novelesca de un cura amigo y de la mismísima Eva Perón, conmutación esa que se transformó en 17 años pasados en el ámbito glacial de la prisión de Burgos.

El gran planteamiento de este libro se basa en el modo como la historia personal, en cierto sentido *mínima*, de este personaje se relaciona, en todo momento, con la historia general, *máxima*, del mundo. La intrahistoria unamuniana se articula con la visión de un satélite que girara alrededor de la Tierra, sacándole fotos a los amplios panoramas de la historia humana. Y estos dos enfoques se enlazan perfectamente, lo que nos permite entender como la vida del planeta, su fluir histórico, dialoga con nuestras biografías. Somos la lucha entre nuestros sueños y lo que nuestra época, de esos sueños, nos permite efectivamente realizar. Hay, pues, que aprender a soñar.

En esos 17 años de la prisión de Burgos. Moreno Mauricio, mecánico ajustador, se dedica precisamente a ajustar las piezas de lo que había sido el mecanismo de sus proyectos

anteriores. Con la ayuda de sus camaradas, crea una especie de universidad en la cárcel, aprovechando el conocimiento que cada prisionero podía aportar. Se trata de reconstruir vidas destrozadas. De abrir una rendija por donde pueda entrar el futuro. Pero hay quien no piense de este modo; quien se empeñe tozudamente en insistir en lo mismo de siempre. «Aquí no hemos venido a estudiar», proclama el apasionado comunista vasco Ramón Ormazábal.

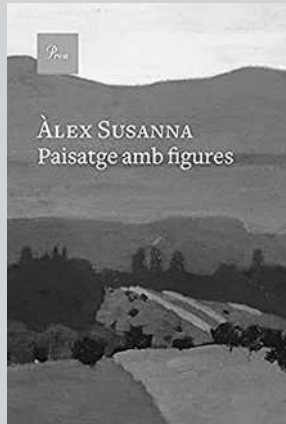
Y este es otro de los grandes méritos de este volumen: partiendo del personaje de Manuel Moreno Mauricio y de sus compañeros de presidio, se pinta el gran retablo de lo que fue el comunismo español de la posguerra, del franquismo y de los primeros años de la democracia. Teniendo en cuenta el modo como las decisiones comunistas fueron cruciales para la deriva de España –y recordemos el papel que tuvo Santiago Carrillo en la Transición y la importancia de Comisiones Obreras en los pactos de la Moncloa–, este texto resulta fundamental para comprender lo que fue la historia española de la segunda mitad del siglo XX.

Se trata, además, de un texto tan pensado como sentido. Y esto es una novedad en la obra de Juliana. Antoni Puigverd ha comentado, en su reseña de este libro, que el autor, a menudo frío en sus análisis, frío por deber profesional de cirujano de la actualidad, «muestra fugazmente el corazón». En realidad, en cada página laten, aunque sea discretamente, emociones de todo tipo: la de hacer justicia a los derrotados de la historia; la de dar el debido valor a gente como Moreno Mauricio; la de subrayar el papel histórico, al fin y al cabo positivo, del comunismo español; también la de enseñar a la gente a soñar.

Y este último tema, tan filosófico –en el sentido más noble de esta palabra–, tan alejado, en apariencia, de lo que es la misión informativa del periodista, constituye uno de los núcleos de sentido de este libro. Consciente de que esta materia más honda de su texto puede ser olvidada, el autor subraya su importancia en una nota inicial: «El destí individual i la gran riuada que anomenem Història: heus aquí la qüestió. La passió política és la voluntat d'intervenir en els engranatges

que et poden trinxar. Endevinar la direcció del vent, flairar-la. Dubtar o decidir. Actuar o esperar. Desistir o resistir. Creure o estudiar. La dificultat de copsar els canvis quan tot just comencen a manifestar-se. Això va passar l'any 1946. Això va passar l'any 1962. Això torna a passar ara.» (p. 11) Por lo tanto, en la España actual, plagada de sueños, de proyectos, también de pesadillas latentes, *Aquí no hem vingut a estudiar* plantea justo lo contrario de lo que su título, irónicamente, afirma: este es un tiempo en que hay que estudiar, pensar y descubrir lo que es posible, lo que es acertado realizar.

Por consiguiente, Manuel Moreno Mauricio, que fue una lección viva para un grupo de jóvenes de la Badalona de los años 60 y 70 del siglo pasado, también puede serlo para todos nosotros hoy en día. Ya hace algunos años, en el 2008, Juliana había publicado un boceto de este trabajo, un texto titulado «L'home que no es va voler posar de puntetes», por ocasión de la celebración del centenario del nacimiento de Manuel Moreno Mauricio. Lo que era una evocación en 20 páginas de esta figura se ha transformado, 12 años después, en un gran libro, que se puede leer como una novela que es historia, o como historia que es novela. También, asimismo, como una biografía que nos enseña a encontrar las claves de nuestras propias vidas. Estamos ante un texto que logra el hito de constituir una pieza fundamental para entender el pasado reciente de España y, al mismo tiempo, una lectura crucial para aprender a construir el futuro de este país inquieto y trepidante, con frecuencia al borde del abismo.



Paisatge amb figures

ÀLEX SUSANNA

Proa, 2019.

Entre las varias secretas complicidades que unen a las letras catalanas con las portuguesas se encuentra la importancia que, en estos dos ámbitos culturales, asumen los dietarios. Podríamos citar a Torga, a Vergílio Ferreira, de un lado, y a Josep Pla del otro. A la gran literatura, en Catalunya y Portugal, no se le suele olvidar el pugilismo cotidiano de redactar un diario. Los años pasan, y hoy el monumental dietario de Torga nos parece lo más importante que salió de la pluma del escritor transmontano: sus 16 tomos tienen visos de catedral literaria, pero todo se construyó dándole a la azada de una escritura persistente, ajustada al devenir del día a día.

Àlex Susanna, con su *Paisatge amb figures*, acaba de firmar otro momento brillante de esta tradición catalana, que es también portuguesa. En el título surge, de inmediato, de una forma casi beethoviana, la pulsación de uno de los temas más habituales de la creación de este autor: la pasión por la pintura, por la escultura, por el arte. Se titula el dietario como si fuera un cuadro y, de hecho, en este volumen hay párrafos y páginas que se sienten como lienzos pintados con palabras. Por ello, jugando con estas ambigüedades que el autor se permite, esta reseña se organizará considerando *Paisatge amb figures* un museo, una galería de arte, con varias salas, que recorreremos a continuación.

En la primera sala nos encontramos con una espléndida, sensible representación de la naturaleza. Los días contados a veces se diluyen en paseos por paisajes de Catalunya, pero también de otros países. Este mundo natural es, al mismo tiempo, identitario, con escenificaciones impresionantes del Pirineo catalán, el Penedès o la comarca del Matarranya, pero también abierto a la hermosura de otros mundos. En ciertas páginas, es como si leyéramos una versión laica del célebre «Cant Espiritual», de Joan Maragall. Todo se transforma, incluso los vinos y las comidas, en un paraíso sensorial. Y a veces los animales, sobre todo los perros, entran en los cuadros naturales paseados por el autor, funcionando como puentes perfectos entre el ser humano y el paisaje.

Esta intensidad de la presencia de la naturaleza –y ya entramos en la segunda sala de este museo o galería de

arte–, mantiene una relación de contrapunto musical con las vivencias urbanas, narradas asimismo en este dietario, ocurridas en Barcelona, en París o en la ciudad de México, por ejemplo. Hay, pues, paisajes naturales, que son raíz y también cosmos; espacios que funcionan como reflexión ensimismada, intimista, y antecámara del vuelo de un poema. Pero también existen paisajes urbanos, densos de sentidos diversos, contrastando con el campo. En las ciudades se destaca sobre todo el encuentro, el diálogo intelectual. Y así, oscilando entre el edén y Babilonia, se escribe este *Paisatge amb figures*.

La tercera sala de este museo-dietario presenta una galería impresionante de personajes que surgen a lo largo de estas páginas, dibujados con una mirada atenta, curiosa, honda: las «figuras» del título. Como suele ser habitual en este tipo de obras, lo más estimulante es el modo como el texto «democratiza» las presencias humanas que representa: grandes artistas como Miquel Barceló, visitado varias veces, o críticos de arte de referencia, como J. F. Yvars, uno de los personajes más frecuentados del texto, o también escritores conocidos como Suso de Toro, aparecen al lado de amigos y entrañables presencias familiares. Y toda esta intrahistoria de las relaciones del autor se enlaza con el marco más amplio de las noticias sobre los dolorosos conflictos políticos hispánicos de nuestra época.

Pero, además de todas estas salas, tenemos otra, con acuarelas reflexivas muy interesantes. Las ideas de Susanna sobre el arte, su crítica a un tipo de vanguardismo pretencioso, sus meditaciones de cariz político configuran una parte de un permanente cabalgar mental muy interesante para el lector. Comenta, por ejemplo, Susanna sobre la transparencia artística: «És un punt de vista discutible, esclar, però soc dels qui creuen en la transparència i la fonda claredat de l'aigua d'un gorg d'alta muntanya. Certs graus d'hermetisme o nivells de complicació gratuïta em produeixen autèntica al·lèrgia.» (pp. 73-74) *Paisatge amb figures* no solo es un hermoso cuadro, sino también una fiesta del pensamiento.

El último apartado de este museo sería una biblioteca, con una serie de lecturas reflexionadas, meditadas a lo largo

del dietario. Una librería muy variada –que incluye firmas catalanas, por supuesto, pero también Bashō o Graham Greene o Ian McEwan– y que se organiza en los anaqueles íntimos, espirituales del autor. Y en esa biblioteca se escucha una suave música de fondo con algunas referencias melódicas fundamentales de Àlex Susanna: Albéniz, y su *Iberia*, o las *Goyescas* de Granados. Para concluir, salgamos ahora al exterior de este edificio museológico donde, en un patio, se encuentra lo más admirable de este dietario: *Paisatge amb figures* esculpe ante nuestros ojos una estatua del tiempo. Un tiempo que hiere en la muerte del padre del autor; un tiempo que cura en otros momentos. De hecho, este es uno de los retos esenciales de los dietarios: el diálogo con la temporalidad.

Antes de *Paisatge amb figures*, Susanna ya había publicado cuatro dietarios: *Quadern venecià* (1989), *Quadern de Fornells* (1995), *Quadern d'ombres* (1999) e *Quadern dels marges* (2006). Mientras tanto, en el año 2019 se ha editado una antología de toda su creación poética: *Dits tacats, 1978-2018* (Pagès editors). La obra de Àlex Susanna está llegando de este modo a la cúpula de sí misma, alcanzando una plenitud y altura que la transforman en un todo completo y coherente. Y, en esa construcción, que ahora ya podemos empezar a vislumbrar con alguna claridad, quizá sus dietarios sean, como en el caso de Torga, la nave más impresionante. Un testimonio vital, humano y estético, sin el cual será muy difícil comprender los rumbos de la Catalunya de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI.



Los buenos vecinos y otros cuentos

CLARA PASTOR

Acantilado, 2020.

A veces los editores se dan la vuelta en la caverna de publicar libros y, dejando a un lado las sombras que les ofrecen sus autores, se dedican a su propia luz. Eso ha hecho Clara Pastor, la creadora de la casa editorial Elba, publicando un volumen de relatos con el título *Los buenos vecinos y otros cuentos*. En el ámbito ibérico, al contrario de lo que ocurre en el mundo anglosajón, la narrativa breve no suele ser tan apreciada como la novela –en el caso portugués, ese prejuicio resulta muy claro–, y es como si una recopilación de relatos funcionara como un medio libro: algo incompleto, un acumular de fragmentos. No obstante, en el caso de este trabajo de Clara Pastor, nos encontramos ante un libro entero, perfecto y coherente.

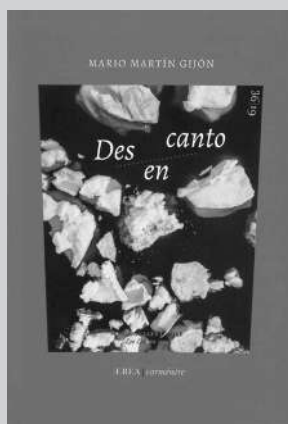
El gran tema de los once textos que lo componen es el desencuentro en las relaciones humanas: la incomunicabilidad que las personas, paradójicamente, se comunican las unas a las otras. En ese sentido, el título *Los buenos vecinos* asume un matiz claramente irónico. Las narrativas cortas de la autora escenifican, en realidad, vecindades complicadas, problemáticas. Y ello se hace a través de uno de los grandes méritos de estos cuentos: su capacidad para presentar los puntos de vista contrapuestos de sus varios personajes. Como se dice al final del relato titulado «Yucatán», ocurre con mucha frecuencia que «dos personas frente al mismo paisaje vean cosas tan distintas» (p. 114). No obstante, a veces estas contradicciones se encuentran, incluso, en el interior de un mismo personaje.

Para que el lector pueda sumergirse en esas múltiples visiones de cada realidad, el ritmo de estos cuentos fluye despacio, muy lentamente. Casi todos los relatos se asientan en un corto periodo de tiempo, durante el cual un narrador en tercera persona, frío como el hielo, aparentemente impasible, escarba en lo que está ocurriendo, sacando a la luz la lava del volcán humano de cada personaje. El resultado son realidades cubistas, que se componen y se descomponen. Al final de un relato, tenemos la impresión de que no ha pasado nada, y en realidad todo ha ocurrido. Los cuentos de Clara Pastor se transforman así en un enigma, un hechizo, una esfinge. Y uno regresa a ellos hasta descubrir la clave de paradojas humanas que los habita y los explica.

Pocos autores de la literatura española contemporánea presentan la hondura humana que encontramos en los relatos

de Clara Pastor. Sus historias, por otra parte, se ubican en escenarios donde confluyen la belleza y el horror: la hermosura de Roma, Venecia, Yucatán o New Haven conviven con espacios innominados, y en todos estos lugares, tarde o temprano, detectamos la mota, la huella, la marca de la crueldad de las personas. Ante esta fatalidad del dolor que los demás, más pronto que tarde, nos provocan, surgen dos refugios, dos parques naturales donde guardar nuestra paz: la infancia y los animales. Estos dos ámbitos donde podemos cobijar nuestra inocencia surgen, con claridad, en «Los buenos vecinos» (pp. 7-24), un relato admirable. Las representaciones de la niñez resultan igualmente conmovedoras en textos como «La infancia es una patria extraña» (pp. 41-62) o «El final del verano» (pp. 63-82). No obstante, esa infancia que es una patria extraña también constituye un territorio breve de nuestras vidas: un momento de paz en el largo tiempo de nuestro sufrimiento. En la conclusión de «El final del verano», cuando la madre le pregunta a su hijo si se ha sentido alguna vez abandonado por ella, el niño contesta «Aún no, mamá» (p. 82). Todos los encuentros son, pues, el prólogo de un futuro desencuentro. Y sobre todo lo son las historias de amor que forman el tapiz sentimental de una biografía adulta.

Además de su hondura humana, de una visión del mundo muy particular, los relatos de Clara Pastor sorprenden asimismo por su enorme calidad literaria. Su estilo se sitúa entre la metáfora brillante y el detalle preciso, siendo a un tiempo latino, por muy creativo, y anglosajón, por exacto y rectilíneo. Los espacios representados como telón de fondo se ajustan como un guante semántico a las historias narradas: la fría nieve del relato «New Haven» (pp. 163-173) constituye un eco de la muerte que en ese texto se cuenta, del mismo modo que el olor a chamuscado de «Los buenos vecinos» (pp. 7-24) se articula con los incendios de violencia que circulan por esa narrativa. Además, la autora ha sabido organizar las piezas de este volumen creando sutiles relaciones entre ellas: una delicada arquitectura de sentidos, de ecos que se preguntan y se contestan los unos a los otros. *Los buenos vecinos y otros cuentos* es una obra misteriosa y resplandeciente, que anuncia y exige futuros recorridos narrativos, de más amplio aliento, por parte de su autora.



Des en canto

MARIO MARTÍN GIJÓN

Barcelona, RIL Editores, 2019.

Si la crítica artística y literaria denominó con absoluta propiedad al siglo XX el siglo de las vanguardias, transcurridas ya dos décadas del XXI y desde luego sin incurrir en juegos de adivinanzas, lo cierto es que podemos observar (también en España), junto a tendencias más o menos conservadoras todos estos últimos años, constantes y loables intentos de renovación acordes con la inestabilidad de nuestra época. La radicalidad de una crisis abrumadora de civilización y el consumo desenfrenado de los productos del entretenimiento impelen hoy a un buen número de artistas, de un lado, a la búsqueda de la originalidad frente a la saturación de la industria; de otro, al deseo de construir un espejo de comprensión y sentido desde el caos circundante. Siempre he sido (y más ahora, dada la problemática) de los que ha aplaudido y gustado en general de esta arteria artística experimentadora por lo que tiene de valiosa apuesta de nuevos significantes y significados, pero personalmente solo aquellos ensayos capaces de desbordar el mero desvío estético, consiguiendo con él un alcance profundo (un sentido humano inviable sin tales novedades), es decir las auténticas obras de arte, son las que han recibido mi plena adhesión intelectual y emotiva. Esto es justamente lo que me ha deparado el último y soberbio poemario del profesor Mario Martín Gijón, *Des en canto*, publicado por la editorial RIL en octubre de 2019.

Des en canto (obsérvese cómo el descoyuntamiento de la palabra permite dos lecturas distintas del mismo título: *des-engaño*, *desilusión*, pero también el deseo de lograr el canto, el poema, y, por ende, todas sus posibilidades humanas) desarrolla una trayectoria lírica de sesenta y cuatro breves canciones que van desde el escepticismo o el lamento sobre la vida y la poesía a los recuerdos personales y familiares o la esperanza en la palabra, desde la ironía sobre nuestra condición y la del poeta al juego o al drama generados por el poema, desde la exploración de los límites del lenguaje (siempre inestable), y desde la resignación o el llanto, hasta el ensayo fervoroso, sin embargo, de una textualidad capaz de derribar las fronteras de los idiomas con poemas híbridos, por ejemplo, de castellano, alemán y francés. *Des en canto*,

en resumen, ya poesía desde su origen, acoge como causa esencial de la palabra la naturaleza contradictoria, ambigua y dialéctica de la existencia humana y, desde luego, de la propia vida.

Ahora bien, y este es el punto importante y el que hace que *Des en canto* aparezca como una propuesta original y espléndida, esa realidad dialéctica inherente a todos y cada uno de los fenómenos aquí se expresa tal como *acontece* en nuestro corazón y nuestros sentidos, se despliega en forma simultánea, no lineal; la epifanía de los antagónicos se *vive* en el texto de la misma manera que empíricamente lo hacemos en la coyuntura diaria de los sucesos, como experiencia sincrónica de las polaridades (somos anfibiaología, polisemia), una lectura solo posible gracias a que, con la desarticulación del lenguaje (deconstrucción) cada poema ofrece al mismo tiempo (y ese es el carácter profundo del experimento lingüístico) múltiples, complementarias y contradictorias variantes semánticas.

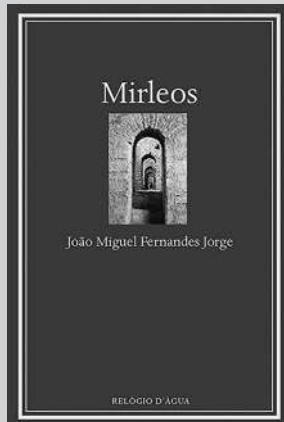
No dudo de que incluso el propio Quevedo palidecería de envidia ante este formidable esfuerzo creativo. O de que a los representantes cubistas de la literatura les hubiera entusiasmado el hallazgo artístico de Martín Gijón. La diferencia es sustanciosa. Ayudándose tanto de la ruptura del signo como de las posibilidades tipográficas de la página (vocales y consonantes diversas entre paréntesis o corchetes, grupos fonéticos separados por rayas, cursivas conviviendo con las redondas en las mismas palabras, utilización del sangrado, desmembración de los signos mediante los espacios...), el poeta ha conseguido, por ejemplo, que en unos versos donde se reflexiona sobre lo singular del espacio poético («teofanía / sin dios [a] guardaba esto: / un(c/g)üento para pobres»), el autor asuma a la vez (y de la misma manera deben hacerlo sus receptores) tanto la condición negativa de la palabra (espejismo e indigencia) como la positiva de alivio frente a la desdicha. O que un solo verso como «(a)palabras / lo cerrado» sea más que suficiente para condensar el hermetismo intrínseco de la poesía-vida, la actitud amorosa del cantor y, en última instancia, su insobornable anhelo hermenéutico. Es

decir, ha conseguido la síntesis de contrarios. Y así durante todo el libro.

La escritura, pues, se transforma en verdadero desvelamiento («desv(e/a)l(a/i)miento») emotivo del «mundo real», toca, lame y dibuja las raíces antitéticas de nuestro misterio, lo encarna, y el discurso movedizo de ruptura constante finalmente descubre la paradoja que nos constituye al revelar, por un lado, con la deconstrucción de los signos, la contienda inexorable del universo; *reconstruyendo*, por otro, en la *vivencia* lectora de cada poema, con la unidad de fondo, el fluido genuino de las cosas, el yin y el yang de la existencia subsumidos en el mismo sentimiento. La conquista (parcial inevitablemente) es mayúscula y hermosa: del combate y de la disgregación surge una reconciliación esperanzadora de los antagónicos, la poesía termina convirtiéndose, como deseaba

el poeta al principio, en una experiencia relativamente feliz, fruto de la entrega absoluta del sujeto (lúcido y provechoso el prólogo de Antonio Méndez Rubio) a las posibilidades de la palabra-mundo más allá del ego disociador. «En-torno tu-yo» («World in my eyes»), «esfera y feracidad»: «es-fera(z) la vid(a)».

La experimentación –comentaba al principio– alza el vuelo de la literatura (o se hunde en el légamo primordial) si trasciende sus propios modos, sus recursos, la nueva gramática («con jugar no basta», dice el poeta), ardiendo en la pasión (el *pathos*) de la criatura humana frente al destino. Si la sorpresa, el asombro, recorre todo el trayecto antropológico que va desde la luz a lo remoto de nuestra médula. Así, la calidad artística del libro de Martín Gijón, su coherencia admirable. Como afirma Méndez Rubio en sus palabras introductorias, con él «no hay desencanto que valga».



Mirleos

JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE

Relógio D'Água, 2015.

O tipo de elegância destes poemas é anterior ao embaraço das convenções e das medidas. Como muitas das peças pelas quais os poemas passam. Os poemas de *Mirleos* talvez não sejam sobre as peças. Serão *entre* as peças, não *sobre*. Ou então *sob sobre*, para evocar o título do primeiro livro do autor. Assim como não poderíamos pedir a um cidadão da Grécia Antiga que se conformasse ao nosso tipo de socialização, estes poemas não são alienígenas; simplesmente, não se conformam com aquilo a que se convencionou chamar éfrase, por exemplo. O registo é mais da anotação do que da erudição. Como se o poeta fosse um viajante que pára e aponta. O poeta não é um arquivista. A poesia de João Miguel sempre se afigurou um acto físico. Não deve ser extrapolação. No prefácio de *O Roubador de Água* (que se chama, significativamente, «Servindo ou não de prefácio»), podemos ler:

Se quisermos aprender um pouco acerca das coisas poéticas, torna-se necessário saber dos processos físicos. A menos que nos queiramos reduzir ao ponto de vista metafísico, o que não deixaria de ser, em extremo, agradável. Mas as coisas da poesia não são metafísica, por isso tenho de ater-me, por pouco que saiba, ao sítio do mundo que me foi dado.

A poesia é um saber vivo, quase biológico, uma maturação feliz, um acontecer devido ao desenvolvimento do corpo e do espírito.

Mas estes poemas não têm uma relação clara com as obras de arte? Sim, têm. Mas o que mais importa é o que nos dizia este passo de *O Roubador de Água*. Há uma respiração, uma biologia, nestes poemas, que os afasta de qualquer afectação.

Não é a primeira vez que um museu desperta em João Miguel Fernandes Jorge a escrita de um livro de poemas. Podíamos falar de *Museu das Janelas Verdes*, de 2002. Mas também, de forma um pouco diferente, de *Jardim das Amoreiras*, de 2003. O primeiro foi dedicado ao Museu Nacional de Arte Antiga; o segundo fixava-se numa série de estudos de Vieira da Silva. Mas a relação de João Miguel Fernandes Jorge

com as artes é antiga e muito profunda. Seria desavisado enumerar todos os exemplos, mas pode referir-se que o autor escreveu cerca de dez livros sobre arte, como *Paisagem Com Muitas Figuras* (1984), *O Que Resta da Manhã* (1990) ou *Processo em Arte* (2008). E há mesmo livros seus em que é impossível encontrar uma fronteira definida entre a arte e, por exemplo, a ficção – É o caso de *A Flor Da Rosa* (2000), ou de *O Próximo Outono*, 2012. E é claro que a poesia de João Miguel Fernandes Jorge inicia permanentes diálogos com outras artes que não a escrita. É o caso também do cinema, com um livro como *A Palavra* (2007) ou *Pickpocket* (2009).

Em *Mirleos*, o autor explica, de forma lapidar, a origem do título: «*Mirleos*, palavra composta de dois elementos latinos: *mirus*, com o sentido de maravilhoso ou surpreendente, e *letum*, que significa ruína. Admiráveis ruínas será um dos seus sentidos.» Dificilmente poderia haver melhor ponto de partida para entender este livro. Trata-se, de facto, de ruínas que não podemos deixar de admirar. Não é por medo do ridículo que se deixa de dizer que estas peças regressam à vida nos poemas de João Miguel Fernandes Jorge. É por não querer ser injusto para com a verdade desta poesia. Porque é da verdade que se ocupam estes poemas. De uma verdade maior, que toca a questão da fé, mas também a verdade da vida e a da própria arte. Não é uma ilação excessiva. De resto, há um poema («Retrato de Agripina-a-Antiga») em que se lê: «Da vida espero o mesmo que/da poesia da morte – depósito de restos, arqueologia.»

Nietzsche dizia algures experimentar uma sensação desagradável, de irritação e absurdo, ao entrar numa biblioteca. Podia dizer-se o mesmo em certas ideias de museu, que, felizmente, não estão aqui presentes. A vida do museu em relação com *Mirleos* – Museu Machado de Castro – está em evidência no facto de ter suscitado um livro de João Miguel Fernandes Jorge. É uma das provas da vitalidade de um espaço.

A «deriva da alma» que lemos no poema oferecido ao «Cristo Negro» não será ela uma espécie de emblema da poesia de João Miguel Fernandes Jorge? A imagem do crucificado é um culminar trágico e especialmente simbólico

de uma via de padecimento e de algo que é o oposto da placidez. Um coração irrequieto e atento ao mundo, como aquele que pulsa nos versos de JMFJ. É sabido, afinal, que Jesus trouxe a espada.

Os corpos e rostos destes seres de pedra e tela têm uma ligação forte com o natural. Mas essa relação é tensa, porque os poemas não pretendem ser golpes de mágica. Sem perderem a noção de realismo, elas ganham tanta intensidade que nunca são o objecto de uma hagiografia. Quem escreve do «morrão negro/ dos sentidos» não está preso ao servilismo da representação, nem à vertigem do sem-sentido.

Quando escreve sobre São João Baptista, um calcário de João de Ruão, João Miguel Fernandes Jorge não esquece o Precursor. Mas em vez de recriar a narrativa do primo de Cristo, centra o seu olhar na figura de Salomé. Naquela palidez, na dança da princesa, parece-nos voltar a ler o Oscar Wilde de *Salomé*.

A liberdade que JMFJ se autoriza, ao ficcionar uma primeira pessoa, como no poema «Martírio de São Bartolomeu» é a de alguém que pode correr o risco desse dramatismo – «À noite afastava-me do acampamento/ bandos de cães, famintos, farejavam,/ colavam-se às minhas pernas/ deitavam-se à minha beira, lambiam-me as/ mãos, a cara/ um restolhar de folhas, de ramos secos». Essa primeira pessoa vai estar presente também no «Tríptico da Paixão de Cristo» – «Aqui fiquei. Não regresssei ao seio de meu Pai. Não/ quero contar-lhe o que vejo». Este é um «Cristo de trapo», atenção. Porque foi gasto pelo mundo, porque é um Jesus que passou por essa rugosidade que é a da vida. Também o tambor (no poema

«Camilo Pessanha») é um «sino do trapo». Há aqui a marca do mundo. Nunca é só de arte que estamos a falar.

E quando não é a primeira pessoa, é a intromissão do contemporâneo. No «Tríptico da Aparição de Cristo à Virgem», por exemplo: «Lá fora,/ cordas/ polícia jornalistas fotógrafos/ os cornos do acaso/ filmam a folia/ acrisolado calor/ aparece em demorada visão.»

Mas o que quer isto dizer? O que é que o poeta consegue fazer com isto? Primeiro, se calhar seria melhor perguntar como chegou ele aqui. Chegou, talvez, através de uma atitude não reverencial. Isto é: há uma atenção respeitosa, mas não há uma atitude acabrunhada e de superstição. O contacto com a matéria da fé – como se pode ver em todo o livro – é feito de uma forma corajosa, ascendente, não num espírito cabisbaixo. Porque é de aventura – de deriva, uma vez mais –, que se trata. Não falta aqui o acaso. Por exemplo, no poema «Contador», é assim, ao acaso, que se abre uma gaveta, «qualquer gaveta», aliás, e «às cegas».

No poema «Retrato de Agripina-a-Antiga», «o chão intacto/ da memória» não é contraditado pela «sabedoria, montículo de velhas ruínas». Porque a arte deste poeta é uma arte da memória – há um poema que fala da «estirpe da memória», e outro que sublinha a «carne da memória» –, mas esta poesia não hesita em caminhar por entre ruínas. Porque essas ruínas (as mesmas que estão presentes no título) são o sinal vivo da nossa passagem por aqui, e da vida do mundo.

E porque, como diz João Miguel Fernandes Jorge, no poema «Senhora da Rosa», «o belo incendeia», contemplemos o incêndio destas ruínas admiráveis.



Suena la nieve

CÉSAR IGLESIAS

Siltolá, 2019.

En uno de los poemas de *Trilce*, Vallejo habla de un «estruendo mudo». Sobre un oxímoron semejante parece descansar el título de este nuevo libro de poesía de César Iglesias. En efecto, asociamos la nieve a una caída silenciosa. De un paisaje nevado parece desprenderse una especie de mutismo, como si todo ruido quedara amortiguado por ese velo blanco. Y, sin embargo, aquí la nieve suena, y resuena con fuerza, casi como el estruendo de Vallejo. La nieve (cuya blancura no puede dejar de evocar, desde Mallarmé, la de la página) se esfuerza en hablar, e incluso se convierte en grito.

La nieve suena, en primer lugar, porque hace falta nombrar la maravilla y el dolor del mundo, aquello que pasa fácilmente desapercibido y que aquí toma forma en un espacio, que el poeta llama Lluvecas, que, sin dejar de mirar a referentes probablemente reales, apunta hacia lo utópico. La insistencia del yo lírico «Os lo dije: Lluvecas existe», ya despierta la sospecha. Como si los poemas tuvieran que dejar su desesperado testimonio de un sueño en el que cada vez resulta más difícil creer. Y, sin embargo, al leer estos versos, se impone también la urgencia de encontrar un lugar con nombre propio, un espacio que reconocer y en el que reconocerse. Se trata de un ámbito, que, como ocurre en anteriores entregas de Iglesias, es impensable sin ese entorno natural, en el que los pájaros acompañan el dolor del hombre. Y, no obstante, si se invoca aquí el contorno de una utopía es para cantar elegíacamente su pérdida, su transformación en una *Waste Land*, por más que se afirme «Bien sé que hace buen tiempo en el abismo», con dolorosa ironía.

Y es que, conforme avanza el poemario, se constata que esa blancura convocada en el título evoca un luto que va más allá de lo personal. Ya la anterior entrega, *Lengua de duelo* insinuaba ese paso de lo íntimo a un espacio más amplio, el de un lamento por todas las víctimas de la historia, que ahora se confirma. La nieve no evoca tanto la muerte (lo que nos llevaría con facilidad a una abstracción) como el silencio de los muertos. Y de ahí que no resulte ociosa la

cita de Celan del primer poema. En primer lugar, porque en el poeta judío la nieve constituye un motivo recurrente, que llegará a dar nombre a uno de sus libros, *Schneepart*: un título que, por cierto, Reina Palazón traduce como *Parte de nieve*, pero que probablemente admite otras versiones más atinadas, puesto que «Part» en alemán puede designar tanto la voz de un instrumento o cantante en una composición musical como un papel en una obra de teatro. En este sentido, no es descabellado pensar que Celan evoca, al igual que hace aquí Iglesias, una nieve empeñada en salir de su mudez. Por otra parte, en Celan, la propia labor de la escritura se constituye en gran medida como una forma de hacer audible no el mutismo, sino más bien el enmudecimiento de los muertos, cuya voz no queremos oír. Muertos que no pueden ser sino los propios, que callan en el silencio atronador de Auschwitz.

Todo el poemario de Iglesias busca bucear en el dolor para hacer de este, si no una experiencia luminosa, sí un lugar desde donde construir la olvidada piedad de Antígona. Una piedad que parece extenderse más allá de lo humano, como en el poema «El perro de Lévinas», que me ha recordado otro texto, «Poema perro para Emmanuel Lévinas», de Antonio Crespo Massieu, otro poeta que, como Iglesias, es poco dado a las lecturas triunfalistas del devenir histórico. La referencia al perro, más allá de su referencia concreta a un episodio real, señala hacia una solidaridad entre lo animal y lo humano en la experiencia común del dolor.

Ciertamente, los animales, y en especial los pájaros, tienen un lugar muy especial en el universo poético de César Iglesias. Por eso no sorprende la alusión a las aves en poemas como «Liturgia en los abismos» dedicado a Messiaen (otro enamorado de los pájaros), del que procede el título del libro: «Tampoco canta el mirlo./ Sólo suena la nieve». La poesía, como la música, parece querer traer sentido al sinsentido, un soplo de algo divino frente a un Dios que (pese a Messiaen) parece para siempre ausente. Pero el poeta, en boca del autor del *Cuarteto para el fin de los tiempos*, constata lo vano de su empresa: «De poco sirve el canto en la alambrada», por

más que el músico se empeñe en que su oración llegue hasta un cielo, siempre silencioso.

El poemario se cierra significativamente (después del poema citado) con un extenso texto titulado «La soledad de los conmovidos», donde de nuevo se pasa revista a los humillados y ofendidos de la historia. Los «conmovidos» parecen dar nuevo nombre a esos Justos, que, según la creencia judía, hacen que el mundo siga existiendo, como recuerda un famoso poema de Borges. Aquí, sin embargo, la dolorosa lección que transmiten estos justos, estos conmovidos es que, en definitiva, «la derrota es nuestra condición». Parecería que no hay salida entonces. Y, con todo, pese al tono desolado del libro, queda en pie ese acto de resistencia ética y estética de quien viene «con noticias de la noche», pero no se resigna, pese a tantos fracasos, a que esa noche sea un espacio sin escapatoria (y mudo, por añadidura). Sigue sonando la nieve y su lamento, aunque «nos exceden las preguntas: ni el hierro ni las sílabas nos sirven».



JUAN RAMÓN F. MOLINA

Izquierda:
Serie: *Bosque de tinta*
21 X 14 cm
Barra tinta china / papel
2000

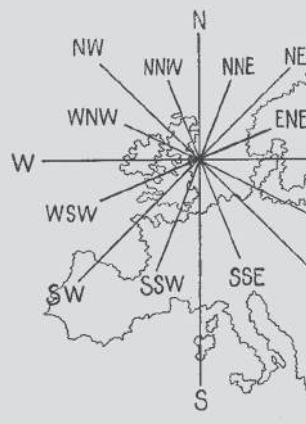
Derecha:
Del cuaderno: *De un paisaje incierto y sereno*
I, II, II: 14 X 20 cm
IV, V: 16 x 24 cm
VI: 24 x 35 cm
Grafito y carbón / papel
2020-2021



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.

SE INCLUYEN EN ESTE NÚMERO
DE **SUROESTE** DOS ENCARTES
DE LOS ARTISTAS
BEATRIZ CASTELA
XAVI BOU



El undécimo número
de **SUROESTE**,
REVISTA DE LITERATURAS IBÉRICAS,
se imprimió
en Badajoz
en octubre
de dos mil veintiuno.



12 €



9 788498 526721

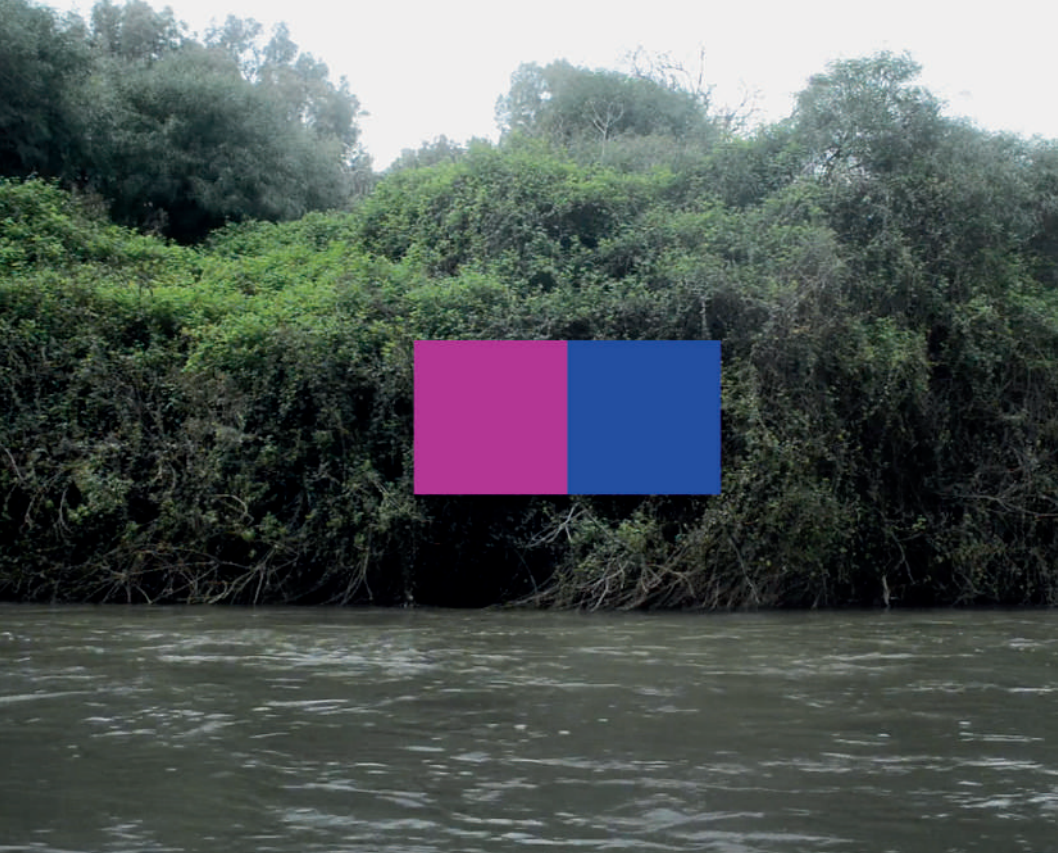
SUROESTE

NÚMERO

11

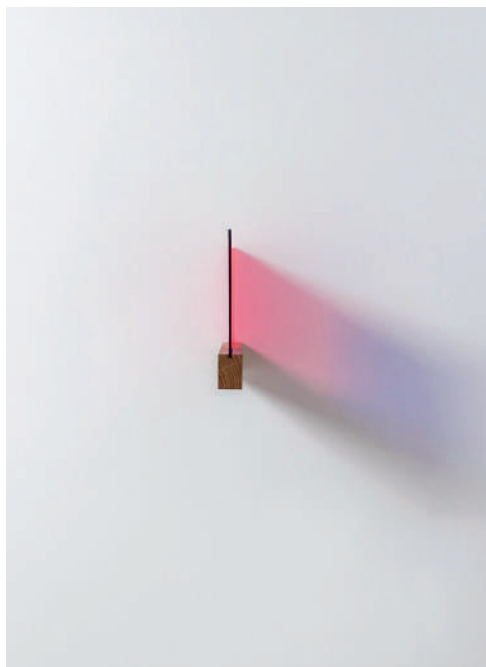
BEATRIZ

CASTELA



No there there (no hay ahí), 2017
Videoinstalación. Medidas variables

PÁGINA DERECHA: *Hex code*, 2019
Instalación. Pintura vinílica y esmalte
sobre madera. Medidas variables



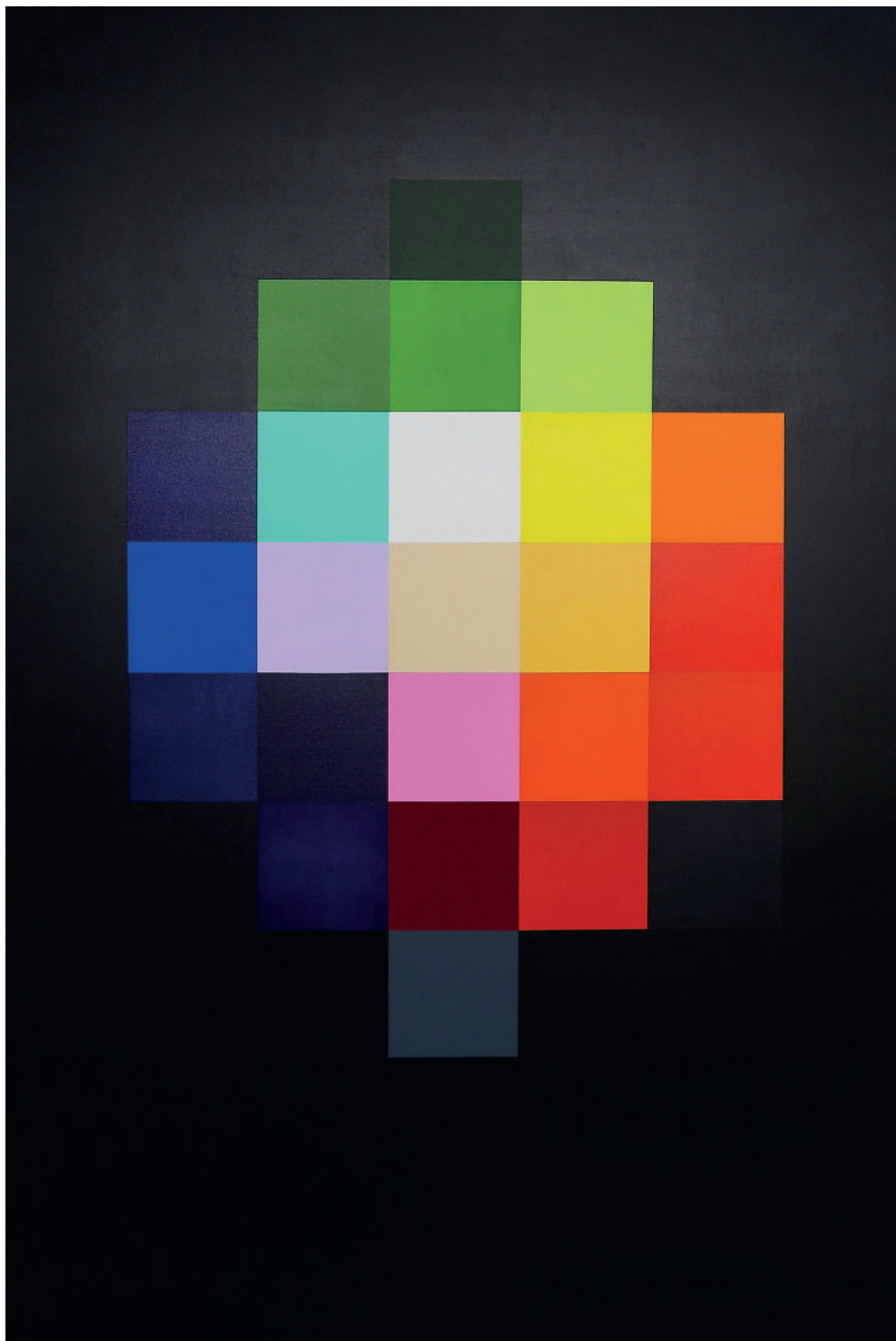
Interferencia II, 2019
Madera de roble y metacrilato. 30 x 20 x 3 cm





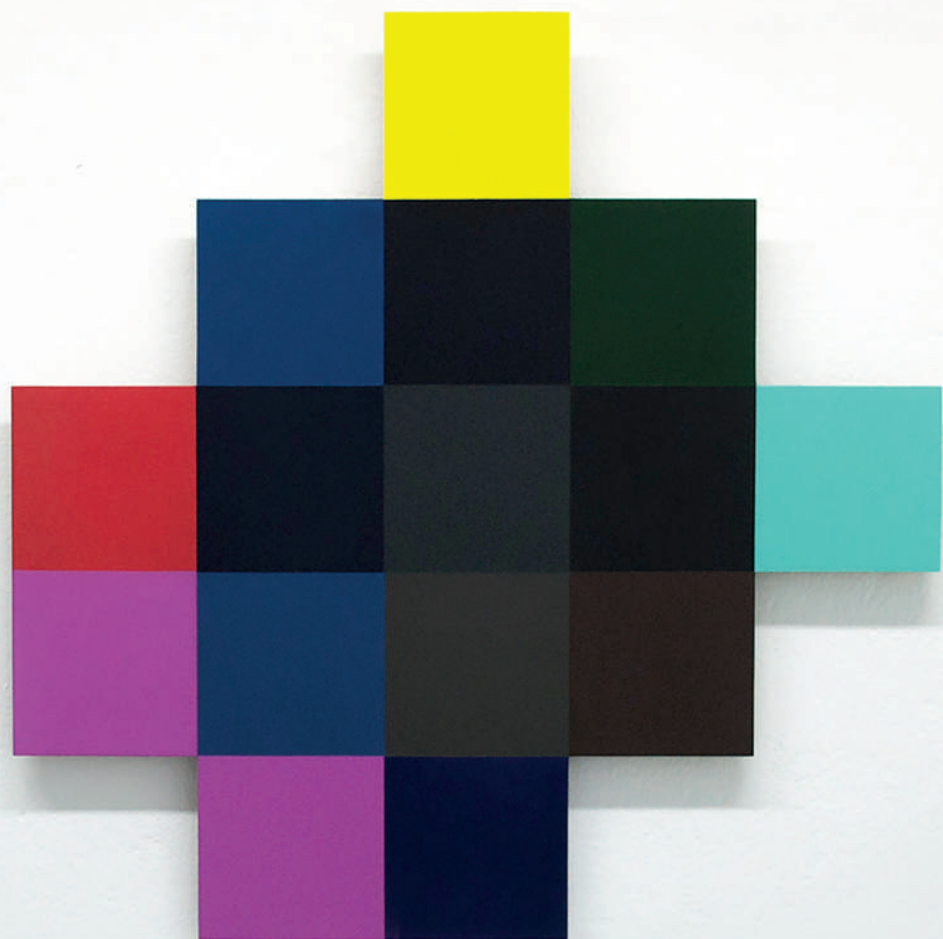
Spectrum, 2019

Acrílico sobre lienzo. 146 x 114 x 4 cm

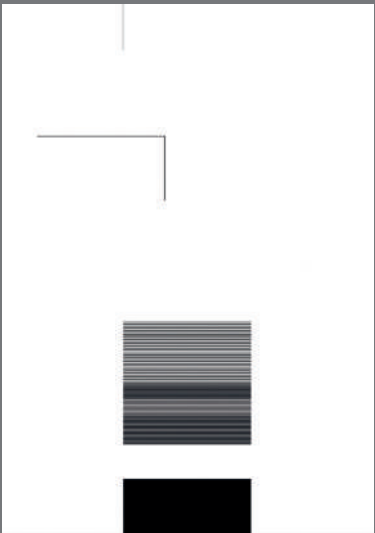
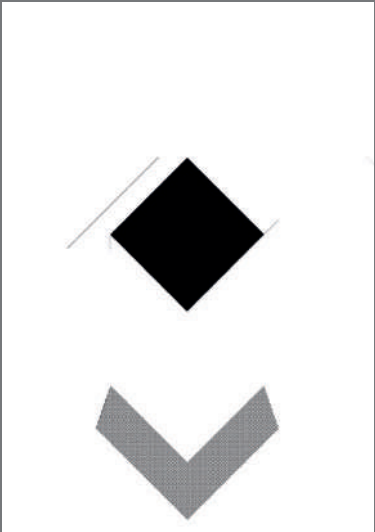
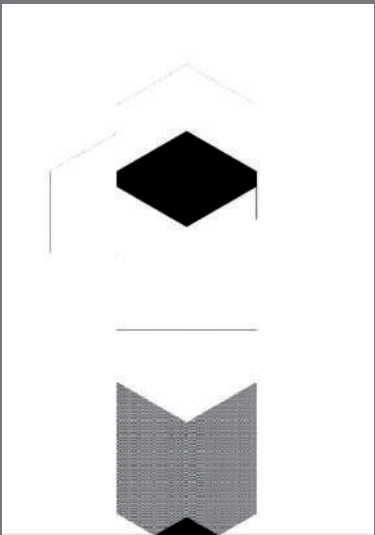
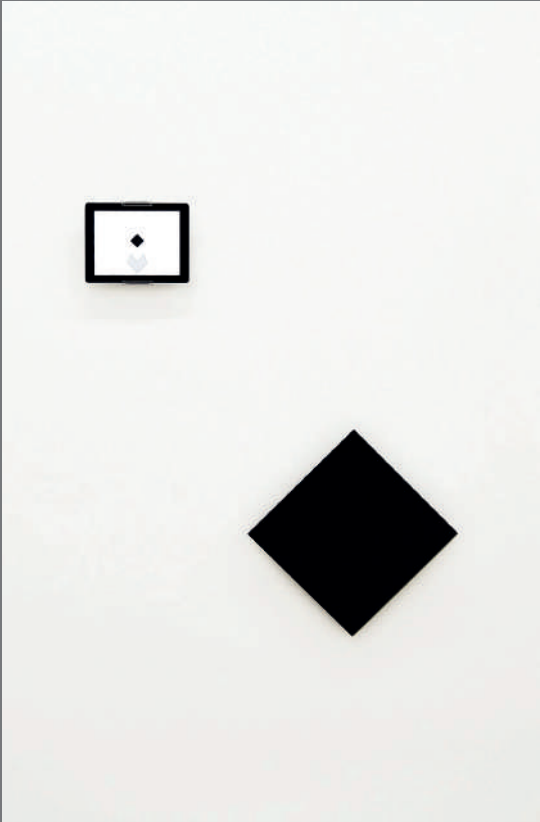


PÁGINA DERECHA: *The veil*, 2017

Instalación (detalle). Pintura vinílica y esmalte
sobre madera. Medidas variables

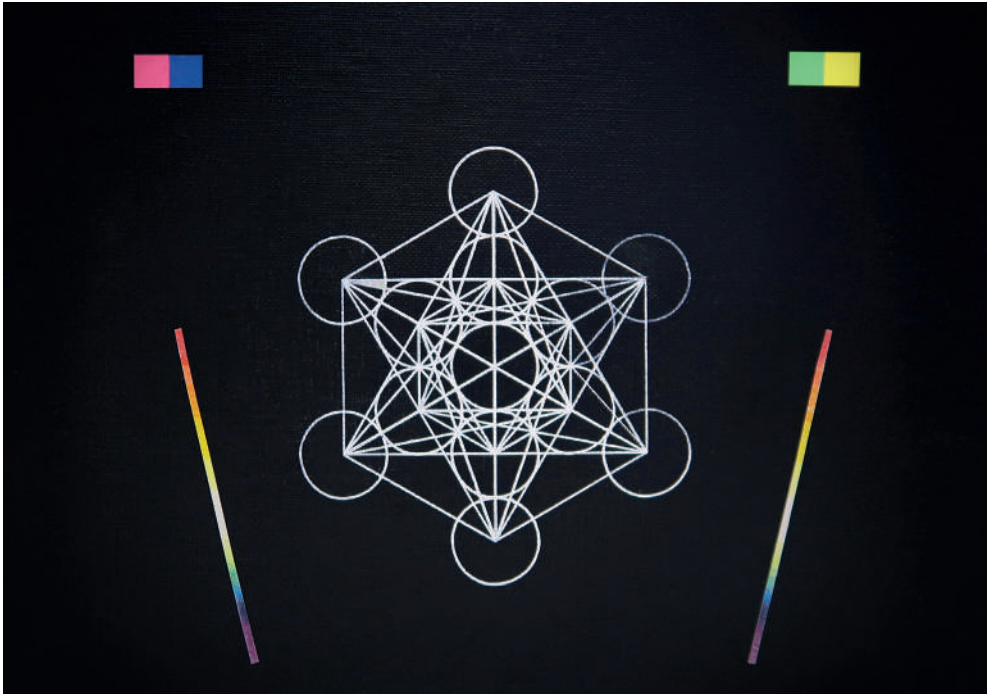
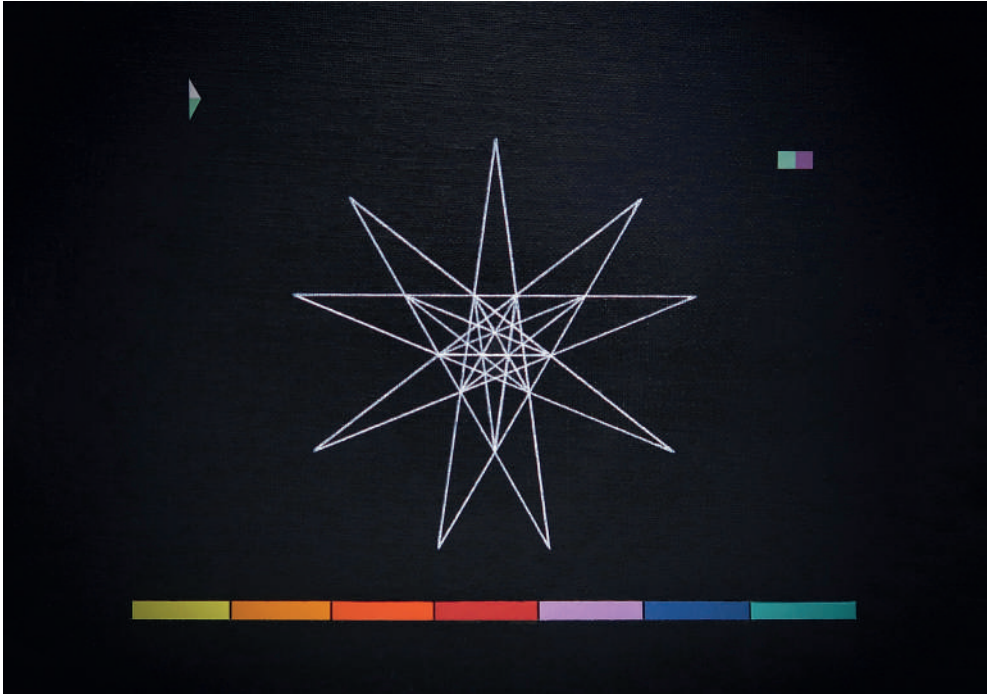


Output – Input II, 2019
Instalación. Vidrio lacado y pantalla de vídeo



Output – Input I, II, III, 2019
Instalación, (detalle de vídeo)

ZX Colors I, 2019
Acrílico y papel sobre cartón entelado
22 x 26,5 cm



ZX Colors II, 2019
Acrílico y papel sobre cartón entelado
22 x 26,5 cm



Encarte
que se incluye
en el undécimo
número de
SUROESTE
REVISTA
DE LITERATURAS
IBÉRICAS.
Badajoz, 2021.

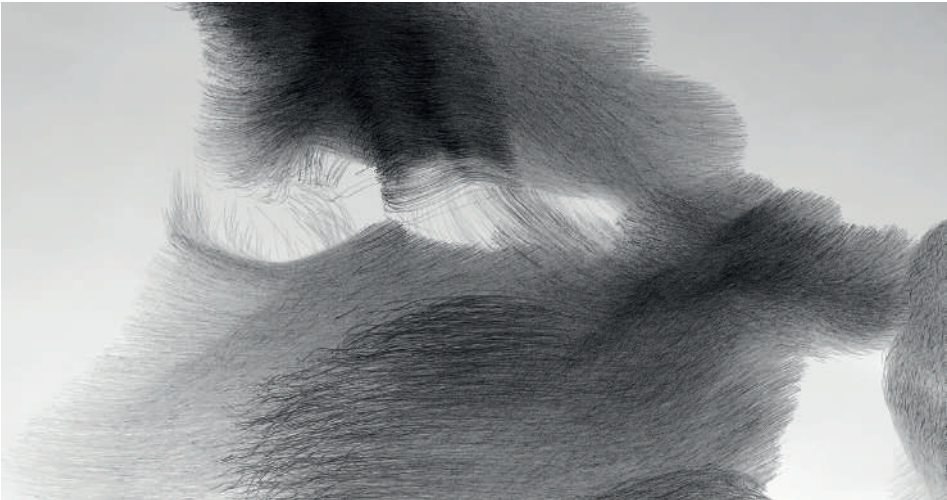
XAVI

BOU

ORNITOGRAFÍAS



Ornitography 62#



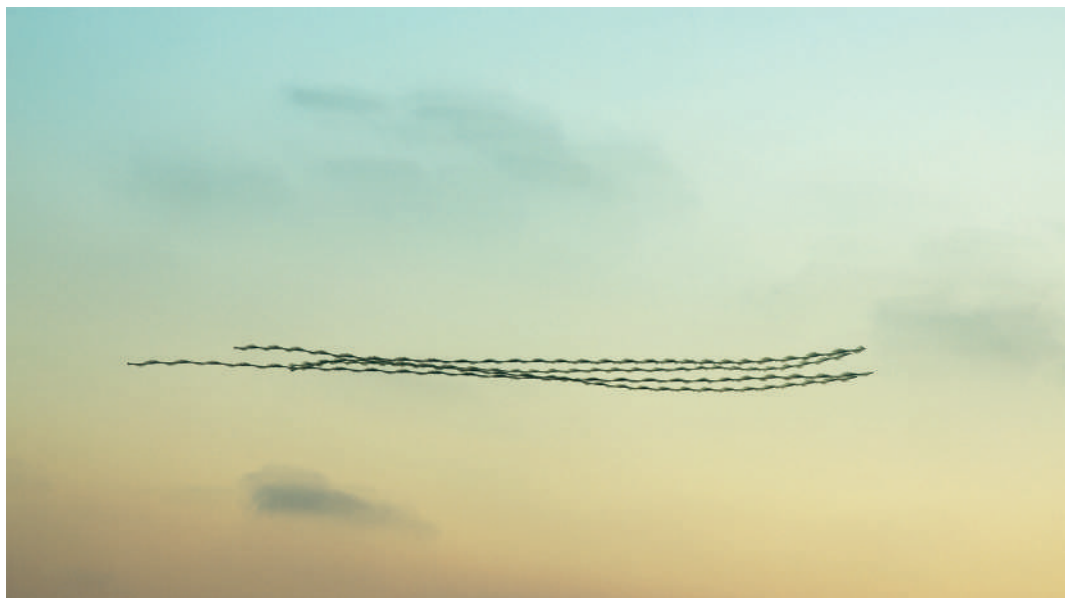
Ornitography 130#



Ornitography 108#









Ornitography 159#



Ornitography 177#



Ornitography 190#



Ornitography 183#

Ornitography 62#

Sturnus vulgaris, Common starling, Lleida Catalonia

Ornitography 130#

Sturnus vulgaris, Common starling, Ebro Delta, Catalonia

Ornitography 108#

Columba livia, Race pigeons, Barcelona, Catalonia

Ornitography 139#

Sturnus vulgaris, Common starling, Ebro Delta, Catalonia

Ornitography 34#

Larus michahellis, The yellow-legged gull, Barcelona, Catalonia

Ornitography 86#

Larus michahellis, The yellow-legged gull, Barcelona, Catalonia

Ornitography 08#

Larus audouinii, Audouin's gull, Ebro delta, Catalonia

Ornitography 95#

Fulmarus glacialis, Northern fulmar, southern Iceland

Ornitography 159#

?, unedited passerine, Gallocanta, Spain

Ornitography 177#

Sturnus vulgaris, Common starling, Emporda, Catalonia

Ornitography 190#

Sturnus vulgaris, Common starling, Emporda, Catalonia

Ornitography 183#

Apus melba, Alpine swift, L'Estartit, Catalonia

Técnica: cronofotografía digital



Encarte
que se incluye
en el undécimo
número de
SUROESTE
REVISTA
DE LITERATURAS
IBÉRICAS.
Badajoz, 2021.