



LECTURA Y SIGNO

UNIVERSIDAD DE LEÓN

N.º 18 2023



**LECTURA Y SIGNO**  
REVISTA DE LITERATURA



# LECTURA Y SIGNO

REVISTA DE LITERATURA

Vol. 18 - 2023



universidad  
de león



SERVICIO  
DE PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD DE LEÓN

2023

## LECTURA Y SIGNO. REVISTA DE LITERATURA

Vol. 18 - 2023

Universidad de León  
Área de publicaciones  
Revista fundada en 2006 por el Dr. Juan Matas Caballero

### CONSEJO DE REDACCIÓN

DIRECCIÓN Y EDICIÓN

Jacobo Llamas Martínez (Universidad de León).

### VOCALES

María José Conde Guerri, María Luzdivina Cuesta Torre, Juan Matas Caballero (coordinador de la sección «Antología poética personal»), Javier Ordiz Vázquez.

### CONSEJO CIENTÍFICO Y ASESOR

Álvaro Alonso Miguel (Univ. Complutense de Madrid), Carlos Alvar (Univ. de Ginebra), J. A. G. Ardila (Univ. de Edimburgo), Ignacio Arellano (Univ. de Navarra), José María Balcells Doménech (Univ. de León), Mercedes Blanco (Univ. Sorbonne, París IV), Ana Bognolo (Univ. de Verona), Antonio Chas (Univ. Vigo), Isabel Colón Calderón (Univ. Complutense de Madrid), Francisco J. Díez Castro (Univ. Islas Baleares), Francisco Javier Díez de Revenga (Univ. de Murcia), José Ignacio Díez Fernández (Univ. Complutense de Madrid), Francisco Florit Durán (Univ. de Murcia), Gaspar Garrote Bernal (Univ. de Málaga), Rafael González Cañal (Univ. Castilla-La Mancha), Pablo Jauralde Pou (Univ. Autónoma de Madrid), José Larra Garrido (Univ. de Málaga), M. Jesús Lacarra (Univ. Zaragoza), Armando López Castro (Univ. de León), Abraham Madroñal (CSIC), Enric Mallorquí-Ruscalleda (California State University, Fullerton), José Julio Martín Romero (Univ. Jaén), José Enrique Martínez (Universidad de León), Giuseppe Mazzocchi (Univ. de Pavia), José María Micó (Univ. Pompeu Fabra), José Montero Reguera (Univ. de Vigo), Brian C. Morris (Univ. Central Lacashire), Gonzalo Navajas (California State University, Irvine), Stefano Neri (Univ. de Verona), Carmen Parrilla García (Univ. de A Coruña), Felipe B. Pedraza (Univ. de Castilla-La Mancha), Antonio Pérez Lasheras (Univ. de Zaragoza), Jesús Ponce Cárdenas (Univ. Complutense de Madrid), Inoria Pepe Sarno (Univ. Roma Tre), José Antonio Pérez Bowie (Univ. de Salamanca), Asunción Rallo Gruss (Univ. de Málaga), José María Reyes Cano † (Univ. de Barcelona), Frank Reza Links (Universität Zu Köln, Alemania), Montserrat Ribao (Univ. Vigo), Lía Schwartz † (C.U.N.Y.), Germán Vega García-Luengos (Univ. de Valladolid).

### Recepción de trabajos

*Lectura y Signo*. Departamento de Filología Hispánica y Clásica.  
Campus de Vegazana, s/n. Universidad de León. 24007 León (España)  
e-mail: jllam@unileon.es

**Página web de la revista:** <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno>

**Normas para la presentación de originales y dirección de envío de los originales:** <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno/information/authors>

**Política editorial:** <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno/about/editorialPolicies#focusAndScope>

**Periodicidad:** anual

**Contenido:** estudios originales, reseñas, antología poética.

### Intercambio de revistas y suscripciones

Área de Publicaciones de la Universidad de León. 24007, León (España).  
Tfno.: (+34) 987291166  
<https://publicaciones.unileon.es/>  
e-mail: publicaciones@unileon.es

© Universidad de León  
Área de publicaciones

© Los autores

© Cubierta: Richard Hamilton, Interior II, collage, 121 x 162 cm, 1964, Tate Gallery, Londres.

ISSN: 1885-8597

e-ISSN: 2444-0280

Depósito Legal: LE-371-2006

**Maquetación y tratamiento digital de texto e imágenes:** David Aller Llamera

**Elaborado en Open Journal System**

Queda prohibida cualquier forma de reproducción y transformación de esta obra sin la autorización de los titulares de la propiedad intelectual, lo que puede ser constitutivo de delito (art. 270 y ss. del Código Penal)

## ANEJOS A LA REVISTA LECTURA Y SIGNO

ANEJO I	JUAN MATAS CABALLERO Y JOSÉ M <sup>a</sup> BALCELLS DOMÉNECH (EDS.), <i>CERVANTES Y SU TIEMPO</i> , 2008, 2 vols.
Anejo II	José MONTERO REGUERA, <i>Páginas de Historia Literaria Hispánica</i> , 2009.
Anejo III	Mercedes BLANCO, <i>Góngora o la invención de una lengua</i> , 2012.

## EVALUADORES DE ARTÍCULOS DE NÚMEROS ANTERIORES

Irene Andrés-Suárez	Raquel Gutiérrez Sebastián	Cristina Patiño
Rafael Alarcón	Yanna Hadatti	Brígida M. Pastor
Teresa Araújo	Marta Haro	Felipe Pedraza
J.A.G. Ardila	Gina Herrmann	Antonio Pérez Lasheras
Álvaro Alonso Miguel	Araceli Iravedra	Jesús Ponce Cárdenas
Alida Ares Ares	Pablo Jauralde Pou	José María Pozuelo
Gema Areta Marigo	Frank Reza Links	Érika Redruello Vidal
Laura Arroyo Martínez	Renata Londero	Sergio Rodríguez Nicolás
Antonio Azaustre	Concepción López-Andrada	Javier Ordiz
Luís Bagué Quílez	José Manuel Lucía Megías	Vicente Ramón Palerm
Jesús Barrajón	Carmen Luna Sellés	Érika Redruello Vidal
Óscar Barrero	Abraham Madroñal Durán	Tomás Regalado López
Carmen Becerra	Enric Mallorquí-Ruscalleda	Montserrat Ribao
Rafael Beltrán	Raúl Manchón Gómez	Domingo Ródenas de Moya
Rafael Bonilla Cerezo	David Mañero	Borja Rodríguez Gutiérrez
Pablo Carriedo Castro	María Carmen Marín Pina	Mercedes Rodríguez Pequeño
Antonio Chas	Miguel Marón García-Bermejo	Carlos Rubio Pacho
Isabel Colón Calderón	Mario Martín Gijón	María Remedios Sánchez García
Bernard Darbord	José Luis Martín Morales	Javier Sánchez Zapatero
Isabel María de Barros Dias	José Julio Martín Romero	María Teresa Santa María
Francisco Javier Díez de Revenga	José María Micó Juan	José Miguel Santamaría López
José Ignacio Díez Fernández	Juan Matas Caballero	Germán Santana Henríquez
Jorge Fernández López	José Montero Reguera	Lía Schwartz
Francisco Florit Durán	Bienvenido Morros	Luis Miguel Suárez Martínez
Jaime Garau Amengual	Gonzalo Navajas	Barry Taylor
César García de Lucas	David Navarro	Héctor Urzáiz
Maya García de Vinuesa	Stefano Neri	María Victoria Utrera Torremocha
Óscar García Fernández	Francisca Noguero Jiméneez	Carmen Valero Garcés
Gaspar Garrote Bernal	Mariano de Paco de Moya	Fernando Valls
Rafael González Cañal	Nilo Palenzuela Borges	Germán Vega-Luengos
Alfons Gregori	José Palomares Expósito	Miguel Zugasti
Germán Gullón	Carmen Parrilla	

## REVISTAS DE INTERCAMBIO

### *Analecta Malacitana*

Universidad de Málaga  
Málaga, España

### *Anales de Literatura*

Universidad de Alicante  
Alicante, España

### *Anales de Literatura Española*

#### *Contemporánea*

Society of Spanish and Spanish-American  
Studies  
Boulder (Colorado), USA

### *Canelobre*

Instituto Juan Gil-Albert  
Diputación de Alicante  
Alicante, España

### *Castilla*

Universidad de Valladolid  
Valladolid, España

### *Cuadernos del CEMYR*

Universidad de La Laguna  
La Laguna (Tenerife), España

### *España Contemporánea*

Department of Spanish and Portuguese  
Columbus (Ohio), Usa

### *Ex Libris*

Universidad de Alicante  
Alicante, España

### *Faventia*

Universidad Autónoma de Barcelona  
Barcelona, España

### *Filología*

Universidad de Buenos Aires  
Buenos Aires, Argentina

### *Letras de Deusto*

Universidad de Deusto  
Bilbao, España

### *Letras Peninsulares*

Department of Spanish  
Davidson College  
Davidson (NC), USA

### *El maquinista de la Generación*

Centro Cultural de la Generación del 27  
Málaga, España

### *Monteagudo*

Universidad de Murcia  
Murcia, España

### *Quaderni Iberoamericani*

Asociacione Studi Iberici  
Turín, España

### *Revista de Filología*

Universidad de La Laguna  
La Laguna (Tenerife), España

### *Revista Literaria Baquiana*

Miami, USA

### *Salina*

Universitat Rovira y Virgili  
Tarragona, España

### *Transitions. Journal of Franco-Iberian Studies*

Florida Atlantic University  
Boca Ratón  
Colorado College  
Colorado Springs

# ARTÍCULOS



**SENTIDO IRÓNICO E ICONOGRAFÍA RELIGIOSA EN LAS FORMAS  
CONTEMPORÁNEAS DE LA *CONTAMINATIO* TEATRAL: *EL PLAUTO*, DE CARLOS TRÍAS**

**IRONIC MEANING AND RELIGIOUS ICONOGRAPHY IN CONTEMPORARY  
FORMS OF THE THEATRICAL *CONTAMINATIO*: *EL PLAUTO*, BY CARLOS TRÍAS**

ANGÉLICA GARCÍA-MANSO  
Universidad de Extremadura

FRANCISCO JAVIER TOVAR PAZ  
Universidad de Extremadura

**RESUMEN**

La Tradición Clásica en torno a la obra del comediógrafo Plauto es larga y sostenida a lo largo del tiempo y adquiere en los últimos lustros del pasado siglo XX un apogeo singular relacionado, en el ámbito español y latinoamericano, con festivales de teatro, aunque también con propuestas peculiares. En este contexto, *El Plauto*, de Carlos Trías, escrito a fines de los años 60, enfoca la obra del escritor latino a partir de dos recursos: la *contaminatio*, fórmula de la que era acreedor el mismo Plauto; y una percepción de las divinidades que choca con los límites de género de la comedia. El resultado es una obra que, además de su carácter festivo y de homenaje literario, se actualiza a partir de la parodia de sus claves religiosas, confirmadas estas por referentes de la iconografía cristiana, según se documenta en fotografías como las existentes del montaje de Roberto Villanueva representado en 1982.

**PALABRAS CLAVE:** Tradición clásica, comedia latina, Plauto, Trías, *contaminatio*.

**ABSTRACT**

The Classical Tradition around the work of the comedigrapher Plautus is long and sustained over time and acquired a singular apogee in the last decades of 20th century, related, in the Spanish and Latin American sphere, to theatre festivals, although also with peculiar proposals. In this context, *El Plauto*, by Carlos Trías, written at the end of the 1960s, approaches the work of the Latin writer on the basis of

\* Recibido: 06-10-2022. Aceptado: 02-03-2023

two resources: the *contaminatio*, a formula to which Plautus himself was worthy of; and a perception of the divinities that clashes with the genre limits of comedy. The result is a work which, in addition to its festive character and literary homage, is updated through the parody of its religious cues, confirmed by references to Christian iconography, as documented in photographs such as those of Roberto Villanueva's 1982 staging.

**KEYWORDS:** Classical Tradition, Roman Comedy, Plautus, Trías, *Contaminatio*.

## 1. INTRODUCCIÓN: FORMAS DE INSPIRACIÓN DEL TEATRO GRECOLATINO A PROPÓSITO DE LA TRADICIÓN CLÁSICA Y LA COMEDIA ANTIGUA

La Tradición Clásica analiza la pervivencia de motivos grecolatinos en las diferentes etapas histórico-culturales en las que el movimiento ilustrado dividió la cronología del mundo occidental y, por descontado, en la contemporaneidad. Herencia, legado, tradición, etcétera, implican nociones abiertas, que necesitan precisiones metodológicas, pues con el concepto de pervivencia se puede abarcar desde la mera mención a algún motivo o personaje del pasado clásico hasta un diálogo más amplio con una obra o forma de pensamiento de la Antigüedad. En tal diálogo juegan un papel fundamental dos orientaciones: las relativas al arquetipo y al intertexto. El arquetipo, concepto de origen platónico revitalizado por la contemporaneidad, implica la esquematización de un relato o figura que se sintetiza en una simplificación descriptiva –pues también la iconografía del mundo occidental hunde sus raíces en la Tradición Clásica– o en un bosquejo propiamente narrativo a la vez que recursivo o en continua revisión. Así, se descubre una forma arquetípica cuando es posible simplificar los motivos sin desvirtuar el reconocimiento del fenómeno objeto de reflexión. Por su parte, la intertextualidad implica un diálogo más exacto y de correspondencias más precisas con la fuente originaria de un texto, así como con sus lecturas posteriores, que han aportado una especie de vida propia al texto originario, que integra paulatinamente unas derivaciones que no pierden de vista la fuente.

Por lo demás, la ironía en torno a la tradición clásica y mitológica, sobre todo cuando adquiere forma de parodia, hunde sus raíces en la misma literatura antigua. Así, la comedia aristofánica se alimenta de los excesos desoladores de la tragedia de Eurípides, aunque sus tratamientos se inscriban en géneros teatrales diferentes. Siglos después, Luciano de Samosata plantea diálogos dramatizables, donde dioses y héroes reviven en sus palabras situaciones tragicómicas, también en géneros diferentes. Ahora bien, la coincidencia o no de género resulta importante: en los dos ejemplos mencionados existe un trasvase de género, sea de la tragedia a la comedia o de la comedia al diálogo. Se da una situación diferente cuando el texto fuente y resultante se inscriben en el mismo género, más aún cuando supone confrontar dos obras cuyos tiempos, lenguas y realidades culturales son diferentes.

Tal confrontación implica trastocar los referentes del texto original y de su lectura posterior a partir de unos motivos que, en virtud de la literalidad que muestran fuente y resultado, devienen extraños, por paradójico que ello resulte. De alguna manera, más allá del juego borgiano, la literalidad pone de manifiesto la radicalidad del fenómeno literario, que necesita de una continua actualización para pervivir al tiempo que se ramifica en interpretaciones diferentes. Ahora bien, dicha literalidad se da en situaciones y personajes, no así en el recurso a una lengua concreta. La misma comedia latina surge de la adaptación de comedias griegas, que son objeto del conocido proceso de *contaminatio* que afecta tanto a la mezcla de diversas obras, procedentes de la denominada comedia nueva o *nea* en su mayor parte, como a la interacción entre elementos latinos y griegos en tramas y personajes que no ocultan su condición foránea a la lengua en que son representados en escena. Ciertamente, la comedia griega no solamente influye en esa dirección, sino que establece el marco de otras formas cómicas propiamente latinas, si bien la que prevalece es la que mantiene el nombre griego de comedia: una comedia del griego Menandro o una comedia del latino Plauto.

En otras palabras, el concepto de género se comprende de manera dinámica –pues, realmente, no existe un género que se defina como fijo o estable–, de forma que se reconoce también en sus transformaciones en el tiempo; y, a pesar de que las denominaciones son la misma –la de comedia–, los textos expresan cualidades distintas. Así, la llamada «nueva comedia griega» propugna una percepción de las tramas desde la perspectiva de las causas o de por qué se da una situación sentimental y familiar determinada en un contexto socioeconómico determinado. Sin embargo, en el marco específico de la literatura romana, para Plauto tal circunstancia constituye meramente un marco para plantear lecturas diferentes al enredo social, para pasar a ser relativas a la identidad individual; es decir, a cómo los personajes se definen por su edad, físico, familia, profesión o nombre y cómo, aun así, tales definiciones no son suficientes, sino máscaras de identidad que descubren una máscara más profunda u oculta. El problema lo resuelve Terencio en el mismo ámbito latino al plantear de fondo el tema de la *utilitas*, con el fin de responder a la cuestión acerca de para qué es necesario un nombre, una profesión, etcétera. Por consiguiente, la respuesta concreta se puebla de contradicciones, de donde procede el humor cómico y, sobre todo, la parodia de la realidad. Sería posible seguir rastreando a lo largo de las literaturas occidentales cada singularidad del género de la comedia teatral hasta llegar a la actualidad, de forma que se aprecia que el género no es estable, sino sometido a variaciones que explican su paulatina evolución y las sucesivas interferencias con otros géneros.

En este contexto, ¿cómo habría que comprender una comedia escrita en la segunda mitad del siglo XX que en su primera versión se titulaba *Pseudolo contra*

*Anfitrión* y en su versión definitiva *El Plauto*? En el primer caso el título denota una lectura pugilística, más como enfrentamiento entre dos personajes que como *contaminatio* de tramas; en el segundo, con uso coloquial del artículo antepuesto a un nombre propio, una clave de espectáculo popular de índole circense, pero sin dejar de ser determinativo, con la alusión a «ese Plauto» y no a otro diferente.

Desde un primer momento, la propuesta teatral de Carlos Trías se ha concebido como síntesis entre la celebración festiva del espectáculo y la voluntad de escándalo controlado a la manera de un carnaval de calle, aunque entre sus temas se cuente la muerte de dios e incluso el incesto. También se ha interpretado en una clave sociológica, como la liberación de los esclavos que aparecen en la obra frente a dueños que pertenecen al ámbito militar, económico y religioso. En verdad, la obra posee un carácter polisémico y abierto, donde cada representación puede extraer una lectura singular. A este respecto, nuestro propósito es examinar el texto desde la suma de perspectivas textuales y, en la medida en que el apoyo gráfico lo permite, iconográficas, con el fin de considerar dos claves subyacentes, una formal –acerca del procedimiento de *contaminatio*– y otra de fondo –sobre el tratamiento de los entes divinos en la comedia de Trías a través de las imágenes fotográficas de una de sus puestas en escena de mayor trascendencia–.

## 2. CONTEXTO GENERAL DE LA OBRA: LA ÚNICA COMEDIA PUBLICADA DE CARLOS TRÍAS

Carlos Trías Sagnier (Barcelona, 1946-2007) es un escritor difícil de encasillar en la Literatura Española contemporánea. Procedente de la alta burguesía barcelonesa, donde su padre fue un destacado abogado y político durante la dictadura franquista, y con hermanos en importantes puestos de gestión administrativa y académicos, renuncia a ejercer una profesión en el ámbito del derecho y del gobierno –aunque en su madurez destacó por su militancia antinacionalista en Cataluña– para dedicarse a la traducción y al ensayo, además de a la literatura, tras iniciarse a principios de los años 70 en el género de la novela. También ha hecho incursiones en la creación poética. Su obra teatral es más escasa –inclusive inédita, con un texto desconocido y no sabemos hasta qué punto accesible, que lleva el título de *Don Juan en Ítaca*– y guarda íntima relación con su labor como traductor para la escena, sobre todo en su última etapa vital; así, adapta la *Orestíada* de Esquilo (2004), para el director Mario Gas, o escribe un breve ensayo sobre *Edipo en Colono* de Sófocles. En relación con la cultura grecolatina, todas sus obras denotan su condición de lector y una clave de interpretación vivencial de esta, que deriva en textos evocadores, como, de manera señalada, se descubre en *Viaje a Delfos*.

Al margen del tono diletante de alguna de sus obras en prosa –según es significativo reflejo su primera novela, escrita al alimón junto a su hermano Eugenio Trías, luego importante filósofo–, la mirada hacia el género de la comedia únicamente se da en *El Plauto*, que, al igual que las versiones de los trágicos griegos antes mencionadas, se inscriben en el ámbito de la Tradición Clásica. Pero la aproximación a los textos del comediógrafo latino por parte de Carlos Trías resulta, según hemos señalado, singular a pesar de su marcada y aparente literalidad en relación con el antiguo autor.

Más aún cuando la obra cuenta con dos versiones (la primera sin edición y, salvo en archivos personales, inaccesible), dos fechas (1969 y 1982), y dos títulos, que se complementan al representarse bajo la misma dirección escénica a pesar de que reinterpretan de forma diferente la obra y de que, entre los intervinientes, ya desde 1977 prevalecía latente la denominación como *El Plauto*. Las representaciones se inician en 1974 en Barcelona y adquieren su plena consagración en 1977 y 1982 en Buenos Aires y Madrid respectivamente, en ambas ocasiones a cargo de Roberto Villanueva (1929-2005), uno de los directores argentinos más importantes del siglo XX por su carácter vanguardista. Así, *Pséudolo contra Anfitrión* haría pensar que en la trama se enfrentan los dos personajes cuando en realidad el segundo no llega a aparecer en el texto con su nombre; en el caso de *El Plauto* tampoco el autor latino comparece nominalmente en la obra. Ello impone al espectador un conocimiento previo que, de continuo, va a ser puesto en tela de juicio y ello en diferentes planos. Entre dichos planos se cuenta el de la propia comedia latina, organizada en actos y escenas, que en el texto de Carlos Trías editado se desenvuelve a lo largo de catorce cuadros, cada uno de las cuales posee autonomía, sea por sí mismo o en grupos de dos o tres cuadros escénicos, como una especie de suma de entremeses que van desde un prólogo a la manera antigua o clásica hasta un orgiástico fin de fiesta. Además, cada escena posee un elocuente título descriptivo, para configurar un relato que avanza desde la novedad como tema –también como concepto relevante desde el artificio teatral, pues ya se aprecia en la obra *Amphitryon* de Plauto– hasta el escándalo epatante en el cuadro de clausura.

Ahora bien, la propuesta de Trías no surge de la nada ni en el lado de la comedia plautina de *Pseudolus*, cuya trama se centra en las artimañas de un esclavo para lograr ver juntos a dos jóvenes enamorados a los que intereses familiares y sociales pretenden casar con terceros; ni en el de *Amphitryon*, donde se aborda cómo el esclavo Sosias interviene, si bien de manera inconsciente e involuntaria, en los amores adúlteros del dios Júpiter con Alcmena, esposa del general que da nombre a la obra. No obstante, una diferencia de relieve se da al constatar cómo, en tanto Pséudolo sí aparece como personaje en *El Plauto*, no sucede lo mismo con Anfitrión, cuyo nombre da título a la segunda parte del título primigenio que había propuesto su autor. En realidad, *Pseudolus* como obra y también como personaje posee reminiscencias recientes en el

momento en que Trías elabora su texto, pues la obra plautina organiza en buena medida la trama de la comedia musical de Stephen Sondheim, con libreto de Burt Shevelove y Larry Gelbart, que lleva por título *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1962), estrenada en España en 1964 con el título de *Golfus de Roma* bajo la dirección de José Osuna, con diversos reestrenos posteriores hasta la actualidad e incluso con adaptaciones coyunturales como *Golfus de Emerita Augusta*. La propuesta escénica de Sondheim es, además, enormemente conocida por la versión fílmica dirigida en 1966 por Richard Lester y estrenada en España ese mismo año, pues no en vano el rodaje se llevó a cabo en gran parte en los estudios Chamartín-Samuel Bronston de Madrid reutilizando decorados del filme «kolossal» *La caída del Imperio Romano* (*The Fall of the Roman Empire*, 1964), de Anthony Man.

Por su parte, *Amphitryon* ha tenido una mayor repercusión en la contemporaneidad, tanto en adaptaciones teatrales, que hunden sus raíces en la poética que define la literatura de la Edad Media desde Vital de Blois, como en el Séptimo Arte en su extremo contemporáneo. En ello influyen el carácter de los personajes –con el juego de la identidad y de la figura del doble como trasfondo– y su trascendencia mitológica, más allá de la acomodaticia y burguesa trama de *Pseudolus*: adaptaciones teológicas, operísticas, influencia directa en Shakespeare, Molière, Kleist, y versiones rupturistas en Giraudoux han enriquecido sobremedida desde antiguo un texto que, como el de Plauto, poseía paralelismos trágicos no conservados. Y es que *Amphitryon* también versa sobre la concepción y nacimiento de Hércules, héroe fundamental en la cultura de Occidente. Así, en el siglo XX, al margen de la película alemana *Anfitrión* (*Amphitryon. Aus den Wolken kommt das Glück*, 1935), dirigida por Reinhold Schünzel, el cine en torno a la figura mitológica de Hércules también remite, en cierta forma, a la figura de Anfitrión, su padrastro. Finalmente, con posterioridad a la obra de Carlos Trías, como entre otros textos del ámbito español la obra *Los dioses y los cuernos*, de Alfonso Sastre, supone una nueva vuelta de tuerca sobre el trasfondo de la burla de los dioses y certifica la actualidad del texto plautino, en un contexto donde la adaptación del teatro antiguo con ambientación en el mismo mundo antiguo reverdece asociada a festivales teatrales al aire libre en enclaves arqueológicos e históricos, como sucede, por poner un ejemplo, con *Pluto o la comedia de los pobres ricos*, de inspiración aristofánica, que en el año 1983, fruto de la colaboración entre Juan Diego y Francisco Melgares, se representó en el Festival de Teatro de Mérida; o sucede también en ese mismo año con *Golfus de Emerita Augusta*, antes citada. En otras palabras, de alguna manera, tras el estreno por parte de Villanueva de *El Plauto* en Madrid, se puede inferir que la puesta en escena de la obra de Trías se enmarca en un momento de fuerte revitalización de las adaptaciones libres de la comedia grecolatina a la vez que contribuye a ella.

De cualquier forma, ciertamente el contexto paródico de la obra no se limita a Plauto ni específicamente a los textos de *Pseudolus* y *Amphitryon*, toda vez que, al margen del título primigenio propuesto por Trías, también otras obras como, por citar dos del conjunto del corpus plautino, *Aulularia* y *Miles Gloriosus* (o *El militar fanfarrón* en su también reconocible y elocuente título en español) aportan referentes intertextuales de carácter fundamental a *El Plauto*, de forma que la Tradición Clásica no solamente afecta a situaciones, nombres, tramas, anécdotas sino, sobre todo, a la manifestación teatral en sí, a la vez que crea un código expresivo singular.

### 3. ELEMENTOS METATEATRALES Y ASOCIADOS A LA IDEA DE RELIGIÓN COMO ESPECTÁCULO EN *EL PLAUTO*

Según hemos apuntado en un epígrafe previo, el título de *El Plauto* de por sí posee un carácter metateatral, pues directamente centra su foco en el comediógrafo latino, en las tramas de sus obras y en su eco en la posteridad; pero, sobre todo, pone de relieve un género teatral concreto, del que es uno de sus más relevantes autores. La presencia de Plauto en la obra de Trías es absoluta. Un comentario detallado de dicha presencia escapa a los límites del presente análisis, sea en los nombres de los personajes, en las citas imbricadas o en las obras que aparecen entreveradas. En síntesis, la trama relata la intervención de tres esclavos con el fin de revertir la boda por obligación de una joven con un militar, proceso en el que provocan la intervención de Zeus para seducir a la joven recién casada y deriva en la imprevista relación carnal de la muchacha con su propio padre. Es decir, se abordan tres intentos de actuación abocados a estrepitosos fracasos, pues ni se logra que los jóvenes enamorados vuelvan a estar juntos, ni el padre de los dioses consigue a la joven mortal a la que pretende ni, en fin, en un juego de equívocos el padre protege a su hija, sino que termina confundiéndola y manteniendo relaciones incestuosas con ella. De alguna manera, se avanza de fiasco en fiasco, con el *leit-motiv* de intentos o amenazas de suicidio, sea del joven que pierde a la chica, de Zeus al no ver saciado su deseo sexual o del padre de la muchacha al descubrir la identidad de su amante. Los reveses responden a los argumentos de tres textos, como son *Pseudolus*, *Amphitryon* y *Aulularia*, pero, a la vez, cada uno de tales textos primordiales aparece entretejido por *Miles Gloriosus*, ya citado, pero también *Captivi* o *Mostellaria*, y, en general, por alusiones directas e indirectas a todas las comedias plautinas, como, por destacar una, *Curculio*, a partir de las ausencias de los personajes de mayor relieve socioeconómico debidas a viajes o guerras; o por personajes que, según refleja el caso de la meretriz, no es primordial en gran parte de los títulos indicados, pero sí en obras como *Mercator*. Ello deriva en que no exista un único protagonista, sino que estos sean diversos en función del aspecto predominante en cada cuadro.

Es la escena segunda del texto de Trías la que organiza la *contaminatio* plautina. En esta se presenta la suspicacia del anciano Euclión frente a la dote que habría que conceder a su hija casadera; el recelo surge en pleno debate con el esclavo Pséudolo, al tiempo que entra un militar acompañado de un segundo esclavo, de Sosias, en un papel con doble proyección metateatral: de un lado, la condición de militar y el nombre del esclavo remiten a *Amphitryon*; de otro, el nombre del militar procede de *Curculio* –al igual que sucede con el nombre de otros personajes, como Palinura, también esclava, o Planesia, que es el nombre de la hija de Euclión en *El Plauto*–, si bien prevalece su carácter jactancioso, que replica el del protagonista de *Miles Gloriosus*. Desde el cielo retumba, aunque en un principio solamente como voz antes de mostrarse, Zeus, quien en el mismo plano anfitrónico señalado se propone castigar al soldado al tiempo que la joven hija de Euclión despierta su interés sexual. Se tejen diálogos en varios niveles y la escena acaba con una mención expresa a la olla inservible, objeto que remite de manera evidente a *Aulularia*, de donde procede también la figura del anciano. De esta forma, en apenas una única escena se han sintetizado de manera magistral por parte de Trías las tramas de diferentes comedias, sobre todo, según hemos apuntado, *Pseudolus*, *Amphitryon* y *Aulularia*, con nombres de personajes procedentes de otros textos plautinos.

Así, si se aceptan como hilos conductores de *El Plauto* la tríada de obras formada por *Pseudolus* –a partir del primer título del texto de Trías y del peso que poseen los esclavos en la obra–, *Amphitryon* –fundamentalmente en virtud del relieve que posee la figura de Júpiter (Zeus en *El Plauto*) y no por ningún personaje que tenga ese nombre– y *Aulularia* –si se tiene en cuenta la relación paterno-filial y los diferentes triángulos amorosos existentes– se entiende la estructura de la obra en su conjunto a partir de las tres frustraciones indicadas (el fracaso del amor juvenil, la decepción del deseo divino y el incesto). No obstante, se han de dejar a un lado tanto el primer cuadro, que funciona realmente como prólogo, de forma que Trías mantiene a este respecto la impronta antigua, y el epílogo que, como forma de cierre, deriva en la confluencia de enredos y en un fin de fiesta caótico en homenaje a Dionisos, divinidad que inspira desde la tradición las manifestaciones teatrales. Ambos aspectos poseen además una función metateatral, según es evidente a propósito de la figura de Dionisos que acabamos de mencionar, pero, que, además, deviene clave a la hora de implicar al auditorio en las diversas ramificaciones de la trama. Así, la escena primera se presenta como un homenaje al cine mudo y al teatro musical –a pesar de que no guardan relación con la forma fundamentalmente dialogada de *El Plauto*–, en tanto el cierre responde a un tradicional *deus ex machina* dramático, pero que no resuelve el conflicto, sino que consagra el desorden como forma de cerrar un argumento paulatinamente más aporético. *De facto*, es el carácter metateatral el inspirador de la fórmula de la

*contaminatio* global que ofrece la comedia de Trías, donde nada ni nadie es lo que parece.

La aparición de Dionisos no es, según hemos señalado a propósito de *Amphitryon*, la única divinidad que se hace presente, pues es Zeus quien ocupa en buena medida la obra: en el original plautino de *Amphitryon*, la presencia de Júpiter y Mercurio en la comedia –y no en una tragedia, como corresponde a su dignidad divina– se justifica por su condición de actores que, disfrazados de mortales, van a intervenir en la trama, de forma que es una condición metateatral la que respalda la coherencia de la obra. En Trías serán los esclavos los que se revistan de dioses para crear, siendo tres, una misma divinidad, que solamente tiene sentido en la representación, es decir, de nuevo, aunque en sentido inverso a lo que sucede en Plauto, mediante un modelo metateatral, como revela de forma palpable no solamente la referencia directa al espectador en la séptima escena, sino también la aparición de una carretilla llena de máscaras para recrear una representación dentro de la representación en el cuadro decimotercero. No obstante, Dionisos y Zeus no son los únicos dioses que tienen papel en *El Plauto*: a lo largo de las diferentes escenas irán apareciendo figuras como las de Atlas (escena o cuadro tercero) y Gea (escena o cuadro decimotercero), de raigambre primigenia, además del olímpico Mercurio y de otras figuras como los sátiros, en una mescolanza digna de un tratado de mitología clásica o grecolatina, además de estar ausentes de los textos plautinos –donde se recurre a dioses más íntimos, como el Lar familiar en el caso de *Aulularia*–, excepción hecha de Zeus/Júpiter y Mercurio, protagonistas de *Amphitryon*. Junto a estos dioses del panteón clásico, se mencionan otras entidades religiosas, ahora de base judeocristiana, como Satanás y el propio Dios cristiano ya desde el cuadro primero, figuras que funcionan al tiempo como contraste irónico de las propiamente mitológicas. Así, la divinidad cristiana y el ángel caído se entienden como eslabones de una cadena donde de manera subliminal las identidades de los dioses se funden y confunden, de forma que el Dios cristiano es una construcción del Zeus suicida al tiempo que la encarnación humana del Dios cristiano se había producido ya en el mito del nacimiento de Hércules, hijo de un dios y de una mortal.

Por lo demás, la trascendencia de divinidades como Zeus y Mercurio supera el marco del referente plautino de *Amphitryon* para adquirir sentido estructural en el interior de la comedia de Trías, a partir de resonancias internas que actúan como situaciones teatralmente paralelas en escenas distintas y, por ello mismo, con un carácter metateatral: sucede con el intento de acabar con su propia vida que intenta culminar el joven amante despedido por la boda de la muchacha y con un mismo propósito de suicidio por parte de Zeus, confundido por su fracaso a la hora de seducir a la misma joven (en el cuadro decimotercero). En fin, el protagonismo de los tres esclavos convierte a estos en tres caras de un mismo papel teatral, de alcahuetes que

alteran de forma deliberada los encargos que reciben, con el consiguiente añadido de más enredos al tradicional enredo del triángulo amoroso.

A este respecto, ya la primera escena –en realidad, un prólogo– presenta a los tres esclavos-sirvientes que, además de representar un *sketch* inspirado tanto en las actuaciones de *clowns* como en el cine cómico mudo, entonan una canción portadora de una fuerte carga irónica de contenido teológico, según la cual la mayor maldad de Satán es hacerse pasar por el Dios cristiano, además de jugar con el misterio trinitario relativo a las tres manifestaciones de una misma divinidad, sean los tres esclavos como una única persona, sea por el desarrollo dramático posterior donde la confusión de deidades deviene parodia de la Trinidad católica. Desde una perspectiva formal, la iconografía geométrica del triángulo como símbolo de la divinidad católica se hace omnipresente desde la Edad Media avanzada, si bien con otros elementos que resultaría superfluo detallar en el presente estudio. Es más, el triángulo divino coincide formalmente con el frontón de la arquitectura clásica. En definitiva, en *El Plauto* el programa religioso se hace patente desde un primer momento. Ahora bien, esta interpretación no se descubre exclusivamente a través de un análisis hermenéutico del texto, sino que impone un tratamiento iconoclasta que adquiere formas perceptibles en la puesta en escena propuesta por Roberto Villanueva que se ha convertido en referente del abordaje de la obra de Trías, entre otros motivos por el propio respeto que le merece el texto, aunque no se renuncie a la investigación personal.

#### 4. REPRESENTACIONES DE *EL PLAUTO*: HACIA UNA ICONOGRAFÍA ICONOCLASTA

El recorrido escénico de *El Plauto* se inicia en el Festival Grec de Barcelona del año 1974 –en versión en catalán de Santiago Sans, también director de la representación, con el título de *Pseudolos contra Amfitrió*–, sin un eco particularmente relevante en cuanto a público y crítica. Apenas se conocen testimonios gráficos de esta representación; tampoco se documenta cartelística asociada al margen del programa del propio festival. En las críticas periodísticas se menciona más la idea de espectáculo que de creación artística en sus acepciones textual y específicamente dramática.

Es en Buenos Aires donde la obra se consagra en el año 1977 gracias a la labor del director Roberto Villanueva, tras haber conocido este personalmente a Carlos Trías durante una estancia del escritor en la capital argentina en la primera mitad de los años setenta. De hecho, es el mismo Villanueva quien estrena la obra en Madrid un lustro después, con una versión cuya extensión es más reducida y, al cabo, resultó la definitiva en el mismo año 1982, momento en el que el texto también aparece publicado en la revista *Primer Acto*, aunque se produjeron dislates mínimos, como la mención a personajes que, en realidad, no aparecerán en la edición definitiva, caso de la figura

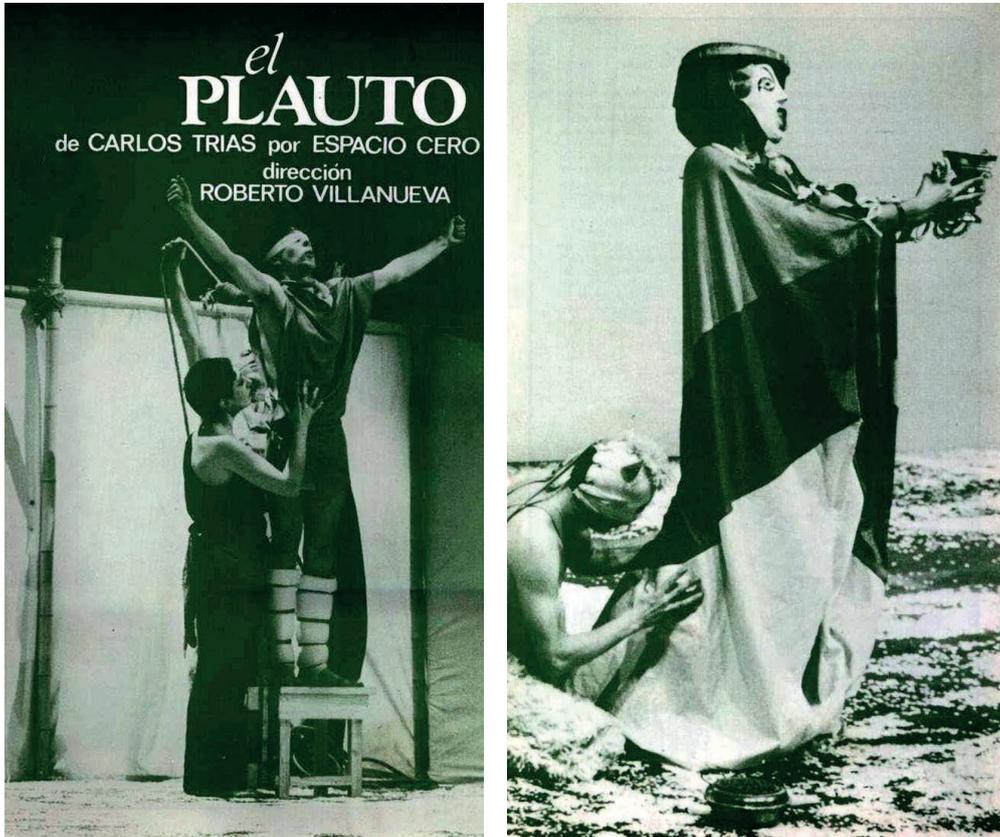
del pedagogo, según se cita en el *dramatis personae* o del nombre de Filenia, que se menciona en críticas anteriores a la versión del texto fijada en 1982, si bien, no existe como tal en el elenco de personajes del texto definitivo.

En Argentina la propuesta de Villanueva, que se desarrolla en plena dictadura política, se presenta como una experiencia trascendente en múltiples sentidos, pero, sobre todo, en virtud de su alcance teatral, dado que responde a la influencia de los montajes de Peter Brook en la estela de Antonin Artaud y de una idea de teatro centrado en su puesta a prueba continua de la representación y de su maleabilidad cultural –o universal por así decir; algo más patente si cabe en una aproximación, aunque sea diletante como se da en Trías, al teatro de Plauto–. No obstante, apenas existen fotografías del montaje; sí reflexiones, sobre todo de índole conmemorativa; también recuerdos acerca de la maleabilidad de espacios y tiempos que permitía el montaje. Las escasas referencias informan sobre una representación a la vez barroca, si bien carente de escenografía –es decir, sin una *frons scaenae*, a la manera del ya citado Brook–, y un vestuario y unas máscaras caracterizados por su carácter tosco, con influencia a este respecto de las doctrinas de Jerzy Grotowski.

Por su parte, aunque en cierta medida exitosa, en Madrid el planteamiento y recepción fueron distintos a lo que se pudo ver en la versión bonaerense. De hecho, si bien el montaje depende fuertemente del llevado a cabo en 1977, existen importantes diferencias, fundamentalmente tres: en primer lugar, la recepción se adapta al espacio de teatros «a la italiana»; en segundo lugar, la representación se fija en dos horas –y, por consiguiente, se produce una importante reducción del texto–; y, en tercer y último lugar, se añaden una propuesta escenográfica y un vestuario más pulidos –o, en otras palabras, menos espontáneos, si bien, según acabamos de señalar, Villanueva los define como más austeros, acaso sinónimo de esquemáticos–, al igual que sucede con la producción y difusión gráfica. Además, está el hecho de que el contexto político es diferente y la tradición teatral también –toda vez que España acababa de salir de la larga dictadura franquista–, los cambios aportan claves de lectura distintas a las que Villanueva promovió en su primera versión, que, como argumento de interés al examen de los temas asociados a lo religioso del presente estudio, afectan incluso a la música. Según hemos tenido ocasión de señalar, dichas claves inciden en la provocación religiosa y, en efecto, incidirán también en la potenciación de la imagen de iconografía tanto mitológica como de tradición cristiana.

Además de grabaciones videográficas para su consulta en sede, el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, dependiente del Ministerio de Cultura español, conserva fotografías teatrales que corroboran las evocaciones señaladas. Se trata de imágenes firmadas por Fernando Suárez y Manuel Martínez

Muñoz. Una de las fotografías de Suárez, de hecho, constituye la portada del programa de mano de la representación en el teatro María Guerrero y refleja nítidamente el símbolo de una crucifixión. También en el mismo programa se muestra una figura hierática, de perfil, con una especie de toga-sotana, con un cuenco en las manos con el gesto propio del momento de una consagración durante una misa.



FIGS. 1 & 2: Programa de mano de *El Plauto*. Fotografías de Fernando Suárez. © CDAEM (Madrid).

No se trata de referencias iconográficas azarosas: en el reportaje de Suárez conservado en el CDAEM, además de las fotografías utilizadas para el programa de mano, se documenta una fotografía donde la disposición del momento teatral replica un altar cristiano.



FIG. 3. Fotografía de Fernando Suárez. © CDAEM (Madrid).

En fin, desde una perspectiva más mitológica, aunque sin renunciar a ecos teológicos, se muestra un gesto de salto cuyo movimiento remite al *Prometheus* de Jan Cossier y boceto de Peter Paul Rubens (1636-1637; Museo Nacional del Prado, Madrid), como un ademán característico del actor Enrique Simón, que trabaja en *El Plauto*, habiéndose presentado Prometeo en el pensamiento occidental también como un salvador del ser humano.



FIGS. 4, 5 y 6. Fotografía de Fernando Suárez © CDAEM (Madrid); Cossier-Rubens, *Prometheus*, Museo Nacional del Prado (Madrid); e imagen promocional de Enrique Simón a propósito de uno de sus trabajos televisivos (<https://enriquesimon.com/trabajos/>).

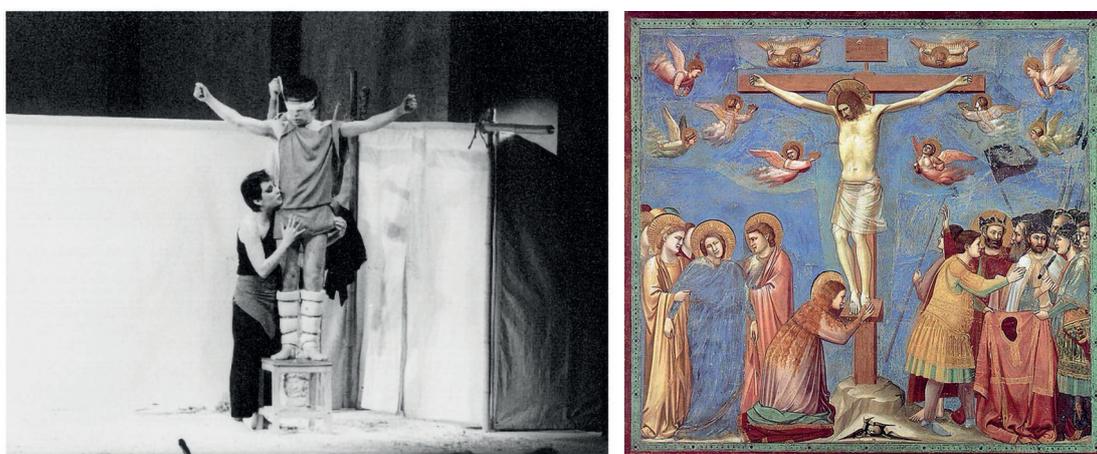
La interpretación religiosa se ve reforzada en las instantáneas realizadas por Manuel Martínez Muñoz, las cuales mantienen la misma insistencia en una iconografía cristiana, referida a la crucifixión. Al igual que sucede con las fotografías de Fernando Suárez, las de Martínez Muñoz responden a un momento descontextualizado en la trama –no obstante, sería posible identificarlo, toda vez que conserva una grabación de las representaciones dirigidas en Madrid por Roberto Villanueva en la Sala Olimpia; pero lo que realmente resulta trascendente es la composición iconográfica de la imagen fotográfica–. En la primera imagen el personaje central muestra un gesto de acogida como de un oficiante a los presentes, pero también refleja rigidez en los brazos, lo cual denota al tiempo la forma de una crucifixión. Por lo demás, la figura se ve rodeada de dos mujeres y dos figuras encasquetadas a la manera de soldados, de los que el que está agachado porta una especie de lanza enfundada. La composición de la imagen es muy sugerente y elaborada: su iconografía responde al momento en que están ante la cruz la Virgen María y María Magdalena y cuando unos soldados quieren comprobar con una lanzada si el crucificado está ya muerto. La segunda imagen no pierde el halo litúrgico bajo una *scaenae frons* en forma de retablo al cubrir al personaje central con una especie de palio –o *sui generis* sudario–, al tiempo que este ofrece a una de las mujeres a uno de los soldados. En este caso, el soldado parece adoptar el papel de San Juan

en el momento de la crucifixión, al que Jesús hace entrega de su madre. Poco importa que el orden bíblico no sea pertinente, ni que se fuerce la idea de transformación de un personaje, cuando la configuración visual de la escena resulta deliberadamente ambigua al respecto. De hecho, la composición destaca por su forma abigarrada, con todos los actores muy juntos, como agrupados para formar una estampa. Se trata de una disposición de marcado carácter pictórico, según se aprecia en la tradición de grabados y pinturas sobre el momento de la crucifixión, como, por mencionar de nuevo a Rubens, y como mero ejemplo entre muchos otros posibles, en la pintura *De lanssteek* (*Christus aan het kruis tussen de twee moordenaars*), circa 1619-1620, Antwerp (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten).



FIGS. 7, 8 y 9. Fotografías de Manuel Martínez Muñoz © CDAEM (Madrid); y Rubens, *De lanssteek*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Antwerp).

El referente iconográfico se mantiene en otra fotografía donde se presenta de nuevo la figura de una especie de crucificado –el personaje está con los brazos extendidos– a cuyas rodillas se abraza con aparente reverencia una mujer, que, en realidad, lo sujeta de forma procaz, palpando sus atributos sexuales sobre el calzón. La iconografía de la cruz a la que se aferra María Magdalena subvierte su sentido de manera provocativa, a la vez que aporta un sentido erótico a un instante del que no importa su correspondencia en la parodia mitológica del relato de Trías, o, dicho con otras palabras, la escena es tratada a partir de la mofa de referencias iconográficas cristianas. De nuevo, su referente iconográfico es universal, sobre todo a partir de un modelo de crucifixión llevado a cabo por el Giotto en uno de los frescos de la Capella degli Scrovegni en Padua (*circa* 1304-1306).



FIGS. 10 y 11. Fotografía de Manuel Martínez Muñoz © CDAEM (Madrid); y Giotto, *Affresco*, Capella degli Scrovegni (Padova).

No obstante, la idea de subversión en sí no es novedosa en la historia de la cultura occidental, según se aprecia, por poner un ejemplo de interés dado que su relieve también puede descubrirse en una fotografía de Manuel Martínez Muñoz, en el Marqués de Sade, actualizado en época coetánea de *El Plauto* en obras como el *Marat-Sade* de Peter Weiss (1963), llevada a las tablas teatrales y al cine por Peter Brook o en la inspiración que *Los 120 días de Sodoma* se da en el filme *Saló* de Pasolini (1975). Así se documenta en una imagen donde destaca sobre el conjunto de la escena la presencia de un personaje en pose canina, que llama la atención por cuanto no aparecen animales en el texto de la obra. El eco de la escena se encuentra en la citada película de Pasolini, como uno de los ejemplos de sadismo que desglosa el filme, sin que se olvide que la obra de Sade funciona a través de las antítesis de temas asociados a la moral cristiana.



FIGS. 12 y 13. Fotografía de Manuel Martínez Muñoz © CDAEM (Madrid); y fotograma de *Salò* (1975), de Pier Paolo Pasolini.

Al mismo respecto del arte fílmico, desde la puesta en escena bonaerense se han reconocido en el trabajo de Villanueva influencias cinematográficas, sobre todo la del *Satyricon* (1969) de Federico Fellini. Tales influencias no solamente se descubren en las correspondencias con la literatura romana, sino en el hecho de que el director italiano se planteó su versión de los textos antiguos en que se apoya su película a partir de la idea de un viaje de ciencia ficción al «planeta Roma». De alguna manera, ya en Trías –es decir, como algo que no solamente se da en la puesta en escena de Roberto Villanueva–, existe una actitud concomitante, como una especie de viaje al «planeta Plauto» que aporta una nueva clave interpretativa al texto de Trías.

Por lo demás, según hemos apuntado ya, la puesta en escena que Villanueva lleva a cabo de *El Plauto* revitaliza la libertad del acceso a la comedia grecolatina como género; pero, además, abre las puertas de representaciones posteriores del texto de

Trías. Así, con posterioridad, la trayectoria de las representaciones de *El Plauto* se ha mantenido con escalonada regularidad, sea a cargo de grupos independientes de índole local –como el caso de Enea, de Puertollano (Ciudad Real), en el año 1985 bajo la dirección de Pablo Céspedes–, sea incluso de centros educativos –sucede a propósito de uno de los centros de referencia para el teatro escolar, el Taller Teatral del Instituto Navarro Villoslada, con sede en Navarra, que la ha programado en dos ocasiones, en 1986 y en 2005, bajo la dirección de Ignacio Aranguren; también se programó en la Escuela de Teatro de Getxo (Vizcaya) en el año 1989 bajo la dirección de José Miguel Elvira; en la Universidad Pública de Navarra en el año 2002, bajo la dirección de Pablo Salaberri; y por la Real Escuela Superior de Arte Dramático, Resad, en el mismo año 2002, a cargo de Rafael Cea–. El eco de la puesta en escena de Roberto Villanueva ha marcado mayor influencia en el ámbito latinoamericano –los lugares de representación y el carácter profesional de las compañías así lo certifican–, donde el texto de Trías estuvo en preproducción en Buenos Aires en el año 1989; también en Montevideo en el año 1997, bajo la dirección de Fernando Toja; y ya en el siglo XXI nuevamente en Buenos Aires, en el año 2016, con Adrián Blanco como responsable. De igual forma, en el siglo XXI en España se ha recuperado *El Plauto* en el año 2015, a cargo de Manuel España con la compañía Protea Teatro de Mijas (Málaga).

##### **5. CONCLUSIÓN: LA PROPUESTA DE UN ICONOCLASTA *PLAUTUS CHRISTIANUS***

Al margen del planteamiento como disparate, que en ningún momento es desmentido, *El Plauto* se presenta de principio a fin como una propuesta escénica eminentemente metateatral. En efecto, el mismo disparate surge de la falta de correspondencia entre los límites de la representación y la trascendencia de los temas que se exponen, por cuanto, en realidad, los segundos entran en competición con unas obras ya consagradas y reconocidas como clásicas, que resultan difícilmente parangonables con el nuevo texto. No obstante, el concepto clásico que define dicha falta de correspondencia es el de *decorum*. De esta forma, *El Plauto* se presenta como una obra indecorosa tanto en su sentido etimológico como en el de los límites de la representación, con profusión de tramas y personajes que se definen por su condición de situaciones y figuras desplazados que proceden de textos preexistentes. Sucede que la falta de *decorum* se corresponde con una de las fuentes plautinas más palmarias de la obra, con *Amphitryon*, una comedia en cuya trama, contra lo establecido normativamente en el género, intervienen divinidades que se mezclan con esclavos en una convivencia que se presenta como de extremos insolubles. Trías riza el rizo a este respecto: mientras en el comediógrafo Plauto, dioses como Mercurio y Júpiter adoptan formas humanas –incluso serviles en el caso de Mercurio, que toma el aspecto del esclavo Sosias–, en el texto de Trías son los esclavos los que se disfrazan de dioses e incluso lo hacen por

triplicado, con la construcción de un fantoche que ocupe el lugar de un Zeus que ha intentado suicidarse derrotado por las imposiciones sexuales que lo definen y en las que fracasa –además de tratarse de un momento que posee reminiscencias internas, por cuanto remite al intento de suicidio del joven amante, que se muestra despechado en el cuadro o escena tercera–.

El referente religioso deviene, por consiguiente, sustancial: no se trata de una mofa antireligiosa ni en Plauto ni en Trías, por más que el segundo recurra a ecos nietzschianos sobre la muerte de dios y al tema de la inversión de cielo e infierno de acuerdo con los cánones del cristianismo. Y es que *El Plauto* también recrea la transferencia de la divinidad pagana hacia una construcción cristiana de esta, que nace de la decadencia de las deidades clásicas, agotadas en sus papeles caducos. En este contexto, la trinidad de esclavos-dioses que compone una nueva divinidad y el triunfo *ex machina* de Dioniso (figura nítidamente nietzscheana también), amén de inspirado en el imaginario habitual del dios Baco, remarcen la lectura de fondo del texto de Trías.

Ha sido el director Roberto Villanueva quien ha forjado en buena medida la iconografía asociada a *El Plauto*. En este contexto, si bien no se conservan grabaciones de la versión de 1977 –sí de representaciones en 1982–, así como apenas fotografías bonaerenses, las imágenes de la puesta en escena en España confirman la interpretación religiosa subyacente con que se lee por parte del director argentino la obra de Trías, de tal forma que la representación se transforma en una especie de misa que deriva en un final orgiástico. En efecto, incluso en la escenografía es perceptible la asociación iconográfica entre el frontón de la arquitectura clásica y el triángulo de personas que define el misterio cristiano de la Santísima Trinidad, a lo que se añade que los esclavos se revistan de dioses –como paradigma también del pensamiento cristiano del revés: no es dios en carne mortal, sino mortal en carne divina–. Por lo demás, una disposición en altar, representaciones de crucifixión, gestos de índole litúrgica, etcétera, constituyen en buena medida el *leit-motiv* que hilvana la puesta en escena. Se puede decir que dicha puesta en escena ha marcado la impronta de representaciones posteriores, a lo que se suma una percepción del texto como un viaje al «planeta Plauto», en el que se recuperan sus temas cómicos característicos, como la confusión de caracteres, el equívoco y el engaño.

En síntesis, la propuesta de un Plauto como reto de hacer un compendio y una *contaminatio* meramente artificiosos no responde a la carga de profundidad que parece querer destilar Trías en su obra, que no es otra cara de efectos cómicos postizos (como en el musical *Golfus de Roma* antes señalado), sino que deriva en algo más complejo. De hecho, ya el mismo Plauto va más allá del comediógrafo Menandro que le inspira, a pesar del dominio del reconocimiento de Menandro en el conjunto del Mediterráneo

y no solamente en Roma. De igual forma, Trías no se conforma con un conocimiento profundo de Plauto, de unos recursos que la tradición ha manejado con éxito, según refleja, por poner un único ejemplo, Molière; sino que va más allá: devuelve a Plauto a su época al tiempo que, inevitable pero sutilmente, lo ajusta con el pensamiento cristiano, con menciones implícitas a Nietzsche y Freud en el tratamiento sea de la idea de la muerte de dios sea de la frustración como motivo de depresión, entre otras ideas posibles y como eficaz forma de traer a Plauto a nuestros días.

Al cabo, un «todo Plauto en solamente un único Plauto» puede hacerse casi en exclusiva desde perspectivas cristianas, conforme a claves anfitriónicas ya expresadas en el antiguo teatro teológico en el que se identifica a los personajes de la comedia con figuras bíblicas. Así sucede con san José como *sui generis* Anfitrión evangélico en, por ejemplo, la obra de Joannes Burmeister, a caballo ya entre los siglos XVI y XVII.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANDURA VARELA, F., «Manuel Martínez Muñoz y sus fotografías de teatro (1968-1987)», *Villa de Madrid*, 94 (1987), pp. 53-69.
- BURGUEÑO, M. E., «En la encrucijada del teatro: 'El Plauto'», *Revista Relaciones*, 152/153 (1997), pp. 27-28. Disponible en: <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/anteriores/9701/plauto.htm> [12-06-2022].
- CASTRO RODRÍGUEZ, V., *La recepción del mito clásico grecolatino en el teatro español de los ss. XX-XXI*. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/39513/1/T37862.pdf> [18-05-2022].
- FONTAINE, M., *Joannes Burmeister: Aulularia and other Inversions of Plautus*, Leuven, Leuven University Press, 2015.
- GARCÍA JURADO, F., *Teoría de la Tradición Clásica. Concepto, historia y métodos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- HARO TECGLÉN, E.: «Cuando Occidente se burla de Occidente», *El País*, 8/12/1982.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A., «Personajes de la tragedia griega en el teatro español del siglo xx. Tres ejemplos: 'Fedra', de Unamuno, 'La tumba de Antígona', de Zambrano y 'Demasiado tarde para Filoctetes', de Sastre», *Nova Tellus. Supplementum (Tramas y ecos del teatro clásico griego)*, 7 (2014), pp. 155-250.
- LÓPEZ FONSECA, A., «De la traducción a la adaptación teatral en el proceso de comunicación del mito. 'Los dioses y los cuernos' de Alfonso Sastre», en G. Santana Henríquez, L. M. Pino Campos & M. Martínez Hernández (edd.), *Παιδεία καὶ ζήτησις: homenaje a Marcos Martínez Hernández*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2017, pp. 459-470.
- LOZANO, E., (2007): «Roberto Villanueva, 1929-2005: Trayectoria de un artista de la dirección escénica», *Telón de fondo*, 5 (2007), pp. 1-23. Disponible en:

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9479/8260> [13-06-2022].

- MARTÍNEZ TOMÁS, A., «'Pseudolos contra Amfitrío', de Carlos Trías, en versión catalana de S. Sanz», *La Vanguardia*, 04/08/1974, p. 44.
- MONLEÓN BENNÁCER, J., «'El Plauto', de Carlos Trías», *Primer Acto*, 190 (1982), p. 64.
- MONLEÓN BENNÁCER, J., *Mérida: Los caminos de un encuentro popular con los clásicos grecolatinos. Festival de Teatro Clásico de Mérida, 50 ediciones*, Mérida, Patronato del Festival de Teatro Clásico de Mérida, 2004.
- MONLEÓN, J., & PÁEZ, J., «A propósito del estreno de 'El Plauto' en España», *Primer Acto*, 190 (1982), p. 67.
- MONLEÓN, J., & VILLANUEVA, R., «A propósito del estreno de 'El Plauto' en España», *Primer Acto*, 190 (1982), p. 67.
- NOVOA VALDIVIA, V., «Pintura y teatro en el Marat/Sade de Peter Weiss (Documentos y crítica en España, 1960-1980)», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 46 (2010). Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero46/pweiss.html> [30-06-2022].
- POCIÑA PÉREZ, A., & LÓPEZ LÓPEZ, A., «Sobre la pervivencia de Plauto en los teatros europeos», *Fortunatae*, 16 (2005), pp. 225-235.
- SÁNCHEZ MATAS, J. L., *El Festival de Teatro Clásico de Mérida*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1991.
- SÁNCHEZ MOLINA, M., «La Aulularia de Vital de Blois a la luz de la teoría poética de los siglos XII y XIII», *Revista de Filología Románica*, 3 (1985), pp. 275-287.
- SOTO, I., «La cadencia del ritmo popular», *Clarín. Revista Ñ*, 02/03/2017. Disponible en: [https://www.clarin.com/revista-enie/escenarios/cadencia-ritmo-popular\\_0\\_BygamM8qe.html](https://www.clarin.com/revista-enie/escenarios/cadencia-ritmo-popular_0_BygamM8qe.html) [06-06-2022].
- TOVAR PAZ, F. J., *Un río de fuego y agua. Lecciones sobre mitología y cine*, Cáceres, Filmoteca de Extremadura & Universidad de Extremadura, 2006.
- TRÍAS SAGNIER, C., *El Plauto. = Primer Acto*, 190 (1982), pp. 70-118.
- TRÍAS SAGNIER, C., «La génesis de 'El Plauto'», *Primer Acto*, 190 (1982), pp. 68-69.
- TRÍAS SAGNIER, C., «Sangre y suelo. Notas sobre 'Edipo en Colono' de Sófocles», *Claves de razón práctica*, 89 (1999), pp. 75-78.
- UNCETA GÓMEZ, L., «Anfitrión: de tragicomedia a relato fantástico», en C. González-Vázquez (ed.), *El teatro en otros géneros y otros géneros en el teatro. II Estudios de Teatro Romano en honor del profesor Benjamín García Hernández*, Zaragoza, Pórtico, 2017, pp. 307-238.
- VILCHES DE FRUTOS, M. F., «La temporada teatral 1982-1983 en España», *Anales de Literatura Española Contemporánea. ALEC*, 8 (1983), pp. 143-161.
- VILLANUEVA, R., «Cuestiones de la vanguardia teatral», *Nova Arte*, 3 (1979), pp. 3-6.

## JOAN MARGARIT: CONSTRUIR POEMAS

## JOAN MARGATIR: BUILDING POEMS

ARMANDO LÓPEZ CASTRO  
Universidad de León

### RESUMEN

Joan Margarit vivió, al menos en sus primeros años, una situación de indigencia, desde la cual la voz poética intenta reconocer lo vivido. Nada más propicio que vivir a la intemperie, que no excluye la solidaridad, sino que la reclama, para reconocer lo humano. Por eso, sus poemas practican la destrucción como fundamento, con el objeto de prescindir de lo anecdótico y volver a lo esencial.

**PALABRAS CLAVE:** Intemperie, destrucción, reconocimiento, voz poética.

### ABSTRACT

Joan Margarit lived, at least in its early years, a situation of indigence, from which the poetic voice tries to recognize what was lived. Nothing more favorable than living in the open, which does not exclude solidarity, but claims it, to recognize the human. Therefore, his poems practice destruction as a foundation, in order to dispense with the anecdotal and return to the essential.

**KEY WORDS:** Weather, destruction, recognition, poetic voice.

Construir poemas supone una misteriosa operación de ambigüedad, según la cual la realidad no es sólo lo que es, sino también la sombra de lo que no aparece, la transparencia de lo ausente que nos mira. Ciertamente, en el espacio transformador del poema, la palabra permanece fuera del mundo, dejando que el lenguaje hable por sí mismo, como el rumor incesante del silencio, de lo que aún no es y excede el límite de cuanto puede ser dicho. El territorio de la escritura poética, en el que no dejan de fundirse los opuestos, resulta ser el proceso invisible e inaudible del lenguaje, en el que

\* Recibido: 23-01-2023. Aceptado: 01-03-2023

todo está por venir y por decir, un proceso en trance de constituirse y que continúa diciendo lo que siempre está por manifestarse. Este sentido de la inminencia, donde lo que todavía no ha sido se percibe como lo nuevo posible, es lo que se vislumbra en el lenguaje poético, cuya potencialidad anticipadora presupone la posibilidad de ir más allá de la realidad dada. Porque la función utópica de la obra de arte no consiste sólo en un alejamiento de lo inmediato, sino en un cumplimiento en el aquí y el ahora del instante poético («no te vayas aún, eres tan bello», escuchamos en el *Fausto*), una utopía cargada de la experiencia del mundo y que, como tal, se hace *mediadora* entre lo inmediato y lo trascendente. Si lo utópico se mueve en el territorio de lo presentido, los poemas de Joan Margarit, en la medida en que ponen de manifiesto «aquello que hace falta», la arquitectura de un mundo todavía inacabado, esta tendencia hacia el origen, objeto de toda poesía, busca lejanos horizontes, donde el juego es una metamorfosis del deseo que retorna. Es así como, con este entrelazamiento de lo próximo y lo lejano, se aspira a una vida más libre mediante el sueño, pues el que sueña no queda nunca atado al lugar. Sus poemas se inscriben de este modo en el orden de lo anónimo, de lo indeterminado, en esa presencia de lo ausente, en «parte donde nadie parecía», que es lo que la obra de arte deja decir<sup>1</sup>.

En el lúcido «Prólogo», que precede a la edición de *Todos los poemas (1975-2015)*, refiriéndose a la escritura poética de Joan Margarit, señala José Carlos Mainer: «No hablamos aquí de *la poesía*, como un estado de predisposición efusiva, sino de *un poema*, que es condensación y conciencia en el tiempo, algo en que la construcción prevalece sobre la fluencia». Lo que subyace bajo tales palabras no es la consideración de la poesía como estado o vivencia, previos al acto de creación, sino la preocupación por el poema concreto, como experiencia singular que ha llegado a ser escrita. Lo que el poema quiere decir es la memoria de lo ausente, de lo que ha quedado un residuo cantable («singbarer Rest», en expresión de Paul Celan), que es lo que rescata a la palabra del naufragio, del exceso de elocuencia que la oprime y no la deja discurrir libremente. En el largo tiempo del aprendizaje, el que se prolonga desde 1975 hasta 1986, al que el poeta da el título general de *Restos de aquel naufragio*, hay un poema breve, «Anna, 1967», incluido en la serie *El orden del tiempo*, donde lo que sobrevive en la memoria es el dolor causado por la desaparición de la hija, nacida para morir poco tiempo después:

---

1 Hablando de esta realización de lo real, propia de la obra de arte, señala LÉVINAS, E.: «La búsqueda poética de lo irreal es la exploración del fondo último de lo real», en *Sobre Maurice Blanchot*, Madrid, Trotta, 2000, pp. 43-44. En cuanto a la anticipación de la obra artística, que permite soñar con la posibilidad de una vida mejor, véase el luminoso «Prólogo» de E. Bloch a su estudio *El principio esperanza*, Madrid, Aguilar, 1977, Tomo I, pp. XI-XXVIII.

ANNA, 1967

Estuviste muy poco entre nosotros  
pero tal vez aún puedas oír  
este canto de pájaros ocultos.  
Murmullos de las hojas del dolor:  
en mi memoria,  
una pequeña playa con tu nombre  
que no conoce nadie, ni figura  
en mapa alguno de ningún navío.

5

Sólo desde la pérdida del ser querido, sentida dolorosamente, puede reconstruirse la tela misma de la vida. Fruto de un largo trabajo de interiorización, lo que revela este breve e intenso poema es que, sólo desde la ausencia de la hija muerta, con su mezcla de nada y dolor, puede constituirse la voz poética, el canto surgido de la muerte que ya no puede morir. De ahí que los recursos expresivos más destacados en el poema, como la brevedad del verso quinto («en mi memoria»); el valor puntual del indefinido («Estuviste»); el deíctico de primera persona («este canto de pájaros ocultos»), que sirve para particularizar la expresión; y la impersonalidad de los versos finales («que no conoce nadie»), se asocian todos ellos entre sí para que el lector perciba que la fuerza del canto procede aquí de la verdad de la muerte. En tanto que esa vida fugaz es recordada, se siente como memorable, siendo el canto mismo el que conecta lo memorable con lo inmemorial<sup>2</sup>.

Convertido en un ser de lenguaje, lo que debe llevar a cabo el poema es un diálogo con el lector, favoreciendo el intercambio mediante la fuerza evocadora de los signos, la sobriedad de las palabras y la plasticidad de las imágenes. Los poemas recogidos en *Luz de lluvia* (1987), libro que, junto con *Edad roja* (1989), *Los motivos del lobo* (1993) y *Aguafuertes* (1995), inicia la exploración del poema como búsqueda de un lugar interior, participan todos ellos de ese territorio de lo íntimo, en que la poesía se forma y los poemas se hacen oír desde una cierta marginalidad o independencia, cualidades que están siempre presentes en los grandes poetas. Así lo vemos en el poema «Conversación en Alejandría», donde la identificación del poeta catalán con la poesía de Cavafis no sólo consiste en haber convertido la ciudad en paisaje moral, como hace Margarit con Barcelona, sino ante todo en haber hecho de la ficción autobiográfica, donde se funden la memoria personal y la colectiva, la mejor forma de expresar la condición efímera de la vida, donde nada perdura, excepto el cambio:

2 Aludiendo a la escritura como trama o tejido, señala TRÍAS, E., «Memoria y experiencia son términos que se exigen mutuamente», en *La memoria perdida de las cosas*, Madrid, Mondadori, 1988, p. 106. Para la cita de los poemas de Margarit, tengo en cuenta tres ediciones: *El primer frío: Poesía 1975-1995* (Madrid, Visor, 2004); *Arquitecturas de la memoria* (Madrid, Cátedra, 2006), a cargo de José Luis Morante; y *Todos los poemas (1975-2015)*, Madrid, Planeta / Austral, 2018.

## CONVERSACIÓN EN ALEJANDRÍA

Yo y la ciudad:  
polvo dorado de una misma tarde,  
eco que no ha acabado de extinguirse  
por cafés donde surge todavía  
un rostro joven desde la penumbra, 5  
como cuando, al rascar una pared,  
aparece un mosaico debajo del estuco.  
Los versos hablan de éxtasis pasados,  
de fervores dormidos por el tiempo,  
que pongo en orden al caer la noche. 10  
Siempre son fruto de la reflexión  
– incluso los que tratan del placer –  
y son ardientes hasta si se adentran  
por la filosofía o por la historia.  
Usted, amigo mío, no habla griego 15  
y no puede entender que una palabra  
pueda salvar un alma, ni cómo transformaron  
el aire de aquel tiempo los hexámetros.  
Por otra parte, mi deseo es sólo  
ser lo bastante antiguo, como un sepulcro jónico 20  
donde no queda rastro de la muerte.

Sin la memoria no podríamos expresar lo que somos. En el libro X de sus *Confesiones* escribe San Agustín: «yo soy quien recuerda, yo, el alma». Lo que el poeta alejandrino crea en sus poemas es una tensión entre memoria e invención, una ambigüedad de la que participa lo poético, pues el poeta no vive de las certezas, sino de la posibilidad de nombrar lo que nunca existió. De ahí que lo mejor de Cavafis esté en sus poemas, donde nos da una reflexión sobre la vida y en los que la percepción de lo inmediato se expresa de manera bella y precisa. Para Cavafis, lo mismo que para Margarit, el deseo de decir la plenitud de la belleza, en medio de la vida rutinaria y vulgar, es lo que da a su escritura un aura de duración e inmortalidad. Cuando un poeta como Seferis nos recuerda que Cavafis apenas existe fuera de sus poemas, lo que quiere dar a entender es que su lenguaje poético intenta re-actualizar lo ausente mediante una serie de momentos compartidos que pertenecen a un pasado común. También aquí, utilizando las formas del lenguaje apelativo, según revelan el uso del diálogo, presente ya en el título, y del vocativo («Usted, amigo mío»), que indican una experiencia compartida, Margarit usa la equivalencia de los dos puntos en el primer verso del poema («Yo y la ciudad:»); de la ruptura lingüística del guión o paréntesis («–incluso los que tratan del placer–»), que actúa como explicación del tema principal; la función restrictiva del adjetivo determinativo («polvo *dorado*», «fervores

*dormidos*», «el aire de *aquel* tiempo»), los cuales, al alterar la significación del nombre, subrayan lo inesperado; la progresión de las formas verbales («eco que *no ha acabado de extinguirse*»), que establecen una continuidad en el discurso; la incorporación de la lengua hablada frente a la culta («no habla griego»); y la serie variada de resonancias artísticas, presentes tanto en la imagen del «mosaico debajo del estuco» como la del «sepulcro jónico», que tienden a conservar la memoria de un pasado vivo, además de otras resonancias no menos importantes, como las alusiones a los placeres juveniles («un rostro joven desde la penumbra»), o los «éxtasis pasados» de las experiencias amorosas, tan presentes en la poesía de Cavafis, se articulan todos ellos en el poema para expresar la recreación del pasado en el presente. En ambas escrituras, hay una lucha contra la destrucción de la memoria, por no renunciar al goce de la plenitud de lo vivido en el poema. La meditación sobre lo vivido le sirve a los dos poetas para dar nuevo impulso al conocimiento, para hacer de la poesía una experiencia llena de pruebas, que hay que superar a través de un largo aprendizaje. El reconocimiento de lo vivido, que se resiste a desaparecer, es lo que da consistencia a la palabra poética, que convierte la experiencia vital en belleza artística<sup>3</sup>.

En un tiempo dominado por la desolación y el desengaño, tal es el clima afectivo de *Edad roja* (1989), libro que discurre desde la infancia a la primera madurez, tal vez sea el recuerdo del amor perdido la única posibilidad de salvación frente a los estragos del tiempo. Poemas tan significativos como «Caligrafía», «Ella» y «Dos cartas», además de «Ofrecimiento», que abre el conjunto, revelan una resistencia contra la realidad presente, donde la mirada melancólica del sujeto poético se tiñe de un matiz elegíaco, que tiende a conjurar la experiencia moral de la derrota. En el segundo de los poemas citados, la conciencia del amor perdido acrecienta el valor curativo de la palabra poética, que actúa como fuerza purificadora en un contexto moral de podredumbre y amargura:

## ELLA

Llega en tiempo de no esperar a nadie.  
Pasa el amor, fugaz y silencioso  
como en la lejanía un tren nocturno.  
No queda nadie. Es hora de volver  
al desolado reino del absurdo,  
a sentirse culpable, al vulgar miedo

5

---

3 En cuanto a la reflexión sobre la vida, que nos ofrece Cavafis en sus poemas, remito al ensayo de NÚÑEZ ESTEBAN, G., «Visión panorámica de Cavafis», en *Estudios clásicos*, 53 (1968), pp. 71-83. Respecto a la «lluvia» como imagen de nuestra condición efímera, véase el artículo de LÓPEZ BRETONES, J. L., «La primera lluvia del otro lado de la vida», en *Joan Margarit. Uno de los nuestros*, monográfico de la revista *El coloquio de los perros*, 2007, pp. 11-12.

de perder lo que estaba, ya, perdido.  
Al inútil y sórdido tiempo moral.  
Es hora ya de darse por vencido  
en el trabajo a solas, otro invierno. 10  
¿Cuántos quedan aún, y qué sentido  
tiene esta vida donde te he buscado,  
si ya llegó la hora tan temida  
de comprobar que nunca has existido?

El poema busca decir aquello que se ha perdido y no se puede decir, algo que se intenta recuperar huyendo de un incómodo presente de angustia, pero es precisamente ese resto o recuerdo del amor perdido el que mueve aquí a hablar al poeta. Para él, nadie es el verdadero nombre del amor. Y a nivel expresivo, gracias a la repetición de frases que dependen de un mismo núcleo verbal («Es hora de»), las cuales van acumulando un efecto intensificador; a la presencia de adjetivos antepuestos («al *desolado* reino del absurdo», «al *vulgar* miedo», «Al *inútil y sórdido* tiempo moral»), que destacan una cualidad escogida por el hablante; a la reiteración del adverbio temporal y de actualización («ya»), que va unido al paso del tiempo; y a la respuesta negativa de la interrogación retórica en los versos finales, fórmula dialogal por excelencia, con la que se pretende convencer al lector, lo que se configura en el poema es un contexto existencial y poético, marcado por la negación («No queda nadie»), donde el intento de dar voz a lo ausente, a la experiencia del amor perdido, hace de la palabra poética un impulso de vivir y afirmarse en el mundo. No es fácil abarcar un contexto existencial tan amplio y expresarlo con tanta claridad y precisión. Al final, cuando todo desaparece ante «la hora tan temida» de la muerte, lo único que queda en esa soledad total es la sensación de estar viviendo algo extraordinario, la posibilidad de un amor más humano y perdurable en la verdad de la muerte, que destruye toda historia, toda imagen, y nos abre a lo imposible nombrándolo<sup>4</sup>.

Saint John Perse define la poesía como «una profundización en el misterio de la existencia». De ese velo misterioso, que rodea lo invisible y pone en marcha la imaginación, participa la escritura de *Los motivos del lobo* (1993), libro que arrastra la sensación de fracaso de *Edad roja*, pues ambos pertenecen a un mismo contexto vital, y en el que se advierte el mismo sentido terapéutico de la palabra poética. De las cinco secciones que lo componen, quisiera detenerme en la segunda, no sólo por aparecer en ella el poema que da título al libro, donde se da una equiparación del poeta con

---

4 A través de la negación, de la pérdida de identidad, el amor se hace más universal y permanente. Sobre esta disolución señala GONZÁLEZ DUEÑAS, D.: «Por ello puede decirse que Nadie no tiene historia y a la vez que está en el fondo de todas las historias posibles», en *Libro de Nadie*, Madrid, FCE, 2003, p. 25. Para la visión de un amor que dura como un acto de supervivencia dentro de un contexto de degradación, véase el artículo de FOMBELLIDA, R., «Una verdad crepuscular», en *Joan Margarit. Uno de los nuestros*, pp. 12-16.

el animal («—la persona y la bestia—»), poniendo de manifiesto que con el paso del tiempo se amansa el lobo que todos llevamos dentro, sino también porque el poema que lo abre, «Autorretrato», ofrece, mediante el artificio de la confesión autobiográfica, la evocación nostálgica de un pasado traumático, el de la inmediata posguerra, que la memoria recrea sin idealización y el lenguaje pretende expresar con la objetividad del distanciamiento:

### AUTORRETRATO

De la guerra quedó el viejo capote  
de un desertor encima de mi cama.  
En la noche sentía el tacto áspero  
de aquellos años, que no fueron nunca  
los años más felices de mi vida. 5  
Sin embargo, el pasado acaba siendo  
fraternidad de lobos y nostalgia  
por un paisaje que falsea el tiempo.  
Queda el amor —no la filosofía,  
que es igual que una ópera— y nada 10  
de poeta maldito: tengo miedo,  
pero me apaño siempre sin idealismo.  
Las lágrimas a veces se deslizan  
tras el cristal oscuro de mis gafas.  
La vida es un capote 15  
de desertor.

La experiencia biográfica y la experiencia poética no son equivalentes, entre otras cosas, porque hablar de la propia vida es entrar de lleno en el territorio de la ficción, cuya función consiste, ya desde la *Poética* de Aristóteles, en hacer que lo increíble resulte creíble. El sentido ficticio del poema no sólo está presente en el título («Autorretrato»), que proyecta anímicamente la nostalgia del pasado sobre el presente, sino también, de forma expresiva, en el desplazamiento del verso final («de desertor»), que va aislado y concentra la atención del lector sobre esa experiencia de la deserción que ha sufrido el poeta, entendida como desarraigo del espíritu; la ruptura lingüística del guión o paréntesis («—no la filosofía, / que es igual que una ópera—»), que actúa como comentario del tema principal: el contraste entre lo real y lo aparente; y el absurdo de un paisaje engañoso («un paisaje que *falsea* el tiempo»), revelador de la búsqueda de la verdad tras la ficción. Con una extraña mezcla de ironía y nostalgia, el lenguaje del poema responde a esa peculiar dialéctica entre un pasado desprovisto de solidaridad y un presente, el del instante estético, que consiste en darle un sentido reconocible. De este modo, la supervivencia del amor («Queda el amor»), tiene mucho

que ver con la humanización del espacio vital, con la fuerza integradora de la ficción, que vive del cruce entre lo real y lo ideal, que la imaginación mantiene vivo como juego en la posibilidad de la experiencia artística<sup>5</sup>.

El libro *Aguafuertes* (1995) cierra el ciclo de la «memoria sentimental», al que pertenecen también *Luz de lluvia*, *Edad roja* y *Los motivos del lobo* y a la que se refiere el poeta, en el «Prólogo» del libro, como «el núcleo de nuestro ser moral y afectivo», donde persisten los recuerdos más valiosos que nos han ido transformando y que el poeta traslada al poema, utilizando la técnica del aguafuerte, reducida a presentar los motivos esenciales mediante imágenes en blanco y negro, o bien a través de la tonalidad difuminada del color sepia, y con los mínimos elementos lingüísticos. Sólo así el sentimiento se revela en toda su intensidad, dejando que la palabra poética, mediante su aproximación a la música, tan presente en el poema del libro, sea la que cree la significación del poema como don de lo imposible, pues la paradoja de la poesía consiste, en gran medida, en ir contra esta imposibilidad. Dentro de la variedad del conjunto, pues el libro nos habla del pasado familiar, del amor y de la música, tal vez uno de los motivos más persistentes es el intento de ajustar la experiencia vital a la artística dentro del ensamblaje figurativo del libro, en poemas tan elaborados como «Torso de Apolo arcaico», «Horaciana», «Fulgores» y «La educación sentimental», en los que la energía creativa se distribuye armónicamente y la voz poética, fiel a sí misma, se esfuerza por construir imaginativamente un mundo ideal, el de la belleza, según vemos en el primero de los poemas citados:

### TORSO DE APOLO ARCAICO

Cautivado por él, imaginándolo  
radiante y acabado, admiro el duro  
rostro del dios, incluso la sonrisa,  
aunque sé que lo esculpo en el vacío. 5  
Cada uno contempla su ilusión,  
los fríos ojos, la serena frente.  
Y nos asombran unas manos rudas,  
sin hierro o bien con una altiva espada.  
Toda esta belleza es mármol de aire,  
una estatua que nunca existirá 10  
más que como imagine cada uno.

---

5        Gracias a la ficción, la realidad se transforma y adquiere una nueva dimensión. Por eso, escribe D. Innerarity: «El mundo real es iluminado cuando se le proyecta sobre la ficción de la posibilidad», en *La irrealidad literaria*, Pamplona, Eunsa, 1995, p. 165. Por otra parte, la ficción del «Autorretrato» permite superar lo referencial y presentar el poema como un acontecimiento singular. En este sentido, véase el estudio de ATTRIDGE, D., *La singularidad de la literatura*, Madrid, Abada, 2011, pp. 115-120.

Un poema es también ese fragmento  
en busca de que otros lo terminen.  
Torso de Apolo arcaico. El poema.

La realidad no desaparece en la ilusión, sino que es la pasión de la ilusión, bajo la forma de una irrealidad, la que une los fragmentos dispersos de lo real. Y dado que la ilusión es indestructible, pues lleva en sí misma la posibilidad de realizar lo incondicional, lo que hace aquí el lenguaje poético, a partir de esa integración extrema entre el torso mutilado del dios y el poema en el verso final («Torso de Apolo arcaico. El poema»), es construir un mundo ritual, que deje superadas las contradicciones y mantenga el orden ideal de la belleza en la transparencia total del vacío. Sólo desde ese vacío ilusorio, creado en el poema, al que aluden tanto el valor cualitativo de los adjetivos antepuestos («el *duro* rostro del dios», «los *fríos* ojos, la *serena* frente», «con una *altiva* espada»), como el símbolo del aire («Toda esta belleza es mármol de aire»), expresión de libertad, se puede completar lo inacabado en el poema, dejarlo para que «otros lo terminen», dando así cumplimiento a la trascendencia que lo habita. El torso mutilado del dios tiene que ver con la pérdida de la «visión primaria», aquella donde forma y belleza coincidían. Lo que queda ahora en la ausencia es la tensión entre la totalidad y el fragmento, de la que éste forma parte y a la que remite sin cesar. El rostro del dios, percibido fragmentariamente, es esencial a la totalidad del mundo, a la que la escritura poética pretende dar acogida, pues la palabra poética, si por algo se distingue, es por su enorme poder de encarnación de las cosas. De este modo, la ambigüedad del fragmento consiste en reunir lo disperso, en hacer del poema un objeto ritual, donde la contemplación de la belleza se hace inmortal, fugazmente eterna. La belleza, que sólo puede ser creada idealmente, adquiere así fuerza de ilusión poética, que nos permite huir de la condición natural de lo inmediato y mantener la realidad bajo tensión, revelando su secreto y presentándolo «radiante y acabado» en el juego multiforme y ambiguo de la escritura<sup>6</sup>.

El centro tiene la virtud de atraer hacia sí lo disperso, de mostrar un vacío que alberga el fluir de la vida y en donde todo comienza a respirar. Dentro de la trayectoria poética de Joan Margarit, ese punto privilegiado, en el que todo converge sin distinción, aparece representado por cuatro obras, *Estación de Francia* (1999), *Joana* (2002), *Cáculo de estructuras* (2005) y *Casa de misericordia* (2006), en las que lo vivido se acumula en el presente de la hora cero, que responde a una situación de indigencia, y el poema se construye como la posibilidad de decir algo desde la oscuridad, donde

---

6 Reflexionando sobre el arte como conquista del espíritu, escribe CHENG, F.: «Por sus formas siempre renovadas, tiende hacia la vida abierta derribando los tabiques de la costumbre y provocando una nueva manera de percibir y de decir», en *Cinco meditaciones sobre la belleza*, Madrid, Siruela, 2007, p. 80. Respecto al trabajo de desenmascaramiento de la ilusión artística, véase el estudio de BAUDRILLARD, J., *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 130-145.

germina la luz, que es un componente esencial de la belleza. La escritura de esos libros, que a menudo aparece impregnada del espíritu de resistencia, proporciona placer, aunque su aura sea la del sufrimiento, como sucede en los poemas más relevantes de *Estación de Francia*, «La maleta», «Arquitectura», «Farewell», «Noche oscura en la calle Balmes», «Inmigrantes», «Filósofo en la noche» y «Llegas tarde a tu tiempo», en los que el dolor aparece como experiencia límite y la voz poética, al tratar de armonizar con el sufrimiento del otro, experimenta la prueba de la ruptura y obliga al hablante del poema a reconstruirse. En este sentido, *Estación de Francia* es un libro fronterizo, en donde la metáfora del viaje, con la estación como punto de encuentro y de partida, y la imagen de los trenes, símbolo del paso del tiempo, conforman una situación de provisionalidad, en donde el dolor de existir dura tanto como la vida misma. Por eso, en el cuarto de los poemas citados, que gira en torno «al nacimiento de Joana en la clínica del Pilar», hay un intento del sujeto poético por superar la pérdida del dolor de amor, por hacer que la profundidad de su arraigo no se convierta en un inútil desgaste dentro de aquel ambiente sórdido y opresivo de los años de la dictadura:

### NOCHE OSCURA EN LA CALLE BALMES

Cumplidos amenazas y temores  
— hoy ya todas las calles llevan a la vejez —,  
paso frente a la clínica en la que tú naciste,  
hace veintiséis años, una noche  
de pasillos herida por la luz. 5  
Así fue tu llegada, pequeña e indefensa,  
a la playa feliz de tu sonrisa,  
a la dificultad de la palabra,  
a las escuelas que no te quisieron,  
a los huecos cansados, a la calma 10  
cruel y aparente de los corredores  
que vigilan calladas batas blancas  
con frío rumor de ángeles.  
Torcidos los pulgares, la nariz  
como pico de pájaro y las desordenadas 15  
líneas de la mano: nuestras fisionomías  
y a la vez la del síndrome,  
como si se tratara de otra madre  
desconocida, oculta en el jardín.  
Lejos de la belleza y de la inteligencia: 20  
ahora sólo importa la ternura,  
lo demás es cuestión de un mundo inhóspito  
del cual nos es difícil escondernos  
en raras vías de felicidad.

Vuelvo al jardín oscuro, a la máquina 25  
de café que me hizo compañía  
a lo largo de aquellas madrugadas.  
Vuelvo a la culpa y al remordimiento,  
viejos escombros que atravieso aún.  
Cómo respeto ahora aquellas manos, 30  
con lucidez negándose a lo que deseaba.  
Hoy, vueltas contra mí,  
me agarran por el cuello en la vejez,  
forzándome a enfrentarme a la mañana  
en la que tu ternura te salvó. 35  
La antigua confesión de la felicidad  
y un mundo alrededor, ni amigo ni enemigo:  
veo gente que pasa por las calles,  
las obras, los despachos,  
siempre indagando acerca de lágrimas perdidas. 40

Tú eras la flor, nosotros una rama  
y, al deshojarte, el viento  
nos mecía desnudos de dolor.  
Aún te protejo y al pasar tan cerca  
del oscuro jardín de aquel verano, 45  
me asomo y vuelvo a ver  
la débil luz de aquella máquina  
de hacer café. Hace veintiséis años.  
Y sé que soy feliz, que he tenido la vida  
que debí merecer. No amé nunca 50  
nada distinto de ella, azar y fuego.  
Azar para la vida.  
Fuego para la muerte. Y no tener ni tumba.

La asunción del dolor desde la madurez se traduce en una cadencia que ordena el ritmo del deseo. En las «Notas» que figuran al final del libro, imprescindibles para comprender su significado, escribe el poeta: «La visión de aquella noche al cabo del tiempo pone de manifiesto lo mal preparado que estaba para el dolor y su asunción, para transformarlo en maduración de la persona y que no quedara en un inútil desgaste». Y para conseguir esta presencia simbólica del ser amado en el poema, el sujeto poético recurre a medios expresivos tan visibles, como la ruptura lingüística del guión o paréntesis («hoy ya todas las calles llevan a la vejez —»), con su carácter de segunda voz; la presencia de adverbios temporales al inicio del verso («ahora», «Hoy», «Aún»), que dan al poema una sensación de tiempo transcurrido; el valor afectivo de los adjetivos («pequeña e indefensa», «viejos escombros», «aquellas manos»), con su

proyección personal; la reiteración de una misma frase («Hace veintiséis años»), que sirve para fijar esa experiencia en el recuerdo, o de un sintagma idéntico («oscuro jardín»), que articulan el amor compartido en la soledad de la noche; y la imagen de «la flor» para expresar la fragilidad de la ternura, se asocian todos ellos en el poema para poner de relieve que no es la ausencia del otro la que hace sufrir, sino los efectos que provoca esa ausencia a lo largo del tiempo. Y si el dolor siempre está marcado por lo inmediato y lo imprevisto, lo que sobrevive al final del poema es la integración de vida y muerte, simbolizadas por «el azar y el fuego», que es la que lleva a aceptar al otro como diferente. Cuando todo ha desaparecido («Y no tener ni tumba»), lo único que perdura es la ausencia del dolor, pues sólo en ella puede el poeta reencontrarse con quien ya no está y luchar contra el olvido desde la palabra<sup>7</sup>.

En una de sus páginas más claras y profundas escribe Heidegger: «El dolor es el don de la hondura». Al expresar la intimidad de la diferencia, tratando de juntar la separación con la unidad, el dolor proyecta lo interior sobre lo exterior y se convierte en una experiencia catártica, ennoblecedora. La relación del poeta con su hija desvalida, si bien ha ido creciendo a lo largo de los libros anteriores, entre «la culpa y el remordimiento», como vemos en el poema «Tchaikovsky», de *Aguafuertes*, donde la voz poética nos dice: «Escucho la *Patética* y me veo / ansiando que la muerte de Joana / nos devolviera el orden y la felicidad / que creímos perder cuando nació»; o recordando su indefensión como signo de fragilidad en el poema «Noche oscura en la calle Balmes», de *Estación de Francia*, donde nos dice el poeta: «Tú eras la flor, nosotros una rama / y, al deshojarte, el viento / nos mecía desnudos de dolor», ahora en los poemas del libro *Joana* (2002), el personaje resulta más reconstruido en sus detalles, como si el dolor que deja la pérdida del ser querido, esa suspensión entre la vida y la muerte, abriese el abismo de la ausencia («Pero el abismo que nos separa es el abismo del *nunca más*», escribe el poeta en el «Prólogo»), del que sólo queda el conjuro de una sonrisa. Por eso, a la hora de destacar una serie de poemas que nacen de la certeza de esa pérdida, como «Riera Pahissa», «Las cuatro de la madrugada», «Súplica», «Pasajera», «Profesor Bonaventura Passegodá» y «La espera», yo me quedaría con el tercero, donde el dolor de la pérdida, experiencia que el sujeto poético debe afrontar, se manifiesta como la expresión de un conflicto, del riesgo de perder a quien más se ama. De ahí el rito de la plegaria que surca el poema, que trata de mantener la tensión entre una ausencia extrema y una presencia extrema:

---

7 Aprender a vivir con la ausencia es lo que reaviva el recuerdo del amor. Sobre ello escribe NASIO, J. D.: «Digámoslo claramente, hay dolor cada vez que se reanima la imagen del ser desaparecido y, simultáneamente, cada vez que me rindo ante la evidencia de su ausencia», en *El dolor de amar*, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 82. En cuanto a la expresión de la noche del «jardín oscuro», que se reitera en el poema y arrastra resonancias místicas, mediante la que se comunica lo que el lenguaje se resiste a decir, remito al estudio de BATAILLE, G., *La oscuridad no miente*, Madrid, Taurus, 2002.

## SÚPLICA

De esta invernal mañana, amable y tibia,  
por favor, no te vayas.  
Quédate sumergida en este patio  
como si hubieses naufragado  
dentro de nuestra vida. 5  
Bajo el laurel, entre las aspidistras  
de románticas, verdes y anchas hojas,  
por favor, no te vayas, no te vayas.

Todo está preparado para ti.  
Quédate, por favor, y no te vayas. 10  
Dime si lo recuerdas: necesito  
unas palabras con la clara y honda  
voz de la ausencia para preguntarte  
por la fugacidad  
de tu victoria sobre el *nunca más*. 15  
Pero callas, descansas en tu ayer,  
un lecho de tristeza fulgurante.

Te has ido encerrando durante ocho meses  
en el capullo de la oscuridad,  
y ahora, horrorizada por la luz, 20  
Surge aleteando la furiosa,  
pálida mariposa de la muerte.

Pero, si estás muriéndote, aún vives,  
y hago estallar la última alegría  
de tu rostro cansado mientras tomo 25  
entre las mías tus pequeñas manos.  
Y me repito:  
morirse todavía es vivir.  
De esta invernal mañana, amable y tibia,  
por favor no te vayas, no te vayas. 30

Allí donde parece dominar la muerte, hay siempre una esperanza de vida. Dice el antiguo proverbio: *Navigare necesse est*. Y desde esta aventura del viaje, que supone un largo periodo de formación y va en contra de cualquier forma de propiedad, se habla del espacio discursivo que rige la muerte, que es siempre lo otro en lo cual somos. De ahí que el hablante, consciente de que la muerte es una forma de dar nombre a nuestra fugacidad, utilice las formas del lenguaje apelativo, sobre todo la forma verbal en imperativo que surca el poema («Quédate, por favor, y no te vayas»), que revela

una experiencia que ha sido compartida; el adverbio de negación («de tu victoria sobre el *nunca más*»), que responde al primer título del libro, según nos dice el poeta en «Notas a Joana»; la reiteración de los mismos versos al principio y al final del poema («De esta invernal mañana, amable y tibia, / por favor, no te vayas»), que le dan una estructura concéntrica; el símbolo del «laurel» como expresión de la inmortalidad; y sobre todo, la conversión de la oruga en mariposa («y ahora, horrorizada por la luz, / surge aleteando la furiosa, / pálida mariposa de la muerte»), como metáfora de la transformación, para mostrarnos que el proceso poético lleva de la oscuridad a la luz, haciendo que esa metamorfosis progresiva se convierta en una realidad distinta, en algo diferente<sup>8</sup>.

Tanto la arquitectura, que es un oficio, como la poesía, que sale de una determinada inspiración, forman parte de la cultura, que tiene un carácter universal y ha de estar al alcance de todos. Por eso, en el «Epílogo» con el que finaliza *Cálculo de estructuras* (2005), libro que va dedicado a su mujer Mariona como testimonio de toda una vida compartida, escribe el poeta: «Un poema ha de decir justo lo que necesita –la mayor parte de las veces sin saberlo– su lector o lectora». Tal vez por eso, el poeta no escribe sólo para sí mismo, sino para que los demás lo entiendan, buscando comunicarse con el lector mediante «la concisión y la exactitud», que son los dos rasgos propios de la poesía. Esta empatía con el esfuerzo de quienes trabajan para construir, que ya aparece en poemas anteriores, como «Recordar el Besòs» (1980), de *Los motivos del lobo* (1993), o de forma más explícita en «Monumentos», de *Las luces de las obras. Arquitecto entre poemas* (1999), está presente en algunas de las composiciones más destacadas de *Cálculo de estructuras*, como «Seguridad», «Autopista», «Cálculo de estructuras», «Dos fotografías», «Venecia» y «Los muertos», en las que el sentido de la reparación, común a la arquitectura y a la poesía, es el que abre en la escritura un espacio de revelación. En el poema que da título al libro, la alusión a la profesión del poeta como Catedrático de Cálculo de Estructuras, que ejerció durante más de cuarenta años en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, no sólo sirve de conciencia integradora entre realidad e imaginación, sino también para probar que la poesía tiene «una utilidad presente», para ir más allá de la vida cotidiana y sobrevolar en la inesperada soledad de la muerte:

---

8 Sobre la conversión de la oruga en mariposa, que responde a una visión poética, escribe METZNER, R.: «La oruga que se metamorfosea en mariposa ha sido uno de los símbolos más duraderos de la transformación humana. Esto implica que los seres humanos están en una especie de fase larval, y que es posible un cambio que nos dejaría tan distintos de ahora, como lo distintas que son las mariposas de las orugas», en *Las grandes metáforas de la tradición sagrada*, Barcelona, Kairós, 1987, p. 32. En cuanto a la noción de *catarsis*, presente en la relación amorosa del poeta con su hija, tengo en cuenta el trabajo de SZCZCLIŁ, A., *Catarsis*, Barcelona, Acantilado, 2010.

## CÁLCULO DE ESTRUCTURAS

Ya no viene conmigo esta ciudad:  
no me hace compañía, ni tampoco  
me protege del tiempo y de la lluvia.  
Aquello que pensaba que aprendíamos  
– cálculo de estructuras, templos griegos – 5  
cuando la Diagonal cruzaba descampados  
y yo estaba estudiando arquitectura,  
es un oficio de albañiles muertos  
y cimientos de niebla. También ella, 10  
la cálida muchacha que me amó,  
se ha convertido en la desconocida  
que, contemplo tumbada, en bañador,  
en la fotografía de un jardín.  
Un deseo rebelde late triste,  
y busco el rastro de otro amor 15  
en el camino que hoy, entre tus piernas  
desnudas, todavía me conduce,  
cansado, hacia mi sueño.

Así entro en la vejez:  
no parece haber cambios al principio, 20  
como una barca que, al llegar a puerto,  
ha apagado en la noche sus luces y el motor,  
pero en la oscuridad aún prosigue  
resbalando en silencio por el agua.  
A pesar de saber que recordar 25  
el sexo en solitario es morir solo,  
recorriendo su cuerpo ya perdido  
hoy calculo mi última estructura.

El verso final con el que acaba el poema «Los muertos», y con él todo el libro, «Sólo sé que me marchó con mis muertos», no sólo pone de relieve que la muerte es el tema central del libro, sino que, además, la vida entra, con el recuerdo del sexo al fondo, en una preparación para la muerte. En efecto, dentro del desamparo en que transcurre el poema, el misterio de la poesía consiste en averiguar quiénes somos, en hacer posible un nuevo descubrimiento del mundo. Por eso, el hablante del poema «entra en la vejez» con la experiencia del recuerdo de lo vivido, donde la fotografía de «la cálida muchacha que me amó» trata de dar color a la memoria en el presente del poema («y busco el rastro de otro amor / en el camino que hoy, entre tus piernas / desnudas, todavía me conduce, / cansado, hacia mi sueño»), en donde el deseo de encontrar «aquellas piernas desnudas», ligado a la insatisfacción, es lo que perdura a

lo largo de los años y al final se alza contra el desamparo de la muerte, que, en el último verso, una vez que todo se ha perdido, se ve como cálculo de «mi última estructura», es decir, como la necesidad que tiene la palabra poética de «rebasar los límites», las normas establecidas, y restaurar el sentido original. La entonación característica de este poema es la de alguien experimentado, que no se deja engañar por la atracción sexual, pero que todavía no ha caído del todo en el desencanto, cuando el deseo y la edad se van marchitando, cuando en la indigencia del propio vacío la poesía es el único amparo posible. Al entrar el amor en la desolación de la vejez, su poder se acrecienta y actúa en el poema como una forma de reparación salvadora<sup>9</sup>.

Frente a la época de la juventud, donde la intensificación de la realidad viene dada por el placer de abrirse al mundo y al amor, en la de la madurez, que comienza, en el caso del poeta catalán, a partir de los sesenta años, hay más bien un recuerdo afectivo de lo vivido y un compromiso moral con el desvalido, que se traduce en el deseo por habitar en el territorio mismo de la hermandad. Estos dos rasgos, la compasión y la fraternidad con los seres humanos desde una situación de intemperie, son los que marcan la escritura de *Casa de misericordia* (2006), obra que, si bien comparte las preocupaciones de los libros anteriores, *Estación de Francia*, *Joana* y *Cálculo de estructuras*, sobre todo en lo que se refiere a ese espíritu de resistencia en una época difícil, ahora la visión que se nos ofrece de la orfandad en «las casas de misericordia», que son los orfanatos de postguerra, inicia un nuevo ciclo de escritura, que no hace más que denunciar una situación despiadada e inhumana. Poemas como «El buscador de orquídeas», «Casa de misericordia», «Tranvía», «En un pequeño pueblo», «Crematorio», «Frío de junio en Forès», «El último juego» y «El huérfano», con sus continuas alusiones a una realidad engañosa, que hace que las cosas sigan como estaban, insisten de forma irónica en el hecho de que la verdad sólo puede darse allí donde resulta humanizada por el lenguaje. En el poema que da título al libro, la sabiduría, que es una virtud de la edad madura, consiste en hacer intercambiables vida y poesía en una situación de indigencia, de extrema pobreza, en donde la defensa de lo simple es requisito indispensable contra toda tarea impuesta:

## CASA DE MISERICORDIA

El padre fusilado.  
O, como dice el juez, *ejecutado*.  
La madre: la miseria, el hambre,

---

<sup>9</sup> En cuanto al sentido reparador de la poesía, remito al estudio de HEANEY, S., *La reparación de la poesía*, Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2014, pp. 21-31. Respecto a la convergencia entre arquitectura y poesía en la escritura de Margarit, tengo en cuenta la entrevista de MÉNDEZ, A. C., «Arquitectura y poesía en Joan Margarit», en *Arquitectura y Urbanismo*, vol. XXXIV, núm. 3 (diciembre, 2013), pp. 91-96.

la instancia que le escribe alguien a máquina:  
*Saludo al Vencedor, Segundo Año Triunfal,* 5  
*Solicito a Vucencia* poder dejar mis hijos  
en esta Casa de Misericordia.

El frío del mañana está en la instancia.  
Hospicios y orfanatos eran duros,  
pero más dura era la intemperie. 10  
La verdadera caridad da miedo.

Como la poesía:  
por más bella que sea, un buen poema  
ha de ser siempre cruel.  
No hay nada más. La poesía es hoy 15  
la última casa de misericordia.

En el campo afectivo de la cultura, el sentimiento de misericordia, relacionado con la compasión y la piedad, implica compartir el dolor ajeno, un amor que es eterno e inagotable. Por eso, en las llamadas religiones del Libro, judaísmo, cristianismo e islamismo, Dios aparece como «El Misericordioso», como el que ayuda al que vive en el desamparo («Dad gracias al Dios del cielo, / porque es eterna su misericordia», finaliza el Salmo 136). Para un poeta como Joan Margarit, en cuya trayectoria convergen el acto de vivir y el acto de escribir, la experiencia poética se concentra en su radical orfandad, haciendo que la voz poética, surgida del abandono, se quede a vivir en la intemperie, sin prisa ni temor. Tal vez por eso, la analogía que se establece al final del poema entre la experiencia vital y la poética («La poesía es hoy / la última casa de misericordia»), que el poeta vuelve a repetir en el «Epílogo» casi con las mismas palabras («La poesía: una especie de Casa de Misericordia»), sólo es posible desde una escritura cargada de afectividad, que resiste al orden establecido mediante la destrucción del lenguaje convencional, el lenguaje falso de la ideología en el que se sustenta el poder, que viene subrayado en la primera parte del poema por la letra en cursiva de la instancia oficial. En realidad, el elogio de la violencia o destrucción, que aquí se practica («un buen poema / ha de ser siempre cruel»), va en contra de cualquier moral conformista, dejando que la expresión fluya libre en la profundidad del alma, pues sin la desnudez, sin la conciencia de «quedar a la intemperie», no hay pensamiento claro ni lenguaje preciso<sup>10</sup>.

---

10 En su ensayo «Discurso sobre poesía lírica y sociedad», refiriéndose a la falsificación del lenguaje ideológico, escribe ADORNO, T. W.: «La grandeza de las obras de arte no reside únicamente en el hecho de que dejan hablar a lo que la ideología oculta. Lo quieran o no, su éxito va más allá de la falsa consciencia», en *Notas sobre literatura*, incluida en *Obra completa*, Madrid, Akal, 2003, vol. XI, p. 51. En cuanto a la interpretación del poema, y con él de todo el libro, que responde a una situación de indigencia, de frustración personal y desilusión general, donde cabe esperar una cierta iluminación, véase el estudio de ARENDT, H. *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa, 2001.

Si *Casa de misericordia* (2006), libro con el que el poeta obtuvo el Premio Nacional de Poesía en 2008, gira en torno a la tristeza, que sobrecoge por buscar un amparo seguro contra la adversidad, el libro siguiente, *Misteriosamente feliz* (2008), lo hace en torno a la lucidez, fruto de la reflexión ante lo vivido, donde la ciudad se convierte en una metáfora de la vida y la casa en espacio privilegiado de la memoria. Y dado que cada fragmento de la realidad participa de un sentido universal, lo que se percibe en los poemas más conseguidos del libro, como «Despedirse», «Tu calle», «Amor y supervivencia», «Un viejo pasea», «Viaje», «La última tarde», «Leer poesía» y «El amor que no me asusta», es una mitificación del mundo por la palabra, que tiende a recrear, desde el límite entre la vida y la muerte, una visión nueva de lo ya conocido. Para el que vive en la vejez, la muerte se le presenta como telón de fondo, como una ficción más real que la realidad vivida, donde lo que estuvo vivo se mantiene en la plenitud de lo que se siente. Así lo vemos en el poema «Amor y supervivencia», tal vez el mejor del conjunto, en donde el amor, que es inalcanzable, no viene de la experiencia acumulada, sino que pertenece al orden ideal de lo que se debería poder decir, al orden de lo imposible, objeto de toda poesía:

### AMOR Y SUPERVIVENCIA

Destruído ya el pasado, pretendemos  
igual que un caserón, volverlo a levantar.  
Una ruina en la que hoy no vive nadie.  
Donde no queda ya ni la liturgia  
que hay por la madrugada en la autopista.                   5  
Comprendo poco, ya, de aquellos tiempos.  
Quedan los resultados -duros en ocasiones-.  
El cariño y las casas de muñecas  
llegaron a ocultar tu soledad.  
Heridas feas bajo vendas blancas.                               10  
Camino bajo lunas impecables  
de tu niñez y siento aún el orden  
de los cuentos leídos al lado de tu cama.  
Pienso en la dignidad de aquella niña  
que dejaba a su hermana —la más débil—                   15  
su lugar de princesa.  
No hay errores que puedan llegar hasta tan lejos  
como los cometidos con la infancia.  
Si no supiéramos, tú qué amor soy yo,  
yo qué amor eres, significaría                                       20  
que habríamos perdido nuestra estrella.  
Aunque ignoro desde hace muchos años

tus miedos y esperanzas cuando estás  
 sola en alguna habitación de hotel,  
 y que nunca sabré cuál de mis caras 25  
 escogerás un día al recordarme,  
 siento que, sin caricias,  
 sobrevivimos en un abandono.

En su retirada, Rimbaud anunció: «la verdadera vida está en otra parte». Para un poeta, sobrevivir consiste en abrir un claro en el bosque, dejando que en él aparezcan nuevas formas y fluyan libremente. Mientras la amistad construye, el amor destruye. Y lo que queda de ese tiempo perdido de la infancia («Una ruina en la que hoy no vive nadie»), al que se pertenece afectivamente, es la conciencia de un sentido que es preciso recuperar. Así lo indican los dos ejemplos de guiones o paréntesis («— duros en ocasiones—» y «—la más débil—»), cuya ruptura y cambio de entonación introducen un nuevo sujeto, una segunda voz, que actúa como comentario del tema principal; la identificación de los pronombres de primera y segunda persona («tú qué amor soy yo, / yo qué amor eres»), que pone de manifiesto una experiencia compartida; y el uso de la máscara («y que nunca sabré cuál de mis caras / escogerás un día al recordarme»), que revela un movimiento de dentro hacia afuera, recursos todos ellos que, desde su articulación en el poema, buscan recuperar la irrealidad del amor en el abandono («siento que, sin caricias, / sobrevivimos en un abandono»). Y es que sólo desde ese lugar desierto o tierra no habitada, sobre ese fondo de vacío producido por el abandono, se ama todo lo que se desea y el lenguaje, en su proceso incierto de aventura, es el que dice la emoción de la ausencia, que sólo se constituye a partir de quien se queda<sup>11</sup>.

La poesía, al surgir de una pérdida irreparable, está condenada, como el amor, a no ser satisfecha y a no vivir de la tensión entre lo próximo y lo lejano. De esa tensión animada por el deseo de lo imposible («el poema es el amor realizado del deseo preservado como deseo», escribe René Char), que se revela como presencia de distancia, participa la escritura del libro *No estaba lejos, no era difícil* (2010), en donde el deseo insatisfecho, que aproxima el pasado y el presente, es capaz de transformar el mundo y el lenguaje. Ahora bien, frente a la etapa juvenil, donde hay una búsqueda de la mujer ideal, en poemas como «Quién», «Ventana iluminada» y «La muchacha del semáforo», y la fragilidad del amor se alimenta de irrealidad, ahora, en la época de la vejez, el deseo de posesión se completa con la pérdida, que reaviva el rescate de una experiencia única, cuyo enigma queda siempre por descubrir. Los mejores poemas

11 Respecto a la condición femenina del amor ausente, escribe BARTHES, R.: «Se sigue de ello que en todo hombre que dice la ausencia *lo femenino* se declara: este hombre que espera y que sufre está milagrosamente feminizado», en *Fragments de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 1982, p. 46. En cuanto al amor como huella del pasado vivido, que recorre el libro, véase el artículo de SOROS, J., «Memoria en obras: *Misteriosamente feliz*, de Joan Margarit», en *Ángulo Recto*, vol. 1, núm.1 (2009), p. 2.

del libro, «No estaba lejos, no era difícil», «Raquel», «Jóvenes en la noche», «Una historia» y «Aquellos tiempos», remiten a una ausencia fundamental, la nostalgia de lo imposible, que tiene lugar en el límite, territorio propio de la escritura poética, donde se cumple el deseo de serlo todo («la de utilizar *al límite*, en la exploración de nuevos territorios intelectuales y sentimentales, todo lo que se ha aprendido a lo largo de la vida», confiesa el poeta en el «Epílogo» del libro). Y en ese espacio cambiante y humano, que es el de la lucha de Jacob con el ángel, aparece la figura de Raquel, que, al entrar en el juego de la ficción, se convierte en la voz que habla desde los poemas, en cifra de una trayectoria sentimental y poética:

## RAQUEL

Te enseñaron a hacerlo todo bien.  
Al jugar, obediente, te ibas acostumbrando  
a lugares seguros que muy pronto  
te fallarían, ya que el orden es  
igual de peligroso que el desorden. 5  
Sin las habitaciones cerradas de una niña,  
las corrientes de aire, los portazos  
en una casa donde ya no hay nadie.  
Vienes desde muy lejos con tu sonrisa tímida,  
desde un mundo tranquilo en blanco y negro, 10  
con tu madre y la estufa de carbón  
en una galería con cristales  
muy finos a través de donde huía  
la calidez de un tiempo, hacia el frío  
del cielo azul de un patio de manzana. 15  
Te fuiste acostumbrando  
a no confiar en ti. A no saber  
qué habías hecho mal para que ahora volviera  
con palabrotas que no habías dicho  
y gestos de desprecio que nunca fueron tuyos. 20  
Porque has sabido amar, pero la vida  
cuánta vida ha traído hasta tus ojos.

Hoy transmiten de nuevo la tímida ternura  
de aquella niña buena en blanco y negro  
que aprendió a hacer tan bien todas las cosas 25  
para salvar así,  
después de muchos años, nuestro amor.

En *Poesía y realidad*, escribe Roberto Juarroz: «La poesía estará siempre cerca del amor. Es un tema ilimitado y que siempre resurge como si fuese inaugural. Se parece en esto, sin duda, al amor mismo: todo amor es primer amor». Y para regresar al origen, objeto de toda poesía, es necesario prescindir de lo accesorio en busca de lo esencial. Consciente de que sin el espíritu de la figura evocada su poesía no existiría, el sujeto poético recuerda, más allá del polvo del tiempo («desde un mundo tranquilo en blanco y negro»), el mundo afectivo del personaje, simbolizado por la sonrisa («Vienes de muy lejos con tu sonrisa tímida»), la mirada («pero la vida / cuánta muerte ha traído hasta tus ojos») y la ternura («la tímida ternura / de aquella niña buena en blanco y negro»), cuya memoria va en contra de un orden heredado, el de la moral y la dicción al uso, rebelándose contra la norma impuesta por la vulgaridad. Porque el poema, a pesar del tiempo transcurrido, nos hace pasar de lo familiar a lo extraño («te íbas acostumbrando / a lugares seguros que muy pronto / te fallarían»), siendo la palabra la que introduce el desorden con el sabor de la contradicción, generando un espacio moral de compromiso con el otro e iluminando la realidad con su naturaleza salvífica («para salvar nuestro amor»). Nos hallamos, por tanto, ante un poema de consolidación ética y estética, donde el abandono de la norma es lo que hace posible la supervivencia del amor en un tiempo de grises contornos. Mediante la complicidad de la experiencia amorosa, expresada a través de la ficción autobiográfica, la figura de Raquel adquiere el color de la inmortalidad y se convierte en el emblema de la poesía<sup>12</sup>.

Con el paso del tiempo nos referimos a los ritmos de la vida, que van articulando el transcurrir de los días y nos dejan en su fluir cierta vislumbre de lo que se ha perdido, de lo que la palabra intenta recuperar. En ese viaje hacia una vida mejor, del cual participa el ciclo de las estaciones, se inscribe el libro *Se pierde la señal* (2012), en donde hay de nuevo un intento de unir el pasado con el presente («Pero me doy cuenta de que para comprender el recuerdo hay que poder conectar principios con finales», nos dice el poeta en el «Epílogo»), de hacer que la pérdida ilumine una nueva experiencia. Porque si la experiencia de la poesía es un aprendizaje interminable, los poemas más significativos del libro, como «Una mujer mayor», «Gente en la playa», «Dignidad», «Poeta», «Fábula», «De dónde vienes, hacia dónde vas» y «Algo comienza», aspiran a quedar en la memoria como signos de un tiempo adulterado, en el que la poesía, dominada por los resortes del poder, ha perdido su sentido de libertad e independencia.

---

12 En cuanto a la indeterminación de la experiencia límite, que responde al deseo de serlo todo, escribe BLANCHOT, M.: «La experiencia límite es la experiencia de lo que está fuera de todo, cuando el todo deja todo fuera, la experiencia de cuanto queda por alcanzar, cuando todo está alcanzado, y por conocer, cuando ya se conoce todo. Lo inaccesible mismo, lo desconocido mismo», en *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1970, p. 333. Respecto a la relación del amor con la palabra en la escritura de Margarit, véase el artículo de ARLANDIS, S., «La fantasía textual en la poesía de Joan Margarit: eros y logos», en *Ínsula*, 831 (2016), pp. 19-22.

Precisamente, el poema «Dignidad» apunta a una forma de escribir como se vive, a una actitud revolucionaria, ética y estética, contra toda hegemonía opresora:

## DIGNIDAD

Si la desesperanza  
tiene el poder de una certeza lógica  
y la envidia un horario tan secreto  
como un tren militar,  
estamos ya perdidos. 5  
Me ahoga el castellano, aunque nunca lo odié.  
Él no tiene la culpa de su fuerza  
y menos todavía de mi debilidad.  
El ayer fue una lengua bien trabada  
para pensar, pactar, soñar 10  
y que ya nadie habla: un subconsciente  
de pérdida y codicia  
donde suenan bellísimas canciones.  
El presente es la lengua de las calles,  
maltratada y espuria, que se agarra 15  
como hiedra a las ruinas de la historia.  
La lengua en la que escribo.  
También es una lengua bien trabada  
para pensar, pactar. Para soñar.  
Y las viejas canciones 20  
se salvarán.

En el texto *Traducir la poesía* (1989), presentado como entrevista con Jean-Pierre Attal, escribe Yves Bonnefoy: «Digamos que hay traducción auténticamente poética, cuando el contenido de presencia que orientaba y llevaba consigo la palabra primera ha podido beneficiarse con un equivalente en la existencia más íntima de quien busca significarla en otra lengua». Desde este intento de preservar lo íntimo, el significado esencial de la palabra original, se entiende tanto la traducción como la vida misma de la creación poética, así como el respeto por lo que se traduce, que exige paciencia y rigor. A esta luz de preservar lo íntimo en distintas lenguas, objetivo último de toda buena traducción, la fuerza del poema reside en dos hechos eficazmente entretejidos: en el poder del lenguaje poético como «lengua bien trabada / para pensar, pactar, soñar», y en la lengua coloquial como modo de transmitir «las viejas canciones». Lejos del horror de la imposición traumática («Esta represión llevada a cabo mediante la amputación del habla es de las más duraderas y crueles. Ahora sé que moriré con ese miedo y esa fragilidad en torno a la percepción de mi lengua, que equivale a decir, también, de mi vida», sigue afirmando el poeta en el «Epílogo»), lo que este poema propone,

en el fondo, es un sentimiento muy vivo de la unidad de la lengua, que alberga a su vez una rica y compleja diversidad. En el caso de Joan Margarit, el catalán, su lengua natal, y el castellano, la lengua aprendida, convergen en el amplio y libre territorio de la escritura poética, que aparece maniatada por las mitologías de la historia («que se agarra / como hiedra a las ruinas de la historia»), e intenta liberarse de cualquier contenido previsto para reconocer lo humano en la intemperie. La dignidad de la escritura poética consistiría en sentir la palabra como respiración natural<sup>13</sup>.

Vivir es resistir a la separación, ir tras el sueño de la unidad. En su búsqueda de salvación, la poesía tiende a mantener una identidad independiente en la incertidumbre del mundo y conservar algo de su luz, de su llamear nunca extinguido, en la palabra. El poema es el modelo vivo de esa unidad que tenemos asignada, y lo que se revela, en la tregua de su indecisión, es la verdad del cuerpo, cuyo latido misterioso es el que funda el ritmo inaugural del mundo. La escritura de *Amar es dónde* (2015) rompe la sutil frontera entre amor y dolor, instalándose en el espacio de la intimidad y teniendo que luchar en la sombra hasta alcanzar algún tipo de conocimiento. Tal vez por eso, es en el poema, espacio de lo desconocido, donde la voz poética, al prolongar la tradición hasta el presente, permite liberarse de los tópicos, haciéndose nueva en cada lectura («El poema no se manifiesta más que en relación con la vida de quien lo está leyendo, y el poeta no habrá sido más que su primer lector», escribe el poeta en el «Epílogo»). De este modo, la lectura del poema se convierte en su propio instante intemporal, en un espacio vacío donde lo que ya se ha ido aspira a llenarse de nuevo. Los poemas más reconocidos del libro, como «Albada», «Barcelona», «Como un Rembrandt», «Amantes en el metro», «Un viaje en noviembre», «El poema» e «Identidad», insisten sobre el momento en que se escribe, sobre ese instante de súbita revelación, en que todo deja de ser lo que era para convertirse en algo distinto. De esta posibilidad participa el poema que cierra el libro, cuyo título alude al final de un proceso creativo, vital y poético, en donde la «última verdad» de la muerte se revela como una manera de hacer visible lo desconocido:

## IDENTIDAD

¿Qué hacer con las palabras al final?  
Sólo puedo buscar, para saber qué soy,  
en la infancia y ahora en la vejez:  
ahí es donde la noche es fría y clara

---

13 En cuanto a la dignidad poética, que ayuda a superar lo miserable de la condición humana, véase GUINDA, A., «Defensa de la dignidad poética», en *La experiencia de la poesía*, Zaragoza, Pregunta Ediciones, 2016, p. 33. Respecto a la confluencia de catalán y castellano en la escritura poética de Margarit, remito al artículo de TORRESI, S., «La poesía bilingüe de Joan Margarit», en *Actas del XVII Congreso de la AIH*, Roma, 2017, pp. 577-581.

como un principio lógico. El resto de mi vida      5  
es una confusión por todo aquello  
que nunca he comprendido:  
las tediosas vidas sexuales  
y los inútiles relámpagos  
de inteligencia. Debo convivir      10  
con la tristeza y la felicidad,  
vecinas implacables.  
Se acerca la última verdad, durísima y sencilla.  
Como los trenes que en la infancia,  
jugando en el andén, me pasaban rozando.      15

El poema se presenta como la metáfora de algo desconocido y su lenguaje sirve para mantener un fondo oscuro. En este sentido, escribe Jung: «Mientras nos encontramos inmersos en el proceso creativo, ni vemos ni comprendemos, y de hecho no debemos comprender, pues nada perjudica más a la experiencia inmediata que el conocimiento». Si tenemos en cuenta que la experiencia poética es un caminar a tientas por lo oscuro («Ibant obscuri sola sub nocte per umbras», dice Virgilio en el Libro VI de la *Eneida*), ese paso a través de las sombras, propio de la poesía, se presenta como síntesis de todo lo que conocemos y desconocemos. Por eso, este poema, en cuyo límite confluyen la infancia y la vejez, se presenta como el fruto de una confusión («El resto de mi vida / es una confusión por todo aquello / que nunca he comprendido»), que acoge a la vez lo familiar y lo extraño, lo vivido y lo inesperado. Sólo desde esta mezcla integradora es posible entender la interrogación con la que comienza el poema («¿Qué hacer con las palabras al final?»), que alude a la posibilidad del lenguaje poético para revelar un fondo de experiencia oculto; la presencia de los dos puntos al final de verso, que permiten mostrar dos pensamientos con la misma importancia, en este caso, «las tediosas dudas sexuales» y «los inútiles relámpagos de inteligencia»; la inclusión de la forma verbal («Debo convivir / con la tristeza y la felicidad»), que alude a la necesidad de armonizar los opuestos; y la proximidad de la muerte («Se acerca la última verdad, durísima y sencilla»), cuya llegada se deja en suspenso, en espera de ser confirmada. Esa llegada, marcada por la indecisión, es lo que da al poema la posibilidad de aplazar lo inevitable y al lector el placer de rescatar lo vivido en el instante poético («ahí»), que es donde se pone a prueba la realidad entera. Ese acontecimiento de la identidad, que nace conforme el poema lo va expresando, es lo que salva a la palabra de caer en el olvido, de convertirla en un hallazgo integrador y restaurador<sup>14</sup>.

14 Refiriéndose a la unidad del instante, cuya fuerza íntima consiste en hacernos presentir la realidad, escribe BACHELARD, G.: «Si mi ser sólo toma conciencia de sí en el instante presente, ¿cómo no ver que ese instante es el único terreno en que se pone a prueba la realidad?», en *La intuición del instante*, México, FCE, 1987, p. 12. Respecto a la relación del poema con la página en blanco, que representa la potencialidad de la nada creadora, véase el ensayo de STRAND, M., «Sobre nada», en *Sobre nada y otros escritos*, Madrid, Turner, 2015, pp. 161-172.

Una de las paradojas de la poesía consiste en hacer de lo efímero una forma de permanencia. En su último libro, *Un asombroso invierno* (2017), que aparece fuera de la *Poesía completa*, la aceptación de la vida como pérdida en el invierno de la vejez, revela que la alegría domina sobre la nostalgia («No es ningún infierno: permite comprender. / Llega el olvido, tranquilizador. / Y vuelve, siempre vuelve, la alegría»), escuchamos en los versos finales del primer poema, que lleva el mismo título del libro), alegría que nace del hecho de vivir, donde se funden el amor y el dolor, y nos impulsa hacia un dinamismo absorbente. Y para liberarse del dolor de vivir, el poeta se refugia en la soledad creadora de la escritura poética, donde no dejan de confundirse la infancia y la vejez, y desde ella, intenta cicatrizar la herida que ha dejado un pasado irrecuperable, fundiendo la memoria del pasado y la realidad del presente en el espacio íntimo del poema («La poesía se escribe sólo desde el interior del poeta. La voz propia — incluso la que llamamos, en el sentido más profundo, el estilo — no se elige, forma parte de lo que estrictamente somos», escribe el poeta en el «Epílogo»), haciendo de tal experiencia interior la posibilidad de trascender los límites de las convenciones. Si algo se advierte en los mejores poemas del libro, como «Un invierno fascinante», «Cuesta de Atocha», «Trabajos de amor», «Familiaridades», «De injurias», «Castigos del recuerdo», «Carretera», «A través del dolor» y «De senectute», es el deseo de salvarlo todo desde una situación de indigencia, la misma que se percibe en el libro de recuerdos *Para tener casa hay que ganar la guerra* (2018), escrito al mismo tiempo que *Un asombroso invierno*, y donde hay un intento por alejarse de las trampas que ha dejado la propia memoria. Así lo vemos en el tercero de los poemas citados, en donde la presencia de lo ausente, variante del mito del paraíso perdido, simbolizado por el canto del mirlo, se convierte en la creación de una nueva identidad:

## TRABAJOS DE AMOR

El motivo no importa.  
Hay que buscar entre los restos  
lo que ha sobrevivido. Nunca estamos seguros.  
¿Podríamos sentirnos de otro modo,  
si nuestros sentimientos 5  
son como territorios de frontera,  
tantas veces perdidos,  
recuperados, vueltos a perder?  
Porque el amor no es enamorarse.  
Es, una y otra vez, construir el mismo 10  
patio donde escuchar el canto de los  
mirlos, cuando aún es de noche, en  
primavera. De entre todos los pájaros,

es el único canto que podría ser  
Schubert. Solos en la cocina, como 15  
a los veinte años, a ti y a mí,  
nos hace fuertes esa melodía.  
Más claridad no la tuvimos nunca.

El lenguaje poético, a pesar de que se forma con nuestras palabras, parece que viene de otro lugar, que pertenece a otra voz. Y para quien está acostumbrado a mirar las cosas en la singularidad de sus matices, la memoria representa un territorio privilegiado, aquel en que todo está vivo y al que el poeta es fiel. Esto explica la continua oscilación del poeta entre dos extremos, la memoria y el olvido, y el intento de fundirlos en el límite del poema, pues cada uno contiene al otro dentro de sí. En el relato de Borges, «Funes el memorioso», recogido en su libro *Ficciones* (1944), donde tiempo y memoria se igualan en la narración, el escritor argentino nos enseña a ver la identidad en la diferencia. Si la memoria se presenta como el vasto territorio de todo lo que aún no recordamos («en los espaciosos campos de la memoria», escribe san Agustín en sus *Confesiones*), ese descenso al fondo de la memoria constituye la materia misma de la palabra poética. De ahí que el poema se vea como un «territorio de frontera», según se dice en la interrogación de la parte central del poema, desde el que es posible «buscar entre los restos» o «escuchar el canto de los mirlos», identificado aquí con la música de Schubert, que sirve para recordar el amor vivido. La persistencia de esa sutil melodía a lo largo del tiempo pone de manifiesto que el amor no es cuestión de desvío o sorpresa («Porque el amor no es enamorarse»), sino de entrega compartida, de contemplación en lo simple («Más claridad no la tuvimos nunca»), como hacen los mirlos, que, cuando entonan su canto, buscan la soledad y cantan mejor cuando nadie los escucha. El canto silencioso del mirlo, que se retira a la sombra y es capaz de permanecer inmóvil durante largo tiempo, es una personificación del amor humano, lleno de pasión, que viene a acortar distancias y a intensificar la realidad en la palabra, dejándola ligera y disponible<sup>15</sup>.

La modernidad ha sido productora de mitos, en particular los que se refieren al sentido de la historia. Dentro de un tiempo en ruinas que le tocó vivir, el de una historia común, trágica y desigual de la inmediata postguerra, lo que expresa la poesía de Joan Margarit es la distancia entre dos incertidumbres, la de un pasado abolido y

---

15 Aludiendo a la condición ambigua de la frontera, escribe MAGRIS, C.: «Todo escritor, lo sepa y lo quiera o no, es un hombre de frontera, se mueve a lo largo de ella; deshace, niega y propone valores y significados, articula y desarticula el sentido del mundo con un movimiento sin tregua que es un continuo deslizamiento de fronteras», de su ensayo «Desde el otro lado. Consideraciones fronterizas», publicado en 1993 e incluido en *Utopía y desencanto*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 68. En cuanto al canto del mirlo, escribe el poeta ZAGAJEWSKI, A.: «Es un canto amoroso, es también nuestro canto, el canto de los que duermen y de los enamorados, o de aquello que alguna vez amaron», de su obra *En la belleza ajena*, Valencia, Pre-Textos, 2003, p. 213.

la de un presente incompleto. Tal vez por ser la expresión de un mundo en desorden, cada uno de sus poemas tiene que ver con un intento de restauración, que hace que la frontera entre la realidad y la ficción sea cada vez más permeable. En este presente perpetuo de lo inacabado, donde convergen la presencia de un pasado perdido y la inminencia de lo que puede suceder, se inscriben sus mejores poemas, que suscitan un sentimiento de espera en el que se prepara una promesa de salvación. Así lo vemos en el poema «Poética», de *Edad roja* (1989), donde el poeta trata de decir el resplandor efímero de la belleza desde la inmediatez de su fulgurante aparición:

## POÉTICA

Al ir tras la belleza estarás solo:  
si la encuentras, se desvanece y deja  
polvo de mariposa entre los dedos.  
Perseguirás de nuevo el resplandor  
que sabes dentro de ti, como el relámpago                    5  
que muestra fugazmente,  
hasta el lejano horizonte, la realidad.

Por lo general, se busca aquello que se ha perdido, que ya no existe, pues su pérdida es la que suscita el deseo de posesión. Así sucede con la poesía, ligada a la búsqueda de la belleza, que comienza en la soledad («Al ir tras la belleza estarás solo»), entra en nuestro interior («que sabes dentro de ti») y se vislumbra en raros momentos («como el relámpago / que muestra fugazmente»). Estas tres cualidades de soledad, interioridad y revelación súbita pertenecen a la experiencia poética, que trata de decir en el poema aquello que no se sabe. En la palabra poética se da todavía una chispa de la visión mágica del mundo, envolviendo lo invisible en lo visible, como hacen los buenos poetas, y dejando que la belleza, que está siempre en otra parte, les entre por la piel. Cuando el poeta sale en busca de lo extraño, de un sueño no realizado, experimenta el temblor de la novedad y su palabra, con su mezcla de inmediatez y trascendencia, se convierte en modelo vivo de la totalidad del mundo. Mientras en la realidad la belleza está incompleta, en la poesía la visión de su plenitud requiere energía y obediencia, el riesgo de vivir entre los matices de lo inacabado, que nos trae siempre el deseo de metamorfosis y restauración<sup>16</sup>.

---

16 Sobre el aprendizaje de la soledad, necesario para que se produzca la belleza de lo poético, escribe el poeta: «Una claridad que —misteriosamente— permite vivir sin necesidad de olvidar. Este es, para mí, el territorio de la poesía, porque esta iluminación es la que el poema proporciona. Este es el objetivo, tanto de quien escribe como de quien lee poesía: alcanzar cada uno su propia manera de hacer frente a la realidad», en *Un mal poema ensucia el mundo*, Barcelona, Arpa, 2016, p. 177. Respecto al interés por los matices, que forman parte de la vida en común y sin los cuales no puede darse la experiencia poética, véase el ensayo de CAMPS, V., «El gusto por los matices», en *Elogio de la duda*, Barcelona, Arpa, 2016, pp. 129-145.

En la «Introducción» a *Nuevas cartas a un joven poeta* (2001), escritas como respuesta a *Cartas a un joven poeta*, de Rilke, escribe Joan Margarit: «Comprender es llevar mucho tiempo entendiendo, el tiempo suficiente para lo que se ha entendido ya no sea exterior, sino que forme parte de uno mismo, del propio carácter. Comprender es un entender que ya no podrá desentenderse nunca». Para hacer presente la belleza, según estas palabras, es necesario que la vivamos, que acontezca en nosotros como el fulgor de un relámpago. La posibilidad de la comprensión participa, pues, de la suspensión de toda referencia, tanto de la apropiación del significado como del lenguaje de la representación, y requiere, en el espacio de acogida del poema, una apertura a lo que puede llegar en cualquier momento y se revela entre los escombros, pues toda ruina tiene algo de templo. La ruina, el fragmento, son constitutivos de la memoria heredada, cuya forma dinámica se extiende entre la ausencia y la presencia, despojándose de lo accesorio y dejando ver lo esencial. Para un poeta como Joan Margarit, que vivió un tiempo de indigencia, la singularidad de la palabra poética consiste en no agotar la realidad, en dejarla fluir libremente en lo incompleto, pues lo inacabado es la posibilidad de toda creación. En este sentido, ¿podría ser el individuo a la intemperie, que no excluye la solidaridad, sino que la reclama, el emblema de su escritura? ¿No lleva una de sus antologías, la aparecida en el año 2010, este título tan revelador? A lo largo de sus poemas hay siempre un juego de destrucción y reconstrucción, o mejor, una práctica de la destrucción como fundamento, según la cual un nuevo sentido acontece como resultado del juego destructor, de un mundo que vibra en la desnudez de la palabra, pues nada más propicio que la situación de intemperie, que da voz a la pérdida de lo bello, para reconocer lo humano en el espacio vacío del poema.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. W., «Discurso sobre poesía lírica y sociedad», en *Obra completa*, Madrid, Akal, 2003, Vol. XI, pp. 41-67.
- ARENDT, H., *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- ARLANDIS, S., «La fantasía textual en la poesía de Joan Margarit», en *Ínsula*, 831 (2016), pp. 19-22.
- ATTRIDGE, D., *La singularidad de la literatura*, Madrid, Abada, 2011.
- BACHELARD, G., *La intuición del instante*, México, FCE, 1987.
- BARTHES, R., *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 1982.
- BATAILLE, G., *La oscuridad no miente*, Madrid, Taurus, 2002.
- BAUDRILLARD, J., *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- BLANCHOT, M., *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1970.
- BLOCH, E., *El principio esperanza*, Madrid, Aguilar, 1977-1980, 3 vols.

- CAMPS, V., *Elogio de la duda*, Barcelona, Arpa, 2016.
- CHENG, F., *Cinco meditaciones sobre la belleza*, Madrid, Siruela, 2007.
- FOMBELLIDA, R., «Una verdad crepuscular», en *Joan Margarit. Uno de los nuestros*, monográfico de la revista *El coloquio de los perros*, 2007, pp. 12-16.
- GUINDA, A., *La experiencia de la poesía*, Zaragoza, Pregunta Ediciones, 2016.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, D., *Libro de Nadie*, Madrid, FCE, 2003.
- HEANEY, S., *La reparación de la poesía*, Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2014.
- INNERARITY, D., *La irrealidad literaria*, Pamplona, Eunsa, 1995.
- LÉVINAS, E., *Sobre Maurice Blanchot*, Madrid, Trotta, 2000.
- LÓPEZ BRETONES, J. L., «La primera lluvia del otro lado de la vida», en *Joan Margarit* (2007), pp.11-12.
- MAGRIS, C., *Utopía y desencanto*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- MARGARIT, J., *El primer frío: Poesía 1975-1995*, Madrid, Visor, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Arquitectura de la memoria*, ed. de J. L. Morante, Madrid, Cátedra, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Un mal poema ensucia el mundo*, Barcelona, Arpa, 2016.
- \_\_\_\_\_, *Todos los poemas (1975-2015)*, Madrid, Planeta / Austral, 2018.
- MÉNDEZ, Alexis C., «Arquitectura y poesía en Joan Margarit», en *Arquitectura y Urbanismo*, vol.XXIV, núm.3 (diciembre, 2013), pp.91-96.
- METZNER, R., *Las grandes metáforas de la tradición sagrada*, Barcelona, Kairós, 1987.
- NASIO, A. D., *El dolor de amar*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- NÚÑEZ ESTEBAN, G., «Visión panorámica de Cavafis», en *Estudios clásicos*, 53 (1968), pp. 71-83.
- SOROS, J., «Memoria en obras: *Misteriosamente feliz*, de Joan Margarit», en *Ángulo Recto*, vol.1, núm. 1 (2009), p. 2.
- STRAND, M., *Sobre nada y otros escritos*, Madrid, Turner, 2015.
- SZCZCKLIK, A., *Catarsis*, Barcelona, Acantilado, 2010.
- TORRESI, S., «La poesía bilingüe de Joan Margarit», en *Actas del XVII Congreso de la AIH*, Roma, 2017, pp. 577-581.
- TRÍAS, E., *La memoria perdida de las cosas*, Madrid, Mondadori, 1988.
- ZAGAJEWSKI, A., *En la belleza ajena*, Valencia, Pre-Textos, 2003.



## CHIRBES EN EL AULA. LA BUENA LETRA\*

### CHIRBES IN THE CLASSROOM

AGUSTINA PÉREZ LÓPEZ

Catedrática de Lengua y Literatura Castellanas

#### RESUMEN

La figura de Rafael Chirbes y su excepcional obra es, desafortunadamente, poco conocida en su tierra, el País Valenciano; y, en las comarcas de su infancia, la Safor y la Marina Alta. Este artículo pretende acercar a jóvenes estudiantes, en el aula, a un autor esencial que puede dar respuestas a muchas de sus inquietudes en un mundo lleno de incertidumbre. La novela *La buena letra* contiene en embrión toda la obra de Chirbes y es su libro más autobiográfico. En él, el profesorado podrá encontrar claves para introducir a los estudiantes en el rico mundo de Rafael Chirbes: literario, gastronómico, cinematográfico y de igualdad entre hombres y mujeres.

**PALABRAS CLAVE:** Rafael Chirbes, *La buena letra*, enseñanza, cine, gastronomía, igualdad.

#### ABSTRACT

The figure of Rafael Chirbes and his exceptional work is, unfortunately, little known in his land – the *País Valenciano*- and in the regions of his childhood, La Safor and La Marina Alta. This article aims to attract young students to an essential author who can answer many of their concerns in a world full of uncertainty. The novel *La buena letra* contains, in embryonic form, all of Chirbes' work and is his most autobiographical book. In it, teachers will find keys to introduce students to Rafael Chirbes' rich world: literary, gastronomic, cinematographic, and made of equality between men and women.

**KEYWORDS:** Rafael Chirbes, *La buena letra*, teaching, film, gastronomy, equality.

\* Recibido: 13-07-2023. Aceptado: 16-09-2023

Este texto fue leído en la Jornada “Rafael Chirbes, entre nosaltres”, en el marco de La Vall dels Llibres-2.<sup>a</sup> Fira d’editorials independents i de proximitat de la Valldigna, Monasterio de Santa María de la Valldigna, Valencia, el 24 de septiembre de 2022.

El 14 de abril de 1996, para conmemorar el día de la proclamación de la Segunda República española, Rafael Chirbes dio una charla en el instituto Suárez de Figueroa de Zafra. Y comenzó así, ante inquietos adolescentes:

Veis a un viejo sentado al sol. Está inmóvil y en silencio; a lo mejor, con los ojos entornados. Vosotros, que sois jóvenes y, en ese mismo instante, habláis, os reís, o corréis de un sitio para otro, es casi seguro que lo miráis desde una especie de superioridad. También es muy probable que estéis convencidos de que sois vosotros, y no él, quienes tenéis el sentido de las cosas. [...] Ese hombre tiene en su cabeza un mundo; o mejor dicho, su cabeza es un almacén en el que se guarda toda una forma de ver el mundo<sup>1</sup>.

E imagino cómo esos adolescentes hechizados empiezan a entender la sabiduría de las palabras y la pericia de un hombre que, como Chirbes, no solo tiene en su cabeza un mundo, sino que es capaz de transmitirlo de modo tan hermoso.

Y siguió diciéndoles:

Cuando uno quiere dejar constancia de algo debe escribirlo y escribirlo bien, con cuidado, con precisión. Y, como dice Carmen Martín Gaité, una gran escritora, en el libro más hermoso que escribió y que se titula *El cuento de nunca acabar*, cuanto más personal e íntimo sea lo que queremos contar, más rigurosos debemos ser en nuestra escritura<sup>2</sup>.

Y de inmediato pienso en *La buena letra*. La novela más autobiográfica de Rafael Chirbes, y un trabajo literario de precisión. Porque *La buena letra* está incrustada en su autor como una víscera, dice el editor Jorge Herralde. Mientras la escribía, la madre de Rafael Chirbes padecía demencia y él había perdido a dos amigos íntimos. La muerte y el dolor lo cercaban. Sufría mucho.

Cuando paso del recuerdo de mi propia muerte al recuerdo de mis amigos muertos [...] La idea de que yo mismo sigo el curso inexorable me va imponiendo la necesidad de contarlos a ellos, de rescatar pedazos de ellos, y del yo que muy pronto será la misma nada que ellos. Me asalta el recuerdo de nuestra infancia y juventud, de nuestras ilusiones rotas y, de repente, necesito emprender el esfuerzo de reparar en la medida de lo posible la injusticia que los ha arrebatado a ellos y la que muy pronto se cometerá también conmigo<sup>3</sup>.

---

1 CHIRBES, R., «Charla en el Instituto Suárez de Figueroa, 14 de abril de 1997», *Universo Chirbes, Anuario de la Fundació de la C.V. Rafael Chirbes*, número 0, año 2016, página 49). Publicado inicialmente en *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama, 2002.

2 CHIRBES, R., art. cit., p. 50.

3 CHIRBES, R., «Última novela», en Anthony Percival (ed.), *Escritores ante el espejo. Estudio de la creatividad literaria*, Barcelona, Lumen, 1997, pp. 293-296 (pp. 293-294).

Chirbes confiesa, en sus diarios, que lloró leyendo este libro durante tres largos años.

No conseguía desprenderme de ella, me agobiaba, me la leía todos los días, en ocasiones dos y tres veces en el mismo día, y lloraba. Sí, me ponía a llorar. No sé qué nervio de dentro de mí ha tocado ese libro, pero me lo ha dejado en carne viva. Como si el libro y yo fuéramos lo mismo, animalitos temblorosos, irritables y asustadizos, en cualquier caso heridos<sup>4</sup>.

Diarios en los que, en estos años precisamente, se aprecia un largo vacío, fruto del sufrimiento.

La novela arrasó en Alemania más que en España. Se vendieron más de 50.000 ejemplares en una semana y desde entonces no ha dejado de leerse. *La buena letra* recibió en 1999, junto con *La larga marcha*, un galardón anual de los críticos de radio-televisión alemana. Así lo razona el acta del jurado:

El autor español relata con una cuidadosa prosa, tan reservada como insistente, qué consecuencias tuvieron y siguen teniendo allí la Guerra Civil y la dictadura de Franco, de las que en la gran política no se habla en absoluto. Sus libros recuerdan las humillaciones, el dolor, el vacío y los daños ocultos que llegan hasta la vida diaria, hasta la familia. Rafael Chirbes aguza la mirada sobre un capítulo de la historia contemporánea europea que ningún ganador conoce, sólo los perdedores.

Y así comenta Chirbes su sorpresa, ante el éxito, en sus diarios ya citados:

Mientras escribo estos diarios pienso en cómo puede extrañarme que me duela tanto *La buena letra* o descubrir que el libro se haya abierto paso casi sin contar conmigo. ¡Pero si se ha alimentado con esa papilla siniestra que se esconde detrás de estos cuadernos, con lo que no cuento, lo privado y lo público revuelto! «A mis sombras» lo encabecé. Esas sombras eran los que vivieron un tiempo que se desvanece en el ruido de la España contemporánea que se esfuerza por olvidarlos – mis padres, mi abuela, mis vecinos –, pero también esos fantasmas que van desapareciendo de mi vida...<sup>5</sup>.

Siempre tuvo con *La buena letra* una relación sentimental especial, a la vez que conflictiva. Sospechaba que Herralde no la supo entender y que no la había leído bien.

Hoy me ha llamado Herralde para decirme que acaba de leerse la nueva novela que le he mandado (*La buena letra*: esta vez tuve claro el título casi desde el principio, y, sin embargo, la novela ha hecho lo que ha querido con el autor). La publicará en primavera. Dice que le gusta, pero me da la impresión de que no demasiado. Me quedo rumiando. Quizá, si no ve que es un buen libro (y este, dicho así impudicamente, creo que lo es), no debería publicarlo. No me abandona la impresión de que no la ha leído bien, de que le parece una novela anticuada. [...]

4 CHIRBES, R., *Diarios. A ratos perdidos 1 y 2*, Barcelona, Anagrama, 2021, p. 210.

5 CHIRBES, R., *Diarios. A ratos perdidos 1 y 2*, ob. cit., p. 212.

Es la primera vez que me parece que me falla como lector<sup>6</sup>.

Creo que *La buena letra* es la novela más ajustada y certera de Rafael Chirbes. Un prodigio de narración y el embrión de toda su novelística. Porque la belleza y la verdad literaria van juntas en ella. También es la que nos resulta más cercana, por los lugares donde transcurre. Los mismos que vemos ahora y cuyo aire respiramos. Por ello pienso que es la mejor propuesta para acercar, en el aula, a un autor inmenso al alumnado joven. Un autor que comparte con ellos el paisaje de la huerta: «*eixe jardí esplèndid que des de Dènia fins a Vinaròs era el més bell del món, i la meua generació voraç hem fet pols*» ('ese jardín espléndido que desde Dénia a Vinaròs era el más bello del mundo, y mi generación voraz lo hemos hecho polvo'), como dijo en su Tavernes natal, en el discurso de agradecimiento por haber sido nombrado hijo predilecto en 2015. Un discurso en su lengua materna<sup>7</sup>.

Ese mundo que hemos arrebatado a nuestros hijos y que es imprescindible conservar, en la memoria al menos.

Rafael Chirbes a los tres años, ya leía empujado por un padre obsesionado por que su hijo ascendiera por la vía de la cultura. Y el libro en el que aprendió a hacerlo lo guardó el autor con mimo durante toda su vida. Escribía desde los cinco años. Y era apenas un niño de ocho cuando, tras perder a su padre, fue enviado a un orfanato en Ávila. Inició, pues, su larga marcha desde Tavernes, siendo muy joven.

El niño mediterráneo que había nacido y crecido junto al mar, entre huertos y en un clima suave, propicio al contacto humano, a las comidas al aire libre y a la vida en la calle, fue arrancado de su paraíso para recalar en las frías tierras castellanas en las que viviría muchos años. «Las hoscas tierras del interior», a las que sin embargo adoraba, fueron su paisaje cotidiano.

Y el desarraigo duele mucho. Como dice el poeta, Juan Gelman. Otro desarraigado:

No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza. La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida.

Nacemos y nos cortan el cordón umbilical. Nos destierran y nadie nos corta la memoria, la lengua, los calores. Tenemos que aprender a vivir como el clavel del aire, propiamente del aire [...] <sup>8</sup>

6 CHIRBES, R., ob. cit., p. 207.

7 CHIRBES, R., «En el nomenament com a fill predilecte de Tavernes de la Vall digna», *Universo Chirbes. Anuario de la Fundació de la C.V. Rafael Chirbes*, número 0, año 2016, p. 15.

8 GELMAN, J., *Bajo la lluvia ajena, Notas al pie de una derrota*, XVI, Roma / 14-5-80. Libros del zorro rojo, Barcelona, 2009.

En esos años duros de formación, Chirbes lee a Blasco Ibáñez y, en sus descripciones, encuentra sus propias raíces. Así lo recuerda en su libro *Mediterráneos*:

Ya no vivía en Valencia y sólo volvía a mi tierra esporádicamente. Leí las páginas de Blasco en una ciudad castellana, y me trajeron, quizá por primera vez en la vida, un sentimiento que luego me ha acompañado en tantas ocasiones: la añoranza de pertenecer a alguna parte. También yo me reconocía hijo de aquella torpe abundancia sin alma, que en el espiritual y árido invierno de Castilla, a la sombra cecial de relicarios y sepulcros santos, costaba hasta imaginar<sup>9</sup>.

Después vino la universidad madrileña en la que se comprometió, para nunca dejar de ser «la voz de la verdad» como lo define Jorge Herralde, lo que le costó pasar por la siniestra Dirección General de Seguridad. Aunque nunca le gustara recordarlo al escritor, y sí le gustara resaltar su tarea solidaria en barrios deprimidos para alfabetizar a los más débiles. En la universidad completó su formación sentimental y política de «heredero de la derrota» y portavoz de la herencia silenciada, como Ana en *La buena letra*.

Luego vinieron París y Marruecos, donde encontró las huellas de su infancia mediterránea:

Viví en Marruecos durante algún tiempo y allí, en un país de hombres que escriben de derecha a izquierda, los naranjos de Sidi Silimán me devolvían reflejos de los de Tavernes y Alzira (otro topónimo árabe: *alzira* quiere decir «la isla»). Luego me enteré de que, si se parecían tanto, era porque habían sido plantados precisamente por gente de esa tierra que es la mía: gente que escribe de izquierda a derecha<sup>10</sup>.

En *La buena letra*, Rafael Chirbes vuelve a las raíces, a aquel paisaje perdido en las nieblas de la memoria y recuperado a fognazos en países hermanos. Y ese paisaje tenemos la suerte de compartirlo. Es el Tavernes que recordó emocionado en su Ayuntamiento, en 2015, cuando se le nombró hijo predilecto de su lugar natal: los maestros, los amigos de infancia, el cine, su casa, los huertos... Y también la solidaridad de la pobreza. El Bovra de sus novelas.

Y son los veranos en la playa Marineta Casiana de Dènia, el Misent de sus obras. Su paraíso y el lugar donde pidió que reposaran sus cenizas. Esa comarca que es «la nariz respingona que se moja en el azul de los mapas de España», nos dice. El paisaje atormentado donde las sierras caen sobre el mar. La sierra de Aitana es lo último que veían los que, como Alberti y María Teresa León fueron aventados por la intolerancia franquista. Por eso llamaron así a su hija.

9 CHIRBES, R., «Añoranza de alguna parte», *Mediterráneos*, Madrid, Debate, 1997, p. 36.

10 CHIRBES, R., «Ecos y espejos», *Mediterráneos*, ob. cit., p. 13.

Todos los viajes le sirven a Chirbes para leer mejor su lugar originario. Los naranjos de Marruecos le evocan los de Tavernes y Alzira, como ya vimos. Las plantaciones de azúcar de Colombia le traen el sabor de la *cañamel* de su infancia y de la Gandia de los Borja.

En las plantaciones de azúcar de Colombia encontré pedazos de una infancia mediterránea en la que los niños tomábamos como humilde golosina la «cañamiel», restos de una memoria de los tiempos en los que Gandía producía caña de azúcar, antes de que esa planta hubiera llegado a América<sup>11</sup>.

Y ve el eco de la belleza de Dénia en Creta, a la vez que lamenta la misma depredación de un turismo salvaje que iguala Venecia y la costa tunecina con la Dénia masificada. Y Benidorm es, para él, un inmenso taller humano donde se reparan las piezas de los mayores, gastadas por el capitalismo europeo.

Cientos de miles de ejemplares humanos de la tercera edad atraviesan el continente y recalán en este rincón del Mediterráneo para su hibernación. La ciudad se convierte en un gigantesco taller en el que se reparan junto al mar las piezas gastadas o rotas de la gigantesca maquinaria del capitalismo europeo, un gran almacén en el que se recogen los fuelles reventados en las minas de Gales, los manteles desgastados en los bares de Amsterdam, los tornillos que se quebraron a martillazos en Clermont-Ferrad, los vidrios ópticos que estallaron bajo la triste luz de un flexo ante un escritorio de un almacén de Hamburgo, las telas azules que las chispas de un alto horno del Ruhr quemaron<sup>12</sup>.

El encuentro con el Mediterráneo, para Rafael Chirbes, no es un fognazo sino una excavación. Esos lugares de su infancia son, confiesa, su «metro de platino e iridio para medir el tamaño y también la calidad de lo existente»: los viñedos de moscatel, olivos, naranjos, almendros y algarrobos que guardan el ritmo pausado del tiempo. Un ritmo que se ha destruido a golpe de cemento y grúas. «Como un malvado y destructivo encantador empeñado en sembrar de fealdad una comarca que había podido permitirse ser paradigma de armonía para mí y para tanta gente»<sup>13</sup>.

El deterioro del paraíso es, para él, un prototipo de la intrascendencia de la modernidad. Y le duele. Mucho. Porque la epidemia de la destrucción infecta, de cuando en cuando, a los habitantes del Mediterráneo:

Los habitantes de las orillas de este mar, aparcán la razón cada cierto tiempo. Las noches de Venecia se tiñen con las luces de los bombardeos del otro lado del Adriático. En esas noches volvía a recordar las bombas que caían medio siglo antes entre las viñas de moscatel de Denia y de las que tantas veces y con

11 CHIRBES, R., ob. cit., pp. 13-14.

12 CHIRBES, R., «Desde el Estado de bienestar», *Mediterráneos*, Madrid, Debate, 1997, pp. 148-49.

13 CHIRBES, R., «El tamaño de las cosas», *Mediterráneos*, Madrid, Debate, 1991, p. 125.

tanto dolor me hablaron mi madre y mi abuela<sup>14</sup>.

Y escuchamos la voz de Ana y de las abuelas María y Luisa en *La buena letra*, con la mirada puesta en el horizonte iluminado por los bombardeos.

Ya tarde, en medio de la noche, se escuchaba un estruendo remoto. Entonces sabíamos que estaban bombardeando Misent. Y yo pensaba en tu tía Gloria y en la abuela María [...] Entornaba la ventana de la habitación y miraba al cielo, en el que destellaba un resplandor lejano. Se oía un fragor sordo, como envuelto en un trapo, y luego venía un silencio parecido al que acompaña a las mañanas de nieve<sup>15</sup>.

Rafael Chirbes escribe *La buena letra* con casi cuarenta años. Es su tercera novela. Y lo hace en una época de dinero fácil, en un país que preparaba los fastos del 92. Donde el altivo ministro de economía proclamaba que España era el país en el que se puede ganar más dinero en menos tiempo. «Mi generación vendió sus ideales por un adosado o un BMW», afirmó en Gandía, en la presentación de *La larga marcha* en 1996. Había temas de los que era mejor no hablar. Pero un día nos cayó el vertedero encima, pillándonos a todos desprevenidos. A él no. Chirbes veía lúcidamente ese desastre hacía ya tiempo.

Lo ve en *La buena letra*, la historia de una mujer republicana que descubre la traición de su hijo y lo ve en *Los disparos del cazador* la historia de un padre fascista, constructor, hijo de republicano represaliado y padre de un hijo por el que se siente, a su vez, traicionado. Y también, *En la larga marcha*, la historia de la traición de su generación. Así confiesa el novelista, en el prólogo a *Pecados originales*, su dolor por la situación y su deseo de encontrarse:

Por aquellos días en los que los valores se invirtieron bruscamente, tenía la impresión de que no sabía quién era yo, ni en qué se habían convertido los demás. Escribí este díptico, que ahora aparece con el título de *Pecados originales*, para volver a encontrarme, porque tenía mucho miedo de hacerme daño, o de que me hicieran daño, o de hacer daño. Lo escribí por la misma razón por la que he seguido escribiendo novelas otros veinte años<sup>16</sup>.

En el fondo, confiesa Chirbes, *La buena letra* era una novela contra el decreto Boyer de abril de 1985, que permitía construir fuera de los planes urbanísticos. Y que luego perfeccionó Aznar, sin complejos. No es casualidad, pues, que, en estos años de traiciones en los que los de su generación vendieron su alma por dinero y sentía que

14 CHIRBES, R., ob. cit., pp. 125-26.

15 CHIRBES, R., *La buena letra*, Barcelona, Anagrama, 2016, 6ª ed., p. 24.

16 CHIRBES, R., *Pecados originales*, Anagrama, Barcelona, 2013, pp. 7-10. Prólogo firmado en Beniarbeig, 27 de junio de 2013 (p. 10).

se incubaba el huevo de la serpiente, Chirbes vuelva los ojos a su infancia y escriba *La buena letra*. Un escudo contra el desastre.

La legitimación se fundamentó solo en la proyección hacia el futuro, la modernización y la europeización, afirmaba. Era un tiempo en el que se olvidaba cruelmente la sangre derramada en una guerra reciente para defender la legalidad republicana, que había quebrado el golpe de Estado de Franco. Rafael Chirbes pretende fabricar con este libro un antídoto contra los dos grandes males que nos infectaban: la codicia y la desmemoria. Dos males que, aliados, nos han llevado a esta situación de derribo moral, político y social que padecemos. Y que Chirbes no sólo vio, sino que denunció sin descanso para los que quisieron escucharlo.

Se apodera de mí la urgencia de levantar algo contra todo esto, aunque no sea más que un frágil dique de folios. Algo que me salve, que salve retazos de cuanto he vivido, pedazos de quienes se fueron sin posibilidad de contar parte de la historia que compartieron conmigo, de quienes aún están pero ya han perdido toda esperanza, de mí, que amo y no sé cómo expresarlo, y sufro y tampoco sé compadecer.

Y esa necesidad se hace más imperiosa cuando veo la televisión, escucho la radio, leo los periódicos, oigo todos los lenguajes que nos envuelven avasalladores [...] que reconstruyen lo que nosotros y los que nos precedieron hemos vivido. Y hasta la calle por la que camino y la barra del bar en la que me apoyo llegan las risas de los programas de televisión, los aplausos de los concursos y los gritos de quienes ven los partidos de fútbol. Las palabras cínicas de los políticos, enseñándonos el forro de la historia como si fuera su superficie, escamoteando, mintiendo, y veo la íntima desesperación de quienes se cruzan conmigo en la calle<sup>17</sup>.

Y lo denuncia a través de una voz femenina, Ana. Dulce y dura a la vez. Encerrada en un mundo de sombras en el que pierde el contacto con una realidad que resultó falsa. Quiere apuntalar recuerdos para que remuevan el alma de los que no quieren saber de dónde vienen. Ciegos por el brillo del dinero, han perdido la capacidad de apreciar el verdadero valor de lo que importa.

Decía Balzac que la novela es la vida privada de las naciones, y Chirbes relata la historia de los años noventa del siglo XX a través de una historia privada que denuncia, más que mil proclamas, las contradicciones de una época. Para la anciana protagonista, la memoria es imprescindible, aunque duela. Necesita hablar de los muertos para que lo escuchen los vivos. Olvidar el pasado es una traición. La España del 92 traicionó ese pasado y silenció a muertos y vivos. Los lujos de una economía engañosa enterraron de nuevo, en cunetas y muros de cementerio, a los que lucharon por la legalidad. Y sellaron, también, la boca de sus herederos.

---

17 CHIRBES, R., «Última novela», en Anthony Percival (ed.), *Escritores ante el espejo. Estudio de la creatividad literaria*. Barcelona, Lumen, 1997, pp. 293-296 (pp. 293-294).

La humilde costurera Ana se pregunta para qué tanto sufrimiento si los que tenían ideales han perdido la guerra, la posguerra y hasta la Transición. ¿De qué sirve ser leal a unos principios, cuando hasta tu misma familia los traiciona? Y se oye la voz de Chirbes, doliéndose desesperado de la traición de su generación. Ana reprocha a los suyos que acepten humillaciones de sus verdugos. Chirbes parece hacerlo con los que, en 1992, no quieren recordar y humillan y desprecian los padecimientos de sus padres a cambio de poder.

Ana es traicionada por Antonio, que olvida las penalidades que por él han pasado para aliarse con sus verdugos. Por su marido, que renuncia a luchar por ella y su familia y se deja morir. Por Isabel, la altiva arribista que los usa para medrar. Y hasta por su propio hijo, que es lo que más le duele. Igual que a Chirbes le duele más la traición de sus antiguos compañeros de lucha, que cambiaron la dignidad por dinero.

Ana sufre más en la posguerra que en la propia guerra. Llega a añorar las bombas y el miedo, que le parecen amables al lado de la sospecha y la traición de los que ama. Una Transición imperfecta pisoteó los ideales de muchos, y quienes debieron defenderlos no lo hicieron. Y la idea de que nada queda es más dura que la derrota de 1939. La guerra trajo miseria y dolor, la Transición ha traído la indignidad del olvido. «Me acordaba de que tu padre me contó en cierta ocasión que los marineros se niegan a aprender a nadar porque así, en caso de naufragio, se ahogan enseguida y no tienen tiempo de sufrir»<sup>18</sup>, le dice Ana a su hijo, y se lo dice a sí misma esperando el final piadoso de la muerte.

Y se escucha al Chirbes pesimista, porque los malos ganan siempre. Pero que tiene la esperanza de que no callen nunca las escasas voces que, como él y Ana, son molestas y vigilan al poder hasta su muerte. Ana calienta su vida con recuerdos. Recuerdos vivos que se sustentan en la honestidad y la lealtad. Porque vivir rodeada de traiciones es duro. La protagonista cose recuerdos, como escudo, con puntadas de dolor. Se protege contra «la buena letra que es el disfraz de las mentiras»<sup>19</sup>. Disfraz que oculta la hipocresía y la traición que, en su vida privada, vienen de *ella*, la que no tiene nombre hasta muchas páginas después de empezar la novela. La Isabel de las bes y las eles como velas de barco, que esconde en su falsa cultura su falta de escrúpulos.

Chirbes, como vimos, dedica *La buena letra* «A mis sombras». Esta novela es una de las que lleva más carga biográfica del autor. Una de sus novelas preferidas y la más encriptada, quizá por lo que implicaba en lo personal. Es una novela de sombras, de susurros, al modo de la extraordinaria *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. De fotografías

18 CHIRBES, R., *La buena letra*, Barcelona, Anagrama, 2016, 6ª edición, página 135.

19 CHIRBES, R., ob. cit., p. 133.

borrosas como la de la boda de Ana, paisajes de niebla, signos crípticos de nieve sobre cuerpos agonizantes...

Chirbes, como Ana, se ata a los recuerdos para no perder la memoria de lo que fue, de lo que fuimos. Para no olvidar lo que decide olvidar la historia oficial. «Historia oficial» que no se refiere a la producción de los historiadores, sino a las políticas de la memoria. Chirbes pensaba que carecemos de tradición *memorialística* en España porque nos falta una sociedad civil fuerte y culta. Hasta el año 2000 no se constituyó la primera Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica.

*La buena letra* y *Los disparos del cazador*, unidas en 2013 en el volumen titulado *Pecados originales* ya concedían en 1992 y 1994, respectivamente, un lugar principal a los testigos y a su experiencia como forma de conocer el pasado. En el prólogo, ya citado, de esta reedición, Chirbes nos explica su intención al escribirlos:

Quise que mis libros fueran algo así como una pila voltaica. En este par de textos busqué condensar heridas que dejó la guerra, las traiciones, los cambios de bando, la ilegitimidad de la riqueza acumulada durante todos aquellos años, pero también el sufrimiento, la lucha por la dignidad de los vencidos. La ilegalidad. Sobre todo quería dejar constancia de eso: la tremenda ilegalidad sobre la que se asentaba cuanto estábamos construyendo<sup>20</sup>.

Para Chirbes la novela es un modo de conocimiento. Y sirve para organizar el pesimismo. Para gestionar la realidad sin concesiones, aunque duela. Por eso en la edición de 2000 eliminó el último episodio de *La buena letra*: «No soy cura, ni psicólogo, ni político, no doy esperanzas, no engaño. No hago editoriales, sino novelas», nos dice tajante. El final de la edición de 1992 concedía que «el tiempo acaba ejerciendo cierta forma de justicia [...], acaba poniendo las cosas en su sitio». Diez años después, el autor considera semejante idea «una filosofía inaceptable, por engañosa», habida cuenta de que el tiempo agranda las injusticias. «Quiero librar al lector de la falacia de esa esperanza y dejarlo compartiendo con la protagonista Ana, su propia rebeldía y desesperación, que al cabo, son también las del autor».

Palabras que aparecen en la nota del autor a la edición aparecida en la editorial Debate (en esta edición suprime la última unidad narrativa de la novela, en la que «las dos cuñadas -Ana e Isabel- volvían a encontrarse tantos años después»)<sup>21</sup>. Y sus palabras proféticas duelen en este presente de 2022 que le ha dado totalmente la razón. La megafonía del poder, en palabras de Marta Sanz, casi ha ahogado la débil voz de los vencidos.

20 CHIRBES, R., *Pecados originales*, Barcelona, Anagrama, 2013.

21 CHIRBES, R., *La buena letra*, Madrid, Debate, 1992, pp. 7-8.

Y cuando me dicen que *La buena letra* es un libro de posguerra, pues no señor, es un libro del 92, publicado en el 92 y que habla del 92. Fíjate que «vamos a tirar la casa para hacer un solar en el que vamos a construir apartamentos» es el final de la novela. Y *Los disparos del cazador* es también el 92. «Estamos haciendo muchas obras públicas». «Estaréis ganando mucha pasta». «Papá, no seas basto. Son obras sociales». *La buena letra* sale de que, de repente, es la Expo de Sevilla, la Olimpiada de Barcelona, la movida de Madrid y yo digo «todo esto, lo que han pasado mi madre, mi abuela, mi padre, todo eso ha volado, ha desaparecido, ya no va a existir». Y es la necesidad de que exista<sup>22</sup>.

*La buena letra* tiene una estructura fragmentaria, como un rompecabezas cosido con recuerdos. Sus dos temas esenciales son la vida privada, el silencioso motor de la historia, según Balzac, y el recuerdo como aviso al futuro y refugio en el presente. Desde la dura y triste historia de la anciana, perdedora de una guerra y vapuleada por la vida, se narra la historia de un país entero. Porque Ana se define y afirma frente a la figura de su cuñada Isabel, que aplasta a quienes considera inferiores tras aprovecharse de ellos. Al igual que Chirbes se afirma contra el olvido pactado en la Transición.

Ana y Chirbes no perdonan que los arribistas hablen de *bienestar* para justificar la venta de la casa familiar. O de *bien* para justificar el mal definitivo que es vender el pasado. Pasado que se vincula con la casa como símbolo de identidad y patrimonio común. Nada importa a los arribistas. Sólo el buen pellizco, el solar, la especulación... La sombra de la traición es alargada y deja vacíos a Ana... y a Chirbes. Las palabras de Ana lo confirman:

A veces me paraba a pensar qué deprisa nos habíamos olvidado de todo. También pensaba que, en cuanto las cosas se quedaban atrás, dejaban de ser verdad o mentira y se convertían sólo en confusos restos a merced de la memoria. No había nada que salvar. El tiempo lo deshacía todo, lo convertía en polvo, y luego soplabla el viento que se llevaba ese polvo<sup>23</sup>.

Por eso ella habla, y él escribe. Para que el pasado no se esfume con ellos. Para intentar evitar el abismo del futuro. Ambos comparten la rebeldía como último recurso contra el mal. Ana se niega a plegarse a los deseos de su hijo. Chirbes nunca calló la verdad aunque le hiciera daño. Y decir la verdad lo convirtió en una isla, en palabras de Vázquez Montalbán. Un aguafiestas al que el tiempo dio la razón. Un profeta lúcido, y por eso, apartado. A nadie le gusta ver el desastre en tiempos de opulencia.

*La buena letra* es un *monodílogo* de la narradora con su hijo, que implica fuertemente al lector desde la primera línea. Está formado por 56 brevísimos

---

22 Entrevista a Rafael Chirbes, realizada por BARJAU, T., y PARELLADA, J., *Ínsula*, núm. 803, 2013, pp. 13-21 (p. 17).

23 CHIRBES, R., *La buena letra*, Barcelona, Anagrama, 6ª ed., 2016, p. 103.

capítulos que van adelgazándose como si la voz de Ana se quebrara. Su aspecto es el de una confesión laica, un testimonio que adopta la forma de balance vital. El tono conversacional crea complicidad en el lector y lo acerca a la protagonista. Y en ellos, se entrecruzan subtemas como las heridas de la guerra y la primera posguerra. Subtemas que constituyen lo que podría ser una primera parte, en la que se incide en la represión, el sufrimiento y la dignidad de los vencidos.

La esperanza, el lento resurgir material y la aparición de la sospecha y la codicia, que hacen más daño que la propia guerra, constituirían la segunda parte. Y el final desolador, la tercera. Lleno de muertes físicas y psicológicas, de desesperanza y traición en grado sumo. Solo la dignidad se salva.

Ana interpreta su vida desde el final. Recuerda, sabiendo lo que ocurrió después. Y reflexiona sobre el pasado, conociendo el futuro: «del mismo modo que un huevo lleva encerrado un pollo ya desde el principio, las actitudes de la gente llevan dentro lo que van a acabar siendo, e incluso en sus rasgos más generosos puede adivinarse el embrión de sus defectos peores»<sup>24</sup>. La suave voz de Ana nos llega muy dentro. Y con ella, la voz del propio Chirbes. Su dura denuncia, su dolor, su lucidez, su desaliento quedan paliados por una dulzura que surge de las sensaciones y los sentimientos: el olor a madre selva, el del mar, los colores de los huertos, la sencillez de ser feliz con lo mínimo, la capacidad de amar para salvarse y para seguir luchando.

El estilo de Chirbes, siempre ajustado y certero, en este libro es de una rara perfección. Cada palabra, cada metáfora, cada anécdota encajan con precisión. Nada falta ni sobra. Y al leer, sentimos la caricia de una voz que desgrana amargas desgracias, sucias traiciones y bellos recuerdos. Sentimos el miedo de fusilamientos y bombardeos, el hambre, el frío, la miseria de los trenes atestados, la pegajosa baba de la sospecha, pero también la ternura de una madre con sus hijos, la alegría de comidas familiares, la satisfacción de los domingos antes de la llegada de la intrusa, antes del desastre final. Apenas una pausa entre dos desastres, pero que sirve a Ana para defender la dignidad y soportar la verdad.

Para Chirbes escribir era un trabajo, y lo pulía con esmero. Porque contar bien es alcanzar una misteriosa forma de verdad. Primero oye voces, observa, escribe algún diálogo —aunque Martín Gaité le reprochaba que no era lo que mejor hacía—, hace esbozos, establece relaciones y luego monta el puzzle. Lo más importante es el punto de vista, y eso es esencial en *La buena letra*. Cada novela exige un estilo. Fondo y forma son indisolubles.

---

24 CHIRBES, R., ob. cit., p. 33.

Escribir le procura consuelo. Pero Chirbes escribe siempre en busca del lector. Como dice en *Los disparos del cazador*:

Mis palabras no caen en un pozo, como las que pronunciaba Ramón en la soledad de la buhardilla, sino que se quedan vagando en el paisaje nevado de estas páginas igual que animales en un coto donde sonarán pronto los disparos del cazador. ¿Quién notará entre los dedos el rescoldo de calor de la pieza cobrada<sup>25</sup>?

«Si un hombre es un mundo, un libro es un hombre», dijo a los jóvenes en Zafra. Por eso hay que respetar mucho los libros, añadió. Porque son un hombre entero que se entrega. Un hombre que se expresa con palabras aprendidas a lo largo de los siglos. Por eso se deben respetar también mucho las lenguas. Nunca hay que burlarse de otras lenguas, de los que hablan de modo diferente. Un idioma es el almacén que recoge la experiencia de cada pueblo. Perder una lengua es perder la sabiduría de un pueblo. «Me ofende quien ofende y castra mi lengua materna», les dijo. Y les avisó, ya entonces, sobre ese desprecio altivo a las demás lenguas españolas, que se extendía como la peste, reavivando rescoldos de la dictadura franquista, al considerar que el castellano era la única lengua de todo el país. Y les contó, orgulloso, que nació en Valencia y que el valenciano era su lengua materna. El catalán de Valencia, lengua que recuperó emocionado cuando leyó el *Tirant lo Blanch*, el mejor libro del mundo según Cervantes. Porque emociona escuchar la propia lengua fuera de casa. Y sentía añoranza de haberla perdido para su escritura.

Pero su lúcida mirada establece claramente los límites entre lo que son las lenguas, y aquello en lo que las quiere convertir la guerra lingüística. Porque las lenguas son inocentes de todo pecado, y sólo las manchan algunos miserables que las usan de modo perverso. Rafael Chirbes hablaba así de este tema en una de sus últimas entrevistas:

Quando escucho a políticos valencianos insultar mi inteligencia hablando un castellano chulesco me arrodillo y rezo a san Juan de la Cruz, a Machado, a Max Aub, a Galdós [...] y me digo que el castellano no es propiedad de los herederos ideológicos de la Falange [...], sino que se trata de una lengua maravillosa que hablan millones de personas a las dos orillas del Atlántico y con una historia de escritores de España y de fuera que admiro. [...] Cuando otra parte de esos mismos insulta mi inteligencia y me revuelve las tripas hablando en un valenciano chulesco, tan altivo como ignorante [...] ni siquiera necesito encomendarme a nadie, sé que la lengua que hablan no es la mía, ni la de mi familia y amigos, ni en la que han escrito March y Martorell, que eran vecinos míos de la Safor<sup>26</sup>.

25 CHIRBES, R., *Los disparos del cazador*, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 135.

26 «Conversa amb Rafael Chirbes», entrevista realizada por BERTOMEU MOLL, J.. Publicada en *L'Espill*, número 49, primavera 2015, pp. 140-152. La entrevista se publicó en valenciano. La traducción es mía.

España no es la que corrompió el franquismo hasta el punto de manchar hasta su nombre, es la que defendió fusil en mano mi padre y la de los que debieron abandonarla para no morir, como Max Aub o Cernuda. Madrid no es Esperanza Aguirre ni Aznar – gobernantes entonces –, es la ciudad martirizada y bombardeada durante tres años en la guerra, y que el mundo libre contempló admirado, sigue diciéndonos.

Chirbes sentía muy dentro la dualidad de escribir en castellano y haber aprendido el mundo en su lengua materna, el valenciano. Confesó que era consciente de que escribió *La buena letra*, *Los disparos del cazador* y *La larga marcha* en una lengua que no comprenderían sus protagonistas. Le dolía no saber escribir su lengua. Pero los cincuenta años de uso cotidiano del castellano le daba la ventaja de escribir en un idioma que no era el suyo materno, y ello le permitía distanciarse y cuidarlo con más mimo.

Ahora, gracias a la publicación de *La bona lletra*,<sup>27</sup> podemos reparar esa desazón del autor. La confesión laica de Ana puede ser leída en la lengua en la que su protagonista sentía y sufría. La poesía de la magnífica prosa de Chirbes permanece por encima de las palabras. Es más, cobra sentido nuevo porque la protagonista pensaba y sentía en valenciano. Y la comparación de ambas, que recomiendo, puede ayudar al alumnado a comprobarlo. Personalmente, al leerla en un código aprendido por mí y que no es el mío materno, he sentido en toda su extensión su rara belleza y la perfección de su estilo.

Muchas cosas han encontrado el lugar exacto que necesitaban. Y pienso que para los hablantes valencianos se multiplicará ese efecto. Porque la lengua materna siempre amplía los ecos de cada sentido, y las palabras llevan una carga sentimental suplementaria. Toda lengua tiene rasgos imborrables, como el sabor de los primeros frutos y las voces dispersas de la infancia. La obra es perfecta en castellano, y ahora tiene un valor añadido en valenciano. *La buena letra*, como dijimos, tiene en embrión el mundo de Chirbes al completo.

Ya hemos hablado del paisaje, y recomiendo leer, para profundizar en el tema, el magnífico *Mediterráneos* y también *El viajero sedentario. Ciudades*, donde Rafael Chirbes hace una hermosa y certera descripción de Valencia que titula «La malquerida»<sup>28</sup>. Chirbes afirma que «da la impresión de que a Valencia le pasa algo, de que no se quiere,

---

27 CHIRBES, R., *La bona lletra*. Traducción de Carles Mulet. Prólogo de Alfons Cervera, Gandia, Lletra Impresa Edicions, 2018.

28 CHIRBES, R., «Valencia. La malquerida (Julio de 1999)», en *El viajero sedentario*, Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 295-301.

no se sabe muy bien por qué motivo», cuando muchos, como el británico Kenneth Tynan la definen como «la ciudad más maravillosa del Mediterráneo».

Recuerda con melancolía el paseo anual con su familia en la golondrina que recorría la dársena cuando era un niño y denuncia el desastre en los años sesenta y setenta.

Una ciudad empeñada en borrar de su topografía lo mejor de cuanto poseía: en derribar palacios, conventos e iglesias, saquear huertas y destruir perspectivas, como si quisiera pagar la culpa de haber sido feliz, carnal y laica en una España de relicarios y mojamás santas<sup>29</sup>.

Hemos hablado de la especulación salvaje que desarrollará en *Crematorio* y *En la orilla*. De la desmemoria, el desencanto y la traición que desarrollará después *La buena letra* en *La larga marcha*, *La caída de Madrid* y *Los viejos amigos*. De la importancia del trabajo en la escritura y de la lengua propia como patrimonio común. Y me gustaría destacar, además, varios temas que pueden abrir otros caminos al alumnado en ámbitos diversos, para entrar en el riquísimo mundo de Rafael Chirbes.

En primer lugar, la comida. El autor tuvo un trabajo estable en la revista *Sobremesa* y nos dejó, en ella, piezas excelentes en las que habla de la cultura gastronómica como parte de la propia identidad. En 1994, en el titulado «El tamaño de las cosas», tras mostrar su desolación por la destrucción del paisaje, nos cuenta que comer un arroz de pescado con amigos, le lleva a reordenar su sistema de pesas y medidas y a recuperar un código a partir del cual esta tierra volvía a ser su paraíso.

Un mediodía, acudí a la cita que había concertado con amigos para comer. La delicadeza en el punto del arroz, la suavidad de los pescados, el agrado de una conversación punteada con el humor y la inteligencia picante tan propios de los ribereños [...] me llevaban a reordenar nuevamente mi sistema de pesas y medidas ajustándolo según un código nuevo [...] Y, en su parcela, vigilados de cerca por los agudos colmillos de las excavadoras, los bienaventurados siguen celebrando cada día el rito de la charla [...] al tiempo que el mar frota los cantos de la playa<sup>30</sup>.

La comida es lo único que se salva del desastre. Porque la cocina es un juego de códigos que aleja al hombre del animal. Constituye una seña de tribu. En *La Marina* no se come igual que en la Safor. Y afirma que «la receta materna es la historia del comercio mundial metida en un plato»<sup>31</sup>. Y recuerdo, al leerlo, los viajes de las mujeres en posguerra a comprar arroz, azúcar, harina, en trenes atestados que describe en *La*

29 CHIRBES, R., ob. cit., p. 301.

30 CHIRBES, R., «El tamaño de las cosas», en *Mediterráneos*, Madrid, Debate, 1997, pp. 126-27.

31 CHIRBES, R., «Escribir la comida», publicado en el número 200 de la revista *Sobremesa*. Reproducido en *Universo Chirbes. Anuario de la Fundació de la C.V. Rafael Chirbes*, número 0, año 2016, pp. 55-56.

*buena letra*. Y las comidas en Misent con la abuela o los equilibrios para poder dar un vaso de leche a los niños. El pobre puchero y la falta de carne.

En el *Anuario de Cocina de la Comunidad Valenciana* dirigido por Antonio Vergara, Chirbes nos habla de los dulces de Navidad y Pascua, de la abuela como una bruja benévola, de las visitas al horno con cazuelas de barro, del arroz al horno para la cena de los hombres porque es el único que no se pasa. «Cuando lo recuerdo, aún se me hace la boca agua, y los ojos se me empañan con un licor sentimental»<sup>32</sup>, nos dice. Y describe el puchero del domingo frente al cocido castellano. Y confiesa que siente pasión por la geografía que lo lleva a la comida y a la historia de los pueblos porque en cada cucharada hay un esfuerzo humano<sup>33</sup>.

Reivindica los productos de proximidad frente a la tiranía de las multinacionales –en esto también fue profeta–, en un hermoso artículo de *Mediterráneos* sobre el Mercado Central de Valencia. Lo conoció de la mano de su abuela, tías abuelas y de su madre. «Su espacio bullicioso guarda todavía para mí el color, los olores y esa intocada alegría y malicia de la infancia»<sup>34</sup>. Reconoció este lugar, después, en el mercado variopinto de El Cairo, las especias y el sabor de la cazalla de los turcos: el raki. Un universo común de olores y sabores.

Para él la historia de la cocina es fascinante. Saber del trabajo y del esfuerzo de la producción alimentaria ayuda a respetar el trabajo ajeno. La historia gastronómica y de la cocina ayuda a desmontar tópicos. No es verdad que el azúcar venga de América, hace 500 años los Borja lo cultivaban en Gandía. Lo llevamos desde aquí, desde este lado del mar, repetía siempre.

Me gustó mucho lo que aprendí durante esos años (en *Sobremesa*). La historia de la cocina es fascinante: y saber de todo ese trabajo que exige la producción de alimentos en los que casi no reparamos mientras los consumimos: saber de ese esfuerzo te ayuda a respetar el trabajo ajeno: [...] además, saber historia de la gastronomía y de la cocina te ayuda a relativizar las cosas y a desmontar los tópicos nacionalistas. Creemos que el azúcar viene de América, cuando hace 500 años los Borja lo cultivaban en Gandía. El azúcar lo llevamos desde aquí, desde este lado del mar. O el café, que viene de Arabia, y ahora muchos piensan que es colombiano o brasileño, la historia del té es apasionante porque está en la raíz de la independencia americana, y cuando decimos tortilla española hablamos de patatas

32 CHIRBES, R., «Aquellos viejos hornos», *Anuario de la Cocina de la Comunidad Valenciana* de A. Vergara, reproducido en *Universo Chirbes. Anuario de la Fundació de la C.V. Rafael Chirbes*, número 0, año 2016, p. 22.

33 CHIRBES, R., «Pucheros, ollas, olletes y cocidos», *Anuario de la Cocina de la Comunidad Valenciana* de A. Vergara, reproducido en *Universo Chirbes. Anuario de la Fundació de la C.V. Rafael Chirbes*, número 0, año 2016, p. 57.

34 CHIRBES, R., «Añoranza de alguna parte», en *Mediterráneos*, Madrid, Debate, 1997, p. 31.

que vinieron de los Andes y el gazpacho andaluz lleva tomates y pimientos traídos de Américas<sup>35</sup>.

En segundo lugar, el cine. Ya en su citado discurso en el Ayuntamiento de Tavernes<sup>36</sup>, Rafael Chirbes se define como un pequeño cinéfilo. Iba al cine dos, tres y cuatro veces por semana y en el internado de Ávila se sentía superior a sus compañeros por haber visto antes de los diez años a Rita Hayworth en Gilda o a Silvana Mangano y la Loren. El cine era su vida. A los menores no les impedían el acceso a las salas incluso cuando proyectaban películas para adultos. Lo veían todo.

Recuerdo haber visto en el cine de verano de Tavernes a una Silvana Mangano en su esplendor en *Ana y Arroz Amargo*, siendo un cagón... me encantaban los musicales: *Cantando bajo la lluvia*, *Siete novias para siete hermanos*, *Un americano en París*, pero también las películas cursis de Luis Mariano, y las mexicanadas. «Ya adolescente, me entusiasmaron *West Side Story* (la vi cuatro veces en dos días), *My fair lady*, y fue toda una revolución la película de los Beatles, *Qué noche la de aquel día*<sup>37</sup>.

En el colegio de León, la película de los domingos se convierte en una sesión de cineclub semanal: tras la proyección, los curas preguntan a los alumnos por los aspectos formales.

Vi muy buen cine, mucho Hitchcock, mucho Ford, Ladislao Vajda, neorrealismo italiano... nos hacían distinguir las panorámicas, los contrapicados, los planos americanos, los fundidos y los encadenados... Debíamos estar atentos para localizarlos, porque luego nos preguntaban<sup>38</sup>.

Colecciona álbumes de películas y las limpiadoras le guardan programas atrasados y recortes de celuloide que él pasa a recoger por las mañanas antes de ir a escuela. Recuerda los rodajes que presenció de niño en el puerto de Dénia y las fotos con los actores. Un puerto virgen frente al contenedor en que lo han convertido.

Durante mi infancia asistí fascinado a aquellos rodajes que pusieron a un paso de casa las historias de bucaneros que había leído en los libros y visto en otras películas cuya realidad aún creía a ciegas. Hace treinta años, alguien decidió convertir el frontal de ese puerto en un muro de cemento y lo mutiló imperdonablemente<sup>39</sup>.

Y suena en nuestros oídos la voz de Ana hablando a su hija del pianista del cine mudo. Su sesión de cine los domingos, su admiración por las actrices y su vestuario.

35 «Biografía de Rafael Chirbes», en <https://rafaelchirbes.es/>, p. 11.

36 CHIRBES, R., «En el nomenament com a fill predilecte de Tavernes de la Valldigna, en *Universo Chirbes*», *Anuario de la Fundació de la C.V. Rafael Chirbes*, número 0, año 2016, p. 16.

37 «Biografía de Rafael Chirbes», en <https://rafaelchirbes.es/biografia/>.

38 CHIRBES, R., art. cit., p. 1.

39 CHIRBES, R., «El tamaño de las cosas», *Mediterráneos*, Madrid, Debate, 1997, p. 122.

El cine es el reducto de los sueños para los pobres. Porque es el envés de su día a día. Un lugar donde olvidar la miseria cotidiana. Un lugar donde recuperar el amor de un matrimonio tras la herida de la guerra. Aunque haya que cantar el *Cara al sol* al final, apretando los dientes. Hasta soñar se lo hacían difícil a los vencidos. Ese cine, despreciado por la Isabel altiva desclasada y trepa, es lo que salva a Ana y a su hija, como a tantos en la dictadura.

Cuenta Chirbes que descubrió la ciudad de Lyon en una lámina en la casa de Valencia de sus tíos abuelos emigrantes. Y compara su posterior relación con la ciudad a la que tienen los dos protagonistas de la magnífica película *Breve encuentro* de David Lean<sup>40</sup>. Y describe Roma, la ciudad que le activa el virus de la melancolía, con sus recuerdos del cine: Fellini, Rosellini, *Ladrón de bicicletas* o Visconti y Pasolini. Y Anita Ekberg se une al fantasma de los Borja por sus calles y fuentes. Una Roma que se ha desinflado como un globo y a la que han convertido en un parque temático<sup>41</sup>.

Y en el colegio de León devoraba revistas de cine. «Por aquellos años mi película favorita era *La escapada* y decidí que mi actor predilecto sería Vittorio Gassman». Descubre el nuevo cine español, del que hablan las revistas de entonces: Bardem, Picazo, Saura...<sup>42</sup>. En los años 70 se convirtió en colaborador de la revista *Ozono* y sus artículos de cine fueron una escuela de aprendizaje para cinéfilos<sup>43</sup>. En sus *Diarios. A ratos perdidos 1 y 2*, son brillantes sus comentarios sobre cine. Los recomiendo fervientemente.

Ya hay una magnífica adaptación a la pantalla de *Crematorio*. Una serie de Radiotelevisión Española (RTVE) dirigida y escrita por Jorge Sánchez-Cabezudo, protagonizada por Pepe Sancho y producida por Canal+ 1. Y el productor castellonense Fernando Bovaira, mano derecha de Amenábar, trabaja en el guion de una película basada en *La buena letra* que dirigirá Celia Rico, responsable de películas como *Viaje al cuarto de una madre*.

En tercer lugar, el trabajo, manual sobre todo. Ya vimos que para él escribir era un trabajo. Chirbes confiesa que el mundo de los trabajadores explotados la mayoría de las veces y olvidados, lo fascina. Le da seguridad en tiempos de confusión. Y lo comprobamos en *La buena letra*. Desde el trabajo de costurera de Ana, medio de vida y primoroso canto al reciclaje de prendas, hasta el de carpintero y ebanista de Antonio que sirve de cura a la desesperación y de ancla a la vida familiar. Hasta que se pervierte en manos de la Isabel

40 CHIRBES, R., «En el camino», *Mediterráneos*, Madrid, Debate, 1997, pp. 65-67.

41 CHIRBES, R., «El tiempo de los dioses», *Mediterráneos*, Madrid, Debate, 1997, pp. 159-161.

42 «Biocronografía de Rafael Chirbes», en <https://rafaelchirbes.es/biografia/>

43 Los 50 números de la *Revista Ozono*, se pueden visitar y descargar completos en PDF en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://revistaozono.org/la-revista/>.

contable y corrupta, que empieza por sisar alimentos y acaba por robar la empresa familiar. Ella representa a esa casta de especuladores avaros que no es nueva, y que Chirbes, al visitar la ciudad de Génova, recuerda con los versos de Quevedo «que habló de ella, de Génova, como el lugar en el que el oro americano era enterrado tras su breve brillo ibérico»<sup>44</sup>.

El trabajo honrado da sustento, dignifica y no enriquece. El especulador no trabaja, solo mueve dinero y chupa la sangre de los trabajadores. Y rastreamos ese trabajo manual dignificante en todas sus obras, sobre todo en *Crematorio* y *En la orilla*.

He dejado para el final el tema de la mujer porque creo que es esencial en tiempos en los que se vuelve a poner en duda la igualdad. Y sin ella, no hay democracia. En la adolescencia se deben apuntalar los valores que igualan hombres y mujeres, y reivindicar un camino de conquista de derechos, que rompió el franquismo y que ahora quieren rematar sus herederos.

La mujer es la protagonista narradora de *La buena letra*. Una mujer adaptada al prototipo patriarcal. Siempre en casa, cuya madre se pierde su boda, porque debe estar en la cocina. Sin apenas instrucción, debe tomar las riendas de la casa y de la economía familiar, en la guerra y en la posguerra. Como hicieron miles de mujeres. Mujeres sin futuro, como la hija de Ana que quiere ser pianista y debe conformarse con destrozar sus manos en una fábrica de productos químicos. Mujeres con un destino cruel de madres y esposas. Con un hijo tras otro y con el título envenenado de reinas del hogar.

Pasados los años, y cuando ya había empezado a trabajar en la fábrica de productos químicos, una vez me enseñó sus manos estropeadas y me dijo con una sonrisa triste: «¡Y yo que de pequeña quería ser pianista!» A veces me acuerdo de sus palabras, cuando la veo incapaz de salir de esa burbuja a la que la vida la ha condenado, teniendo un hijo tras otro<sup>45</sup>.

La falsa mujer liberada, la de la buena letra, Isabel, no avanza en igualdad sino que interioriza modos masculinos como la seducción para trepar, la hipocresía y la zalamería como escudo y la falta de escrúpulos. Se alía con el poderoso y hasta se disfraza de beata al final de su vida.

Tenía miedo de que el negocio de la muerte no le resultara rentable y, durante algún tiempo, se volvió mística, acudió a la iglesia, recibió a los curas en casa y llevó a cabo obras de caridad [...] Su caridad consistió en suavizar aún más el tono de voz y en regalar trajes viejos e inútiles y algunas monedas, todo eso perfecta y cuidadosamente anotado en sus diarios, como anota céntimo a céntimo sus gastos en libros de contabilidad<sup>46</sup>.

44 CHIRBES, R., «Paseo por la vieja Génova», *Mediterráneos*, Madrid, Debate, 1997, p. 78.

45 CHIRBES, R., *La buena letra*, Barcelona, Anagrama, 2016, 6ª edición, p. 81

46 CHIRBES, R., ob. cit., p. 132.

Hoy podemos reconocerla en muchas de nuestras mujeres dirigentes en bancos y empresas. La falsa modernidad de Isabel no es más que el disfraz de las mentiras, y la propia Ana lo intuye cuando sufre al ver cómo la intrusa engatusa y disfraza a su hija.

En un par de ocasiones disfracó a tu hermana, y a mí me dio una sensación muy extraña: como si la niña fuera a escapárseme de las manos porque ella fuera a convertirla en una cualquiera. A tu hermana le prohibí que entrase otra vez en su cuarto, y yo me avergonzaba cada vez que la niña, de vuelta del colegio, nos encontraba a las dos allí dentro<sup>47</sup>.

Ese falso feminismo es muy peligroso. Ana, en su sencillez, es más avanzada que ella en su falso progresismo.

Quería que me maquillase, que me cuidase las uñas y que me atreviera a llevar sombrero. A veces me ha dado por pensar si no querría convertirme en una caricatura suya, en una muñeca boba con la que se podía jugar. Yo no le acepté aquel juego. Yo era ya una mujer, y me había trazado, o había encontrado, mi camino. Si no éramos cómplices, no podíamos ser más que enemigas<sup>48</sup>.

Ana forma parte de las mujeres enlutadas y silenciosas que viajan a las cárceles en la posguerra, intercambian productos a kilómetros de distancia... Detenidas muchas veces para castigar a sus maridos, hermanos o hijos. Su dolor, solidaridad y su complicidad no se parecían en nada a la falsa amistad de Isabel.

Las mujeres que íbamos de visita a la prisión nos reconocíamos a fuerza de vernos semana tras semana. Nos hacíamos encargos, compartíamos cacerolas y cocinas e íbamos perdiendo poco a poco el miedo. De vez en cuando, la noticia de nuevos fusilamientos rompía aquel equilibrio frágil que nos empeñábamos en inventarnos, pero enseguida nos poníamos nuevamente en marcha porque ya sabíamos que era necesario que siguiéramos viviendo<sup>49</sup>.

Trabajan en casa doblemente, cosiendo y cocinando, limpiando y administrando la miseria, en silencio siempre. Sobre todo si eran republicanas. Cuidadoras a tiempo completo de hijos y padres. Y queriendo para sus hijas un destino mejor que les impide la pobreza.

Toda desviación del prototipo sexista en las mujeres tiene su castigo social. Lo sufre Gloria por su alcoholismo, lo padece Ángela, la novia primera de Antonio... Y el desprecio y los comentarios de todo un pueblo persiguen a la *diferente* Isabel, la *miss*: «Alguien tuvo que decirle frases como las que yo me vi obligada a escuchar en

---

47 CHIRBES, R., ob. cit., p. 92.

48 CHIRBES, R., ob. cit., p. 95.

49 CHIRBES, R., ob. cit., p. 54.

alguna ocasión: “Hay que ver cómo habéis subido desde que ha llegado la ‘mis’ (así la llamaban en el pueblo). Se nota que viene de una familia de dinero”<sup>50</sup>.

Y también afecta a Ana que interioriza una culpa por algo que solo es sospecha, que no ha ocurrido y que ya la aplasta. La sombra del adulterio. El miedo más fuerte que el de las bombas.

De nada valían los sueños de la juventud. Yo estaba casada con tu padre, lo quería, y, sin embargo, no podía gritarle que me salvara. ¿Entonces? Yo sólo sabía que no puede nombrarse lo que no existe. Y nada existía: sólo una certeza resbaladiza como un caracol, un aceite que se escapaba entre los dedos y dejaba manchas<sup>51</sup>.

Y el silencio de su marido reproduce patrones sexistas. El hombre no llora, las mujeres son egoístas...

Una noche me abracé a tu padre y le dije que quería que volviésemos a estar solos él, tu hermana y yo, como habíamos pensado que lo estaríamos hasta que llegó la guerra. Se volvió del otro lado en la cama y me pidió paciencia. Luego, ya bostezando, dijo que todas las mujeres éramos igual de egoístas. Entonces me pareció una piedra, algo frío e insensible que, por más que me esforzase, no iba a poder calentar<sup>52</sup>.

Este mundo complejo y sencillo a la vez es el mundo que Chirbes tiene en su cabeza. Y quiere que nos llegue. El escritor recoge los deseos de muchos y los expresa en una sola voz. Es un hermoso proyecto en común.

Esa es la clave. Que ese mundo lo interioricemos como lectores, para perpetuarlo. Cosa fácil cuando, en nuestro caso, compartimos casa común: Valencia, Cullera, Tavernes, Gandia, Dénia, Calpe...

La lengua es un bien común y la literatura una parcela de ese bien que, con bellas palabras escritas, construye y perpetúa la naturaleza, el trabajo, el cine, la comida. Patrimonio de un pasado que ha traído este presente y que es imprescindible para construir un futuro. Ese patrimonio común en peligro se defiende, palabra a palabra, en toda la obra de Rafael Chirbes. Pero especialmente en *La buena letra*: una puerta hermosa, emotiva y cercana al mundo mediterráneo. Un mundo que es el nuestro.

Y una ventana abierta al pasado y al futuro. Creo que vale la pena abrir esa puerta y esa ventana al alumnado. Sé que es difícil, pero el esfuerzo merece mucho la

---

50 CHIRBES, R., ob. cit., p. 104.

51 CHIRBES, R., ob. cit., pp. 78-79.

52 CHIRBES, R., ob. cit., p. 79.

pena. «Quien no abre un libro, solo vive una vida. Y la vive dando tumbos, creyéndose único en los espacios más íntimos», dijo Rafael Chirbes a los alumnos en Zafra.

Para Chirbes, la literatura era una brújula imprescindible que adquirió en su juventud, como afirma en el obituario que dedicó a su maestro, Blanco Aguinaga.

Con Blanco aprendí la literatura como forma de conocimiento: colocarse ante el puro texto, sin retórica envolvente, y aprender, de paso, que el envite no es tanto situar un libro en su contexto, sino desentrañar el modo en que el contexto forma parte de la malla del libro. La literatura, como ineludible sismógrafo (o policía) de su tiempo.[...] A los jóvenes que nos habíamos educado en España, Blanco nos corregía la mirada refractándola en la del exilio<sup>53</sup>.

Conocer y leer a Rafael Chirbes puede enseñarnos a todos, y más a la juventud, a navegar en estos tiempos inciertos. En un mundo en el que la competitividad, la falta de escrúpulos, el egoísmo cruel y la desorientación zarandean a nuestro alumnado, la palabra de Ana-Chirbes puede ser un faro que ilumine el camino. Para ver la realidad sin concesiones. Porque la vida es dura, y el sufrimiento individual inútil.

Solo nos salvarán los proyectos en común. Y leer juntos a Chirbes en el aula puede ser un buen comienzo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BERTOMEU MOLL, J., *Conversa amb Rafael Chirbes, L'Espill*, núm. 49, 2015, pp.140-152.
- CHIRBES, R., *La buena letra*, Madrid, Debate, 1992.
- , *Los disparos del cazador*, Madrid, Debate, 1994
- , *Mediterráneos*, Madrid, Debate, 1997.
- , «Última novela», en Anthony Percival (ed.), *Escritores ante el espejo. Estudio de la creatividad literaria*, Barcelona, Lumen, 1997, pp. 293-296.
- , *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- , *El viajero sedentario*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- , *Pecados originales*, Barcelona, Anagrama, 2013.
- , «En el nomenament com a fill predilecte de Tavernes de la Vallldigna», *Universo Chirbes. Anuario de la Fundació de la C.V. Rafael Chirbes*, número 0, año 2016, p. 15.
- , *La buena letra*, Barcelona, Anagrama, 6ª edición, 2016.
- , *La bona lletra*, Gandía, Lletra Impresa Edicions, 2018.

---

53 CHIRBES, R., «Carlos Aguinaga, el sabio que me enseñó a leer», *El País*, 13 de septiembre de 2013. [https://elpais.com/cultura/2013/09/12/actualidad/1379022609\\_840589.html](https://elpais.com/cultura/2013/09/12/actualidad/1379022609_840589.html)

- , *Diarios. A ratos perdidos 1 y 2*. Prólogos de Marta Sanz y Fernando Valls, Barcelona, Anagrama, 2021.
- , *Universo Chirbes. Anuario de la Fundación de la C.V. Rafael Chirbes*. Núm. 0, año 2016.



## UNA NUEVA PERSPECTIVA EN EL ANÁLISIS DE LA POESÍA DE EGUREN BASADA EN LA SÍNTESIS

### A NEW PERSPECTIVE IN THE ANALYSIS OF EGUREN'S POETRY BASED ON SYNTHESIS

AINHOA SEGURA ZARIQUEGUI  
Universidad de Burgos

#### RESUMEN

José María Eguren es el primer poeta moderno de Perú. Muchos han sido los críticos que han tratado de descifrar la profundidad y complejidad de sus versos, de ahí que la recepción por parte de la crítica y los lectores de principios del siglo XX no fuera demasiado benevolente. Con el paso del tiempo, y gracias al trabajo de muchos autores como Estuardo Núñez, Ricardo Silva Santisteban, Xavier Abril, y un largo etcétera, poco a poco se va desvelando el misterio. Con este artículo queremos ayudar a entender mejor las composiciones de este gran autor, planteando una nueva perspectiva en el análisis de su poesía, fundamentándonos en la síntesis como base esencial de la creación poética del vate peruano, es decir, síntesis como la reducción que da mayor consistencia y hace más tupidas las partes, concentrando lo disperso y aumentándolo en intensidad poética.

**PALABRAS CLAVE:** Perú, modernismo, poesía, Eguren, síntesis.

#### ABSTRACT

Jose Maria Eguren is the first modern poet of Peru. Many critics have tried to decipher the depth and complexity of their verses, but the reception by critics and readers of the early twentieth century was not too benevolent. Thanks to the work of many authors such as E. Núñez, R. Silva Santisteban, X. Abril, etc., little by little the mystery of Eguren is revealed. With this article we want to help you better understand the poetry of this great autor. We propose a new perspective in the analysis of Eguren's poetry based on the synthesis in many aspects of the Peruvian poet, that is, as the reduction that gives greater consistency and makes the parts thicher, concentrating the dispersed and increasing it in intensity.

**KEY WORDS:** Perú, modernism, poetry, Eguren, synthesis.

\* Recibido: 14-03-2023. Aceptado: 17-04-2023

## INTRODUCCIÓN. SÍNTESIS EN EGUREN

José María Eguren posee un lugar especial dentro del grupo de los poetas más representativos de la literatura peruana. Nació en Lima en 1874 y murió en la misma ciudad en 1942. Muchos críticos le consideran el primer poeta moderno de este país. De hecho, Silva Santisteban considera que la publicación de *Simbólicas*, en 1911, no solo fue el primer libro de Eguren sino también el nacimiento de la poesía contemporánea peruana<sup>1</sup>. Su talento se forjó en el contexto modernista, pero siempre admitió su influencia simbolista. Más allá de este influjo, Eguren supo crear una poesía propia a partir de las líneas poéticas propuestas por los poetas malditos de fin de siglo.

Debido a lo críptico del simbolismo y su fuerte expresión personal, la comprensión de sus versos resultó muy complicada para la crítica peruana de principios del siglo XX; su obra fue denostada por unos y valorada positivamente por otros, pero lo que todos los críticos remarcaron fue el «extrañamiento» que les producía la lectura de sus poemas. Núñez ya señala que la dificultad e incompreensión son los problemas esenciales que suscita Eguren en las letras peruanas. Su incompresibilidad se basa en que no explica, muy en cambio, demanda la tarea de descifrar el sentido del poema<sup>2</sup>. Debido a la impenetrabilidad, una parte de la crítica valoró negativamente la poesía del vate peruano, tal fue el caso de Clemente Palma<sup>3</sup>. El motivo principal residía en que Eguren inauguró la nueva poesía en Perú y, por ello, no existían precedentes en los que los críticos pudieran basar su análisis<sup>4</sup>; éstos, avezados en la interpretación de las piezas poéticas de la época o las de pretéritos tiempos, se encontraban a la par deslumbrados y confusos ante un universo nuevo nacido de una mente diferente y maravillosa. Para Washington Delgado era un misterio el hecho de que la generación arielista, cuyos críticos poseían una sólida formación, no comprendieran la poesía de Eguren ya que compartían un «espíritu refinadamente aristocrático»<sup>5</sup>.

---

1 SILVA-SANTISTEBAN, R. (ed.), *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*, Lima, Universidad del Pacífico, 1977, p. 22.

2 NÚÑEZ, E., *La poesía de Eguren*, Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad Editores, 1932, p. 15.

3 Esta crítica se observa en el artículo realizado por Palma que se incluye en la bibliografía final titulado «Notas de artes y letras». En Ricardo Silva Santisteban (ed.), *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*, Lima, Universidad del Pacífico, (1977), pp. 61-62.

4 Núñez sugiere que su concepción poética (que aporta elementos nuevos a la poesía peruana: el misterio, el símbolo, la sugerencia, el lenguaje personal, la selección de motivos) determinó (por falta de preparación de sus lectores para asimilar y captar sus poemas y de sus críticos para esclarecer sus enigmas) se le tildara de poeta oscuro y difícil (Estuardo Núñez. *José María Eguren. Vida y obra*, Lima, Villanueva, 1964, p.39).

5 DELGADO, W., *Historia de la literatura republicana*, Lima, Ediciones RIKCHA Y PERU, 1984, p. 107.

Pero Eguren no era aristocrático a la manera de los arielistas, su aristocracia poética estaba en función de su estilo, fino, pulido e intimista, y no tanto en la aspiración de formar parte de la elitista aristocracia intelectual limeña. Esta última estaba compuesta por los críticos oficiales: Clemente Palma, Ventura García Calderón, José de la Riva Agüero y algunos más. La poesía, en aquella época, tenía que ser declamatoria como era la de Chocano, debía escucharse y entenderse al momento; apelaba a las emociones de una forma directa, haciendo llegar su «música» alto y claro al auditorio. De ahí que Ortega ponga de relevancia que la aparición de un poeta intimista, que no creaba poesía declamatoria y que resultaba oscuro, sobresaltara a los ambientes literarios habituados a la fácil poesía en uso<sup>6</sup>. Era la primera vez que un poeta trataba de «sugerir intensamente en sus poemas y de presentar un mundo interior desconocido, misterioso y mágico»<sup>7</sup>. No es difícil imaginar el estupor, la mirada esquiva y la incompreensión artística ante el complicado puzzle de mil aristas y senderos bifurcados, ideados para desconcertar la imaginación diletante y curiosa que era la poesía de Eguren. La dificultad de este poeta, como señala Núñez, además de deberse a la expresión de ese universo desconocido interior, procedía también de un abarrotamiento de significados; los lectores adheridos a la poesía auditiva (como la de Chocano), no alcanzaban a interpretar el fluir de instantes medidos por la mano vaporosa del símbolo y del ensueño.

Podría llegar a pensarse que este extrañamiento se focalizó en la primera aparición de Eguren, pero esta idea siguió construyéndose a lo largo del tiempo y algunos críticos posteriores seguían señalando la oscuridad de la poesía egureniana<sup>8</sup>, indicando que era una de las causas por las que no había tenido la repercusión que merecía. Según Ferrari, el nombre de Eguren «apenas ha transpuesto las fronteras de su patria, y su poesía ni eso, por lo menos si atendemos a Europa»<sup>9</sup>. Eguren fue conocido y valorado por poetas peruanos e hispanoamericanos de su época, pero tal vez, como señala Ferrari, no en la medida de la brillantez de sus versos. El genio se adelanta o, en el caso de Eguren, se aleja por otro lugar secreto, y resulta muy difícil acercarse a un mundo que se diluye entre la niebla de lo conocido filtrándose en lo desconocido. Ferrari argumenta, en defensa del poeta, que a pesar de que se considere a Eguren todavía oscuro, difícil y aristocrático, para el crítico no existe la poesía fácil,

6 ORTEGA, J., *José María Eguren*, Lima, Biblioteca hombres del Perú, 1964, p. 84.

7 NÚÑEZ, E. *José María Eguren, Vida y obra*, Lima, Villanueva, 1964, p. 39.

8 En esta línea, Ferrari comenta: «Eguren publica en 1911 *Simbólicas*, la reacción de la crítica oscila entre la hostilidad y la indiferencia, quizás más indiferencia que hostilidad. Hoy, después de tres cuartos de siglo, si bien el extraordinario valor de su poesía es en general reconocido por la “gente del oficio” y por los críticos entendidos, es un hecho que más allá de estas capillas Eguren sigue siendo un poeta casi ignorado» (FERRARI, A., *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos en el siglo XX*, Lima, Mosca Azul Editores, 1990, p. 28).

9 FERRARI, A., *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos en el siglo XX*, Lima, Mosca Azul Editores, 1990, p. 28.

aunque reconoce que la razón de la desafección entre Eguren y el lector se centra en el poco asidero que ofrece el poeta para expresar las visiones y sentimientos poéticos en conceptos reconocibles. De esta manera, el crítico argumenta que se trata de una poesía secreta, pues se empeña en exaltar un mundo oculto que cuando más se palpa en el verbo, más se esconde y cierra su secreto<sup>10</sup>. En la misma línea y remarcando que todavía no se había desentrañado, en 1977 Armando Rojas afirma de la poesía egureniana:

A más de 30 años de su muerte, José María Eguren sigue siendo un poeta insular, desconocido, secreto. A pesar de los esfuerzos de la crítica por penetrar en sus esferas y aproximarle al lector, Eguren no ha franqueado sus linderos en busca del favor y asentimiento de las mayorías, pero en cambio ha sabido mantener a través del tiempo un pequeño grupo de lectores que le ha sido fiel tanto en la lectura como en la invención<sup>11</sup>.

El extrañamiento ante la poesía de Eguren proviene de varios aspectos, muchos de ellos relacionados con las características del simbolismo. Es de sobra conocido que se sintió atraído e influenciado fuertemente por este movimiento literario. Silva Santisteban recalca que la tendencia que predomina en él es la simbolista. Los simbolistas sólo tienen en común, pues cada uno es un mundo, su voluntad de trascender la realidad; unir lo espiritual con el misterio de la materia<sup>12</sup>. Querían dotar a su poesía de un alto poder sugestivo. Trataban de alcanzar esta sugestión a través de la aplicación de diversos mecanismos poéticos: autonomía del verso poético; aceptación del arte por el arte; elaboración de correspondencias; musicalidad interior; verso libre y ambigüedad semántica. Eguren utilizó estos recursos artísticos para dar forma a sus versos. Pero, como señaló Mariátegui: «El simbolismo francés no nos da la clave del arte de Eguren»<sup>13</sup>. El genio del poeta peruano se nutre de lo más exquisito del arte que le rodea, no obstante, al igual que se aleja del intelectualismo arielista, también su arte se aleja del simbolismo y despega hacia una poesía muy personal que busca desesperadamente formar un universo propio.

Este trabajo quiere demostrar que Eguren, para conseguir la sugestión y el extrañamiento poético que le caracteriza, además de utilizar los recursos simbólicos, usa un depurado mecanismo que lleva a su máxima expresión: la síntesis. Si bien es verdad que toma la síntesis de los planteamientos simbólicos, Eguren lleva su

---

10 FERRARI, A., ob. cit., p. 28.

11 ROJAS, A. «El lenguaje de Eguren». En: Ricardo Silva Santisteban (ed.), *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*, Lima: Universidad del Pacífico, 1977, p.135.

12 De esta manera, señala Silva Santisteban que la estética de Eguren tiene muchos puntos de unión con las obras de los grandes poetas del simbolismo como Rimbaud y Mallarmé (RICARDO SILVA-SANTISTEBAN, S., ed., *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*, Lima, Universidad del Pacífico, 1977, p. 142).

13 MARIÁTEGUI, J. C., *7 ensayos de la realidad peruana*, Lima, Empresa Editora Amauta, 1989, p. 297.

concepción al extremo. La síntesis es un aspecto fundamental en literatura, sobre todo, en el simbolismo, donde se fusionan conceptos artísticos con los sentidos y donde el símbolo adquiere una gran variedad de significación<sup>14</sup>. Lo que se desea poner de manifiesto en este artículo es la utilización de la síntesis por parte de Eguren en todos los aspectos de su poesía (que la convierten en extraña y difícil). Paso a paso, se va a ir desgranando cómo este mecanismo poético conforma la vida y obra de Eguren.

Los críticos peruanos (y de otros países) se han percatado de este fenómeno artístico, pero no lo han estructurado y analizado de manera sistemática. Un caso es González, crítico que indica la influencia de Allan Poe en Eguren respecto a plantear el poema de forma sintética: «Muy gravitante fue la figura de Edgar Allan Poe y su teoría poética de recoger la emoción del poema de modo condensado»<sup>15</sup>. Pero, sin duda, hay que señalar a Debarbieri que, con su sagaz mirada crítica, enseguida comenzó a tomar conciencia de esta característica esencial y fue desarrollándola en algunos de sus aspectos. Como se señala anteriormente, en este trabajo se van a tener en cuenta muchos más aspectos que los que tuvo a bien analizar este crítico. Aun así, hay que ponderar el esfuerzo de Debarbieri por sacar a la luz esta característica egureniana que aporta tanta luz a la comprensión del poeta:

Durante mucho tiempo nos llamó la atención ese sabor propio que poseía la poética de Eguren [...]. La primera concreción fue reconocer que la poética egureniana estaba basada decididamente en la síntesis. El poder sintético de expresar su poesía, era la premisa para un análisis de nuestro poeta. Sin embargo, el inicio no era victorioso; la síntesis es de tal manera el soporte necesario de la poesía, que poco le hace falta para confundirse con ella. Sin embargo, la síntesis egureniana (el estudio lo empezó a demostrar) no era simplemente un presupuesto; abarcaba todos los límites de su poesía y se encontraba al servicio de otras manifestaciones<sup>16</sup>.

Nuestro estudio amplía y desarrolla la síntesis en Eguren, demostrando la forma en la que se relaciona con casi todas las facetas de su obra. Cada vertiente artística constituye un edificio arquitectónico, diseñado con una exactitud extraordinaria que se va uniendo a los demás hasta formar un lugar totalmente inesperado, donde todo parece evanescente y donde existe un espacio detrás del espacio que se muestra reflejado en un espejo (que parece salido de Valle Inclán) y tiene la osadía de mostrarnos la deformidad de la existencia y la imposibilidad de escapar de ella, sino es a través de alejarnos a un lugar dulce y siniestro

---

14 Al comentar las similitudes de Eguren con el simbolista inglés Arthur Symons, el propio Abril señala que en los dos se observa «la conjunción metafórica de lo óptico, acústico y olfativo: la plasticidad, la música, el perfume» (ABRIL, X, *Eguren, el oscuro. El simbolismo en América*. Córdoba (Argentina), Universidad de Córdoba, 1970, p. 62).

15 GONZÁLEZ, J. A., «Utopías y nacionalismo cultural en América Latina. La interpretación de Andrés Sabella a la contribución de Mariátegui, Vallejo y Eguren», *Estudios políticos*, 40, 2012, p. 113.

16 DEBARBIERI, C., *Los personajes en la poética de José María Eguren*, Lima, Universidad del Pacífico, 1975, p. 18.

donde se vive entre la vigilia y los sueños. De hecho, el propio Eguren conoce la importancia de la síntesis en el arte modernista y observa que el desarrollo de las civilizaciones va unido a la condensación: «Los bizantinos, los románticos, los benedictinos, esbozaban prolijamente, eran lentos artífices. Los modernistas son sintéticos; un pensamiento en una línea»<sup>17</sup>. Para el poeta, la síntesis es la base y el concepto dónde posar el resto de la cimentación poética; la complejidad del símbolo, la colocación de las palabras y la sintaxis, del propio escenario, todo tiene que ver con esta característica esencial.

#### SÍNTESIS A NIVEL SEMÁNTICO, MORFOLÓGICO Y SINTÁCTICO

El lenguaje, tanto poético como cotidiano, consta de varios niveles: semántico, morfológico y sintáctico. La síntesis egureniana, como señala Debarbieri, se ve enmarcada en la forma de la palabra y en los constituyentes, así como en las expresiones lingüísticas y en su relación con el significado, al igual que en la estructura de la oración y las funciones y conexiones de las palabras dentro de ella<sup>18</sup>.

Los lectores tratan de atribuir significado a las expresiones poéticas. Si tenemos en cuenta, en primer lugar, la síntesis semántica hay que señalar lo dicho por Debarbieri, ya que afirma que la síntesis de Eguren en el proceso poético «configura una verdadera síntesis semántica»<sup>19</sup>. Especialmente dentro de su poética simbolista, «ya que tales símbolos suponen un real vacío semántico (esencia de la síntesis), de intención tan poética como la expresada con palabras»<sup>20</sup>. Veamos este recurso en la tercera y cuarta estrofa del poema «El caballo»:

En la plúmbea esquina  
de la barricada,  
con ojos vacíos  
y con horror, se para.  
Más tarde se escuchan  
sus lentas pisadas,  
por vías desiertas  
y por ruinosas plazas<sup>21</sup>.

17 EGUREN, J. M., *Obras completas y prosas selectas*, Lima, Editorial Universo, 1970, pp. 282-283.

18 DEBARBIERI, C., en su obra *Los personajes en la poética de José María Eguren*, la divide en diversos niveles: síntesis semántica, morfológica, sintáctica, léxica, síntesis de los personajes, nominativa e integral.

19 DEBARBIERI, C., *Los personajes en la poética de José María Eguren*, Lima, Universidad del Pacífico, 1975, p. 19.

20 DEBARBIERI, C., ob. cit., p. 19.

21 SILVA SANTISTEBAN, R., *Obras completas. José María Eguren*, Lima, Banco de Crédito, 1997, p. 44.

En esos versos se verifica la suspensión de sentido que comenta Debarbieri. La información más interesante se encuentra fuera de los versos; la atmósfera oscura y misteriosa tiene que ver con lo connotativo que posee un significado mucho más amplio que la denotación. La síntesis semántica por vacío (así la llamaremos), como señala Debarbieri, es una condensación de infinitos significados y todos los poemas de Eguren están planteados bajo esta propuesta artística que se basa en ser capaz de crear unos versos en los que se diga mucho más en lo que no se dice que en lo que se dice.

Con respecto a la síntesis morfológica, Debarbieri establece una gradación en los procesos de elaboración de la síntesis poética egureniana: «El paso previo era la síntesis morfológica. Se documenta ésta en el empleo de palabras creadas por el poeta en función de significar con una sola, los conceptos de dos, y que morfológicamente hubiera obligado al empleo de ambas» (1975:19). De esta forma, Debarbieri señala que el poeta propone «nielado», como síntesis de niebla y helado, o «vagorosa» por la unión de vagar y vaho, así también señala voluptad, como mezcla de voluntad y voluptuosidad, etc. Se puede observar esta síntesis en el poema «El pelele». Veámoslo en una de sus estrofas:

Cuando centellea la luz colorada,  
le dan al pelele la zumba palmada;  
recuerdan la ronda: la dúlcida y bella,  
la risa galante sentida en Marsella  
en tiempos remotos del mágico flor<sup>22</sup>;

El poema trata de unas crueles niñas que pegan a un muñeco viviente hasta matarlo. En el tercer verso se dice «la dúlcida» refiriéndose a la palmada, es decir, a los golpes que perpetran al pobre muñeco. Observemos que «dúlcida» es la síntesis de la palabra dulce y ácida. Al leer los poemas, se observan una gran cantidad de ejemplo de este tipo.

Pasando a la síntesis sintáctica, Debarbieri señala que tiene como objetivo llegar a la máxima nitidez expresiva, a través de la unión de distintos elementos sintácticos:

Agotada la posibilidad sintética en lo morfológico, Eguren nos la dio también sintácticamente. En efecto, el rechazo sistemático y contundente del uso de artículos y preposiciones, naturalmente que no en aquellos casos (los menos), en que el discurso del pensamiento o un afán presentador de los sintagmas nominales urgieran su empleo; en el mismo sentido, sus peculiares giros: luna llora, alma tristeza, músicos sueños, etc. Documentan el mismo deseo sintáctico de nitidez expresiva y rechazo de partículas relacionantes<sup>23</sup>.

22 SILVA SANTISTEBAN, R., *Obras completas. José María Eguren*, Lima, Banco de Crédito, 1997, p. 23.

23 DEBARBIERI, C., *Los personajes en la poética de José María Eguren*, Lima, Universidad del Pacífico, 1975, p. 19.

Resulta muy interesante observar esta característica de supresión que conlleva la condensación y síntesis de dos términos y una significación individualizada de un lenguaje inventado por Eguren.

Por otro lado, hay que subrayar que el léxico elegido por el poeta es muy peculiar, suele usar arcaísmos (síntesis del pasado y el presente) y creaciones nominativas que le ayudan a conformar un determinado conjunto de palabras vinculadas a la belleza. Debarbieri señala (sobre la síntesis léxica) que uniendo el campo morfológico y sintáctico se encuentra la precisión lexical que emplea de forma magistral el poeta y sugiere que la síntesis del léxico se encuentra en cada vocablo, que utiliza sin que tenga que recurrir a giros explicativos:

La yuxtaposición substancial adquiere carácter muy peculiar en el léxico egureniano; es frecuente el uso de dos sustantivos contiguos cuya significación resulta distinta de la de los elementos separados y cuyo efecto poético equivale a una figura literaria que entraña efectos metafóricos<sup>24</sup>.

De esta yuxtaposición, el crítico da algunos ejemplos como alma tristeza (en el poema del mismo nombre) niña flor («Antigua»), nube armonía («Las niñas de luz»), mariposas fotos («Canción cubista»). Pasamos al poema «Gacelas hermanas» donde lo observaremos más de cerca:

¡Gacelas hermanas!  
Eran dos; en el bosque sombrío  
las vi en la mañana.

Luego reclinadas  
en los dulces helechos hermosos,  
las vi por la playa.

Ya tiernas, livianas  
por los viejos caminos huían  
del cuerno de caza.

Luego en la montaña  
el oculto dios campesino  
oraban, oraban.

Y en la tarde blanca,  
las vi muertas en claro de bosque  
¡gacelas hermanas!<sup>25</sup>

---

24 DEBARBIERI, C., ob. cit., p. 51.

25 SILVA SANTISTEBAN, R., *Obras completas*, José María Eguren, Lima, Banco de Crédito, 1997, p. 95.

La yuxtaposición substancial se puede comprobar en el título de este poema que se incluye también como verso de inicio y de finalización. El yo poético señala las gacelas hermanas, creando así, gracias a estos dos sustantivos contiguos, una significación diferente a la que tienen si se separan. El uso de un sustantivo que solo se utiliza para los humanos en un ecosistema animal, muestra una ternura especial entre las dos gacelas: «Es un poema que patentiza desde su título el uso egureniano de sintagmas nominales unidos, y uno de ellos con valor adjetival»<sup>26</sup>. El efecto que produce en el lector, gracias a la síntesis nominativa, es la de profundizar en la relación de ternura de los dos animales. El autor incluye a los personajes y los símbolos:

Sin embargo, agotadas ya en su máximo las posibilidades que una lengua puede brindar en aras de la síntesis expresiva, Eguren pasó a otro plano (y por ello dijimos que su afán sintético no era el mismo que anima toda poética, desde que hace de él un uso consciente y busca su desarrollo). Ese otro plano, ya en el mundo conceptual, lo urgió a la aparición de dos determinantes de su poemática: los personajes y los símbolos<sup>27</sup>.

Los símbolos y los personajes se condensan, se fortalecen en su núcleo, crean conceptos cuyos diversos planos encuentran un lugar común:

Los personajes, pues, se introducen en la poesía egureniana debido a un afán de síntesis y de figuración poética; en efecto, su introducción permite al poeta la supresión de una explicación, siempre discursiva, de aquello que el personaje va a representar (ordinariamente un símbolo pero que a veces no lo es). Así sirve a este ideal sintético, un personaje como *Rubia ambarina*, que exime al poeta de la explicación de la coquetería en la mujer limeña, por el simple hecho de presentarnos a un personaje calificado de tal manera que dé a entender esa idea<sup>28</sup>.

El ejemplo que nos brinda Debarbieri de la *Rubia ambarina* es muy pertinente. La síntesis de ideas y símbolos se agolpa en el conocedor de la cultura limeña. Aquella Lima que a comienzos del siglo XX todavía conservaba un aire colonial que ya iba difuminándose. Perezosamente, se estiraba para despertar a un proceso de renovación urbanística a la vez que era acogida la expansión del capitalismo internacional. Un escenario donde se mezclaban lo antiguo y lo moderno, la mujer limeña con su picardía y la tapada con su misterio. Los símbolos y personajes de Eguren toman una parte del mundo conocido o importado como la *Rubia ambarina* y lo condensan hasta formar otro nuevo escenario, más personal.

26 En este caso, la palabra «hermanas» tiene aquí función de adjetivo, como señala DEBARBIERI, C., *Los personajes en la poética de José María Eguren*, Lima, Universidad del Pacífico, 1975, p. 165.

27 DEBARBIERI, C., *Los personajes en la poética de José María Eguren*, Lima, Universidad del Pacífico, 1975, p. 20.

28 DEBARBIERI, C., ob. cit., p. 20.

Si bien, Debarbieri señala la síntesis como recurso fundamental para engendrar un nuevo mundo, Armando Rojas va más allá y señala la creación, por parte de Eguren, de una nueva lengua a través de sintetizar todas las formas lingüísticas:

¿Qué finalidad tuvo para Eguren crear una lengua nueva? Este problema no fue sólo suyo sino se lo plantearon a sí mismos otros poetas como Dante o actualmente Pound. ¿Por qué el poeta se desliga de la lengua que le antecede y se impone la creación de otra nueva? Es lógico pensar en el agotamiento de la forma anterior, en su inmersión en lo retórico, pero acaso no es cierto que, a su vez, una nueva retórica es la que se impone. Lo real es que Eguren no sólo sintió el agotamiento en la lengua y de sus apoyos y procedimientos, por lo cual se atrevió a transformarla en todas sus direcciones, sino que vio con notable claridad la relativa existencia de su forma futura y se entregó denodadamente a dotarla de un ser absoluto, de permanente novedad. Crear una lengua nueva era igual a forjar un medio para dar cabida a todas las formas lingüísticas simultáneas o sucesivas, que evitaran cualquier vencimiento<sup>29</sup>.

La mirada del poeta se fundamenta en una visión transformadora; de esta manera, expresa su libertad para metamorfosear la realidad. Si Eguren prescinde de la lengua oficial y crea neologismos, yuxtaposiciones nominales diferentes, usa arcaísmos, es con la intención de intentar alcanzar una expresión que denotara lo indescriptible e ininteligible. Su universo no podía ser expresado con la lengua existente, era necesaria la creación de una síntesis que abarcara el mayor número de posibilidades en todas sus formas: «Por eso — señala Rojas respecto a Eguren — hubo que reducir en el poema la realidad a una sola: la personal que tenía tras de sí el mundo en todas sus formas y dimensiones»<sup>30</sup>. Para concluir, Silva Santisteban comenta también la existencia de una síntesis rítmica<sup>31</sup>. Los elementos poéticos son puestos en escena de manera magistral y sorprende, al analizar la característica de la síntesis en todas estas facetas lingüísticas, la exactitud de cada elemento.

#### SÍNTESIS ENTRE LO SUBJETIVO Y LO OBJETIVO

Objetivo y subjetivo forman una dualidad que proviene del positivismo que separó estas dos concepciones y declaró al primero como aquello que es imparcial o neutral y al segundo, lo basado en sentimientos e impresiones. Respecto al arte de la

29 ROJAS, A., «El lenguaje de Eguren», en R. SILVA SANTISTEBAN (ed.), *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*, Lima: Universidad del Pacífico, 1977, pp. 138-139.

30 ROJAS, A., ob. cit., p. 137.

31 Silva Santisteban muestra un ejemplo donde se puede observar. Se trata del poema «Juan Volatín» (al hacer una comparación con el poema «El dominó»): «En este poema se utiliza normalmente el giro *en derredor*, en vez del *al redor* (en el poema Juan Volatín), que surge debido a una necesidad de síntesis rítmica» (SILVA-SANTISTEBAN, R., ed., *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*, Lima: Universidad del Pacífico, 1977, p. 171).

literatura, hay que señalar que existen géneros a los que se les achaca mayor grado de objetividad como la narración y otros (como la poesía) donde, normalmente, la subjetividad envuelve la obra. Lo que hace especial a Eguren es la forma de armonizar ambas facetas:

Estos poemas demuestran una extraña correspondencia entre lo subjetivo y lo objetivo. De pronto, Eguren aparece aquí fusionando armónicamente ambas realidades, cosa que había conseguido en muchos poemas, pero no con la libertad con que ahora lo consigue. El dominio poético que aquí prueba, permite esa libertad. Establecida la poderosa síntesis que logra, sentimos todavía que el poeta la obtuvo con sencillez, con claridad<sup>32</sup>.

Un ejemplo de esta síntesis en la poesía de Eguren es la utilización del poeta del adjetivo antepuesto al sustantivo. Esta colocación creaba una impresión de interioridad y una atmósfera subjetiva y sentimental. Pero también puede pasar a crear una sensación más objetiva dando un orden más descriptivo, y situando el adjetivo después del sustantivo. Veamos un fragmento de «Témpera», situado en el poemario *Rondinelas* (1961):

La plazuela galana  
simula un juguete  
de pino.  
En las tejas rojas  
y sombrías,  
la tarde sueña.  
Y viene el niño rubio  
de los palotes  
con la nurse rosada  
y el dogo<sup>33</sup>.

El yo poético muestra la síntesis de lo objetivo-subjetivo a través de describir un escenario cotidiano y, como señala Ortega (1964), anteponiendo el sustantivo al adjetivo. De esta forma, el poema surge como algo más compacto: «Pues la forma trabaja el clima sutilmente objetivo, logra una fuerte verosimilitud, una base real, mientras que la raíz del poema, o el vuelo del poema, sigue siendo interior, más interior que nunca»<sup>34</sup>. El poema mantiene la atmósfera subjetiva a través de una estampa muy especial donde se recoge la interioridad de lo subjetivo. Sin embargo, a la vez, el escenario es descrito imparcialmente y la colocación del sustantivo, primero, y el adjetivo después, impulsa la objetividad: «Esta extraña correspondencia — señala Ortega refiriéndose a Eguren —

32 ORTEGA, J., *José María Eguren*, Lima, Biblioteca hombres del Perú, 1964, pp. 113-114.

33 SILVA SANTISTEBAN, R., *Obras completas. José María Eguren*, Lima, Banco de Crédito, 1997, p. 142.

34 ORTEGA, J., *José María Eguren*, Lima, Biblioteca hombres del Perú, 1964, p. 114.

entre lo subjetivo y objetivo la vemos claramente en un fenómeno formal»<sup>35</sup>. Por su parte, Abril se percata de que también es la luz poética la que produce la síntesis entre lo objetivo y lo subjetivo. Igual que en el arte cinematográfico o en el teatro, la luz establece la diferencia entre la sensación de lo objetivo, cuando es modificada por una mano audaz, y la sensación de lo subjetivo: «La gama por la que atraviesa la experiencia de la luz en la poética de Eguren, señala la riqueza de su diversidad. Apréciase, de tal suerte, la existencia de alusiones objetivas y subjetivas»<sup>36</sup>. La extraña y atractiva fusión entre lo subjetivo y objetivo imprime en Eguren una personalísima forma de dar estructura a su poesía.

### SÍNTESIS DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

La síntesis simbólica forma parte de la poética simbolista. Si bien, como se ha comentado, Eguren estuvo influenciado por este movimiento artístico, existen otro tipo de síntesis que el poeta mostró y que le pertenece sólo a él. Nos referimos a la síntesis en los géneros. Una de las bazas de Eguren para conseguir el extrañamiento era la inclusión de ciertas características de otros géneros literarios en su poesía.

Pasamos a analizar, género por género, cómo se insertan en una interesante compactación. El arte de la escritura se ha dividido tradicionalmente en categorías de escritura que tenían características propias tanto de forma como de contenido y estructura: género épico, lírico y dramático. Eguren une estos géneros, pero no por ansias de innovar, más bien, lo que sucede es que para el poeta los límites eran difusos, vivía en una región liderada por la imaginación donde no había lindes, los contornos, la periferia, eran un juego de palabras que él mismo desrealizaba.

Vamos a analizar la síntesis dentro de la propia poesía, la síntesis en el género poético y dramático y, por último, la síntesis del género poético y épico. Pero antes, es interesante el ejemplo que nos ofrece Debarbieri, según el cual, los versos de «Juan Volatín» contienen los tres géneros. Afirma el crítico: «Entendemos el poema como una conjunción de cuento, representación teatral y poema»<sup>37</sup>. «Juan Volatín» está conformado por estrofas de ocho versos heptasílabos en su mayoría, y con un estribillo de cuartetos de versos endecasílabos. En las estrofas de versos heptasílabos la rima es consonante (ababcdcd) y en los cuartetos también (ABAB); al igual que en los monólogos de Juan Volatín (ABAB). Cada tipo de estrofa remarca una función:

35 ORTEGA, J., ob. cit., p.114.

36 ABRIL, X. *Eguren, el oscuro. El simbolismo en América*, Córdoba (Argentina), Universidad de Córdoba, 1970, p. 82.

37 DEBARBIERI, C., *Los personajes en la poética de José María Eguren*, Lima, Universidad del Pacífico, 1975, p. 60.

las estrofas de ocho versos heptasílabos muestran la voz de un narrador parcial que se sitúa en la casa de los niños; los cuartetos de versos endecasílabos sitúan el foco de la acción en la actuación de Juan Volatín, mientras que los versos pentasílabos son utilizados por el yo poético para poner voz a Juan Volatín; por último, los versos hexasílabos hacen referencia a la acción del hada.

Este poema describe, como si fuera un cuento, la ayuda que reciben los niños por parte de una maga diminuta para salvarles del malévolo duende Juan Volatín. El sabor del cuento recorre los versos donde aparecen los elementos tradicionales como el hada, los insectos dorados, sus cortesanos y ayudantes, los niños, la atemporalidad, etc. También, se observa la función tradicional del cuento que es la de dormir a los niños:

La silfa piadosa  
se acerca a los niños;  
las duerme, los duerme  
con grandes cariños.  
Les muestra paisajes  
de mundos risueños,  
allá en misteriosos  
nublados de sueños<sup>38</sup>

Respecto a la teatralidad, se perciben diversos aspectos. El primero es la forma en la que está desarrollado este poema. Se podría adaptar fácilmente una obra teatral infantil, siguiendo los pasos que nos muestran los versos. La primera escena la completan la presentación de los niños en la casa familiar. En el escenario aparece una luz de «lámpara amarilla» que refulge en la mejilla de la niña de «blonda cabellera» (obsérvese la utilización de la luz, tendente a crear una atmósfera visual). Incluso el yo poético utiliza terminología teatral cuando señala que la blonda cabellera «presenta el escenario de tierna juventud». Al final de esta primera escena se ve que los niños empiezan a asustarse al oír a lo lejos un murmullo. En la segunda escena se escucha la voz de Juan Volatín que viene. Este es su monólogo:

— Cual cien atridas,  
la vida paso  
quitando vidas  
desde el Ocaso,  
yo cruzo el mundo  
con raudo giro<sup>39</sup>

38 SILVA SANTISTEBAN, R., *Obras completas. José María Eguren*, Lima, Banco de Crédito, 1997, pp. 32-36.

39 EGUREN, J. M., ob. cit., pp. 32-36.

El enojoso duende consigue hacer huir a los niños atemorizados. El siguiente verso es en el que se asemeja a una acotación y explica que el torpe duende se levanta y vuelve a colocarse su capelo y a continuar su segundo monólogo:

– Cual viento mudo,  
pasa la onda...  
La gente blonda  
marcharse pudo.  
Solo he quedado...<sup>40</sup>

En la tercera y última escena, se ve aparecer el hada cabalgando sobre una pluma seguida de su ejército de insectos dorados que le sirven y protegen. Se acerca dulcemente a los niños y les duerme, contándoles cuentos de lugares lejanos. La turba de insectos ataca al malvado Juan Volatín y el malo pierde:

¡Juan Volatín entrega su capelo!  
¡Juan Volatín entrega su espadín!  
Juan Volatín rodando por el suelo  
redobla volatín y volatín<sup>41</sup>.

Los tres géneros reflejados en la acción que comienza, las tres perspectivas artísticas unidas; ruptura de la estricta forja estructural con el objetivo de recrear un extraño lugar donde es difícil encontrar una posición habitual desde donde observar.

#### SÍNTESIS EN LA PROPIA POESÍA

Además del uso de los recursos habituales a la hora de crear poesía (personificaciones, rima, ritmo, etc.), Eguren consigue la fascinación y el hechizo a través de la síntesis de la sugestión de las palabras, del uso de la musicalidad y el color, la creación de un universo nuevo con innovadoras palabras, lleno de títeres infantiles que se desarrollan dentro de un ambiente tragicómico: «Deseamos la concisión»<sup>42</sup>, proclama Eguren. Un ejemplo de anabolismo poético es el uso sintético de la metáfora múltiple: «Se constata algo más interesante cuando Eguren no sólo utiliza la metáfora simple o la plural y la contigua, sino la compleja, la múltiple»<sup>43</sup>. Veámoslo en el poema «Las torres»:

40 EGUREN, J. M., ob. cit., pp. 32-36.

41 EGUREN, J. M., ob. cit., pp. 32-36.

42 EGUREN, J. M., *Obras completas*, Lima: Ed. Lima, 1997, p. 242.

43 NÚÑEZ, E., *La poesía de Eguren*, Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad Editores, 1932, p. 56.

Las torres monarcas  
se confunden  
en sus iras llamas<sup>44</sup>.

Núñez explica esta síntesis basándose en estos versos: «Esta clara una analogía de color y otras de sentido. En primer término, las torres se confunden (porque tienen color) como llamas, (como fuego), y (este rojo encendido) es como (si estuvieran presas de) ira»<sup>45</sup>. Nueve palabras que conforman tres versos de arte menor y que contienen analogía cromática, de sensación calorífica y emotiva<sup>46</sup>. La multiplicidad de la metáfora está creada por la síntesis de las dos comparaciones. Ya sabemos que la sinestesia es la síntesis de varios sentidos y que es típico del simbolismo. Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta finales del mismo, existieron muchos poetas simbolistas que, como Eguren, fusionaron las percepciones de diversos órganos de los sentidos, dando frutos sorprendentes de gran fuerza inspiradora:

Y de tal suerte, las sinestias o sean los acoplamientos en la misma imagen de elementos provenientes de diversos órganos de los sentidos, son frecuentes en la poesía moderna. Aunque solo fuera por ello, Eguren no podría negar su progeie simbolista. Se ha visto certeramente en esta actitud su parentesco con Rimbaud, cuyo famoso soneto tuvo siempre en alta estima. Rimbaud asignaba a las vocales un valor colorista, o sea un elemento visual<sup>47</sup>.

En el siguiente ejemplo, Núñez nos habla de un mayor número de elementos sinestésicos implicados en la poesía de Eguren: «Podría encontrarse hasta una sinestesia de triple combinación, oído (oigo), olfato (aliento) y tacto (frío), como en estos versos: Háblame, Hesperia!/ Oigo tu aliento frío (en "Hesperia")»<sup>48</sup>. La concentración está diseñada de forma concisa y calibrada. Por su parte, Abril señala respecto a este cuarteto del poema titulado «Reverie»: «El poeta armoniza la energía sensorial –el oír, el ver– en el sentido de la memoria, del canto, de la luz, de la melancolía [...]. La síntesis se logra con precisa y calculada maestría»<sup>49</sup>. Este es el cuarteto al que se refiere:

44 SILVA SANTISTEBAN, R., *Obras completas. José María Eguren*, Lima, Banco de Crédito, 1997, p. 24.

45 NÚÑEZ, E. *La poesía de Eguren*, Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad Editores, 1932, p. 57.

46 Resulta apasionante la condensación de significados y emociones que evocan la huella de la sutil percepción poética. Núñez termina el capítulo remarcando, de nuevo, la síntesis egureniana que consigue un efecto múltiple: «De modo que dos comparaciones se involucran en una misma metáfora, con un efecto múltiple y hasta su momento, desusado en la poesía nuestra» (NÚÑEZ, E., *La poesía de Eguren*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad Editores, 1932, p. 57).

47 NÚÑEZ, E., *José María Eguren. Vida y obra*, Lima: Villanueva, 1964, pp. 76-77.

48 Citado por NÚÑEZ, E., en *José María Eguren. Vida y obra*. Lima, Villanueva, 1964, p. 93.

49 ABRIL, X., *Eguren, el oscuro. El simbolismo en América*. Córdoba (Argentina), Universidad de Córdoba, 1970, p. 34.

Y al fin las divisé lastimosas  
por los caminos y por las obras;  
y hablaban las bellas melodiosas;  
pero no se oían sus palabras<sup>50</sup>.

#### SÍNTESIS DE GÉNERO POÉTICO Y DRAMÁTICO

Respecto al género dramático en la poesía de Eguren, es pertinente remarcar que el poeta pone en funcionamiento muchos efectos teatrales. Los personajes están más enlazados a la imagen que al tropo, y la síntesis también forma parte de ello: «El personaje egureniano es un producto de esa personalidad y de esa palabra poética; surge en medio del espanto, de la vaporosidad del sueño y del juego alegórico; de la síntesis expresiva»<sup>51</sup>. Los personajes se asemejan a actores que interpretan una obra de teatro, entran, son presentados, y después salen de la escena:

Existe aún una constante típica en la actitud de los personajes; estos, siempre son presentados o acercados a nosotros por el poeta, permanecen fugazmente en nuestra presencia y luego inexorablemente se alejan. La casi totalidad de los personajes asumen esta actitud teatral, de entradas y salidas<sup>52</sup>.

En muchas ocasiones, los actores son los títeres, muñecos dulces o amargos, a partes iguales, que aprendieron su papel para representarlo en un escenario semejante al de un mundo imaginario infantil: «Los personajes y escenarios versallescos de la poética heredada del modernismo se vuelven muñecos de cartón, marionetas y figuras de pastelería simulando una juguetería burlesca y algo ridícula»<sup>53</sup>. Veamos el comienzo del poema «El duque»:

Hoy se casa el duque Nuez;  
viene el chantre, viene el juez  
y con pendones escarlata  
florida cabalgata;  
a la una, a las dos, a las diez;  
que se casa el Duque primor  
con la hija de Clavo de Olor.  
Allí están, con pieles de bisonte,  
los caballos de Lobo del Monte,  
y con ceño triunfante,

50 SILVA SANTISTEBAN, R., *Obras completas. José María Eguren*, Lima, Banco de Crédito, 1997, p. 12.

51 TAMAYO VARGAS, A., *Literatura peruana*, Lima, Peisa, 1992, p. 679.

52 DEBARBIERI, C., *Los personajes en la poética de José María Eguren*, Lima, Universidad del Pacífico, 1975, p. 28.

53 BERNABÉ, M., *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren*. Lima, Beatriz Viterbo Editora, 2006, p.199.

Galo cetrino, Rodolfo montante.  
Y en la capital está la bella,  
más no ha venido el duque tras ella;  
los magnates postradores,  
aduladores  
al suelo el penacho inclinan<sup>54</sup>;

El mundo egureniano es guiñolesco e infantil; el drama, la risa y los personajes grotescos se desparraman creando una atmósfera teatral alucinada<sup>55</sup>. Los personajes, tan importantes en Eguren, están más ligados a lo teatral, a lo visual, porque en el teatro el espectador observa<sup>56</sup>. Al leer la poesía de Eguren, nos situamos en una obra dramática: allí se encuentra el escenario con el decorado, las luces; los actores farandulescos con su vestuario y maquillaje que realizan sus monólogos y diálogos; la coreografía de movimientos torpes, la música de la rima y del ritmo, el yo poético como director de escena.

Un ejemplo de búsqueda de lo teatral podemos verlo cuando el yo poético crea un soliloquio dentro del poema que le dan un aspecto dramático al poema, tal es el caso en «La Walkiria»:

Yo soy la Walkiria que en tiempos guerreros  
cantaba la muerte de los caballeros<sup>57</sup>.

Esa actitud teatral también se observa en la estructura del poema. Como destaca Cisneros, existe una puesta en escena:

Entre los puntos de arranque y final, una estrofa prepara a la siguiente dibujando el sentido de la curva dramática. Pero, ¿cuál es la tensión que nos hace pensar en lo dramático de esta estructura? Como ya hemos venido insinuando, el poema transcurre entre distintas series de elementos polarizados, series que, por su íntima relación, se funden a la larga en dos grandes polos<sup>58</sup>.

54 SILVA SANTISTEBAN, R., *Obras completas. José María Eguren*, Lima, Banco de Crédito, 1997, p. 30.

55 Debarbieri comenta que los personajes teatrales de Eguren son una «remembranza del mundo farandulesco, del teatro. Ambos grupos de personajes se complementan desde un punto de vista teatral: las mimas son personajes principales, en tanto que las figurantas son tan solo acompañantes decorativas» (DEBARBIERI, C., *Los personajes en la poética de José María Eguren*, Lima, Universidad del Pacífico, 1975, p. 143).

56 Núñez apunta que «los personajes, por regla general, están más vinculados a la imagen que al tropo» (NÚÑEZ, E., *La poesía de Eguren*, Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad Editores, 1932, p. 56).

57 EGUREN, J. M., *Obras completas*, R. Silva-Santisteban (ed.), Lima, Banco de crédito, 1997, p. 18.

58 CISNEROS, A., «El mecanismo de transcurrir en un poema de Eguren: El bote viejo», en R. Silva Santisteban (ed.), *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*, Lima: Universidad del Pacífico, 1977, p. 191.

Estos dos grandes polos, se observan en el poema «El bote viejo». Se trata del paso de la aurora a la noche y la aparición y partida del bote. La teatralidad se percibe en la transformación del escenario que pasa de la mañana a la noche y de la aparición a la salida de la pequeña embarcación, semejándose al cambio de escenario de una obra dramática: «En seguida, el escenario se torna campestre — señala Debarbieri hablando sobre el poema “El peregrino” —, esta vez ante una cabaña ubicada en la sabana [...]. Finalmente, la ambientación se torna de gran ciudad, lo que equivale a tiempos modernos»<sup>59</sup>. La ambientación va cambiando a medida que los personajes se trasladan de un lugar a otro, el escenario es planteado como un elemento más que coloca al lector en un palco desde el que observar la acción, los personajes y el cambio de escenario.

Otro elemento dramático es el uso de la luz. Se advierte muy bien en el poema “El dominó”:

Alumbraron en la mesa los candiles,  
moviéronse solos los aguamaniles,  
y un dominó vacío, pero animado,  
mientras ríe por la calle la verbena,  
se sienta, iluminado,  
y principia la cena<sup>60</sup>.

Podemos imaginar la escena en un teatro: los candiles alumbran la mesa, se mueven los aguamaniles y por la ventana se oye el ruido producido por la gente. El dominó se sienta, y en ese instante, es iluminado por la luz (los focos) que emana entre las sombras.

Existe en Eguren un gusto muy peculiar en armar sus versos con una coreografía llevada a cabo por sus personajes esperpénticos:

Estas observaciones sobre el sonido conducen a establecer en la poesía de Eguren un paralelismo con la técnica del ballet que se utiliza en sus poemas. El movimiento de figuras silentes, en un marco escenográfico fantástico y sugerente y que siguen el ritmo de un fondo musical, desenvuelve la insinuación de un motivo poético. [...]. Hoy se casa el duque Nuez,/ viene el chantre, viene el juez/ y con pendones escarlata florida cabalgata .... .... dan sus gestos, sus gestos, sus gestos/ y la turba melenuda/ estornuda, estornuda, estornuda/ ... ... y hacen fieros ademanes,/ nobles rojos como alacranes,/ concentrando sus resuellos grita el más hercúleo de ellos: ¿Quién al Gran Duque entretiene? La insistencia en el gesto y el ademán, el especial tratamiento de la actitud ridícula en las maneras y los arreglos y la indumentaria de los personajes y hasta el deliberado uso de rimas ripiosas contribuyen, dentro de la movilidad silenciosa

59 DEBARBIERI, C., *Los personajes en la poética de José María Eguren*. Lima, Universidad del Pacífico, 1975, p.127.

60 SILVA SANTISTEBAN, R., *Obras completas. José María Eguren*, Lima, Banco de Crédito, 1997, p.31.

del conjunto, a ofrecer la nota burlesca al mismo tiempo que el ridículo compás de las reiteraciones tríplices<sup>61</sup>.

La coreografía teatral es creada por Eguren con música y movimiento a través del ritmo de sus versos, la repetición de elementos, como señala Núñez. Es como si asistiéramos a un guiñol donde los personajes, movidos por hilos invisibles, se movieran rítmicamente.

La teatralidad es una de las características más fuertes de la poesía de Eguren (personajes, planteamiento escénico, vestuario, luminosidad, coreografía, creación de atmósfera, humor, risa, miedo). Tal vez, siendo niño, visualizó un espectáculo de guiñoles y le dejó tan profunda huella que, a partir de ahí, formó parte de su imaginario personal y poético.

#### SÍNTESIS DE GÉNERO POÉTICO Y ÉPICO

Pasando a la síntesis del género poético con el épico (narrativa) hay que señalar las palabras de Paoli: «Los poemas de Eguren tienen una elemental parábola narrativa, debido a esos símbolos espectrales cuya única dinámica puede ser un movimiento de aparición/desaparición, llegada/salida, de paso o tránsito delante del poeta que escucha o ve, absorto o estremecido, ese movimiento misterioso»<sup>62</sup>. De esta forma, según Paoli, se establece un esquema de ida y vuelta, de llegada y partida y de «apertura y cierre de principio y fin que es común a la mayoría de las composiciones egurenianas»<sup>63</sup>. Se puede notar esta característica narrativa en el poema «El dominó» que ahora vemos al completo:

Alumbraron en la mesa los candiles,  
moviéronse solos los aguamaniles,  
y un dominó vacío, pero animado,  
mientras ríe por la calle la verbena,  
se sienta, iluminado,  
y principia la cena.  
Su claro antifaz de un amarillo frío  
de los espantos en derredor sombrío  
esta noche de insondables maravillas,  
y tiende vagas, lucífugas señales  
a los vasos, las sillas  
de ausentes comensales.

61 NÚÑEZ, E., *José María Eguren. Vida y obra*, Lima, Villanueva, 1964, pp. 95-96.

62 PAOLI, R., «Eguren, tenor de las brumas», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1976, pp. 48-49.

63 PAOLI, R., ob. cit., p. 49.

Y luego el horror que nacarado flota,  
por la alta noche de voluptad ignota,  
en la luz olvida manjares dorados,  
ronronea una oración culpable, llena  
de acentos desolados  
y abandona la cena<sup>64</sup>.

Muy resumidamente, el yo poético ha descrito una historia: el dominó vacío entra en una sala iluminada por candiles y se sienta para cenar para más tarde; sin saber por qué, se va con sentimiento de culpabilidad: «En realidad, estructuralmente su ritmo obedece más bien a un afán narrativo y retratista del autor»<sup>65</sup>. El lector se encuentra ante un diseño artístico que le lleva hasta un momento concreto: «La estructura externa del poema corresponde a un ritmo narrativo, configurándose de esta manera la representación gráfica de un instante, la plasmación de una escena inmóvil, la cual gira en torno al personaje del dominó»<sup>66</sup>. Igualmente, Núñez opina que la poesía de Eguren se «narrativiza» al usar la descripción como recurso, convirtiéndose en una poesía declarativa: «En cierta manera la de Eguren es poesía descriptiva, declarativa»<sup>67</sup>. Como demostración, Núñez pasa de texto poético a texto narrativo un poema de Eguren titulado «Lied III». Estos son los versos con los que se inicia el poema:

En la costa brava  
suenan la campana,  
llamando a los antiguos,  
bajeles sumergidos<sup>68</sup>.

Si pasamos estos versos de forma poética a forma narrativa, este es el resultado: en la Costa Brava suena una campana que llama a los antiguos bajeles sumergidos. Se observa y demuestra así el fondo narrativo de la poesía de Eguren. Tras realizar el paso de poema a narración, señala Núñez:

La versión no ha desvanecido en lo menor el valor del poema, aparte la pérdida de la cadencia y aparte la destrucción de la regularidad de las asonancias (lugar que Eguren permite a la lírica). El contenido poético no se ha alterado. No porque el poema haya sido vertido en prosa, deja algo que desear la precisión y estrictez de su vocabulario. Las palabras eran y son las precisas para dar la sensación poética justa. No se advierte, a pesar del cambio de forma, un término de más. No ha perdido, tampoco armonía, concierto, lo que demuestra la existencia de

64 SILVA SANTISTEBAN, R., *Obras completas. José María Eguren*, Lima, Banco de Crédito, 1997, p. 31.

65 DEBARBIERI, C., *Los personajes en la poética de José María Eguren*, Lima, Universidad del Pacífico, 1975, p. 98.

66 DEBARBIERI, C., op. cit., p. 170.

67 NÚÑEZ, E., *La poesía de Eguren*, Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad Editores, 1932, p. 53.

68 SILVA SANTISTEBAN, R., *Obras completas. José María Eguren*, Lima, Banco de Crédito, 1997, p. 31.

un equilibrio intrínseco que se vincula estrechamente con la ausencia de ripios<sup>69</sup>.

Existe una estructura fija en la poesía que se engarza con la narrativa y su disposición de presentación, nudo y desenlace: «Unas partes con otras -afirma Núñez- mantiene un regular vínculo: la presentación del suceso o personaje con la escena céntrica de movimiento y acción violenta, y está firmemente con la desaparición del sujeto al fin del poema»<sup>70</sup>. Veamos esta estructura fija en el poema «El caballo»:

Viene por las calles,  
a la luna parva,  
un caballo muerto  
en antigua batalla.  
Sus cascos sombríos...  
trepida, resbala;  
da un hosco relincho,  
con sus voces lejanas.  
Y en la plúmbea esquina  
de la barricada,  
con ojos vacíos  
y con horror, se para.  
Más tarde se escuchan  
sus lentas pisadas,  
por vías desiertas  
y por ruinosas plazas<sup>71</sup>.

Aparece el caballo por las calles, se oyen los cascos y el relincho; se para y se marcha, oyéndose solo el sonido de las pisadas. Vemos el esquema que recuerda a una narración en la que se observa el comienzo, el clímax y el desenlace, que suele ser la desaparición del protagonista. Este poema «se compone de cuatro estrofas, y cuatro versos en cada una de ellas. La métrica es pareja; hexasílabos los tres primeros versos y heptasílabo el último. Se debe ello al deseo del autor –expone Debarbieri– de darle un toque narrativo al poema»<sup>72</sup>. En la misma línea, Ortega también se ha percatado de la narratividad en la poesía de Eguren, remarcando que se trata de poemas descriptivos, en los que se incluye la anécdota, es decir, la historia: «Su poesía es presentativa: nos presenta un cuadro, un hecho, y lo desarrolla. Sus estrofas

69 NÚÑEZ, E., *La poesía de Eguren*, Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad Editores, 1932, pp. 62-63.

70 NÚÑEZ, E., ob. cit., p. 64.

71 SILVA SANTISTEBAN, R., *Obras completas. José María Eguren*, Lima, Banco de Crédito, 1997, p. 44.

72 DEBARBIERI, C., *Los personajes en la poética de José María Eguren*, Lima, Universidad del Pacífico, 1975, p.108.

breves, concisas, llevan la descripción hasta un final lineal que diluye la anécdota»<sup>73</sup>. Incluso Tamayo Vargas afirma que las poesías de Eguren son «narraciones poéticas»<sup>74</sup>. Veamos a Silva Santisteban hablando sobre el poema titulado «Antigua»: «En *Antigua* el tratamiento es narrativo, mientras que en *Campestre* además de la narración se utiliza el diálogo que luego en *Visiones de enero* aflorará de manera distinta»<sup>75</sup>. La narrativa y la poesía se fusionan de una forma originalmente estructurada. En el Romanticismo ya se desarrolló la mezcla de la prosa y el verso en un lenguaje creativo y regido por un aliento cadencioso. Eguren no podía separar la poesía de la prosa; necesitaba realizar una síntesis de ambas. Como se señala anteriormente, los límites son eludidos. Esta es también la opinión de Ortega al referirse a la poeticidad de los textos en prosa bajo el título de *Motivos* que el poeta escribió en su última época: «Los textos que José María Eguren publicó entre 1930 y 1931 son la última fase de su obra: una estética personal se precisa allí, una versión poética del idealismo. Estos textos no ilustran su poesía: la amplían más bien»<sup>76</sup>. Los escritos narrativos contenían muchas características líricas, por lo cual, fueron denostados por prestigiosos críticos de su época:

Eguren sobreestimó el valor de estos escritos que aparecieron cuando ya había concluido su ciclo de producción poética. Llegó al punto de considerarlos de mayor transcendencia aún que sus inmortales poemas. Creía el creador renacer en ellos, sintiendo en lo profundo acabada su vena poética. La autocrítica no fue afortunada en este aspecto, pues Eguren nunca tuvo una firme estructura mental de prosador, aunque la prosa que cultiva tenga aspectos sugerentes innegables de prosa eminentemente poética y aunque demuestre a cada paso su conocimiento profundo del idioma<sup>77</sup>.

Pasado el tiempo y con una distancia suficiente, los críticos han vuelto a defender de nuevo (como ya se hiciera con su obra poética a comienzos del siglo XX) la obra en prosa del peruano:

Eguren dejó en ella todo lo de sí. Creemos que es injusto que Estuardo Núñez subestime la prosa de Eguren – sentencia Ortega –; además de remitirla a la decadencia del poeta (Eguren no conoció ninguna decadencia, salvo la natural de la edad; pero no cuando escribía su prosa), la acusa de falta de rigor racional, equivocando el criterio para juzgarla<sup>78</sup>.

La lectura de la prosa egureniana es una prueba para el intelecto, Eguren necesita el cobijo de la impenetrabilidad del lenguaje poético para expresar sus sentimientos y

73 ORTEGA, J., *José María Eguren*, Lima, Biblioteca hombres del Perú, 1964, p. 112.

74 TAMAYO VARGAS, A. *Literatura peruana*, Lima, Peisa, 1992, p. 675.

75 SILVA-SANTISTEBAN, R., «José María Eguren: la realidad y el ensueño», en Ricardo Silva Santisteban (ed.), *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*, Lima: Universidad del Pacífico, 1977, p. 156.

76 ORTEGA, J., *José María Eguren*, Lima, Biblioteca hombres del Perú, 1964, p. 42.

77 NÚÑEZ, E., *José María Eguren. Vida y obra*, Lima, Villanueva, 1964, p. 145.

78 ORTEGA, J., *José María Eguren*, Lima, Biblioteca hombres del Perú, 1964, p. 120.

su parecer ante cuestiones esenciales de la vida y del arte. Paoli, al igual que Ortega, defiende también la prosa de Eguren, pero esta vez, el interés radica en su poeticidad:

La prosa de Los Motivos —o Motivos estéticos, como prefiere denominarlos Núñez— está muy lejos de carecer de interés, quiero decir de interés lírico. Observa justamente Silva Santisteban que aunque la prosa de Eguren es de ideas y sensaciones, su tendencia es la de resolverse en una especie de poema en prosa o en una divagación lírica<sup>79</sup>.

Veamos un pequeño ejemplo de la prosa del poeta. Así comienza «La lámpara de la mente»: «Castillos de encaje, amplitud de colores, formas intangibles, la ciudad de viento, pinta la fantasía con sus difuminos de nácar»<sup>80</sup>. Los textos de *Motivos*, como se puede advertir, poseen un tratamiento lírico: «El pensamiento que se encuentra en *Motivos*, tan sutil las más de las veces, carece de lineamientos perfectamente lógicos en su modo de exposición, pues lo que se busca, entre otras cosas, es hacer una prosa poética»<sup>81</sup>. Queda claro que algunos críticos no fueron capaces de comprender que Eguren no podía regirse por las normas al uso, la libertad era necesaria para un genio que, como tantos otros, no sentía interés en doblegarse ante formalidades estéticas establecidas: «Los textos de *Motivos*, su única obra en prosa, fuera de algunos trabajos circunstanciales y de un pequeño cuento, son ajenos a las características de la prosa común, su intención es evocativa o estética»<sup>82</sup>. Otro autor que pone de relevancia los rasgos poéticos de la prosa de Eguren es Debarbieri al señalar que se caracteriza por «la parquedad del estilo, la concisión lingüística y el velado tono poético y misterioso»<sup>83</sup>.

La prosa de Eguren, como aseguraba Silva Santisteban, y como no podía ser de otra manera, es un poema en prosa que se haya cimentado en la síntesis: «La producción final es breve, pulida, trabajada hasta el exceso e inevitablemente, sintética»<sup>84</sup>. Es decir, existía una síntesis entre la prosa y la poética, y además una síntesis en la propia épica egureniana. La prosa de Eguren tiene como base «su concepto de la palabra y el valor de la síntesis»<sup>85</sup>.

79 PAOLI, R. «Eguren, tenor de las brumas», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1976, p. 38.

80 EGUREN, J. M., *Obras completas*, Lima, Ed. Lima, 1997, p. 197.

81 SILVA-SANTISTEBAN, R., «José María Eguren: la realidad y el ensueño», en Ricardo Silva Santisteban (ed.), *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*, Lima: Universidad del Pacífico, 1977, p. 159.

82 SILVA-SANTISTEBAN, R., ob. cit., p. 158.

83 DEBARBIERI, C., *Los personajes en la poética de José María Eguren*, Lima, Universidad del Pacífico, 1975, p. 176.

84 DEBARBIERI, C., ob. cit., p. 173.

85 DEBARBIERI, C., ob. cit., p. 176.

## SÍNTESIS SIMBÓLICA

La síntesis es habitual en los preceptos simbolistas; incluso la síntesis de significados en un mismo símbolo forma parte de la química poética en la creación. Pero en Eguren se aprecia una síntesis que va más allá de lo habitual. Ya lo descubrió Zulen y lo expuso en su ensayo «Un neosimbolismo poético» (1977). Para Zulen, en Eguren existían dos simbolismos:

El símbolo con que expresa las imágenes de la naturaleza o del espíritu, y el simbolismo que con ellas representa. Es decir, que detrás de un simbolismo hay otro. El simbolismo primero ha existido siempre y caracteriza la expresión poética. En ese concepto no hay poesía que no sea simbólica, expresando lo material o lo espiritual por un signo, la verdad por la belleza, el sentimiento por la sensación, el pensamiento por la forma, la idea por la imagen [...]. Ese otro simbolismo de conjunto, llamémosle así, hace que las composiciones que lo encierran sean interpretables de muy diversos sentidos, encontrándose muchos simbolismos en una misma composición<sup>86</sup>.

En el poema «Los reyes rojos» incluido en *Simbólicas* (1911) se puede analizar este segundo simbolismo:

Desde la aurora  
combaten los reyes rojos,  
con lanza de oro.  
Por verde bosque  
y en los purpurinos cerros  
vibra su ceño.  
Falcones reyes  
batallan en lejanías  
de oro azulinas.  
Por la luz cadmio,  
airadas se ven pequeñas  
sus formas negras.  
Viene la noche  
y firmes combaten foscos  
los reyes rojos<sup>87</sup>.

La condensación de significados, a la que alude Zulen, se muestra en esta composición a través de la figura de los reyes rojos. Gracias a ellos se puede mostrar la angustia por la supervivencia de dos fuerzas enfrentadas como la lucha entre la vida y la muerte, el combate entre el amor y el odio o, como especifica Valles, la carta

86 ZULEN, P., «Un neosimbolismo poético», en Ricardo Silva Santisteban (ed.), *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*, Lima, Universidad del Pacífico, 1977, pp. 55-58.

87 SILVA SANTISTEBAN, R., *Obras completas*, José María Eguren, Lima, Banco de Crédito, 1997, pp. 23-24.

con los reyes enfrentados: «Únicamente el naipe del rey de diamantes presenta a los dos reyes rojos opuestos con una lanza de oro»<sup>88</sup>. Estas son solo algunas de las posibilidades: «La condensación verbal y la destilación lírica generan en el mismo una inversa ambigüedad y densidad significativa que ha provocado múltiples lecturas de tal poema»<sup>89</sup>. Ferrari también hace referencia a los símbolos utilizados por Eguren dentro de esta síntesis o condensación poética:

El símbolo poético egureniano no refiere unívocamente a una idea, sino que su objeto es un verdadero haz de intuiciones que se agrupan atraídas entre sí por la dinámica propia de la simbolización, y se ramifican: así la niña con la lámpara refiere, en diversos escalones, a la esperanza, a la poesía, al sueño, a la salvación del naufragio, a la síntesis de los contrarios<sup>90</sup>.

Para comprender el sentido de «Los reyes rojos» no hace falta buscar una explicación racional: «No aciertan quienes piensan —señala Ortega— que se trata del eterno combate entre el bien y el mal o entre el día y la noche. Según Isajara es una visión de la guerra. Pero la impresión que comunican es más vasta y profunda»<sup>91</sup>. En esta profundidad poética nos encontramos el símbolo egureniano. El lenguaje discursivo no permite sintetizar conceptos, se debe enumerar lo que se comunica, sin embargo, el símbolo sí admite la reunión de sentido: «Este sentido parece quedar siempre pendiente de su origen que llamaremos por hipótesis “el absoluto” y sería lo absoluto-desconocido-invisible lo que se encuentra en el vértice de las pirámides de signos conglomerantes de Eguren»<sup>92</sup>. Resulta de este hecho que existen dos simbolismos en Eguren, tan originales uno como otro, pero el segundo parece estar construido sobre una concentración de imágenes:

El simbolismo de Eguren tiene, a mi entender, el carácter propio de presentar el símbolo plástico, desnudo, puro, intuitivo; cada composición de Eguren es todo un block de ideas y de imágenes concretas y sintéticas en sumo grado<sup>93</sup>.

Núñez comenta respecto a la idea de Zulen y a la síntesis simbólica de la que habla: «Zulen ha visto, con acierto, en Eguren dos simbolismos: el de las imágenes separadas y el de la síntesis de varias imágenes, siendo esta observación última su

---

88 VALLES, J., «Hacia una nueva interpretación del poema ‘Los reyes rojos’ de José María Eguren». *Anuario de estudios filológicos*, 34, 2011, p. 305.

89 VALLES, J., ob. cit., p. 302.

90 FERRARI, A., *Los sonidos del silencio*, Poetas peruanos en el siglo XX, Lima, Mosca Azul Editores, 1990, p. 31.

91 ORTEGA, J., *José María Eguren*, Lima, Biblioteca hombres del Perú, 1964, p. 102.

92 FERRARI, A. *Los sonidos del silencio*. Poetas peruanos en el siglo XX, Lima, Mosca Azul Editores, 1990, p. 31.

93 ZULEN, P. «Un neosimbolismo poético», en R. Silva Santisteban (ed.), *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*, Lima, Universidad del Pacífico, 1977, p. 60.

tributo crítico esencial»<sup>94</sup>. Eguren necesita el símbolo para integrar varios significados; la síntesis lleva el símbolo y la magia a la poesía:

Lo simbólico, pues, y en Eguren sobremanera, — señala Debarbieri —, surge por razones de síntesis; ya que la poesía se expresa por palabras y éstas pertenecen a un sistema lingüístico [...], que por definición es analítico, la poesía consistirá en neutralizar tal calidad, mediante la síntesis expresiva que no puede ser lograda en su totalidad por el solo camino lingüístico y que, en consecuencia, exige el símbolo, supresión de nexos explicativos en aras de la sugestión sintética<sup>95</sup>.

El propio Eguren manifestó su predilección por la síntesis: «He escrito espontáneamente algunas composiciones simbólicas que pudieran ser una innovación de las alegorías clásicas — afirma Eguren —. Me ha atraído la síntesis y el simbolismo del misterio»<sup>96</sup>. El poeta señala la innovación de alegorías clásicas y su adscripción al movimiento simbólico, pero cuando señala tal innovación es posible que a lo que aspiraba el poeta era a crear símbolos que pudieran englobar el mayor número de sentidos y a través de la síntesis llegar a convertir una palabra en un símbolo que abarcara la mayor significación posible.

#### SÍNTESIS DEL ESTADO DE VIGILIA Y SUEÑO

A diferencia del realismo mágico, Eguren ensaya el surrealismo mágico. En el realismo mágico se introducen elementos fantásticos en la narración, mostrando lo mágico en lo cotidiano, mientras en el surrealismo maravillosos de Eguren es el subconsciente el que opera la magia de lo maravilloso: «Con Eguren — afirma Mariátegui —, aparece por primera vez en nuestra literatura la poesía de lo maravilloso»<sup>97</sup>. En una poesía o en cualquier obra literaria, normalmente sabemos cuándo el autor quiere señalar que los personajes están dormidos o dentro de un sueño. En el caso de Eguren, no se sabe. El surrealismo maravilloso de Eguren se encuentra en la síntesis del estado de vigilia y el sueño (fantasía) llevando al lector a un mundo totalmente desconocido: «Si la obra de todo gran poeta supone la creación de un mundo vivido y real — señala Silva Santisteban en el prólogo del libro *Obras completas* de Eguren —, en la obra de Eguren aparece, además de un mundo real, otro onírico e imaginario»<sup>98</sup>. Algunos críticos achacan esta síntesis a la visión infantil de Eguren puesto que, al mantenerse en un estadio infantil, al igual que un niño, su mente no

94 NÚÑEZ, E., *La poesía de Eguren*, Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad Editores, 1932, p. 52.

95 DEBARBIERI, C., *Los personajes en la poética de José María Eguren*, Lima, Universidad del Pacífico, 1975, p. 26.

96 SILVA-SANTISTEBAN, R. (ed.), *Obras completas. José María Eguren*, Lima, Banco de Crédito, 1997.

97 MARIÁTEGUI, J. C., *7 ensayos de la realidad peruana*, Lima, Empresa Editora Amauta, 1989, p. 296.

98 EGUREN, J. M., *Obras completas*, Lima, Ed. Lima, 1997, p. 54.

puede distinguir entre la realidad y la fantasía: «Su visión se infantiliza observándolo todo a través de una pupila virginal que ha perdido la noción de distinguir entre la realidad y el ensueño»<sup>99</sup>. Silva Santisteban da el ejemplo del poema «El andarín de la noche». Veamos un fragmento:

El andarín de la noche  
detiene el paso a la torre,  
y al centinela  
le anuncia roja, cercana la guerra.

Le dice al viejo de la cabaña  
que hay batidores en la sabana;  
sordas linternas  
en los juncas y oscuras sendas<sup>100</sup>.

Tanto el poeta como su poesía se ubican en un lugar ambiguo: «Vemos cómo Eguren se sitúa él mismo, como poeta, dentro de un mundo entre real e imaginario»<sup>101</sup>. La palabra, según Abril, cobra una nueva categoría poética: «dada la carga de energía psíquica, de experiencia personal del sueño y de la vigilia. [...]. Sus palabras son los signos de los sueños: de su conciencia dormida y despierta»<sup>102</sup>. La magia egureniana consiste en romper la verosimilitud aristotélica y llevar al lector a una atmósfera diferente, donde el juego de creer al autor (aun sabiendo que lo leído es ficción) no funciona. En Eguren, la verosimilitud respecto a la realidad solo es un cebo; cuando se pica el anzuelo, podemos entrar en la realidad soñolienta e irrealizada de Eguren. Y es desde allí, cuando percibimos el disfrute de sentirnos pertenecientes a un lugar imbuido de extrañamiento. Veamos la versión del sueño y la vigilia, la realidad y la magia en el poema «El bote viejo»:

Bajo brillante niebla,  
de las saladas actinias cubierto,  
amaneció en la playa,  
un bote viejo.  
Con arena, se mira  
la banda de sus bateleros,  
y en la quilla verdosos  
camafeos.

99 SILVA-SANTISTEBAN, R. (ed.), *Obras completas. José María Eguren*, Lima, Banco de Crédito, 1997, p. 146.

100 SILVA SANTISTEBAN, R. (ed.), *Obras completas. José María Eguren*, Lima, Banco de Crédito, 1997, p. 109.

101 ORTEGA, J., *José María Eguren*, Lima, Biblioteca hombres del Perú, 1964, p. 98.

102 ABRIL, X., *Eguren, el oscuro. El simbolismo en América*, Córdoba (Argentina): Universidad de Córdoba, 1970, p. 102.

Bote triste, yacente,  
por los moluscos horadado;  
ha venido de ignotos  
muelles amargos.  
Apareció en la bruma  
y en la armonía de la aurora;  
trajo de los rompientes  
doradas conchas<sup>103</sup>.

Según Cisneros, se puede contemplar la existencia de dos planos: «Uno, dado por el ambiente como realidad actual, estática; y otro, por el bote como realidad mágica, incomunicada de las cosas que la rodean, situado en un tiempo arquetípico, también mágico»<sup>104</sup>. La síntesis entre el sueño y la vigilia es una de las características más peculiares de la poética de Eguren; es la que nos permite desplazarnos de un plano real (como señala Cisneros) donde identificamos el mundo que nos rodea al plano de la realidad mágica. Lanzados por ese trampolín mental, de repente, aparecemos en un lugar irrealizado y sorprendente, guiados por el genio del poeta.

## CONCLUSIÓN

Algunos críticos especializados en Eguren, ya se habían percatado de que la síntesis era un rasgo definitorio en su poesía: «En Eguren se realiza una gran síntesis, de por sí original, producto de una cultura refinada y aristocrática, que lo convertiría en un poeta de la noche, de la naturaleza y el paisaje ideales y de misteriosas ensoñaciones»<sup>105</sup>. También comentado por Abril: «Una de las características de la síntesis emotiva de la poesía de Eguren, la constituye, tal vez, la concentración vital del todo en la parte y viceversa»<sup>106</sup>; y por tantos otros, como se ha podido percibir en este trabajo. En esta investigación se ha intentado desarrollar el concepto totalizador de la síntesis de la poesía de Eguren. Para ello, se ha ido explorando cada uno de los elementos y dando explicaciones con el fin de que se entendiera la relevancia de esta característica y, de esta forma, dar luz para una mejor comprensión de los versos del genial poeta peruano.

---

103 SILVA SANTISTEBAN, R., *Obras completas. José María Eguren*, Lima, Banco de Crédito, 1997, pp. 104-105.

104 CISNEROS, A., «El mecanismo de transcurrir en un poema de Eguren: El bote viejo», en Ricardo Silva Santisteban (ed.), *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*, Lima: Universidad del Pacífico, 1977, p.189.

105 SILVA-SANTISTEBAN, R., «José María Eguren: la realidad y el ensueño», en Ricardo Silva Santisteban (ed.), *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*, Lima: Universidad del Pacífico, 1977, p. 144.

106 ABRIL, X., *Eguren, el oscuro. El simbolismo en América*. Córdoba (Argentina): Universidad de Córdoba, 1970, p. 35.

Un aspecto muy interesante del origen de la síntesis egureniana es la síntesis entre la vigilia y lo maravilloso. En nuestra opinión, es muy significativo porque, según nuestro criterio, proviene de la magia de los pueblos andinos de Perú y está ligada, como dice Mariátegui, a lo maravilloso: «Con Eguren aparece por primera vez en nuestra literatura la poesía de lo maravilloso»<sup>107</sup>. Eguren, empapado de magia andina (subyacente), construyó un universo más complejo, múltiple, sintético e innovador que el creado por los artistas del realismo mágico. El poeta peruano va más allá que sus predecesores hispanoamericanos, el subconsciente libera una magia andina que lo hace doblemente maravilloso.

### BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, X., *Eguren, el oscuro. El simbolismo en América*. Córdoba (Argentina), Universidad de Córdoba, 1970.
- ANCHANTE, J. A., «La poética simbolista en el poemario *La canción de las figuras de José María Eguren*», *Tonos digital*, 34, (2018), pp. 1-29.
- ANCHANTE, J. A., *Naturaleza y función de los símbolos en el poemario Simbólicas de José María Eguren*. Lim, Pontificia Universidad Católica de Perú, 2011.
- ARETA, G., *La poética de José María Eguren*. Santander: Alfar, 1993.
- BASADRE, J., «Elogio de José María Eguren». En Ricardo Silva Santisteban (ed.). *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima, Universidad del Pacífico, (1977), 95-110.
- BERNABÉ, M., *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren*. Lima, Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- BUSTAMANTE Y BALLIVIÁN, E., «Hacia la belleza y la armonía». En: Ricardo Silva Santisteban (ed.). *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima, Universidad del Pacífico, (1977), pp. 47-48.
- CHAPILLIQUÉN, J., *La crisis sacrificial en la poesía de José María Eguren*. Lima, Pontificia Universidad Católica de Perú, 2011.
- CISNEROS, A., «El mecanismo de transcurrir en un poema de Eguren: El bote viejo». En Ricardo Silva Santisteban (ed.). *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima, Universidad del Pacífico, (1977), pp.179-193.
- DEBARBIERI, C., *Los personajes en la poética de José María Eguren*. Lima, Universidad del Pacífico, 1975.
- DELGADO, W., *Historia de la literatura republicana*. Lima, Ediciones RIKCHA Y PERU, 1984.
- EGUREN, J. M., *Obras completas y prosas selectas*. Lima, Editorial Universo, 1970.
- EGUREN, J. M., *Obras completas*. Lima, Ed. Lima, 1997.

---

107 MARIÁTEGUI, J. C., *7 ensayos de la realidad peruana*, Lima, Empresa Editora Amauta, 1989, p. 296.

- FERRARI, A., *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos en el siglo XX*. Lima, Mosca Azul Editores, 1990.
- GONZÁLEZ VIGIL, R. *Retablo de autores peruanos*. Lima, Ediciones Arco Iris, 1990.
- GONZÁLEZ, J. A., «Utopías y nacionalismo cultural en América Latina. La interpretación de Andrés Sabella a la contribución de Mariátegui, Vallejo y Eguren». *Estudios políticos*, 40, (2012), pp. 120-143.
- HIGGINS, J., *Hitos de la poesía peruana*. Lima, Editorial Milla Batres, 1993.
- MARIÁTEGUI, J. C., *7 ensayos de la realidad peruana*. Lima, Empresa Editora Amauta, 1989.
- NÚÑEZ, E., *La poesía de Eguren*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad Editores, 1932.
- NÚÑEZ, E., *José María Eguren. Vida y obra*. Lima, Villanueva, 1964.
- NÚÑEZ, E., *Las letras de Francia y el Perú*. Lima, UNMSM, 1997.
- ORTEGA, J., *José María Eguren*. Lima, Biblioteca hombres del Perú, 1964.
- ORTEGA, J., *La imaginación crítica*. Lima: Peisa, 1974.
- PALMA, C., «Notas de artes y letras». En Ricardo Silva Santisteban (ed.). *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima, Universidad del Pacífico, (1977), pp. 61-62.
- PAOLI, R., «Eguren, tenor de las brumas», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, (1976), pp. 25-53.
- PEÑA BERRENECHEA, E., «Aspectos de la poesía de Eguren». En Ricardo Silva Santisteban (ed.). *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima, Universidad del Pacífico, 1977, 111- 120.
- ROJAS, A., «El lenguaje de Eguren». En Ricardo Silva Santisteban (ed.). *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima, Universidad del Pacífico, (1977), pp. 135-140.
- SANDOVAL, R., *El centinela de fuego. Agonía y muerte en Eguren*. Lima, Maker's Ediciones Gráficas y Servicios SRL, 1988.
- SILVA-SANTISTEBAN, R. (ed.), *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*. Lima, Universidad del Pacífico, 1977.
- SILVA-SANTISTEBAN, R. (ed.), *Obras completas. José María Eguren*. Lima, Banco de Crédito, 1997.
- SILVA-SANTISTEBAN, R., «José María Eguren: la realidad y el ensueño». En Ricardo Silva Santisteban (ed.). *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico, (1977), pp. 141-162.
- TAMAYO VARGAS, A., *Literatura peruana*. Lima, Peisa, 1992.
- TORO MONTALVO, C., «La pequeña cámara de Eguren», *Kuntur*, 2, (1986), pp. 35-40.
- VALLES, J., «Las causas de los *Motivos* de Eguren. Bases críticas, planteamientos estéticos e ideas sobre la literatura en *Motivos* de José María Eguren». *Acta literaria*, 53, (2016), pp. 95-109.
- VALLES, J., «Hacia una nueva interpretación del poema "Los reyes rojos" de José María Eguren». *Anuario de estudios filológicos*, 34, (2011), pp. 301-310.

- VICTORIA, M., «Melanie Klein. Su vida y su obra». *Psicoanálisis*, XXII, 2, (2010), pp. 51-58.
- ZULEN, P., «Un neosimbolismo poético». En Ricardo Silva Santisteban (ed.). *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas*. Lima, Universidad del Pacífico, (1977), pp. 54-60.



## RAFAEL CHIRBES, TEÓRICO DE LA HISTORIA\*

### RAFAEL CHIRBES, THEORIST OF HISTORY

DANIELA SERBER  
Universidad del Salvador (Argentina)

#### RESUMEN

Rafael Chirbes (1949- 2015) es uno de los escritores más importantes del proteico panorama literario español de las últimas décadas. Aunque la crítica se refiere con frecuencia a su novela *Crematorio* (2007) como un punto de inflexión, Chirbes insistió en la unidad de su proyecto novelístico desde su primera obra publicada, *Mimoun* (1988). Convencido del «efecto boomerang» que tiene la vuelta al pasado para la comprensión del presente, este proyecto gira en torno de un claro eje: la relectura de ciertos momentos de la historia española reciente, desde la Guerra Civil hasta la actualidad. Siguiendo esta línea, en este trabajo, comparto algunas reflexiones acerca del discurso histórico en la obra de Chirbes y propongo como hipótesis que, en sus ficciones, delinea una teoría de la historia propia.

PALABRAS CLAVE: Chirbes, España, discurso histórico, novela, teoría de la historia.

#### ABSTRACT

Rafael Chirbes (1949-2015) is one of the most important writers of the protean Spanish literary context of recent decades. Although his novel *Crematorium* (2007) is often referred to as a turning point, Chirbes insisted on the unity of his literary project from his first published novel, *Mimoun* (1988), onwards. Convinced that going back to the past has a «boomerang effect» for understanding the present, his project has a clear axis: a new reading of certain moments in recent Spanish history, from the Civil War to nowadays.

\* Recibido: 02-09-2023. Aceptado: 18-09-2023

La primera versión de este trabajo fue presentada en la Jornada «Rafael Chirbes, entre nosaltres», en el marco de La Vall dels Llibres-2.<sup>a</sup> Fira d'editorials independents i de proximitat de la Vall d'ignia, Monasterio de Santa María de la Vall d'ignia, Valencia, el 24 de septiembre de 2022. Mi participación se desarrolló durante una estancia de investigación de un mes otorgada por Casa de Velázquez, Écoles Françaises à l'Étranger, École des Hautes Études Hispaniques et Ibériques (Ayudas específicas - EHEHI 2022) y, asimismo, gracias a la invitación y al apoyo invaluable de la Fundació Rafael Chirbes, a través de su presidenta, María José Micó, y de su vocal, Manuel Micó, a quienes expreso mi especial reconocimiento.

Following this main idea, in this article, I share some reflections about the historical discourse in Chirbes' literary work and I propose, as a hypothesis, that he outlines in his fictions his own theory of history.

KEY WORDS: Chirbes, Spain, Historical Discourse, Novel, Theory of History.

*Je cherche dans le roman une forme de vérité qui fouille l'Histoire, qui ose regarder le passé, nommer l'injustice, affronter le présent et penser l'avenir.*

Rafael Chirbes<sup>1</sup>

## 1. INTRODUCCIÓN

A pesar de la multiplicidad de ensayos y propuestas, la historia de la narrativa española desde el final del franquismo a la actualidad aún carece de categorías, periodos y cánones estables y consensuados. Hay, desde luego, algunas ordenaciones, pero la falta de perspectiva histórica sobre este periodo –que abarca la Transición, la lenta democratización de las instituciones, la integración en Europa, los procesos de desarrollo y las crisis del siglo XXI– han impedido un relato coherente que relacione las obras, las preocupaciones y los hallazgos más sobresalientes y representativos.

Rafael Chirbes (Tavernes de la Valligna, 1949 - Beniarberg, 2015) forma parte central del proteico panorama literario español de las últimas décadas y difícilmente puede ser definido o identificado con un solo grupo o bajo un único «rótulo» ordenador. Reacio a las etiquetas y alejado de los espacios mediáticos, Chirbes se fue posicionando por el reconocimiento del valor de sus textos, avalado por la crítica, en relación no solo con sus contemporáneos, sino también con una tradición literaria española de la que se sentía heredero: el Realismo, en toda su amplitud de sentido y de manifestaciones, y, especialmente, algunos escritores de la literatura moderna y contemporánea como Benito Pérez Galdós, Vicente Blasco Ibáñez, Max Aub, Carmen Martín Gaité o Juan Marsé. En la España de finales de los años ochenta, cuando Chirbes publica *Mimoun* (1988), su carta de presentación como narrador, esta elección estética lo ubicó en una posición aún no dominante en un contexto en el cual estaban en auge, en el marco de la llamada «nueva narrativa española», mecanismos considerados «posmodernos» y adecuados a un contexto de experimentación y ruptura, tales como la metaficción y la autoficción<sup>2</sup>.

---

1 LAVAL, M., «Rafael Chirbes: "Si je n'écris pas, je ne vois rien, je suis vide"», *Télérama* (2009). Disponible en <<http://www.telerama.fr/livre/rafael-chirbes-si-je-n-ecris-pas-je-ne-vois-rien-je-suis-vidé,41777.php>> [30-7-23], párr. 3.

2 SIMÓ COMAS, M., «Ética y estética en la novela realista contemporánea: de *Miau* (1888) a *Animales domésticos* (2003)», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, II, 1 (2014), p. 34.

En el siglo XXI, la situación comienza a cambiar porque estos mecanismos ya no responden a una lógica antirrealista. Al contrario, se recupera gradualmente, como elemento renovador, cierto «realismo crítico como respuesta a algunos de los hechos que han conmocionado los cimientos del mundo desde los inicios del siglo XXI»<sup>3</sup>. Como explica Marta Simó Comas, este «realismo crítico» entraña un espíritu heredado de los realistas decimonónicos y de los del medio siglo: el de analizar la historia en curso<sup>4</sup>, el de «cuestionar el mundo circundante para elaborar una lectura crítica»<sup>5</sup>. Joan Oleza lo llamó «realismo posmoderno» y lo definió como una nueva forma de explorar la realidad, que parte de la caída de la fe en los relatos globalizantes y legitimadores, y que llevó a una nueva perspectiva de la historia<sup>6</sup>. En resumen: aunque el «signo de los tiempos» es el eclecticismo, explica Simó Comas, «es posible constatar el surgimiento de una postura nueva ante la realidad: una disposición testimonial hacia el presente [...]»<sup>7</sup>. Así, «el escritor realista se posiciona ideológicamente frente a [ella]» y la obra asume una dimensión ética, que establece una línea de continuidad no solo con la novela decimonónica, sino también con la narrativa del siglo XVI: «Los acontecimientos que conmocionaron el mundo, coincidiendo con la entrada del nuevo milenio, fueron el detonante para revitalizar cierta intención crítica en el seno de una tradición narrativa»<sup>8</sup>.

La necesidad de una nueva perspectiva fue planteada también por Amélie Florenchie, porque ¿a qué llamamos realidad y cómo se define una obra realista en el siglo XXI?; ¿cuáles son las condiciones de la mimesis en esta época, en términos de Erich Auerbach, en su famoso libro<sup>9</sup>? Es necesario, pues, redefinir las reglas y, en ese sentido, la rehabilitación del realismo decimonónico, «en el que todo es cuestión de punto de vista y para el que “la sociedad presente es materia novelable” [...]», ofrece un camino de reflexión<sup>10</sup>. De este modo, se define como realista la obra que ofrezca «un punto de vista sobre una realidad “actual” en sentido filosófico, es decir, una realidad contextualizada y contextualizable, espacial y temporalmente»<sup>11</sup>.

3 SIMÓ COMAS, M., art. cit., p. 35.

4 SIMÓ COMAS, M., art. cit., p. 36.

5 SIMÓ COMAS, M., «La realidad y sus representaciones: una aproximación a la poética realista en la obra narrativa de Marta Sanz», *Olivar*, 18, 27 (2018), párr. 1.

6 Cfr. OLEZA, J., «La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo», *Compás de letras*, 3 (1993), pp. 113-126; y «Un realismo posmoderno», *Insula*, 589-590 (1996), pp. 39-42.

7 SIMÓ COMAS, M., art. cit., p. 37.

8 SIMÓ COMAS, M., art. cit., párr. 2.

9 FLORENCHIE, A., «Presentación», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, II, 1 (2014), pp. 7-8.

10 FLORENCHIE, A., art. cit., p. 8.

11 FLORENCHIE, A., art. cit., p. 8.

Desde este enfoque, como apuntaba, la obra de Chirbes fue posicionándose en el panorama literario español y en el internacional desde *Mimoun, nouvelle* que fue muy pronto traducida y publicada en otros países, como sucederá con el resto de sus ficciones. En este contexto, fue muy comentada como punto de inflexión la opinión del reconocido e influyente crítico alemán Marcel Reich-Ranicki, quien, en su programa de televisión *Das Litterarische Quartett*, recomendó la lectura de obras de Chirbes durante tres años consecutivos: *La larga marcha* en 1998, *La buena letra* en 1999 y *La caída de Madrid* en 2000<sup>12</sup>. Asimismo, se suele destacar el gran éxito de ventas que obtuvo, primero, *Crematorio* (2007), novela multipremiada que ha sido llevada a la televisión como miniserie en 2011; y, luego, *En la orilla* (2013), última obra publicada en vida, también multipremiada, que ha tenido su transposición teatral.

A pesar de este mayor interés del público desde *Crematorio*, Chirbes insistió en más de una ocasión en la unidad de su obra desde *Mimoun*, en la cual están en germen los temas que desarrolló luego y que giran en torno de un claro eje: la relectura de ciertos momentos de la historia española reciente – desde la Guerra Civil hasta la actualidad –, convencido del «efecto boomerang» que tiene la vuelta al pasado para la comprensión del presente<sup>13</sup>.

En este trabajo, siguiendo esta línea, desarrollo algunas reflexiones acerca del discurso histórico en la obra de Chirbes y propongo como hipótesis que, en sus ficciones, delinea una teoría de la historia propia.

## 2. EL PROYECTO CHIRBESIANO: LA RELECTURA DEL PASADO PARA UNA LECTURA DEL PRESENTE

El proyecto narrativo chirbesiano se erige, desde el inicio, como un todo coherente cuyo hilo conductor es la revisión y la deconstrucción de los relatos sobre el pasado, históricos o literarios, cualquiera sea el espacio ideológico que los proponga. Es decir, Chirbes elabora un contradiscurso desde el mismo seno de la cultura, con la ficción como herramienta principal, para develar la trampa del discurso histórico heredado y lo somete a discusión, consciente de que toda representación es un artificio. En este proyecto, sus ficciones conforman un coherente entramado con sus ensayos, sus reportajes de viajes, los artículos publicados en la prensa periódica, los prólogos y las reseñas que ha escrito, sus diarios: es el «universo Chirbes». En él, la reflexión teórica, sin duda, está estrechamente unida a la práctica narrativa, del mismo modo que ésta se vincula a su voluntad de intervención y participación en su contexto.

---

12 HERRALDE, J., «Informe sobre una apoteosis a cámara lenta: Rafael Chirbes, *Turia*. *Revista cultural*, 112 (2014- 2015), pp. 177, 182-190.

13 CHIRBES, R., «Introducción: la estrategia del boomerang», en *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama/Colección Argumentos, 2010, p. 17.

Así, su proyecto *parte y es parte de* toda una cosmovisión, de un ideario que se desarrolla, entonces, en todos sus textos, ficcionales y no ficcionales. Ese ideario va configurando una poética, pero también una ética. Desde ese espacio, Chirbes interviene en el debate público sobre la historia española reciente convencido de que la literatura debe tener un papel activo en la lectura del presente y que, para ello, debe emprender una relectura del pasado. En este contexto, sostiene, por un lado, que el arte en general, dado que es parte del ámbito público y, por tanto, tiene una repercusión política, no debe ser ni manifiesto ni panfleto ni consigna, sino expresión de un estado de cosas capaz de intervenir efectivamente sobre la realidad. Por otro, que la literatura ayuda a entender los mecanismos del mundo que nos circunda, como así también nuestro lugar en él<sup>14</sup>. Ese es un nuevo conocimiento que está ligado a su concepción estética: «es bello lo que me hace ver las cosas —las que sean— desde un lugar nuevo y más rico»<sup>15</sup>. Se refiere al punto de vista, el único verdadero problema para el escritor y lo más importante de una novela desde su perspectiva<sup>16</sup>. Al igual que Galdós, para Chirbes, «el *arte de hacer novelas* ha sido siempre una cuestión de punto de vista sobre la realidad, sobre “la sociedad presente”»<sup>17</sup>. Una realidad en la que lo público y lo privado están indefectiblemente vinculados; un realismo cargado de «energía social»<sup>18</sup>. El estilo es, por lo tanto, fruto del esfuerzo de búsqueda de ese nuevo y rico punto de vista, «y, como diría el evangelio, se nos dará por añadidura»<sup>19</sup>. Por eso, hablamos de una poética, de una estética y de una ética.

El realismo como opción estética es un elemento fundamental de su ideario o cosmovisión. El realismo chirbesiano apela, como uno de sus elementos principales, al perspectivismo, heredado de Cervantes, Galdós y Aub, como subraya en sus ensayos. Es decir: apela a la elección del punto de vista particular de un sujeto (personaje, narrador) situado ideológicamente en el mundo, que interpreta desde esa situación. En otras palabras: niega la pretensión de mirada total, casi divina, con la que a menudo se ha caracterizado erróneamente a todo realismo. Este fundamento en lo individual y subjetivo no solo determina una nueva perspectiva sobre la realidad, sobre la historia, sino que, al mismo tiempo, da cuenta del artificio inherente a la idea de representación

---

14 SERBER, D., «La literatura como búsqueda. Conversaciones con Rafael Chirbes», *Olivar*, 18, 27 (2018), párr. 18.

15 SERBER, D., art. cit., párr. 18.

16 CHIRBES, R., «El punto de vista», en *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama/Argumentos, 2002, pp. 69-90.

17 FLORENCHIE, A., art. cit., p. 8.

18 CHIRBES, R., «Francisco Caudet, historiador de la literatura», en Fernando Larraz Elorriaga (ed.), *Estudios de literatura, cultura e historia contemporánea. En homenaje a Francisco Caudet*, Madrid, UAM Ediciones, 2015, p. 21.

19 SERBER, D., art. cit., párr. 18.

objetiva realista. En una exposición en el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), Chirbes calificaba como *kitsch*, en el sentido de «carente de ética» —en términos del novelista austríaco Hermann Broch<sup>20</sup>—, tanto el realismo que mira solo hacia afuera y se define como reproductor de la realidad (al que identificaba con el costumbrismo) como a la postura contraria, el esteticismo, que mira solo hacia dentro y piensa el texto exclusivamente como producto de otros textos, sin intervención social<sup>21</sup>.

Utilizando el sintagma acuñado por Jaume Peris Blanes, Chirbes asume la concepción de la literatura como «imaginación política» con capacidad para constituir nuevas realidades e intervenir en los esquemas de lectura<sup>22</sup>. En el siguiente fragmento de un texto-homenaje a Francisco Caudet, Chirbes desarrolla esta idea, fundamento de esa concepción:

[...] un sistema verbal no puede estudiarse como un cuerpo cerrado, ni siquiera en pura relación estética con otros cuerpos, como mera variación o repetición de formas y motivos, porque las reglas de composición en literatura no lo son al modo de las que rigen una tarea de macramé o de ganchillo, que se justifican en la pura técnica de combinación; en cambio, sin asomarse al exterior resulta imposible descifrar lo que ha sido construido mediante palabras, ya que las palabras significan, están cargadas de sentido, remiten a lo que vive fuera: la novela es un arte que filtra impulsos procedentes del exterior en el momento de su escritura (ésa es su maravilla: ser a la vez lo que está dentro y lo que viene de fuera) y todo eso que se queda ahí capturado en la red, opera hacia fuera cada vez que alguien abre el libro y lee, puesto que la lectura actúa sobre el conocimiento y la sensibilidad del lector y, por tanto, participa en la formación del gusto y de las aspiraciones de la sociedad en que se difunde<sup>23</sup>.

Esta concepción de la literatura dialoga con la noción de «ficción de método» que Ivan Jablonka propone desde las Ciencias Sociales y que define como un tipo de ficción que se integra a un proceso de conocimiento, una ficción en la que «el razonamiento es más importante que la representación de las acciones»<sup>24</sup>. Ello incita, continúa Jablonka, a «considerar la ficción de otra manera, no como representación (aunque nos deje anonadados por su realismo), sino como una operación cognitiva; la ficción [es] una

---

20 Rafael Chirbes comparte con Broch la idea de la literatura como forma de conocimiento. Para Broch, la literatura que busca la belleza por la belleza misma fabrica lo *kitsch* (Cfr. NAVARRO, J. M., «Nada queda a salvo de los efectos demoleedores de la historia». Entrevista a Rafael Chirbes», *Iberoamericana*, VIII, 32 (2008), p. 155. Disponible en <<https://www.jstor.org/stable/41676717>> [30-7-23]). En sus diarios, bajo el epígrafe «Notas para una novela futura», Chirbes registra una cita del escritor austríaco, muy elocuente en este sentido: «Parece como si la poesía hubiera tenido que pasar por todos los infiernos del arte por el arte, antes de acometer la suprema tarea de someter todo esteticismo a la primacía de lo ético» (CHIRBES, R., *Diarios. A ratos perdidos 1 y 2*, Barcelona, Anagrama/Narrativas hispánicas, 2021, p. 227).

21 CHIRBES, R., *Rafael Chirbes habla sobre su obra*, Buenos Aires, Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2004. Disponible en <<https://youtu.be/BmypCoVsPaM>> [30-6-2023].

22 PERIS BLANES, J., «Cultura, literatura e imaginación política. La verosimilitud va a cambiar de bando», en Jaume Peris Blanes (ed.), *Cultura e imaginación política*, México/París, Rilma 2/Adehl, 2018, p. 2.

23 CHIRBES, R., art. cit., pp. 23-24.

24 JABLONKA, I., *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 204.

herramienta que ayuda a construir un saber sobre el mundo»<sup>25</sup>. Este tipo de novelas muestra su «potencialidad cognitiva»: «fecundan» la ficcionalización del mundo con un problema, la resitúan dentro de un razonamiento histórico y, así, la convierten en «una toma de distancia cuya finalidad es comprender», lo cual amplía los enunciados de verdad<sup>26</sup>. De esa manera, inciden sobre el lector desde el punto de vista intelectual y sensible, como individuo y como parte de un colectivo.

Chirbes lo subraya en su ensayo «De qué memoria hablamos», cuando afirma que el «poder de la literatura» frente a la historia radica en que, siendo ficción, puede hablarnos de lo que fue (el pasado) y de lo que somos (el presente); que es, al mismo tiempo, testigo y testimonio de su tiempo<sup>27</sup>. Pero también apunta, concretamente, que la literatura, siendo un relato privado, se convierte en competidor de la historia, en tanto relato público, y a eso apuntan las ficciones de método. Chirbes afirma que la literatura y la historia permiten desvelar que somos parte de un proyecto vital que nos precede y nos trasciende, y que la narración de ese proyecto implica, entonces, nuestra propia biografía, nuestra imagen<sup>28</sup>. «[M]utilado de su pasado, un hombre no era nada: una miserable bestia», reflexiona Vicente Tabarca en *La larga marcha*<sup>29</sup>. Los vacíos, las pausas, los silencios que se imponen en la narración (sea histórica o literaria) significan, necesariamente, vacíos, pausas y silencios en nuestra propia trayectoria vital. ¿Y cuáles son sus implicancias? No formar parte de un todo, responde Chirbes, nos hace vulnerables, nos hace sentir inseguros y provisionales: desconocer que formamos parte de un proyecto es sinónimo de fracaso.

Por ello, su propuesta parte siempre del vacío: de lo silenciado, mutilado o normalizado en los grandes relatos históricos, cualquiera sea su signo ideológico-político. Esto lo diferencia de otros abordajes y, asimismo, puede resultar polémico, pero lo vincula estrechamente con sus referentes. Ese es también el sentido bajo el que podemos interpretar el apretado cruce de las esferas privada y pública en sus ficciones –ya un lugar común en la crítica– como parte de su concepción de la historia. Lo individual, íntimo y privado (la microhistoria, la «historia desde abajo») es el punto de vista que proporciona las claves de la historia colectiva y pública. Y ello tiene una consecuencia inmediata: el cuestionamiento del discurso histórico como relato explicativo total, continuo, lineal y lógico-causal de los acontecimientos en un tiempo

25 JABLONKA, I., ob. cit., pp. 204-205.

26 JABLONKA, I., ob. cit., pp. 218, 221.

27 En CHIRBES, R., *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama/Colección Argumentos, 2010, pp. 227-238.

28 CHIRBES, R., art. cit., pp. 228-232.

29 CHIRBES, R., *La larga marcha*, Barcelona, Anagrama/Compactos, [1996] 2003, p. 95.

homogéneo y vacío, que deja de lado todo aquello que se resiste a la palabra (el *logos*) y su ilusión de transparencia<sup>30</sup>. La literatura, en cambio, como relato de lo privado, privilegia el *discontinuum*, las interrupciones (el *shock*) de un «aquí y ahora», un tiempo «actual», en términos benjaminianos, denso, pleno<sup>31</sup>.

## 2.1. CHIRBES, TEÓRICO DE LA HISTORIA

En el marco de estas consideraciones, podemos comprender mejor la siguiente afirmación, casi una máxima, de Rafael Chirbes: «Sin Historia no hay novela»<sup>32</sup>. Formado en Historia Moderna y Contemporánea, republicano y marxista, estaba convencido de que «la literatura es parte indispensable para la construcción de eso que ahora llaman “el relato” de una época: las distintas áreas de la cultura son las que modelan la sensibilidad y las aspiraciones de la gente, y todas luchan, aunque no lo sepan, por imponer su propia narración, su idea de la historia y de las cosas»<sup>33</sup>. Por ello, en sus obras, las reflexiones explícitas o implícitas sobre la historia, la literatura y los vínculos entre ambas son permanentes.

Aunque Chirbes puede parecer ambiguo cuando dice, por un lado, «deseo ser veraz», «soy historiador»<sup>34</sup> y, por otro, que no pretende hacer una recreación histórica ni novelas históricas ni historia<sup>35</sup>, al adentrarnos en su universo, esa aparente contradicción se resuelve porque advertimos que elige el discurso ficcional para exponer no solo su concepción de la literatura, sino también su concepción de la historia. Es decir, en términos aristotélicos, no elige contar lo que fue o sucedió, sino lo que pudo haber sido o sucedido. «El texto literario es un viaje al centro de la ausencia», dice Jablonka<sup>36</sup>, y Chirbes se atreve, en sus ficciones, a abordar ese vacío producido por el carácter expulsivo del discurso histórico. La literatura es el espacio desde el cual mira el mundo y la herramienta elegida para intervenir en la realidad, para hacer Historia: «yo me encuentro en la escritura, no en la militancia política, no en lo que opino sobre la situación política, que me interesa mucho, como me parece imprescindible leer historia, tan presente en mis novelas, pero mi lugar de encuentro

30 Cfr. BENJAMIN, W., «El narrador», en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Madrid, Planeta-Agostini, 1986, pp. 189-211; y «Sobre el concepto de historia», en *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata, Terramar, 2007, pp. 65-76.

31 Cfr. BENJAMIN, W., ob. cit.

32 ORDOVÁS, J., «Rafael Chirbes: “Sin Historia no hay novela”», *Turia*, 109-110 (2014), p. 336.

33 SERBER, D., art. cit., párr. 11.

34 LÓPEZ DE ABIADA, J. M., «Un sabueso a la caza de la verdad. Calas en la recepción crítica de Rafael Chirbes en Alemania», *Turia*, 112 (2014-2015), p. 195.

35 DOMÍNGUEZ, J. A., «Entrevista con Rafael Chirbes», *Urogallo*, 127 (1996), p. 65.

36 JABLONKA, I., ob. cit., p. 259.

es la literatura»<sup>37</sup>. Lugar de encuentro: punto de referencia y de reconocimiento de sí mismo, de lo otro y de los otros. Toda una declaración de posición frente al arte, que, en el campo de batalla de la imaginación, en términos de Peris Blanes<sup>38</sup>, configura su literatura como un lugar de resistencia y no de legitimación.

Como la literatura es su lugar de encuentro, es en sus ficciones en las que Chirbes decide delinear su propia filosofía o teoría de la historia. Plantear la existencia de una filosofía o teoría de la historia en su novelística es una tarea ardua que demanda, primero, definir, de manera clara, a qué me refiero y, luego, qué sentido le confiero a este concepto en el estudio de sus textos. Responder al primer interrogante no es sencillo ya que el concepto «filosofía de la historia», para empezar, admite significados muy variados –y, por lo tanto, connotaciones– surgidos en el marco de un debate entre historiadores y filósofos, que no responden de igual modo a la pregunta sobre la relación entre la investigación histórica y el conocimiento<sup>39</sup>. Luego, porque el concepto en sí mismo es histórico: surge en un tiempo y espacio precisos como consecuencia de un contexto que impone la reflexión sobre determinados interrogantes o inquietudes para los que busca una respuesta y que pueden tener mayor o menor vigencia a lo largo del tiempo; por lo tanto, es una subdisciplina «historiable». Corina Yturbe, por ejemplo, entre otros significados, alude a un concepto de filosofía de la historia ligado a la idea de progreso, cuya finalidad sería «buscar el sentido general del destino del hombre sobre la tierra», ya sea considerando globalmente el proceso histórico o las leyes y constantes de toda civilización<sup>40</sup>. Por su parte, de un modo menos específico, José Sevilla lo define como «una manera [...] de concebir la historia y de abordar su conocimiento desde ángulos nuevos de estudio e interpretación [...]; con una profesión teórica de escribir *sobre* la historia, o de escribir historia filosóficamente, pero también de hacer ciencia nueva de la historia»<sup>41</sup>. Y Reyes Mate, como «un constructo filosófico, un modo de recordar y no tanto una teoría científica de la realidad tal y como ha sido»<sup>42</sup>.

37 FERRERO, Á., «“Todas las luchas son luchas políticas”. Entrevista». Disponible en <http://www.sinpermiso.info/articulos/ficheros/RChirbes.pdf>, párr. 15.

38 PERIS BLANES, J., ob. cit., p. 1.

39 YTURBE, C., «El conocimiento histórico», en Reyes Mate (ed.), *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Madrid, Trotta/CSIC, Tomo 5: Filosofía de la Historia, 2005, p. 207.

40 YTURBE, C., art. cit., p. 225.

41 SEVILLA, J. M., «El concepto de filosofía de la historia en la Modernidad», en Reyes Mate (ed.), *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Madrid, Trotta/CSIC, Tomo 5: Filosofía de la Historia, 2005, pp. 69-70 (cursivas en el original).

42 MATE, R., «Introducción», en Reyes Mate (ed.), *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Madrid, Trotta/CSIC, Tomo 5: Filosofía de la Historia, 2005, p. 12.

No es mi intención participar de un debate ni filosófico ni historiográfico, que excede los objetivos de este trabajo, sino plantear que, siendo Chirbes historiador, además de novelista, su observación del pasado reciente español está indefectiblemente «cargada de teoría, es decir presupone una estructura o trama conceptual constituida por modelos»<sup>43</sup>. La teoría, tanto en la historiografía como en la literatura, permite definir el objeto de interés, de naturaleza diferente —claro está— en cada uno de estos ámbitos, como así también el punto de vista desde el cual se abordará. Por eso, prefiero hablar de teoría de la historia, en el caso de Chirbes, que entiendo como andamiaje teórico que sustenta su cosmovisión y a partir del cual interpreta algunos momentos del pasado español, desde la Guerra Civil hasta la actualidad, como uno de los tantos «pliegues» del proceso histórico<sup>44</sup>. Ello implica, primero, delimitar los ejes medulares de su propuesta, así como también identificar los modelos y las categorías operativas que le permiten construir una conceptualización de ese pasado. Esa conceptualización entraña, asimismo, no solo una reflexión sobre la escritura de la historia, sino también una declaración respecto de los discursos capaces de «hacer» historia desde el momento que elige el literario —y no el historiográfico— para insertarse en el debate sobre el pasado reciente. A diferencia de Quini, personaje de *La caída de Madrid*, Chirbes elige el «ala en el aire», el «pico» y la «uña de rapaz» de la literatura<sup>45</sup>.

Como afirma Sara Santamaría Colmenero, la concepción de la historia en Chirbes está vinculada a su concepción de la literatura<sup>46</sup>. Él mismo lo planteaba en su ensayo «El novelista perplejo»: «la novela tiene sus propias formas de impregnación», es un género «que mina la realidad —la percepción de la realidad— desde los ángulos y no desde el centro»; de allí que lo importante es que contemple (interprete) el mundo desde un lugar nuevo<sup>47</sup>. Así, la escritura se revela como un proceso de búsqueda que no solo espera cuestionar el punto de vista del lector, sino que, previamente, debe poner en entredicho los saberes, las convicciones y la perspectiva del autor<sup>48</sup>. De esa manera, el relato (y no la «experiencia viva») posibilita un nuevo conocimiento<sup>49</sup>. Así

---

43 YTURBE, C., art. cit., p. 208.

44 YTURBE, C., art. cit., p. 226.

45 CHIRBES, R., *La caída de Madrid*, Barcelona, Anagrama/Narrativas hispánicas, 2000, pp. 279-280.

46 SANTAMARÍA COLMENERO, S., *La querrela de los novelistas. La lucha por la memoria en la literatura española (1990-2010)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2020.

47 En *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama/Argumentos, 2002, p. 27.

48 Cfr., por ejemplo, HEREDIA, D., *El escritor Rafael Chirbes en Presencias Literarias en la Universidad de Cádiz*, UCA. Extensión Universitaria, 2008. Disponible en <[https://www.youtube.com/watch?v=ciler\\_OYNSk](https://www.youtube.com/watch?v=ciler_OYNSk)> [7-8-2023].

49 CRUZ, M., «Narrativismo», en Reyes Mate (ed.), *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Madrid, Trotta/CSIC, Tomo 5: Filosofía de la Historia, 2005, p. 258.

lo explica Manuel Cruz desde la filosofía narrativista de la historia, nacida del «giro lingüístico»:

[...] hay una dimensión fundamental de la identidad que sólo se alcanza merced al hecho de escribir. Esta dimensión poco o nada tiene que ver con la idea que el escritor pudiera tener de sí mismo. Al contrario, ésta acostumbra a funcionar como obstáculo para la emergencia de la identidad. Y viceversa: ello explica el carácter de sorpresa, de descubrimiento del propio yo que para el autor tiene su propia escritura<sup>50</sup>.

Esta noción de identidad alcanzada a través de la escritura, sea histórica o literaria —en la que resuena el concepto de «identidad narrativa» de Paul Ricoeur<sup>51</sup>—, daría lugar a la hipótesis de una teoría de la historia en permanente revisión, al menos, parcial, en cada nueva etapa de producción.

Para Chirbes, en la línea de la tradición narrativista, el pasado es un texto que debe ser comprendido, no explicado. La consideración del relato histórico como un constructo narrativo que revela la huella del narrador (historiador) como sujeto histórico —es decir, situado en un contexto político-social y con una postura intelectual, ideológica y ética— nos abre la puerta hacia los aportes teóricos no solo del narrativismo, representado por Hayden White y Dominick LaCapra, sino también de la escuela de los Annales, con Marc Bloch, Fernand Braudel o Georges Duby, los dos primeros, referentes para Chirbes. Las complejidades de la relación entre la historiografía marxista y la historiografía de los Annales encuentran en la obra ficcional de Chirbes un enfoque que habilita el diálogo con otras perspectivas. Sin dudas, la gravitación del materialismo histórico como filosofía de la historia es ineludible en sus textos: es evidente el andamiaje de lecturas de tradición marxista a las que vuelve una y otra vez para pensar tanto la historia como la literatura (Walter Benjamin, Gyorgy Lukács, Eric Hobsbawm, Pierre Vilar, Carlos Blanco Aguinaga). No obstante, esto no impide una visión crítica de algunos de sus aspectos.

## 2.2. TEORÍA DE LA HISTORIA Y NOVELA: HACIA UN MODELO DE INTERPRETACIÓN DEL PASADO

¿Qué modelo de interpretación del pasado propone la novelística chirbesiana? La consideración panorámica del proyecto devela, en términos generales, una mirada pesimista acerca del curso que ha tomado la historia y también acerca del hombre como sujeto histórico; en particular, del curso de la historia de España y su sociedad. La concepción del progreso ilimitado, nacida en la Modernidad y vigente en los orígenes del marxismo, ha sido desplazada por una conciencia del fracaso.

50 CRUZ, M., art. cit., p. 262.

51 RICOEUR, P., «La identidad narrativa», en *Historia y narratividad*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós-ICE de la Universidad de Barcelona, 2013, pp. 215-230.

Chirbes sostiene, a lo largo de toda su obra, su convicción de que el hombre está siempre situado en un entramado político, económico, social e ideológico que construye la realidad concreta y que la historia es una lucha permanente de clases<sup>52</sup>, clave del materialismo dialéctico, que se opone a la concepción idealista del hombre como ente abstracto y de la historia como el progreso de la idea o el concepto. Así lo vemos planteado desde *Mimoun* e incluso en el cuento «Temporada baja», de la misma época, publicado en *Revista de Occidente*, en el cual representa de manera sutil la lucha de clases en la esfera de la cotidianidad. Sin embargo, se aleja del optimismo marxista que preveía la victoria final del proletariado y sus consecuencias inmediatas: la abolición de la división de clases y de toda forma de dominación<sup>53</sup>. Hay un reconocimiento de que esa lucha, primero, ha perdido fuerza revolucionaria incluso en los sectores de izquierda: «Cambiar los chalets por cuarteles, el colchón de muelles por una colchoneta en una litera; la revolución ahora, a estas alturas, no, la verdad es que no la veo», dice Demetrio en *Los viejos amigos*<sup>54</sup>; y, segundo, de que ha desaparecido del relato: «el lugar que ocupaba en el imaginario colectivo [...] ha sido demolido y su campo sembrado de sal para que no nazca nada de él. Ni siquiera las palabras han quedado en pie: lucha de clases, burguesía, proletariado, pueblo, revolución...», denuncia Chirbes en su ensayo «La estrategia del boomerang»<sup>55</sup>.

Esas nociones, esos conceptos, esos principios se han desvanecido porque su significado se ha tergiversado o porque se ha mitificado y, por lo tanto, se ha vuelto estéril. Así lo muestra el pastiche ideológico que encontramos en el despacho del profesor Juan Bartos en *La caída de Madrid*, por ejemplo. Pero, en *En la orilla*, Chirbes va un paso más allá y declara, a través de la voz de Esteban, la desaparición de la lucha de clases aun del panteón mítico, y fecha esa desaparición con el advenimiento de la democracia, que parece haber tenido la misma «cualidad detergente» que el dinero para instaurar un nuevo orden social y axiológico:

la lucha de clases se difuminó, se disolvió, la democracia ha sido un disolvente social: [...] no se percibe arriba y abajo, todo está embarullado, confuso, y, sin embargo, reina un misterioso orden, eso es la democracia. Pero, de repente, desde hace un par de años, parece que se palpa la reconstrucción de un orden más explícito, menos insidioso. Es visible el nuevo orden, arriba y abajo, bien claros: unos cargan orgullosos con las repletas bolsas de la compra [...], otros registran los contenedores en los que los empleados del supermercado han tirado las bandejas de carne pasada de fecha, las frutas y verduras maceradas, la bollería industrial caducada. Y se pelean entre ellos. Y yo no sé quién soy, dónde estoy [...]<sup>56</sup>.

52 MARX, K., *El manifiesto comunista*, Madrid, Sarpe, 1985, pp. 27-29.

53 MARX, K., ob. cit., p. 49.

54 CHIRBES, R., *Los viejos amigos*, Barcelona, Anagrama/Compactos, [2003] 2008, p. 33.

55 CHIRBES, R., art. cit., p. 21.

56 CHIRBES, R., *En la orilla*, Barcelona, Anagrama/Narrativas hispánicas, 2013, p. 246.

La inspiración marxista no solo se manifiesta en el interés de Chirbes por el hombre como sujeto histórico, sino también en el carácter socioeconómico de sus relaciones en un mundo que es producto del triunfo del capitalismo (y no del proletariado) y que tiene en el dinero su máximo fetiche. ¿La consecuencia? La ruina ética y moral, una constante en sus novelas y también en sus cuentos, como subraya Jacobo Llamas Martínez en su análisis del relato «La otra mitad» (1994)<sup>57</sup>. Incluso las relaciones afectivas de los personajes chirbesianos están definidas por conflictos de clase y mediaciones crematísticas<sup>58</sup>: «¿Ves cómo unen más las obligaciones empresariales que el amor?», pregunta Esteban en *En la orilla*<sup>59</sup>. Y el innominado narrador de *Paris-Austerlitz* (2016), entre otros, podría ofrecer la relación con su padre como ejemplo. Pero el dinero tiene, además, otras capacidades: la de traicionar, la de destruir la identidad y la de construir («comprar») una nueva, «bautismal»: «Uno se ensucia para evitarles a los hijos que tengan que hacerlo [...] y entonces empieza a dolerte esa inocencia que has cultivado, porque es la que los está alejando de ti», plantea Carlos Císcar en *Los disparos del cazador*<sup>60</sup>; «si para algo sirve el dinero es para comprarles la inocencia a los descendientes», coincide Esteban; el dinero tiene «múltiples cualidades nutricias» y concede «manos impolutas», continúa; y concluye: «Decir hombre inocente es un oxímoron»<sup>61</sup>.

La concepción de Chirbes del devenir histórico dialoga también con otras propuestas y líneas teóricas, como la de Reinhart Koselleck, quien, desde la Historia conceptual, define la historia como una sumatoria de experiencias y expectativas, entendidas como categorías metahistóricas que indican la condición humana universal y que remiten a un dato antropológico previo<sup>62</sup>. Sin ese dato, la historia no es posible ni concebible: la posibilidad de la historia se funda, precisamente, en el juego entre experiencias y expectativas que le imprime movimiento, de manera que hay una «vinculación secreta» entre el pasado y el futuro<sup>63</sup>. Hablar de experiencias implica la referencia a un pasado que se hace presente como recuerdo, mientras que las expectativas se refieren a un futuro hecho presente en la forma de esperanza o de

57 Publicado en LLAMAS MARTÍNEZ, J., «El estudio y edición de La otra mitad, el relato de Rafael Chirbes sobre la ruina ética y moral de la sociedad capitalista», *Anuario de Estudios Filológicos*, XLIV (2021), pp. 123-144. Disponible en <<https://publicaciones.unex.es/index.php/AEF/article/view/571/709>> [1-7-2023].

58 MARX, K., ob. cit., p. 31.

59 CHIRBES, R., ob. cit., p. 143.

60 CHIRBES, R., *Los disparos del cazador*, Barcelona, Anagrama/Compactos, [1994] 2003, p. 109.

61 CHIRBES, R., ob. cit., pp. 79-80, 76.

62 KOSELLECK, R., *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.

63 KOSELLECK, R., ob. cit., p. 338.

temor, de deseo o de voluntad, de inquietud o de análisis racional<sup>64</sup>. El devenir histórico, pues, se analiza en función de la distancia creciente entre experiencias y expectativas en cada período de la historia, lo cual, de algún modo, determina el derrotero político-social de una comunidad. Son ideas que, en las novelas de Chirbes, se expresan en las cadenas intergeneracionales, sean familiares o intelectuales: entre padres, hijos y nietos, o entre maestros y discípulos. Entre ellos, esa distancia se expresa sobre todo en la hipocresía de las nuevas generaciones que critican al cazador, pero se comen su presa, metáfora recurrente en sus obras: es la actitud que cifra la traición, tema chirbesiano por excelencia y fundamental para tu teoría de la historia.

Desde la perspectiva de Koselleck, en la Edad Moderna, la expectativa se ha ido alejando tanto de la experiencia que hoy el pasado (presente como experiencia) ya no sirve como fundamento del futuro (presente como expectativa). Como consecuencia, la idea del tiempo como mecanismo reparador no tiene cabida. No hay consuelo ni justicia en el tiempo. Así se expresa en *La buena letra* a partir de su segunda edición, en la que Chirbes suprimió la secuencia final y, con ella, «la justicia del tiempo» para su narradora, tal como explica en la «Nota a la edición de 2000», en la cual fundamentó su decisión: la justicia del tiempo le parecía ya «una filosofía inaceptable, por engañosa» pues «no es misión del tiempo corregir injusticias, sino más bien hacerlas más profundas»<sup>65</sup>. Esta visión del tiempo parece confirmar la idea de que la perfectibilidad humana no es posible: no hay progreso (en el sentido dado por la Modernidad) ni telos. Por el contrario, parece instalarse una idea de tiempo cíclico o, mejor, “espiralado”, ya que la reiteración de la historia implica una degradación en cada repetición, como reza la famosa frase que da inicio a *El XVIII de Brumario de Luis Bonaparte* de Marx: los grandes hechos y los grandes personajes se producen dos veces; la primera, como tragedia y la segunda, como farsa<sup>66</sup>. De ahí que el relato oral y, fundamentalmente, la escritura adquieran forma de «conjuro» contra el devenir temporal y contra el olvido que conlleva en términos históricos y colectivos, pero también existenciales, como «el olvido inmanente, que llega tras la muerte, entendida como injusticia que a todos nos afecta»<sup>67</sup>. Los personajes chirbesianos se preocupan por transmitir sus historias o sus versiones de la historia de forma oral o escrita, plasmadas en cuadernos o diarios, como el mismo Chirbes hacía. De este gesto, se desprenden diferentes temas de análisis: la concepción del tiempo, la memoria y la identidad narrativa (en la que confluyen lo real y lo ficcional), la construcción del relato histórico y la opacidad del lenguaje, que enmascara la verdad en lugar de desnudarla.

64 KOSELLECK, R., ob. cit., p. 338.

65 CHIRBES, R., *La buena letra*, Barcelona, Anagrama/Compactos, [1992] 2002, p. 10.

66 MARX, K., *El XVIII de Brumario de Luis Bonaparte*, Buenos Aires, Claridad, 2008, p. 25.

67 SANTAMARÍA COLMENERO, S., ob. cit., p. 112.

Las distintas formas de concebir el tiempo responden tanto a la conciencia histórica colectiva como a la del devenir personal. El sentimiento de provisionalidad de sus personajes puede ser visto como un elemento articulador de esos dos ámbitos: los seres humanos (su ideología, sus sentimientos, su pulso vital...) y sus creaciones (el arte, los productos, las instituciones...) son transitorios. Su final se ve como definitivo y la única forma de trascendencia parece ser la derrota, como plantea Alberto Méndez en *Los girasoles ciegos* (2004), libro que Chirbes destacó en sus ensayos. Desde el punto de vista de Koselleck, la experiencia de la aceleración de la historia, de la yuxtaposición y la discontinuidad de sucesos, que está en la base del sentimiento de provisionalidad (y, agregamos, de imprevisibilidad) del proceso histórico, no genera en el hombre una vuelta hacia el pasado<sup>68</sup>. Por el contrario, se esfuma en la contingencia presente sin vistas a ningún futuro cierto: el pasado se aleja indefectiblemente «de un presente absoluto que todo lo inunda y que impide al mismo tiempo la posibilidad de pensar en un futuro distinto»<sup>69</sup>. Así lo expresa Ana en *La buena letra*: «[...] en cuanto las cosas se quedaban atrás, dejaban de ser verdad o mentira y se convertían sólo en confusos restos a merced de la memoria. No había nada que salvar. El tiempo lo deshacía todo, lo convertía en polvo, y luego soplabla el viento y se llevaba ese polvo»<sup>70</sup>. Por su parte, Pedro, en *Los viejos amigos*, sentencia: «[El futuro] no es nada, es una idea que tenemos en la cabeza los que pensamos. El futuro no existe. Es sólo pensamiento, ¿no os dais cuenta? [...] Lo peor del futuro es eso; que, sin existir, nos pesa más que el pasado, que también se ha esfumado ya. Una vida provisional, una vida en la sala de espera [...]»<sup>71</sup>. Más adelante, su amigo Carlos recuerda: «Lo ha repetido Pedrito eso de que el futuro no forma parte del tiempo [...], es sólo una forma de aceptar sin angustia el tiempo sin dirección, como una inmensa y solitaria explanada en torno a nosotros»; y continúa: «El futuro es ponerle una voz al tiempo, dejar que nos hable lo que es silencioso y nos aguarda, dejar de pasear entre mudas ruinas para hacerlo entre los andamios de algo que se levanta. Ruido de martillos, de grúas, en un edificio en construcción. Esa calidad de obra en marcha es la que transmite a la vida el concepto de futuro»<sup>72</sup>. La necesidad de muchos personajes chirbesianos de transmitir su historia parece ser un último e infructuoso gesto de combatir ese sentimiento de provisionalidad. La pérdida del cuaderno del innominado narrador de *Paris-Austerlitz* es una de las imágenes más elocuentes en este sentido.

68 KOSELLECK, R., *historia/Historia*, Madrid, Trotta/Mínima, 2010, pp. 127-128.

69 SANTAMARÍA COLMENERO, S., ob. cit., p. 24.

70 CHIRBES, R., ob. cit., p. 114.

71 CHIRBES, R., ob. cit., p. 33; cfr. también p. 212. La imagen de la sala de espera y el concepto que conlleva me remite directamente al título de la revista unipersonal de Max Aub, que daba cuenta de ese estado expectante y ese sentimiento de provisionalidad que también embargaba a los exiliados republicanos.

72 CHIRBES, R., ob. cit., p. 127.

Sin raíces y sin proyección, aferrados al presente, para algunos personajes, solo es posible la construcción de un mundo utópico e ideal: es decir, poético, no histórico. Allí radica la importancia y el valor no solo del conocimiento histórico, sino, fundamentalmente, de la conciencia histórica: somos historia y somos memoria, por lo que no formar o no reconocerse parte de un proyecto lleva a un estrepitoso fracaso. En esta línea, se expresa en las novelas de Chirbes que «todo lo sólido se desvanece en el aire», la famosa frase del *Manifiesto comunista*<sup>73</sup>. La dicotomía sólido/líquido en las ficciones chirbesianas es frecuente y se constituye como fundamento de diversas variantes: acción/palabra (o praxis/concepto), historia/poesía, culpabilidad/inocencia, pureza/impureza (o limpieza/suciedad, salud/enfermedad), arte/artesanía... Los personajes que se pretenden puros e inocentes están instalados en la abstracción de lo discursivo, en la idealidad, en lo líquido; los señalados como impuros y culpables suelen estar vinculados a una acción, a la realidad concreta, a lo sólido, a lo artesanal. La inocencia es un espacio ideal, elevado y puro, artístico... una vez más, poético, no histórico. El divorcio entre la palabra y la acción (la poesía y la historia) es uno de los aspectos más criticados por Chirbes, convencido de que, cuando esto sucede, el discurso pierde el poder de conmocionar conciencias y la capacidad de transformación para convertirse en pura retórica y en instrumento de la hipocresía: «Matías nunca quiso arrojarse en una hoguera, ni arder; su fuego sólo encendía las palabras que pronunciaba [...]. Las palabras ardían en el aire durante algunos segundos, y luego caían convertidas en ceniza. Eran sólo estrategias del yo», dice de su hermano Rubén Bertomeu en *Crematorio*<sup>74</sup>. «Éramos rebeldes, nos alimentábamos del aire, seguramente porque lo único que éramos era vendedores de aire, que decía el padre de Carlos. “Vendéis la nada, vendéis el aire”, decía el viejo albañil. Sí. Qué le voy a hacer. Me enamoré de un vendedor de aire, Carlos, y, mira por dónde, al final es lo que yo he acabado vendiendo», recuerda Rita en *Los viejos amigos*<sup>75</sup>. El binomio culpabilidad-inocencia tiende un hilo transversal en el proyecto narrativo chirbesiano y se transforma en un trinomio cuando se suma la complicidad: escapando del maniqueísmo, sus obras plantean que nadie es inocente y que, por el contrario, todos vestimos el traje del cómplice y del culpable en más de una ocasión.

La conciencia del tiempo y de la memoria, plantea Chirbes, nos ancla a la historia como espacio de la culpa, aunque pretendamos aferrarnos al presente como el inicio de un tiempo sin memoria, el espacio poético de la inocencia. Una reflexión que vale tanto para su teoría de la historia, cuanto para su concepción de la literatura. Para Amelia,

73 MARX, K., ob. cit., p. 31. En nuestra traducción: «Todo lo estamental y estancado se esfuma [...]».

74 CHIRBES, R., *Crematorio*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 229.

75 CHIRBES, R., ob. cit., p. 58.

en la *nouvelle En la lucha final*, por ejemplo, la literatura era un «espacio luminoso, purificador»<sup>76</sup>. Para Manolo, en *Los disparos del cazador*, «la poesía es necesaria porque te hace vivir por encima, en el espacio puro en que crecen los sueños y las ideas», mientras que para Carlos, su cuñado, «es un espacio cruel al que sólo tienen acceso quienes gozaron de una adolescencia irresponsable»<sup>77</sup>. Por su parte, Quini, en *La caída de Madrid*,

estaba convencido de que la historia daba a los pensamientos, a las palabras, un cimiento que las dejaba clavadas en el suelo, y del que carecía la literatura, que era levedad, ala, siempre en el aire, inestable, a punto de que un golpe de viento la derribe, ala en el aire, ala, pero también, y a la vez, pico de rapaz, uña de rapaz, porque era ave que caía sobre el corazón de uno, carroñera, y se entretenía un rato ahí, águila en el hígado, en el corazón de Prometeo, águila en el corazón, comiéndote las entrañas. Le había dado miedo la literatura, enfrentarse a la nada, a las palabras sin peso que te dejaban a solas y luego hundían pico y uñas en tu nada<sup>78</sup>.

Quini, continúa el narrador, «[h]abía elegido la claridad de la historia frente a la penumbra de la literatura [...], pero, al poco tiempo, había descubierto que tampoco la historia poseía esa luz cegadora, ni era un refugio [...], también ahí caminos que no se sabe adónde llevan, y palabras que no se sabe por qué se dicen»<sup>79</sup>. Por su parte, en *En la orilla*, Esteban, en su juventud, discutía con su amigo Francisco

en el plano de la metafísica más que en el de la historia —esa que atenazaba a mi padre—, que nos parecía algo demasiado cercano y carente de poesía [...], ésa era la historia reciente. Lo que habíamos visto y olido en casa, lo que éramos y de lo que queríamos escapar. Mejor los lugares donde las palabras se mueven libremente a tu voluntad y la sangre no huele porque está impresa con tinta, la historia te atrapa, te obliga a seguir un guión prefijado que a mí no me interesaba<sup>80</sup>.

El sentimiento de provisionalidad en los personajes chirbesianos se vincula, por tanto, con la conciencia del tiempo cronológico u objetivo, pero también con la forma en que perciben ese devenir, el tiempo subjetivo o psicológico, asociado a los recuerdos, a los sentimientos, a las emociones, a los pensamientos. En la novelística chirbesiana, la tensión entre el tiempo objetivo y el subjetivo complejiza la categoría «tiempo» y, consecuentemente, tanto la mirada sobre la historia como la reflexión sobre su escritura. El tiempo objetivo, desde un punto de vista teórico, abstracto, puede ser abordado como duración o permanencia, como contingente o necesario, como azaroso o lógico, como inmanente o trascendente. Pero la conciencia del tiempo se vincula con la reflexión acerca de la memoria. Dicho de otro modo: la memoria es el producto

76 CHIRBES, R., *En la lucha final*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 46.

77 CHIRBES, R., ob. cit., p. 65.

78 CHIRBES, R., ob. cit., pp. 279-280. Cfr. también *Los viejos amigos* (CHIRBES, R., ob. cit., p. 141).

79 CHIRBES, R., ob. cit., p. 280.

80 CHIRBES, R., ob. cit., p. 83.

de la conciencia del tiempo. Así, conciencia del tiempo y memoria están atadas a la historia como espacio de la culpa, mientras que la inconsciencia acerca del paso del tiempo y la falta de memoria (olvido), a la poesía como espacio de la inocencia. Así lo concibe José Ricart en *La caída de Madrid* al compararse con su esposa Amelia, enferma de Alzheimer: «El azar le había regalado tiempo, un poco más de tiempo; y también la capacidad para pensar acerca del tiempo, que su mujer, Amelia, ya no tenía. A Amelia ahora el azar le regalaba un tiempo inconsciente. A él, el tiempo y conciencia»<sup>81</sup>. Cabe preguntarse, entonces, de qué manera el presentismo — «momento de un presente omnipresente, mareado por la clausura del futuro y por un pasado que no pasa», experiencia contemporánea del tiempo<sup>82</sup> —, en el que se instalan muchos de sus personajes como una especie de conjuro frente a la conciencia del tiempo, dialoga con su intención de aferrarse a la memoria como forma de salvación o redención, aunque ese sea un escaso consuelo, en palabras de Carlos Císcar.

La memoria está presente como tema en las ficciones de Chirbes de diferentes maneras y es abordado permanentemente por la crítica. En relación con su teoría de la historia, la memoria individual ocupa un lugar predominante y los acontecimientos históricos se incorporan, precisamente, desde la subjetividad histórica que los personajes representan. «El hombre y el mundo están ligados como el caracol y su concha: el mundo forma parte del hombre, es su dimensión y, a medida que cambia el mundo, la existencia (*in-der-Welt-sein* [ser-en-el-mundo heideggeriano]) también cambia. Desde Balzac, el *Welt* de nuestro ser tiene carácter histórico y las vidas de los personajes se desarrollan en un espacio del tiempo jalonado de fechas», plantea Milan Kundera<sup>83</sup>. Y así lo evidencia la gran cantidad de narradores en primera persona que nos ofrecen su visión de la historia, que se vincula con otras caleidoscópica o poliédricamente, en palabras de Chirbes.

Los personajes chirbesianos están siempre situados, posicionados, tienen intereses de clase y de género —un punto de vista propio—, y actúan como índice de una historia rota que reclama un nuevo paradigma de escritura. Son un rastro, una ruina, en palabras de Walter Benjamin<sup>84</sup>, que Chirbes suele objetivar en edificios, espacios y objetos. Recordemos, por ejemplo, la «decrépita medina» de *Mimoun*, la casa

81 CHIRBES, R., ob. cit., p. 10.

82 HARTOG, F., «Historia, memoria y crisis del tiempo. ¿Qué papel juega el historiador?», *Historia y grafía*, 33 (2009), p. 129. Disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922949006>> [1-8-2023].

Cfr: también HARTOG, F., *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencia del tiempo*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2007.

83 KUNDERA, M., «Diálogo sobre el arte de la novela», en *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets/ Esenciales, 2006, pp. 51-52.

84 Recordemos la interpretación del *Angelus Novus* de Klee en la tesis IX sobre la historia de Benjamin.

cerrada de Misent en *Los disparos del cazador*, los libros del profesor Chacón en cajas cerradas, en *La caída de Madrid*, cuando regresa a España tras su exilio, o la carpintería del padre de Esteban en *En la orilla...*

Siempre complejos, ambiguos, contradictorios y poco fiables como narradores, estos personajes se presentan como sujetos silenciados en algún momento del devenir histórico. Son huellas de la mistificación operada sobre la palabra mediante la eliminación, la mutilación o la normalización de la memoria que ellos portan, que ellos *son*. Desde las ruinas, recuperan en sus discursos temas e imágenes de sí mismos, de los otros y de su contexto que entran en un doble juego: hacia dentro de la ficción, como testigos y síntomas de su tiempo, con las perspectivas individuales de otros personajes, igualmente subjetivas; hacia afuera de la ficción, como índices de la mirada del autor sobre un momento de la historia española reciente desde el presente de la escritura de las novelas, ellas también, productos de su tiempo.

Por ello, podríamos decir que las de Chirbes son, en términos de Kundera, «novela[s] que examina[n] la *dimensión histórica de la existencia humana*» y no novelas que «*ilustra[n] una situación histórica*, que describe[n] una sociedad en un momento dado, una historiografía novelada»<sup>85</sup>. Son novelas que dicen «aquello que tan sólo la novela puede decir» y, para ello, comprenden y analizan la historia no como «un decorado ante el cual se desarrollan las situaciones humanas, sino que es en sí misma una situación humana, una situación existencial en aumento»<sup>86</sup>. De allí la importancia de la memoria. Una memoria que es afectiva, política, social...

En las ficciones chirbesianas, con frecuencia, esa memoria despierta a partir de un acontecimiento aparentemente banal que motiva la reflexión sobre la vinculación de lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, el pasado y el presente. Incluso la memoria emotiva, lejos de impedir una reflexión histórica y metahistórica, la refuerza. En parte, esto es así porque esas memorias personales se revelan como paradigmáticas pues su devenir individual adquiere una dimensión significativa o simbólica. Así sucede, por ejemplo, con Ana en *La buena letra* o con el niño de *El año que nevó en Valencia* (Barcelona, Anagrama/Nuevos Cuadernos Anagrama, [2003] 2017). Sin embargo, al mismo tiempo, cada una de esas memorias ofrece un punto de vista novedoso, un nuevo lugar desde el cual ver el mundo, en palabras de Chirbes: de esa manera, amplían los límites de lo pensable, lo narrable y lo imaginable<sup>87</sup>.

85 KUNDERA, M., art. cit., p. 52 (cursivas en el original).

86 KUNDERA, M., art. cit., pp. 54-55.

87 PERIS BLANES, J., ob. cit., p. 1.

Este conjunto de memorias individuales, plurales y conflictivas cuestiona la memoria colectiva y genera una revisión de la historia. En efecto, la subjetividad y la polifonía de la historia, el valor del testimonio oral o escrito de las personas comunes (la microhistoria), así como la memoria y la posmemoria como elementos constructores de la historia individual y colectiva, atraviesan las obras chirbesianas en consonancia con cuestionamientos e inquietudes ya instalados hace décadas en la Historiografía. Chirbes no solo defiende el «potencial histórico» de la historia recordada<sup>88</sup>, sino la necesidad de la memoria — en la línea de la filosofía narrativista de la historia — como «condición de posibilidad para la existencia del pasado: dibuja la escena en la que ha de actuar el sujeto, que queda convertido en este sentido en un producto de la memoria. [...] Somos no sólo aquello que nos contamos de nosotros mismos, sino también aquello que recordamos, aquello que nos atrevemos a recordar»<sup>89</sup>. El narrativismo y la escuela de los Annales se complementan en este aspecto, ya que, siguiendo la línea de Marc Bloch, Chirbes considera que la meta principal no son los acontecimientos, sino comprender la presencia del pasado en el presente<sup>90</sup>. Ese es el «efecto boomerang», la contracara del presentismo, y así lo explica Chirbes:

En España, ser un narrador de eso que ahora llaman la memoria histórica no es llorar sobre los mártires republicanos, sino cumplir con la obligación de contar nuestro tiempo, meter el bisturí en lo que este tiempo aún no ha resuelto — o ha traicionado — de aquél, y en lo que tiene de específico. El salto atrás en la historia sólo nos sirve si funciona como boomerang que nos ayuda a descifrar los materiales con que se está construyendo el presente. Galdós es un maestro en esa estrategia de ida y vuelta. Conviene leerlo atentamente para aprender<sup>91</sup>.

Aunque la escuela de los Annales entra en conflicto con algunos conceptos medulares del marxismo, como el de ideología<sup>92</sup>, se articula en la teoría de la historia de Chirbes desde la inserción de la idea de pluralidad de «historias» y de tiempos, así como desde la atención a la historia social en sentido amplio, a las estructuras de «larga duración», que, como explica Yturbe, «tienen sus raíces en la cultura de una época, en las mentalidades difusas y en las relaciones entre los grupos y las clases, considerados no sólo como factores de una estructura económica, sino en su compleja interacción cultural»<sup>93</sup>.

---

88 VINYES, R., «La razón de la memoria», *Cuadernos hispanoamericanos*, 623 (2002), p. 8.

89 CRUZ, M., art. cit., p. 260.

90 VINYES, R., art. cit., p. 8.

91 CHIRBES, R., art. cit., p. 17.

92 Yturbe plantea que la escuela de los Annales ocupa los espacios vacíos dejados por la Historiografía tradicional y por la marxista. Y lo hace «tomando como objeto de investigación territorios hasta ese momento inexplorados y sustituyendo algunos de los más favorecidos por el marxismo: así, por ejemplo, en lugar de ideologías se pensará en hacer la historia de las mentalidades; este tipo de historia permite la inclusión de otros registros hasta ese momento ignorados, tales como el recuerdo, la memoria y el olvido, como una forma de resistencia» (YTURBE, C., art. cit., p. 224).

93 YTURBE, C., art. cit., p. 224.

En relación con la preeminencia de la memoria individual, la concepción chirbesiana de la memoria colectiva es cercana a lo que Koselleck llama «memoria real» y «memoria común», las cuales, a diferencia de la colectiva, resguardan las diferencias individuales, subjetivas, fundamentos de la identidad<sup>94</sup>. Aunque el mismo Koselleck advierte que no puede ser la única variable de consideración en el momento de estudiar la historia, la insistencia en la memoria individual en Chirbes radica en la necesidad de recordar, por un lado, la construcción narrativa de la historia, siempre parcial, fragmentaria, subjetiva y llena de silencios. Y, por otro, que toda memoria colectiva implica una interpretación del pasado común vivido, condicionada por determinados marcos de referencia y motivada por una intencionalidad, por lo cual es un relato legitimador del poder de turno, como lo ha subrayado toda una tradición teórica memorialística, desde Maurice Halbwachs en adelante. Es decir, las memorias individuales y su confrontación dejan en evidencia la intencionalidad, consciente o inconsciente, en la disposición de los elementos que la conforman. Ello explica por qué, en general, se convierte en refugio engañoso por ficcional. Para el innominado narrador de *Paris-Austerlitz*, algunos momentos junto a Michel volvían aún a su mente «transformados en momentos felices. La alegría de los primeros meses abriéndose paso entre la pegajosa telaraña de los recuerdos que llegan luego. La distancia que suaviza y convierte el pasado en engañoso caramelo»<sup>95</sup>. Esa confrontación también revela el proceso de montaje que lleva adelante el poder dominante en la construcción de la memoria colectiva.

En este sentido, la reescritura es perpetua y la imposibilidad de un relato completo, totalizador y objetivo en términos absolutos cuestiona el concepto de «verdad». De ahí, la tensión entre la certeza y la duda frente al pasado, la conciencia del proceso de manipulación de la memoria y, por lo tanto, la «conceptualización crítica de acontecimientos de signo histórico compartidos colectivamente»<sup>96</sup>, propia de la memoria histórica. La noción central lo vincula, nuevamente, con su marxismo de origen: los autores del texto continúan siendo los vencedores de la lucha de clases, que es siempre una lucha política<sup>97</sup>. Así se lo explica el camaleónico Jesús Taboada a Lucio en un fragmento de *La caída de Madrid* muy frecuentemente citado:

---

94 Cfr. FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. y otro, «Historia conceptual, memoria e identidad. Entrevista a Reinhart Koselleck», *Revista de Libros*, 111/112 (2006). Disponible en <<http://www.revistadelibros.com/articulos/historia-conceptual-memoria-e-identidad-i-entrevista-a-reinhart-koselleck>> (parte 1); <<http://www.revistadelibros.com/articulos/historia-conceptual-memoria-e-identidad-ii-entrevista-a-reinhart-koselleck>> (parte 2) [8-8-2023].

95 CHIRBES, R., *Paris-Austerlitz*, Barcelona, Anagrama/Narrativa hispánica, 2016, p. 78.

96 COLMEIRO, J., «Memoria histórica e identidad cultural», en *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos/Memoria rota. Exilios y Heterodoxias. Estudios, 2005, p. 18.

97 MARX, K., ob. cit., p. 37.

No sois nada, no seréis nada. Seguirá habiendo clase obrera mientras viva Franco y les sirváis de excusa a esos intelectuales para hacerse su hueco. Luego, se disolverá la clase obrera. ¿Tú oyes hablar de clase obrera en Estados Unidos? Carrillo escribe libros. Semprún escribe. En el fondo, no son más que intelectuales. Y eso es lo que quedará de vuestra lucha si no ganáis. Lo que no quede escrito, no habrá existido, y lo que ha existido lo escribirán ellos. Así que ya sabes, dentro de unos años no habréis existido. Tu pasado me lo inventaré yo a la medida de mis necesidades. Tu lucha será una medalla que me pondré en mi solapa. Tu hambre, tus chuscos de pan, tus meses de cárcel [...] formarán parte de mi biografía, porque esos años los escribiré yo, si sobrevivo y regreso a mi clase. Los escribirá gente como yo, y os lo quitaremos, te los quitaré, y no podrás hacer nada contra eso. La historia es de los que saben que existe<sup>98</sup>.

La estructuración de las obras y los procedimientos fundamentales que Chirbes pone en juego expresan también estas ideas. Catherini Orsini-Saillet se refiere a una «estética de la fragmentación», en todas las obras, evidente en el nivel del discurso (*récit*) y en el de la diégesis (*diégèse*); solo en algunas, también en el nivel de la voz o modos narrativos (*narration*)<sup>99</sup>. Esa fragmentación, a medida que avanzamos en el proyecto chirbesiano, se afianza en la recurrencia a la multiplicidad de narradores y focalizaciones, explica la investigadora. Esto subraya, cada vez más, el vacío, que coincide con el hecho de que el tiempo de la enunciación de la novela y el tiempo del enunciado son más cercanos: Chirbes subraya los vacíos de la historia «como si una parte de esa misma Historia o ciertos puntos de vista estuvieran definitivamente perdidos. El paso del tiempo, pues, parece echar un velo sobre el pasado en lugar de iluminarlo»<sup>100</sup>.

El fragmento como elección estética, portador de una concepción del mundo, del sujeto y del conocimiento<sup>101</sup>, y la idea de vacío irreversible se vinculan con la teoría de la historia chirbesiana. En primer lugar, porque materializa la concepción del devenir histórico como discontinuo e incompleto, en la línea de Benjamin; y, luego, porque, a diferencia de otras propuestas, esos vacíos dan cuenta de la *invisibilización* de la perspectiva de vencido en el relato legitimador de todo vencedor. Estas categorías, «vencedor» y «vencido», aunque conservan una asociación directa con los resultados de la Guerra Civil y la consecuente dictadura franquista, también pueden converger en una sola: la categoría «derrotado», que adquiere un sentido similar al propuesto por Méndez en *Los girasoles ciegos* al trascender las diferencias ideológicas. En este sentido, «vencedor» y «vencido» se sugieren como conceptos «mudables» o incluso «intercambiables» a lo largo del tiempo. Es esta una postura crítica que supera el

98 CHIRBES, R., ob. cit., p. 155.

99 ORSINI-SAILLET, C., *Rafael Chirbes romancier. L'écriture fragmentaire de la mémoire*, Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 2007. Habilitation á diriger des recherches inédita. Disponible en <<https://shs.hal.science/tel-01100156>>.

100 ORSINI-SAILLET, C., ob. cit., p. 148 (la traducción es mía).

101 ORSINI-SAILLET, C., ob. cit., p. 245.

maniqueísmo sin caer en mitos explicativos de la historia española del siglo XX como la tragedia cainita, la teoría de los dos demonios o la reconciliación nacional, todos ellos modalidades de un mismo relato consolador que Chirbes rechaza. Por el contrario, como él mismo sugiere, su obra nos enfrenta al conflicto del desenmascaramiento del relato de un sistema de poder que se sostiene y se alimenta de las oposiciones o identificaciones absolutas como aquellas<sup>102</sup>.

### 3. ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

Rafael Chirbes, como novelista/historiador, sostiene que la cultura continúa siendo un botín y que, por lo tanto, la novela, asumiendo la misión del materialismo histórico, debe «pasar por la historia el cepillo a contrapelo»<sup>103</sup>. Es decir, concibe la escritura como una operación subjetiva con implicaciones colectivas objetivas.

En palabras de Peris Blanes, la escritura tiene un «carácter social y potencialmente transformador de la imaginación», y la capacidad de «producir un quiebre en la forma en que construimos y experimentamos, políticamente, el mundo», entendiendo «política» como «la actividad o la energía a través de la cual se construye y se reconfigura nuestra experiencia sensible del mundo»<sup>104</sup>. Por lo tanto, la literatura tiene un papel activo solo si se asume como «imaginación política», si es capaz de «constituir nuevas realidades compartidas por una comunidad» e intervenir no solo en el modo en que esta las configura, sino en la forma en que la experimenta y la siente<sup>105</sup>. Así entendida, para Chirbes, la literatura se vincula con una concepción del conocimiento histórico y del modo en que se alcanza.

En este sentido, podemos pensar sus obras como «ficciones de método», categoría que implica un cambio de perspectiva sobre la ficción. La novela no «retoma hechos ya existentes», sino que participa «de un razonamiento capaz de establecer hechos»<sup>106</sup>. Las «ficciones de método» son aquellas que tienen la «vocación de [...] socavar la posibilidad misma de la verdad: si los hechos no existen, si no hay más que interpretaciones, si la historia solo es la propaganda del vencedor, la ficción es entonces la única verdad. Permite “resistir a la historia”, es decir, denunciar la arrogancia euforizante de los metarrelatos [...]»<sup>107</sup>.

102 CHIRBES, R., «Los depredadores de la historia», en José Esteban (ed.), *Literatura y guerra civil: Madrid, 1936-1939*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 19-20.

103 BENJAMIN, W., art. cit., p. 69.

104 PERIS BLANES, J., ob. cit., p. 2.

105 PERIS BLANES, J., ob. cit., p. 2.

106 JABLONKA, I., ob. cit., p. 205.

107 JABLONKA, I., ob. cit., p. 205.

La novelística de Chirbes lo hace de una manera concreta: proponiendo su teoría de la historia, en tanto andamiaje teórico que le permite construir una conceptualización del pasado reciente. Esta conceptualización sustenta su cosmovisión, construye una nueva matriz de lectura del presente y, asimismo, implica tanto una reflexión sobre la escritura de la historia como una declaración de que la literatura es uno de los discursos capaces de «hacer» historia. Desde este lugar, el literario, Chirbes participa activamente del debate entre historia, memoria y literatura, de manera que sus obras se transforman en una «apuesta política» en tanto que «intervienen en la reconfiguración sensible del espacio común»<sup>108</sup>. Chirbes parece decirnos, parafraseando la undécima tesis sobre Feuerbach, que es preciso interpretar el mundo, pero, fundamentalmente, transformarlo<sup>109</sup>.

Es esta capacidad de transformación la que pierden las palabras cuando se divorcian de la acción, una reflexión que vale tanto para su teoría de la historia, cuanto para su concepción de la literatura: «O se busca la obra necesaria [ética], o se acepta la obra culpable. Nadie escribe por casualidad»<sup>110</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, W., «El narrador», en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Madrid, Planeta-Agostini, 1986, pp. 189-211.
- , «Sobre el concepto de historia», en *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata, Terramar, 2007, pp. 65-76.
- CHIRBES, R., *Mimoun*, Barcelona, Anagrama/Narrativas hispánicas, 1988.
- , «Temporada baja», *Revista de Occidente*, 98/99 (1989), pp. 83-88.
- , *En la lucha final*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- , «Los depredadores de la historia», en José Esteban (ed.), *Literatura y guerra civil: Madrid, 1936-1939*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 17-20.
- , *La caída de Madrid*, Barcelona, Anagrama/Narrativas hispánicas, 2000.
- , *La buena letra*, Barcelona, Anagrama/Compactos, [1992] 2002.
- , «El novelista perplejo», en *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama/Argumentos, 2002, pp. 13-35.

---

108 PERIS BLANES, J., ob. cit., p. 10. El autor aparta la idea de «apuesta política» de las intenciones declaradas o de las luchas a las que adhieren los autores. Se refiere a novelas que expresan su disidencia respecto de lo que llama «ideología literaria dominante», entendida como «conjunto de creencias e ideas, habitualmente no conscientes, que conforman una concepción determinada sobre la naturaleza, la función y el valor de la literatura y los textos literarios» (p. 10).

109 MARX, K., «Tesis sobre Feuerbach», en José Antonio Riestra y otro, *Karl Marx. Escritos juveniles*, Madrid, EMESA/Crítica filosófica, 1975, p. 144.

110 CHIRBES, R., «Temporada baja», *Revista de Occidente*, 98/99 (1989), p. 84.

- , «El punto de vista», en *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama/Argumentos, 2002, pp. 69-90.
- , *Los disparos del cazador*, Barcelona, Anagrama/Compactos, [1994] 2003.
- , *La larga marcha*, Barcelona, Anagrama/Compactos, [1996] 2003.
- , *Rafael Chirbes habla sobre su obra*, Buenos Aires, Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2004. Disponible en <<https://youtu.be/BmypCoVsPaM>> [30-6-2023].
- , *Crematorio*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- , *Los viejos amigos*, Barcelona, Anagrama/Compactos, [2003] 2008.
- , «De qué memoria hablamos», en *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama/Colección Argumentos, 2010, pp. 227-250.
- , «Introducción: la estrategia del boomerang», en *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama/Colección Argumentos, 2010, pp. 11-37.
- , *En la orilla*, Barcelona, Anagrama/Narrativas hispánicas, 2013.
- , «Francisco Caudet, historiador de la literatura», en Fernando Larraz Elorriaga (ed.), *Estudios de literatura, cultura e historia contemporánea. En homenaje a Francisco Caudet*, Madrid, UAM Ediciones, 2015, pp. 21-26.
- , *Paris-Austerlitz*, Barcelona, Anagrama/Narrativa hispánica, 2016.
- , *El año que nevó en Valencia*, Barcelona, Anagrama/Nuevos Cuadernos Anagrama, [2003] 2017.
- , *Diarios. A ratos perdidos 1 y 2*, Barcelona, Anagrama/Narrativas hispánicas, 2021.
- COLMEIRO, J., «I. Memoria histórica e identidad cultural», en *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos/Memoria rota. Exilios y Heterodoxias. Estudios, 2005, pp. 13-40.
- CRUZ, M., «Narrativismo», en Reyes Mate (ed.), *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Madrid, Trotta/CSIC, Tomo 5: Filosofía de la Historia, 2005, pp. 253-271.
- DOMÍNGUEZ, J. A., «Entrevista con Rafael Chirbes», *Urogallo*, 127 (1996), pp. 62-65.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. y otro, «Historia conceptual, memoria e identidad. Entrevista a Reinhart Koselleck», *Revista de Libros*, 111/112 (2006). Disponible en <<http://www.revistadelibros.com/articulos/historia-conceptual-memoria-e-identidad-i-entrevista-a-reinhart-koselleck>> (parte 1); <<http://www.revistadelibros.com/articulos/historia-conceptual-memoria-e-identidad-ii-entrevista-a-reinhart-koselleck>> (parte 2) [8-8-2023].
- FERRERO, Á., «“Todas las luchas son luchas políticas”. Entrevista», Disponible en <<http://www.sinpermiso.info/articulos/ficheros/RChirbes.pdf>> [3-7-2023].
- FLORENCHIE, A., «Presentación», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, II, 1 (2014), pp. 7-10. Disponible en <<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/23682>> [3-8-2022].
- HARTOG, F., «Historia, memoria y crisis del tiempo. ¿Qué papel juega el historiador?», *Historia y grafía*, 33 (2009), pp. 115-131. Disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922949006>> [1-8-2023].

- HEREDIA, D., *El escritor Rafael Chirbes en Presencias Literarias en la Universidad de Cádiz*, UCA. Extensión Universitaria, 2008. Disponible en <[https://www.youtube.com/watch?v=ciler\\_OYNSk](https://www.youtube.com/watch?v=ciler_OYNSk)> [7-8-2023].
- HERRALDE, J., «Informe sobre una apoteosis a cámara lenta: Rafael Chirbes», *Turia. Revista cultural*, 112 (2014- 2015), pp. 176-190.
- JABLONKA, I., *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- KOSELLECK, R., *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- , *historia/Historia*, Madrid, Trotta/Mínima, 2010.
- KUNDERA, M., «Diálogo sobre el arte de la novela», en *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets/Eenciales, 2006, pp. 35-61.
- LAVAL, M., «Rafael Chirbes: “Si je n’écris pas, je ne vois rien, je suis vide”», *Télérama* (2009). Disponible en <<http://www.telerama.fr/livre/rafael-chirbes-si-je-n-ecris-pas-je-ne-vois-rien-je-suis-vide,41777.php>> [30-7-23].
- LLAMAS MARTÍNEZ, J., «El estudio y edición de *La otra mitad*, el relato de Rafael Chirbes sobre la ruina ética y moral de la sociedad capitalista», *Anuario de Estudios Filológicos*, XLIV (2021), pp. 123-144. Disponible en <<https://publicaciones.unex.es/index.php/AEF/article/view/571/709>> [1-7-2023].
- LÓPEZ DE ABIADA, J. M., «Un sabueso a la caza de la verdad. Calas en la recepción crítica de Rafael Chirbes en Alemania», *Turia. Revista cultural*, 112 (2014- 2015), pp. 191-200.
- MARX, K., «Tesis sobre Feuerbach», en José Antonio Riestra y otro, *Karl Marx. Escritos juveniles*, Madrid, EMESA/Crítica filosófica, 1975, pp. 125-145.
- , *El manifiesto comunista*, Madrid, Sarpe, 1985.
- , *El XVIII de Brumario de Luis Bonaparte*, Buenos Aires, Claridad, 2008.
- MATE, R., «Introducción», en Reyes Mate (ed.), *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Madrid, Trotta/CSIC, Tomo 5: Filosofía de la Historia, 2005, pp. 11-19.
- NAVARRO, J. M., «“Nada queda a salvo de los efectos demolidores de la historia”. Entrevista a Rafael Chirbes», *Iberoamericana*, VIII, 32 (2008), pp. 155-158. Disponible en <<https://www.jstor.org/stable/41676717>> [30-7-23].
- OLEZA, J., «Un realismo postmoderno», *Ínsula*, 589-590 (1996), pp. 39-42. Disponible: <[www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/realpost.PDF](http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/realpost.PDF)> [1-7-2023].
- ORDOVÁS, J., «Rafael Chirbes: “Sin Historia no hay novela”», *Turia*, 109/110 (2014), pp. 324-340.
- ORSINI-SAILLET, C., *Rafael Chirbes romancier. L’écriture fragmentaire de la mémoire*, Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 2007. Habilitation á diriger des recherches Inédita. Disponible en <<https://shs.hal.science/tel-01100156>> [8-3-2023].
- PERIS BLANES, J., «Cultura, literatura e imaginación política. La verosimilitud va a cambiar de bando», Jaume Peris Blanes (ed.), *Cultura e imaginación política*, México/París, Rilma 2/Adehl, 2018, pp. 1-24. Disponible en <<https://>>

[jaumeperisblanes.files.wordpress.com/2019/03/cultura-e-imaginaciocc81n-policc81tica.-jaume-peris-blanes-ed-comprimido.pdf](http://jaumeperisblanes.files.wordpress.com/2019/03/cultura-e-imaginaciocc81n-policc81tica.-jaume-peris-blanes-ed-comprimido.pdf)> [15-5-2022].

- RICOUER, P., «La identidad narrativa», en *Historia y narratividad*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós-ICE de la Universidad de Barcelona, 2013, pp. 215-230.
- SANTAMARÍA COLMENERO, S., *La querrela de los novelistas. La lucha por la memoria en la literatura española (1990-2010)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2020.
- SERBER, D., «La literatura como búsqueda. Conversaciones con Rafael Chirbes», *Olivar*, 18, 27 (2018), s/p. Disponible en <<https://doi.org/10.24215/18524478e027>> [27-8-2018].
- SEVILLA, J. M., «El concepto de filosofía de la historia en la Modernidad», en Reyes Mate (ed.), *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Madrid, Trotta/CSIC, Tomo 5: Filosofía de la Historia, 2005, pp. 65-84.
- SIMÓ COMAS, M., «Ética y estética en la novela realista contemporánea: de “Miau” (1888) a “Animales domésticos” (2003)», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, II, 1 (2014), pp. 33-56. Disponible en <<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/23684>> [3-8-2022].
- , «La realidad y sus representaciones: una aproximación a la poética realista en la obra narrativa de Marta Sanz», *Olivar*, 18, 27 (2018), s/p. Disponible en <<https://doi.org/10.24215/18524478e021>> [3-8-2022].
- VINYES, R., «La razón de la memoria», *Cuadernos hispanoamericanos*, 623 (2002), pp.7-10.
- YTURBE, C., «El conocimiento histórico», en Reyes Mate (ed.), *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Madrid, Trotta/CSIC, Tomo 5: Filosofía de la Historia, 2005, pp. 207-228.



# RESEÑAS



**RAFAEL BONILLA CEREZO, ED., CAYETANO MARÍA HUARTE RUIZ DE BRIVIESCA, LA DULCÍADA. POEMA ÉPICO EN CINCO CANTOS, MADRID-FRANKFURT, IBEROAMERICANA-VERVUERT, 2022, 300 PP.**

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH  
Universidad de León

Considero todo un acontecimiento bibliográfico y científico el resultado de la labor tan convincente y admirable como colosal y apabullante que Rafael Bonilla Cerezo, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Córdoba y también enseñante en la italiana de Ferrara, ha realizado para editar el poema épico, formalmente epopéyico para ser más precisos, en siete cantos que lleva por título *La Dulcíada*. Su autoría la atribuye el citado especialista a Cayetano María Huarte y Ruiz de Briviesca (Cádiz, 1741-1806), a quien se puso en la pila bautismal «un rosario de antropónimos con que sus padres lo crucificaron» (p. 36), y que supongo que al menos sería en número semejante a los que Rafael Alberti recordaba que le pusieron a Picasso en su libro de poemas *Los ocho nombres de Picasso*.

No alcanzaría quien ostentó como apellidos el de Huarte y el muy entonado de Ruiz de Briviesca a ver su obra publicada, pues iba a salir póstumamente, en

1807, siendo acaso su único texto que se imprimió con formato de librito. Respecto a la escritura de la obra, sugiere Bonilla Cerezo que pudo elaborarse en los setenta del XVIII, revisándose después en distintas oportunidades. No sería una creación de juventud, como pudo creerse, y como refuta razonablemente el editor al proponer, tras la puesta en práctica de su metodología *lachmanniana*, que su redactado definitivo se produjese después de 1789.

Se trata de una edición crítica que reúne las características más exigentes en esta clase de menesteres filológicos, un menester tan ejemplar y por tanto de referencia en el caso que nos ocupa. Y lo es en virtud del rigor con que se han llevado cuantas labores son preceptivas, entre ellas las de establecer con detalle las variantes de autor advertidas al colacionar los manuscritos e impresos que contienen el texto de la obra, así como las de hacer aprecio de sus fuentes, de su estilística y definir los criterios adoptados para su edición.

Otro valor de esta edición crítica que a mí me parece resaltable es haber acumulado notas esclarecedoras que, si son ciertamente muy abundantes, no es menos cierto que son oportunas y pertinentes, y se agradecen mucho por la cantidad de información ofrecida sobre distintos temas, casi siempre a costa de revolver numerosos libros a base de un esfuerzo tan singular como tenaz y generoso. Muchas de las anotaciones a pie de página son sabrosísimas para degustarlas como lectura, y aportan curiosidades bien atractivas sobre asuntos peregrinos, revelando un grado de erudición insólito al emplearse en perfilar y enriquecer tales asuntos, asuntos de una naturaleza que pudiera considerarse de rango menor, aunque en esa materia todos los temas habrían de verse como igualmente dignos de estima precisamente porque se escribieron queriendo hacer literatura, sin pretensión de que fuesen otra cosa.

Asunto *sine qua non* en el poema y en su estudio es el culinario. Sobre el particular Bonilla Cerezo abunda en un erudito aporte de noticias, tanto en las notas como en el transcurso de su texto, noticias que son susceptibles de ampliar nuestro conocimiento no sólo de la obra editada y sus circunstancias culturales, sino que incluso resultan valiosas para entender mejor la realidad gastronómica actual. Uno advierte, en efecto, que en la cuestión de la *nouvelle cuisine*, que tanto se ha pregonado en las últimas décadas, *nihil novum sub sole*, dado que sería un embate hodierno de una suerte de invasión cultural francesa que retoma una situación que proviene del reinado de Felipe V, y que combina la parvedad del manjar con sus atractivas descripciones que suenan a rimbombantes y artificiosas.

El placer textual que proporciona la lectura de este libro de alta investigación universitaria radica no solo en el disfrute de la obra poética misma, sino en el aporte de saberes culinarios, y asimismo en tantas páginas muy curiosas sobre diversos asuntos relacionados, así por ejemplo el de la existencia de la *gastrosofía*, una ciencia creada por Charles Fourier (1772-1837) para el logro de un nuevo hombre, y que sería «una mezcla de química, agronomía, medicina y cocina» (105). No tiene desperdicio lo que opinaba Torres Villarroel en un escrito de 1752 que lleva por título *Ventajas de la repostería*, donde ensalza su exquisitez, sofisticación y dificultad para especializarse en ella. Y ya que hablamos del gran salmantino que vivía y escribía a sus anchas nada menos que en el palacio de Monterrey, a un paso de su trabajo en la Universidad, añado que no menos interesante es enterarse de los deliciosos títulos de obras dieciochescas relativas a su quevedesco ingenio y que se reproducen (pp. 83-84). De esas titulaciones del escritor reproduciré una como ilustración en la que se parodia la problemática entre pasado, presente y futuro que tanto juego da en versos de poetas actuales: *Prognóstico de lo pretérito, anticipación de lo presente y regreso de lo futuro*.

En muchas ocasiones me he preguntado sobre si es preceptivo que el estilo de una clase de trabajos como el llevado a cabo por Rafael Bonilla Cerezo haya de ostentar una dicción, no diré solemne, pero sí severa y a menudo enteca, además de ser precisa, y por supuesto muy correcta. A la vista del modo de escritura al que nos tiene acostumbrados este investigador, me quedo con su poética científica, que se desvía del modelo académico convencional de escribir de una manera rala

que demasiadas veces pretende impostar un rigorismo que flaquea, y por tanto los que obran así optan por una seriedad en el estilo que tiene por fin conseguir una credibilidad que tantas veces no se alcanza desde el rigor científico.

En materia de calibrar distintas voces de autor en los discursos académicos y científicos, me complace el tipo de paradigma que lleva a cabo Rafael Bonilla Cerezo. Su efectividad científica es perfectamente compatible con una clase de comunicabilidad que introduce cuñas de estilo chispeantes como la de titular paródicamente su introducción con la frase *Arma bestiamque cano*; calificar algo en su discurso como «Todo más falso, pues, que un duro sevillano» (42); tirar de ironía al hacer referencia a «chefs más o menos estrellados» (170); valerse de formas muy hodiernas y coloquiales (reciclar, fusilar, saquear) para referirse a apropiaciones literarias, debidas o indebidas, de entidad diversa; y, en fin, emplear maneras tan poco engoladas como lo peliagudo, el busilis, tirar cohetes, etcétera.

Ocurre también que, en esta edición concreta, semejante gramática está en sintonía con la naturaleza del asunto y del autor estudiados, hasta el punto de que no me cuesta nada imaginarme que Rafael Bonilla Cerezo ha dialogado con el poeta merced a su desinhibido lenguaje de la cátedra, y en su virtud se acerca, *velis nolis*, a la idiosincrasia que a la luz de su epopeya burlesca se le presupone a Cayetano María Huarte Ruiz de Briviesca.

Finalizaré con la consideración de que hemos de agradecer una vez más a Rafael Bonilla Cerezo, especialista en literatura española del Siglo de Oro, y

en particular en autores como Góngora y Salas Barbadillo, entre otras materias que domina, que haya hecho un nuevo y tan acabado aporte a la epopeya burlesca del XVIII al estudiar esta obra que pertenece a la serie sin incluir propiamente lance epopéyico alguno; que el poeta columbró como producto imaginario de un sueño; que entra en el debate sobre la cocina nueva traída de Francia y la chapada a la antigua en España; que alberga pasajes tan llamativos como todo un bodegón de postres, al decir del editor (p. 118), o la reprimenda contra el uso comestible de las flores, y una sátira a literatos precedentes como José de Cañizares, Fermín de Sarasa y Arce, y José Joaquín Benegasi y Luján.

Sin duda tenía Bonilla Cerezo todos los predicamentos para afrontar con éxito este compromiso filológico después de los trabajos centrados en un subgénero literario que alcanzó su cénit en tiempos del monarca Carlos IV, y del que todavía pueden reeditarse más obras. Eso no obsta para que siempre pueda uno advertirle sobre alguna cosa más que pudiera haber considerado para lo que fuese menester, por ejemplo, la gastronomía en la obra *Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*. Lo señalo porque en los ágapes de esa novela no se ingieren dulces como postre, sino siempre aceitunas con queso, con el acompañamiento en una ocasión de pimientos (véase el capítulo quinto del libro cuarto). Ignoro si el Padre Isla estaba o no al tanto de lo que el editor recuerda:

Desde mediados del Renacimiento se creía que los sabores ácidos favorecían la absorción de las propiedades nutritivas de los alimentos y que los dulces ayudaban a la digestión, lo que explica la propagación de las

salsas ácidas y las recetas agridulces hasta el siglo XVII y, sobre todo, la costumbre de reservar los dulces para el final de la comida (p. 159).

En cualquier supuesto, entre los trabajos de Rafael Bonilla Cerezo que cumple remarcar al respecto, anoto el volumen, que preparó con Ángel Luis Luján Atienza, titulado *Zoomaquias*, aparecido en 2014, y que el catedrático cordobés califica con cierta sorna como un «corpus de batallitas» (p. 14). Y es el caso que en esta edición de *La Dulcíada* anuncia una buena noticia para el mejor conocimiento de una clase de obras desatendidas no hace tanto, la de que tiene en marcha otra edición *ad hoc*, la de *La Quicaida*, de un autor tan

interesante como Gaspar María de Nava Álvarez, II conde de Noroña.

Acabo con un breve excursus recordando aquella historia de Esopo que se conoce como el parto de los montes. De una epopeya se espera un asunto de gran envergadura, y no un canto a los dulces, que en este caso vendrían a ser el ratón que parió la montaña. Sin embargo, en este trabajo sobre *La Dulcíada* sucede a la inversa, pues la repostería endulzada, que sería el ratón, ha dado pie a una tarea de magnitud ingente, por la montaña de trabajo y saberes implicados, pero también cimera, por lo modélico del fruto filológico alcanzado y puesto al servicio del conocimiento de la epopeya burlesca española en su etapa culminante.

**JUAN CANO BALLESTA ET ALII, MIGUEL HERNÁNDEZ: EL POETA Y LOS PINTORES.  
(HOMENAJE A PLUMA Y PINCEL), MADRID, EDICIONES DE LA TORRE, 2023, 111 PP.**

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH  
Universidad de León

La madrileña Ediciones de la Torre es una de las editoras españolas que más títulos ha publicado en este siglo sobre Miguel Hernández. Recordemos los dos tomos antológicos de textos del poeta que vieron la luz en 2002, al cuidado el primero de Francisco Esteve, y el segundo de Jesucristo Riquelme, quien iba a encargarse después de seleccionar 100 poemas del oriolano en una antología que vio la luz en 2009. El año siguiente, conmemorativo del primer centenario del nacimiento del poeta, dicha editorial pondría en circulación otro par de aportes a la bibliografía hernandiana bien necesarios. Estoy aludiendo al compendio *Miguel Hernández para niños y jóvenes*, encomendado a Francisco Esteve, y aludo también a las memorias de Josefina Manresa Marhuenda, aparecidas con el título de *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*, libro del que se hizo una posterior edición especial. Francisco Esteve daría a conocer en 2012 su *Huellas de Miguel Hernández*, y en este 2023 se ha publicado una nueva obra en torno

al autor de *El rayo que no cesa* y *Cancionero y romancero de ausencias*, obra que significativamente se quiso que se terminase de imprimir el 28 de marzo del referido año, fecha del octogésimo primer aniversario de la muerte del poeta.

La obra a la que aludía unas líneas más arriba es *Miguel Hernández: El poeta y los pintores*. El libro consta de distintos textos escritos por el maestro de hernandistas Juan Cano Ballesta, que durante décadas ejerció la docencia en la Universidad de Virginia, y de un texto que firma Aitor L. Larrabide, director de la Fundación Cultural Miguel Hernández, páginas que se han adicionado como apéndice con el título de «Miguel Hernández, icono político desde el arte». El volumen comprende igualmente diversas, numerosas y muy excelentes ilustraciones, así las de técnica mixta debidas a José García Cano, y las acuarelas plasmadas por Carlos Santamaría, quien ya colaboró con Juan Cano Ballesta en otro libro de Ediciones de la

Torre, el de 2017 *Meditaciones y paisajes. Un pintor y un escritor por los senderos de España*. Ambos artistas plásticos han realizado creaciones muy vinculadas a los textos de Cano Ballesta, de modo que van ilustrando pasajes del filólogo en los que este se refiere a diferentes momentos de la vida y de la obra del poeta.

A Juan Cano Ballesta se deben los dos principales aportes recogidos en esta obra, los estudios titulados «Miguel Hernández entre poetas y pintores», y «Miguel Hernández ante el *Guernica* de Picasso». También se le deben los cinco comentarios a otros tantos poemas hernandianos. Dos de esas composiciones son anteriores a la guerra del 36, «Por una senda van los hortelanos» y «El silbo de afirmación en la aldea», y otras tres fueron elaboradas durante la contienda bélica, «Andaluces de Jaén», «Rosario, dinamitera», y «El niño yuntero». A estos escritos del reconocido hernandista ha de añadirse, además, el texto «Paisajes de guerra y odio».

En el primero de sus estudios, Cano Ballesta remarca la especial sensibilidad pictórica de Miguel Hernández. Lo hace a vueltas del comentario de distintos textos poéticos del oriolano. A continuación pone sobre todo el acento en las relaciones del poeta y su obra lírica con dos artistas, el pintor albacetense Benjamín Palencia y el escultor toledano Alberto Sánchez, dos figuras prominentes de la llamada escuela de Vallecas. Al respecto, subraya cómo el poeta alicantino decidió ajustar, a petición de Palencia, la estética del segundo de los proyectos poéticos que denominó *El silbo vulnerado* a una petición del pintor sobre el tipo de paisajes en los que había de inspirarse, a fin de hacer un libro al alimón que no se sustanciara como tal.

Raya a gran altura luego la observación de Cano Ballesta de que en la «Elegía» a Ramón Sijé se perciben ecos del quehacer estético de Alberto Sánchez, una apreciación muy original y ciertamente plausible, no solo porque Miguel Hernández demostró por escrito su admiración hacia este artista, sino porque en efecto son bien verosímiles las semejanzas de estilo que se advierten entre los versos elegíacos de uno y las esculturas características del otro. Un poco después, y en el epígrafe «Crisis humana y poética: la gran decisión», pone de relieve Cano Ballesta cómo, en el poema «Sonreídme», los símbolos eucarísticos que había textualizado el poeta en composiciones como «PROFECÍA-sobre el campesino», y «LA MORADA-amarilla», «se convertirán en símbolos para la rebelión contra los proletarios...» (p. 51).

En el segundo de los estudios nucleares del libro, Cano Ballesta expone la animadversión que en los años de la contienda española fratricida mantuvo Miguel Hernández hacia el arte vanguardista. En uno de sus escritos de 1937 para *Nuestra Bandera*, el oriolano se manifestó en contra del cubismo, estética a la que consideraba superada. No mencionó a Pablo Picasso ni a su *Guernica*, pero seguramente apuntaba entre líneas al malagueño y a su magna obra en dicho texto. La hipótesis la hace creíble un hallazgo de Cano Ballesta, el de una breve cuartilla *ad hoc* del poeta en el que sí consta el nombre del genial artista. En cualquier supuesto, el parecer hernandiano se ajusta a lo que era una convicción compartida entre muchos políticos y artistas de sesgo comunista, para quienes ese lienzo resultaba un tanto inextricable para la mentalidad del proletariado, amén de considerarlo demasiado simbólico e incluso no poco ridículo.

Cano Ballesta acompaña la hipótesis de que a Miguel Hernández no le complació el *Guernica* alegando que incluso pudo conocer el cuadro. Lo pudo haber visto en una publicación, en la revista valenciana *Nueva Cultura*, pues aparecía una reproducción del mismo en su entrega de junio-julio de 1937. Y también pudo haberlo contemplado directamente en la capital del Sena, en la Exposición Internacional de París, pues estuvo allí en los días finales de agosto de dicho año, en una escala de su viaje a la URSS.

Aitor L. Larrabide recuerda, en su artículo «Miguel Hernández, icono político desde el arte», la gran cantidad de homenajes artísticos que inspiró la vida

y la obra de Miguel Hernández durante la década de los sesenta, homenajes que prosiguieron en la siguiente. Pero pone el acento en los conocidos como «Murales de San Isidro», que se produjeron en el barrio oriolano de ese nombre. Fue en esa zona ciudadana cuando se llevaron a cabo, en 1976, el año después de la muerte de Franco, numerosos homenajes al poeta pintando muchas casas de esa parte tan humilde de la localidad. Por último, el director de la Fundación Cultural Miguel Hernández da cuenta de que una serie de instituciones, comenzando por la oriolana que él dirige, continúan impulsando y propiciando que se vayan realizando homenajes al genial escritor mediante el diálogo entre poesía y las artes plásticas.



MARUXA DUART HERRERO, *HISPANIA EN EL VALLE DEL OLVIDO*, MADRID, LECTURA EDICIONES, 2023, 230 PP.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH  
Universidad de León

«Plataforma de escritoras del Mediterráneo» ha incorporado a su serie de títulos un nuevo libro, aparecido nada más iniciarse 2023. Aludo a la obra *Hispania en el Valle del Olvido*. La ha escrito expresamente para la colección Maruxa Duart Herrero, reconocida autora levantina que cuenta con una bibliografía valiosa, abundante y bien variada, pues se le deben muchas y notables aportaciones en el campo de la historia, del relato infantil, del teatro, así como del periodismo, en el que suele colaborar a través de los periódicos *ABC* y *Levante* sacando a menudo a la palestra cuestiones que tienen que ver sobre todo con ideas relacionables con el menoscabo intencionado de cuanto concierne a España y al idioma español. Tales problemáticas también las abordan no pocas de sus ponencias congresuales en distintos foros españoles y de otros países.

*Hispania en el Valle del Olvido* consta de diecinueve capítulos precedidos de una «Nota introductoria» y seguidos de

un «Anexo», partes que resultan imprescindibles para una mejor lectura de los componentes y destinatarios primordiales de la obra. En ese prefacio se nos indica que el propósito autorial ha sido rescatar del olvido la memoria de un extenso período histórico comprendido entre los siglos XI y XIII, un rescate efectuado merced a la figura del Cid, que la protagoniza de manera ostensible, y a través de monarcas distintos de varios reinos medievales peninsulares.

En este libro con tantos apoyos en la historia tiene la fantasía, sin embargo, un rol preponderante, incluso asombroso por inusitado. Y no es menos digna de nota la capacidad fabulatoria exhibida por Maruxa Duart Herrero, quien ha puesto en esas páginas gran énfasis en el diálogo, una faceta que, como experta autora teatral que es, domina cumplidamente. Lo dialógico se inscribe en la narración, habiendo sido el cómic un ingrediente del formato inicial, habida cuenta de una fi-

nalidad didáctica del libro que es compatible con otras finalidades.

El factor de creación fantástica que comprende *Hispania en el Valle del Olvido* la anuncia la autora en el prólogo cuando señala que «Los personajes se hallan presos en un castillo entre los círculos del Averno de trasfondo, conducidos por Caronte» (p. 9). A continuación se nos perfilan algunos de los personajes legendarios y mitológicos más relevantes. Lo hace Maruxa Duart Herrero con precedencia a subrayar que se ha pretendido con este libro contribuir no solo a que no quede ofuscada parte de la memoria de la piel de toro, sino también a que se eleve la formación cultural de jóvenes, pero igualmente de los adultos interesados.

En ese mismo preliminar se nombran diferentes personajes reales que en el texto comparecen. Más que los nombres de las figuras, me importa en especial poner de relieve los de aquellos que son de naturaleza fictiva, así los Arrano y Arnaldo, liquidadores de la memoria, y Arbatel y Aratrón, que están en primera línea entre quienes la defienden. En el párrafo último de ese prefacio se recuerda que entre ambos bandos se sitúan los mitológicos Averno y Cervero para dar la debida réplica a la desmesurada «ambición de Arrano por el liderazgo» (p. 10).

Como en el eje de la obra se dirime la pugna entre quienes se afanan por liquidar la memoria, y los que se erigen en sus defensores para preservarla, como recién se adelantó, sobre este particular, y dado en actual contexto de la España política, no me parece muy aventurado especular lo siguiente: bajo lo que se nos cuenta, o si se quiere bajo lo que se da a entender

a veces entre líneas, uno puede deducir que también se apunta a tantos episodios de la España de nuestros días en los que se combate la memoria veraz, y hasta se amputa su estudio, con el consiguiente perjuicio para las presentes y futuras generaciones. Lamentablemente, no es este un fenómeno que se da solo en España, pero Maruxa Duart Herrero se circunscribe a las claves españolas, que son las que más le duelen.

En el «Anexo» la autora retoma la referencia a los personajes que había abordado en el pórtico de su libro, y va relacionándolos al compás de explicaciones tocantes a los respectivos perfiles que los singularizan. Arrano, por ejemplo, es presentado como un caudillo que «pretende la sumisión y control absoluto de la región Piel de Toro» (p. 225), lo que también pudiera ser un guiño a una realidad española actual que, a juicio de muchos, deriva hacia un despotismo democrático.

Por si dicho nombre no fuese ya, de por sí, un tanto desagradable al pronunciarlo, faltándole solo el sonido de la letra «m» para que el vocablo sea el de Marraño, se nos dice que ese líder va al frente de unas huestes, los «huescos arranos», que son mitad humanos y la otra mitad cerdos, usando ese vocablo en sentido muy negativo, en el de seres monstruosos. En contrapunto, la causa de la memoria la asumen personajes cuyos nombres sugieren bonanza por lo biensonantes que son. Me refiero al ya citado Arbatel, o al señor supremo Haagenti, quien tiene la capacidad de convertir el agua en vino, como el Jesús evangélico, y al dios de la tierra, Euki.

Comentaré asimismo que *Hispania en el Valle del Olvido* converge, entronca y

hace pensar en el *Cantar de Mio Cid* en el sentido de que en el libro se imbrican entre sí la historia, lo ficcional y lo decididamente maravilloso. Me parece oportuno remarcarlo, aunque para agregar enseguida que la novelización que supuso la creación juglaresca castellana difiere muchísimo de la obra de Maruxa Duart Herrero, que no es la primera vez que demuestra interesarse por ese burgalés de familia originaria de León, dado que sobre él ya escribió anteriormente, por ejemplo, en una ponencia presentada en 2015 en un Congreso Internacional que se celebró en Valencia. Pero en el libro objeto de esta reseña, cuyo asunto nuclear es la liberación por el Cid de Sancho III de Pamplona y su saga, la escritora *xatívi* ha situado tan alto el listón de la fantasía en materia cidiana que no me parece factible encontrar, en el cúmulo de recreaciones del personaje que se han producido en distintos siglos y literaturas occidentales, ningún texto parangonable.

No hay parangón respecto a la deslumbrante fantasía prodigada, y tam-

poco respecto al cúmulo de personajes mostrado, y creo que tampoco lo hay en otros aportes del libro, sean los relativos a la temática, sean los concernientes al subgénero literario elegido. Desde el ángulo subgenérico, en efecto, recordemos que en las letras de Occidente la figura del héroe se ha abordado con preferencia en versos narrativos de índole épica, así como en obras escénicas, impulsándose el argumentario cidiano a partir del Modernismo, pero no dejándose de cultivar por autores del siglo veinte, como es el caso de Eduardo Marquina, o de Antonio Gala, y como es el supuesto también de la narrativa del XXI más cercana, por ejemplo, la de Arturo Pérez Reverte. Ahora bien, el aporte cidesco de Maruxa Duart Herrero a este tema ha sido materializar una novelización del mismo impregnada de una increíble fantasía, y centrarse en una amplia franja histórica, sin limitarla a tantos motivos concretos propicios a la recreación literaria como han jalonado la bibliografía relativa al héroe desde hace siglos.



**ALEJANDRO DUQUE AMUSCO, NOCHE ESCRITA (ANTOLOGÍA POÉTICA 1976-2020),  
EDICIÓN Y PRÓLOGO DE JOSÉ CORREDOR-MATHEOS, SEVILLA, RENACIMIENTO, 2021, 214 PP.**

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH  
Universidad de León

Alejandro Duque Amusco comenzó su andadura literaria en la segunda mitad de la década de los setenta, razón por la cual Carlos Bousoño adscribía su quehacer poético a la leva de los novísimos, aunque no en su vertiente venecianista, aludida tal vez en aquel verso del autor que dice «Nunca bogueé por los canales verdes de Venecia», de su poema «Pompeya», en el libro de 1989 *Sueño en el fuego*. Aseguraba también Bousoño que la poética del sevillano mostró ya desde el comienzo una disidencia original en virtud de una voz propia que también disentía de la metabolización en los textos de «experiencias» más o menos de ficción biográfica que se fue imponiendo en los ochenta, se afianzaron luego y persisten todavía.

El prólogo de la selección de la poesía de Alejandro Duque Amusco titulada *Noche escrita*, elenco que comprende más de cuatro décadas de creación lírica, y en el que se incluyeron textos de un libro publicado en 2022 y entonces en agraz, *Un*

*único corazón*, ha sido confeccionado por el editor de la obra, José Corredor-Matheos, poeta del medio siglo del XX cuya estima literaria ha ido muy en aumento en las últimas décadas, hasta el punto de que puede considerársele un clásico contemporáneo. El poeta manchego identifica cinco temas principales en la obra del antologado. Son estos y por el orden en que los enuncio: el tiempo, la muerte, la noche, la naturaleza, y el amor.

A cada uno de los cinco temas señalados podrían añadirse algunos más, por ejemplo el de la belleza, y el de la inspiración en distintas artes, y asimismo el de la escritura. También podrían distinguirse algunos motivos vinculables a ellos. Pienso en el de la niñez, que remite al del transcurso del tiempo. Y por descontado que algunos de los temas que se citaron separadamente tienen conexiones entre sí, como sería el supuesto de la muerte, para la cual el paso del tiempo es factor imprescindible, y sin que olvidemos tampoco que la temática de

la noche, con tantas opciones de lectura en la obra de Duque Amusco, comporta en sí misma un devenir temporal.

Una vez enumerados los temas sustanciales, va comentando José Corredor-Matheos en su preliminar, al que puso el título de «El arte es un amor callado», recuperando el verso final de la última de las composiciones recogidas en la antología, cómo se plasman en distintos momentos de la trayectoria literaria del poeta andaluz, y en su caso la simbología que puedan comportar, tan rica en registros en el supuesto de la noche, como recién anticipé.

Observo revelador en la gavilla inicial de la antología, que corresponde a textos extraídos de los dos conjuntos más lejanos del poeta, *Esencias de los días*, de 1976, y *El Sol en Sagitario*, de 1978, que los temas mencionados surgen ya de un modo u otro al principio de la singladura creativa de Alejandro Duque Amusco. Ahora bien, irán profundizándose desde ángulos diversos y desde escrituras diversificadas a partir de entonces, y por tanto hasta el presente.

Esta diversificación la constatan entregas sucesivas cuyo título respectivo anoto para completar la noticia mínima del poeta para quien no la tenga presente: *Del agua, del fuego y otras purificaciones*, obra aparecida en 1983; *Sueño en el fuego*, libro publicado en 1989; *Donde rompe la noche*, única de las entregas sustanciales de los noventa, pues salió en 1994; las *plaquettes* que se fueron dando a conocer antes y después de *A la ilusión final* y de *Jardín seco*, conjuntos que han sido publicados en este siglo por Renacimiento, en los años 2008 y 2017, respectivamente. A ellos siguió en 2022 *Un único corazón*, editado por el sello Pre-textos, en la colección La Cruz del Sur.

A quien solo haya leído un libro o dos de Alejandro Duque Amusco, o a quien no conozca al poeta, le recomiendo encarecidamente la lectura de *Noche escrita*. Es una antología con poemas seleccionados con gran tino literario y olfato lírico, debido a la dilatada experiencia creativa y lectora de José Corredor-Matheos, quien conoce muy a fondo la poesía del autor. Muchas veces hemos escuchado, y lo compartimos, que unos pocos poemas pueden ser suficientes para dar la medida del calibre y de la dimensión de un gran poeta. Siendo así, en *Noche escrita* encontrarán los lectores no pocos, sino muchos textos que le van a resultar admirables por la finura de trazo, de ritmo, de estética, de sentimiento, de expresividad, de ángulo de enfoque de las realidades, y de captación reflexiva de honduras muy profundas de la vida del ser humano.

A continuación trasladaré versos de un poema recogido en la antología, y perteneciente al conjunto *Donde rompe la noche*, un libro presidido por un paratexto que recoge un aleccionamiento («Conviértete en quien eres») del filósofo germano Johann Gottlieb Fichte. Las dos palabras finales de este texto del poeta bético, titulado «Escritura», fueron elegidas para dar título a la antología de referencia, y en ellas se imbrican la escritura poética y la noche, acaso aquí simbolizando la vida interior. Traslado el tramo último de la composición:

He visto la obra limpia:  
la llama y la belleza  
—refulgían las dos como un único fuego.  
Fuego verbal  
para mi noche  
escrita.

En otros poemas de la compilación se hace presente también y cobra protagonismo la escritura, aunque no la propia. Me refiero al motivo inspirador de tres versos con aire de haiku incorporados a un libro en cuyo título también figura la palabra escritura, es decir *Escritura de estío*, con composiciones creadas entre 1983 y 2017. En las líneas del poema aludido aprecio la asimilada imbricación de sendos estímulos literarios, el de la greguería de Ramón Gómez de la Serna, y el de la poética oriental de sesgo budista de José Corredor-Matheos que conoce muy bien el autor sevillano. He aquí el texto:

También la golondrina  
zigzagueando en la tarde  
escribe su poema.

Remarcando de nuevo que el de la escritura resulta un asunto crucial en la poesía de Alejandro Duque Amusco, como lo es en su vida, me voy a referir finalmente a su poema «Para siempre», uno de los comprendidos en su conjunto *Jardín seco*. Texto de catorce versos de perfil rítmico alejandrino desplegados de dos en dos, a modo de dísticos, en su decurso se plasma la idea sustancial del carácter indeleble de la escritura, aun cuando en el epitafio de John Keats se diga que el nombre del poeta que la escribió está escrito mistericamente en el agua. La composición termina con estas cuatro líneas:

Lo escrito escrito está, grabado en la verdad,  
y aunque piedad implores hasta el último aliento,  
ni un acento, una línea, podrá ser corregida,  
con las tardías lágrimas de tu arrepentimiento.



JUAN CARLOS ELIJAS, *PADRE POLVO*, MADRID, HUERGA Y FIERRO EDITORES, 2021, 154 pp.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH  
Universidad de León

Entiendo que tal vez las características más destacadas en el escritor Juan Carlos Elijas (Tarragona, 1966) sean su fertilidad, así como la constante práctica renovadora que acredita su obra, y también su tono mayormente lúdico. Su literatura no se circunscribe a la creación poética propiamente dicha, sino que se ha extendido al género teatral, del que es muestra su *Trilogía de la ambición*, que data de 2022, y al novelístico, del que es ejemplo su *opera prima* narrativa *Proso modo*, que salió en 2023, y fue concebida durante la superada pandemia. Tampoco se ha circunscrito en escribir poesía en español, sino que estamos ante un poeta bilingüe, pues su bibliografía cuenta con varios libros en catalán, así *Per un nus a la gola*, de 2012, *Flors a les parpelles*, de 2014, y *Tríptics dels déus absents*, de 2018.

Ciñéndonos a la singladura literaria que evidencian sus entregas poéticas en español, se han distinguido dos etapas en su trayectoria. Si se prescinde de tan-

teos anteriores cuya lejanía cabe remontar a la segunda mitad de los ochenta, abarca la primera hasta 2014, reuniéndose en 2015 un *corpus* de textos de ese período en el libro *Ontología poética*. La segunda etapa la inician los tres conjuntos de 2017 *Balada de Berlín*, *Tarde azul y jackpot* y *Seis sextetos*. Otras tres entregas datan del trienio subsiguiente, las que corresponden a los libros *Desorden de espíritu* (2018), *La conquistista* (2019), y *Roma, ciudad cerrada* (2020).

A esta recién mencionada fase creativa ha de adscribirse la obra que editó el sello Huerga y Fierro en 2021 con una titulación que recuerda a César Vallejo, la de *Padre polvo*. Y la recuerda en virtud de aquel memorable poema del peruano titulado «Redoble fúnebre a los escombros de Durango» que escribió en el período de la guerra española del 36. Dicho poema comienza con el verso «Padre polvo que subes de España», reiterándose la expresión «Padre polvo» en todas las estrofas del texto de manera anafórica, un recurso

retórico al que Juan Carlos Elijas también suele acudir en no pocos textos, varios de ellos en este libro que da pie a nuestra reseña.

Esas remisiones al poeta sudamericano subrayan su importancia como referente en sesgos oblicuos fundamentales y de especial rareza en la escritura de Juan Carlos Elijas, y no solo en la de *Padre Polvo*, en uno de cuyos textos, el titulado «Lo que es del César-Himno», el enunciador se retrata «vallejeando». A fe que, en efecto, *vallejea* por momentos, como en estos versos culminantes de esa composición, en la que se reconocen expresiones que señalan al poeta andino como la ya referida «padre polvo» o el neologismo en superlativo «trilcísimo», alusiva al conocido libro *Trilce*, y no sin que pueda añadirse que la expresión «su carne en llamas» de este poema de influjo vallejiano ha sido utilizada también como título de la parte tercera del libro, refrendando el homenaje al poeta de *Versos humanos*:

y Dios acude cabizbajo, grave  
a una larga sesión de quimio,  
padre polvo, epopéyico, trilcísimo,  
con su vestido azul, su carne en llamas,  
para por fin nacernos con su amorosa arcilla (p. 147).

Conforme a su índice, el libro consta de sesenta y dos composiciones poéticas que se agrupan en tres partes, siendo la primera, «Atlántica», la más extensa. Contiene veinte y once textos, respectivamente, su par de gavillas, intituladas «Tierra descifrable» y «Y sonó el poema». La sección central, «Constantes mortales», se subdivide en otras tres que comprenden diversos poemas cada una y de facturas rítmicas diversificadas. Las composiciones de la parte última, «Su carne en llamas», se engloban entre un proemio y

una coda encapsulando los poemas situados bajo los lemas «Variaciones», «Interludio» y «Rescaldos».

Nada más comenzar «Atlántica» se aprecia una estrategia que, salvo contadas excepciones, el autor va a proseguir numerosas veces a través de la obra. Aludo a la utilización completa o parcial de los versos últimos de los poemas para titularlos. Sin embargo, la práctica de anteponerles una cita ajena se limita a esta sección, pues en ninguna otra se repite tal proceder. Las citas son mayormente de escritores de la franja atlántica de la península ibérica, varios de gran nombradía, así Eugénio de Andrade o Fernando Pessoa.

Al término de los textos, entre paréntesis, figuran los nombres topográficos de lugares de Portugal (entre ellos Coimbra y Guarda), y de España, en concreto de Extremadura (por ejemplo, Alcántara, Monfragüe, Hervás) que pudieron servir al poeta tarraconense como inspiración para esos poemas contextualizados en paisajes urbanos y rurales, a veces escasamente habitados o sin población alguna, y cuyo deterioro se lamenta. Es este un anticipo de textos que en la segunda parte se ambientan en zonas también muy agrestes.

En la titulación «Constantes mortales», que preside la parte intermedia del libro, ejercita Juan Carlos Elijas la práctica intertextual de cambiar una frase hecha por otra que resulta llamativa y que conculca su sentido. Para establecer un precedente de la prodigalidad con la que practica ese ejercicio rompedor de clichés, en este supuesto tan acreditados, habría que recordar al vanguardismo postista

del pasado siglo, y que conoce bien, porque hemos visto cómo lo remeda en otras obras. Ese juego con la titulación anuncia el practicado en las demás titulaciones de esta parte del libro, presidida por una cita que reproduzco porque resulta indicativa del desarrollo del contenido: bajo el título «EVOLUCIÓN DEL AMOR, LA ENFERMEDAD Y LA MUERTE» figuran tres palabras escalonadas descendentes y a la derecha las de «Esporádico, Frecuente, Constante». Las iniciales M. F. V apuntan después a una procedencia que se ha querido mantener sin desvelar, y sobre la que no especularemos.

En los títulos de las subsecciones asistimos al trueque del *Collige, virgo, rosas* en *Corrige, vino, fosas*, al de *Locus amoenus* en *Domus amoenus*, y al de *Hortus conclusus* en *Ortus conclusus*. A esa suerte de reescritura de lo ajeno mediante cambios de gran repercusión semántica que se ceban en una fraseología secular tan señera se corresponden, respectivamente, menciones onomásticas tan canónicas del Siglo de Oro como las de los poetas Gutierre de Cetina, Luis de Góngora y Fernando de Herrera. Y ocurre que los poemas que figuran en el grupo a cuya cabeza está la cita de esa excepcional tríada de autores fueron escritos al albur de las tres palabras clave de la citación general que va al frente de esta segunda parte del libro, es decir las de «Esporádico», «Frecuente» y «Constante». Este diseño habla bien a las claras de una vigilante consciencia constructiva del autor que también se constató en la sección primera, y se evidencia igualmente en la última.

«Su carne en llamas» comprende principalmente textos de índole metapoética, si bien esta faceta ya se había expli-

tado en otros poemas del conjunto y desde su parte primera, donde la poesía parece que brota de la repercusión del paisaje en quien lo contempla. En esta sección tercera se poetizan variaciones diversas inspiradas en componentes de la poesía tales como la palabra, el ritmo, el sentimiento, algunas cuestiones metafísicas, y el diálogo del hablante con las cosas o consigo mismo mediante hibridaciones con el *perimundo* y mediante la búsqueda del autoconocerse. Queda bien claro en esta sección que el hablante siente la escritura desde dentro de la textualidad misma, lo que no obsta para que pueda distanciarse de ella y parodiar bufonescamente el estado actual de la poesía más instituida. Ahí va un dardo dirigido contra varias de sus manifestaciones más consagradas en la literatura como institución social veneranda en el poema «Realismo mugriento-Sátira», donde se ponen en solfa los tópicos más aceptados por la crítica y los escritores como justificación y aval poéticos:

Apestar a literatura  
no debe ser bueno: tradición  
relamida, el gusto endulcorado  
por la belleza es una estafa, una  
estolidez supina, un homenaje  
al tufo lírico del siglo de oro,  
del misterio que el poema encierra,  
de la salvación órfica,  
del poeta sagrado y visionario... (p. 141)

Una vez leído este libro, no será difícil que sus lectores lleguen a la conclusión de que Juan Carlos Elías ha logrado crear en él indudables atmósferas líricas en las que la palabra en sí es protagonista, y en las que ha exhibido un convincente muestrario poético de ritmos y cadencias. La exhibición se da en las tres secciones de *Padre polvo* merced

a variantes constructivas y rítmicas, más extensas unas, más breves otras, de muy diversa factura que son reveladoras de la gran pericia técnica adquirida y conciben bien con esta suerte de celebración del lenguaje que presenta súbitos giros inesperados. La obra está llena de matices y en su textualidad se conjugan adentrados sentimientos con la plasmación de muchas sensaciones estéticas y sorprendentes hallazgos poéticos en medio de versos rebosantes de ingenio.

**LUIS GUTIÉRREZ BARRIO, *EL ATENEO DE SALAMANCA (1912-1924)*, PRÓLOGO DE FRANCISCO BLANCO PRIETO, SALAMANCA, SALAMANCA CIUDAD DE CULTURA Y SABERES, 2022, 269 PP.**

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH  
Universidad de León

Entre los admiradores de la obra, la vida y la idiosincrasia de Miguel de Unamuno, no me cabe ninguna duda de que Luis Gutiérrez Barrio es uno de los más fieles, entusiastas y efectivos. Lo ha acreditado con creces desde hace años en el eficaz desempeño de las funciones de Secretario de la Asociación de amigos de Unamuno en Salamanca, y también efectuando diversos cometidos en ella, entre otros el de moderar las tertulias unamunianas que se van realizando a lo largo del año en la capital del Tormes, de cuyo Ateneo es presidente desde 2012, y en cuyo ámbito ha impulsado con denuedo no pocas actividades culturales y cívicas.

Justamente veinte años después de acceder a la presidencia de dicha institución, en 1922 ha dado Gutiérrez Barrio a la estampa un libro que relata la historia de la misma desde su fundación en 1912 y hasta el año 1924, para luego reemprender las noticias sobre el Ateneo desde el último lustro de los cincuenta hasta la ac-

tualidad. Esta obra ha sido editada por la Fundación Salamanca Ciudad de Cultura y Saberes. Lleva un prólogo de uno de los más acreditados expertos en el catedrático de griego vasco que tanto se identificó con la ciudad de Salamanca. Aludo a Francisco Blanco Prieto, cuyas contribuciones a la bibliografía del autor de *Niebla* son de imprescindible consulta en virtud de su concienzudo rigor.

La laboriosa gestación de este libro ha permitido a su autor no solo conocer de primera mano y en detalle la historia de la institución salmantina que dirige, sino escribirla y divulgarla a todos quienes se interesen en ella. Y al propio tiempo le ha posibilitado hacer aportes al mejor conocimiento de la actividad intelectual de Unamuno, contribuyendo de este modo a llenar una laguna desatendida que nunca antes se había tratado de cubrir de manera específica y monográfica, de ahí que en nuestra reseña pongamos énfasis en la participación de Unamuno en ella a partir

de las noticias suministradas por Gutiérrez Barrio.

El libro se divide en tres secciones, siendo la más extensa y sustanciosa la inicial, donde se relatan las vicisitudes de todo tipo acaecidas en el Ateneo de Salamanca durante los doce años de su primera existencia, desde 1912 a 1924. La segunda parte se ocupa del concurso del gran pensador de Bilbao en distintos Ateneos españoles, en concreto los que enumero: Madrid, Sevilla, Barcelona, Vitoria, Guipuzcoano, Valencia, Avilés, Valladolid, Bilbao y Alicante, foros en los que mayormente dejó su sello indiscutible, sobre todo como polemista. La tercera versa sobre la peripecia del Ateneo de Salamanca a partir de fines de los cincuenta y hasta la actualidad, finalizando la obra con una relación de los presidentes que han ido rigiéndolo desde entonces. Gracias a este listado, en el que constan los diferentes períodos de los respectivos mandatos, se constata que Gutiérrez Barrio ha sido, en toda la historia del Ateneo de Salamanca, y en sus dos grandes fases, la persona que más tiempo lo ha regido, y por supuesto el único que ha investigado tenazmente su avatar societario y cultural.

Empecemos, pues, el recorrido histórico por el Ateneo primero, el unamuniano, bajo la guía del autor del libro. La reunión que tuvo lugar en el Casino de Salamanca el 4 de diciembre de 1912 supuso el origen de la institución, denominada Ateneo Científico y Literario de Salamanca, aunque nos referiremos a ella en adelante sin hacer mención de las concreciones de Científico y Literario. El impulso fundacional se debió en gran medida a dos foráneos, los catedráticos vascos Unamuno, y Tomás Elorrieta, que lo fue en la

Universidad charra de Derecho Político. El primero, elegido presidente de la nueva entidad, y a la sazón rector universitario, puso a disposición el Paraninfo para las actividades del Ateneo, cuya sección de Literatura dirigía el poeta ledesmino Cándido Rodríguez Pinilla, haciéndose cargo de la sección de música Dámaso Ledesma.

Otro dato para la historia: el 20 de febrero de 1913 se pronunció la primera conferencia, consistente en un homenaje a Salamanca. Tuvo ese día Unamuno una intervención de considerable relieve, pues leyó versos suyos, defendió la actitud de Gabriel y Galán de no aspirar a ir a Madrid para consagrarse como poeta, calificó el teatro español en general como una auténtica pantomima, y propuso que había que recoger la lengua popular de la zona, de la que dijo que era más leonesa que castellana. Otra sesión relevante ese mismo año fue la celebrada el 18 de abril en homenaje al músico y poeta salmantino Juan del Encina. En ella hizo Unamuno algunos comentarios filológicos sobre el *Auto del Repelón*.

Diez días después tuvo lugar la primera de las conferencias sobre literatura salmantina. En esa jornada tomaría la palabra Unamuno para hacer precisiones tan útiles como advertir que el encasillamiento de los autores puede derivar en una suplantación de su estudio directo. Según la crónica del periódico *Adelanto*, recogida por Gutiérrez Barrio, el pensador vasco dijo también: «El otro día se recordaba aquí una frase que, si no es historia, es digna de serlo: “Qué lástima morir quedando tanto por leer”. Yo hubiera dicho: “Qué lástima morir habiendo tanto que recordar y tanto que releer”» (p. 43). El 8 de mayo Juan Domínguez Berrueta,

que había descubierto en el archivo de la Universidad el documento de inscripción como alumno de Juan de Yepes, futuro san Juan de la Cruz, disertó sobre el religioso de Fontiveros. Todavía en ese mes, el día 24 dio una conferencia el músico salmantino Tomás Bretón, clausurándose el curso el 28, en una sesión en la que los coros organizados por Dámaso Ledesma cantaron una «Charrada y plegaria» de Juan del Encina. El acto lo cerraría Unamuno leyendo poemas de varios autores, entre ellos del sevillano García Tassara, y reservando un párrafo para referirse, como recoge Gutiérrez Barrio, al «polvo de la llanura, que antes fue corazón, como mañana nosotros seremos el polvo de la llanura, el paisaje de Castilla» (p. 52).

Respecto a las veladas del 1914, señalo que el Ateneo comenzó este año a celebrarlas en la Escuela de Bellas Artes San Eloy, ubicada en el Palacio de San Boal. Fue este el primero de los distintos lugares alternativos al Paraninfo que se fueron usando con el tiempo. En la sesión del 9 de marzo Unamuno manifestó sobre Cándido Rodríguez Pinilla, quien había quedado ciego a los diez años, que de él había aprendido a leer y a pensar en voz alta. Hizo también una lectura de versos del libro *El poema de la tierra*, obra del de Ledesma a la que había puesto un prólogo en el que confesaba que era «quien más confidencias de las torturas de mi espíritu ha recibido» (p. 62). La del 20 de abril se dedicó al Greco. En ella hablaría Unamuno para manifestar su desacuerdo con quienes califican sus colores como fríos, pues los de ese pintor tienen a su juicio fuego del Purgatorio, fuego blanco. Interesante fue también aseverar que «los sentimientos se expresan mejor con las manos que con las palabras» (p. 65).

Como es bien sabido, a Unamuno se le destituyó como Rector a fines de agosto de ese año 1914. El Ministerio dio como excusa que la Universidad había otorgado de manera improcedente validez académica para el ingreso a sus Facultades a dos títulos de bachiller de sendos estudiantes americanos, uno dominicano y otro cubano. Ese cese hizo que Unamuno pensase en ir desentendiéndose desde entonces de acudir a las sesiones del Ateneo, pese a seguir ostentando su presidencia. No obstante, sí asistió a algunas, empezando por la inauguración el 28 de octubre del curso 1914-1915. El asunto abordado fue el de las leyendas salmantinas, aprovechando la ocasión para hacer las precisiones léxicas siguientes: los salmánticos serían los teólogos autores de grandes libros; los salmantinos, los vecinos de la ciudad; los salamanquinos, los aficionados a la tauromaquia, y los salamanquesos los que, de acuerdo con el Diccionario de la lengua, son los «animalitos que se agarran hasta a las paredes más lisas y son considerados como seres venenosos» (p. 91).

En enero de 1915 el Ateneo volvió a valerse del Paraninfo para sus actividades, pero no dejó de hacer uso de otros espacios. Sin desdoro de que continuasen celebrándose sesiones en ese año, relatadas puntualmente por Gutiérrez Barrio, en aras de la brevedad destaco que fue una de las más destacadas la que se hizo en homenaje a Cervantes en el teatro Liceo el 10 de diciembre. Unamuno asistió, aunque sin tomar la palabra. Dejaría de personarse ya a esos actos, salvo algunas excepciones, cuando el Ateneo fue estrechando lazos con la Universidad, hasta el punto de que ambas entidades llegarían a organizar actividades conjuntamente.

En contrapunto, Unamuno sí asistía a mítines en otros foros de carácter obrero, tomando parte el 25 de febrero de 1916 en el que se celebró en el teatro Bretón. Por entonces era presidente honorario de la Unión ferroviaria y de la Federación obrera. El sábado 20 de mayo tuvo lugar una velada del Ateneo en el teatro Liceo en la que, empero, no solo quiso hacer acto de presencia, sino que iba a pronunciar un discurso de gran enjundia donde insistiría en uno de sus pensamientos favoritos, el de sostener, refiriéndose a San Pablo y a San Agustín, que «viven en la eternidad de la historia humana, porque supieron mantener dentro de sí una fecunda guerra civil entre los dos hombres» (p. 131).

Durante el año 1917 el Ateneo fue encaminándose a su progresiva decadencia, aunque siguieron programándose actividades. A su vez, Unamuno sería elegido en noviembre concejal del consistorio de la ciudad. Entre los actos ateneísticos de 1918 destacaré el que había de celebrarse en coincidencia con el 12 de octubre para conmemorar la denominada Fiesta de la Raza, pero hubo de posponerse a causa de la pandemia sobrevenida. Y aquí me parece interesante referir lo que cuenta Gutiérrez Barrio a vueltas de cómo las autoridades quisieron paliar de algún modo el hambre en ese trance: «se planteó la posibilidad de distribuir entre los ciudadanos la carne de los caballos muertos en las corridas de toros. La picaresca aguza el ingenio, y para evitar que los carniceros vendieran gato por liebre, se les obliga a mantener en las piezas de ternera un trozo de piel. Las calles son regadas con Zotal y se suprime el agua bendita en las iglesias» (p. 169).

El 11 de noviembre iba a inaugurarse el curso 1918-1919 del Ateneo en el

teatro Moderno con una conferencia de Unamuno titulada «La España americana». Entre otras muchas cosas, y a propósito de la Gran Guerra, finalizada de manera oficial justamente en la fecha de la charla, el catedrático vasco abogó por la práctica del *alteruter*, por tener en cuenta una opinión y la otra sobre ese conflicto. En referencia al asunto americano, puntualizó que los españoles destruyeron en ese continente la organización política imperialista con que se encontraron, si bien introducirían, con Pizarro, «las luchas intestinas, características de toda nuestra historia» (p. 174). Añadió que el gobierno español no tiranizó en América, siendo bien paternalista con los autóctonos la conducta de los virreyes. Respecto a los Estados Unidos, puso de relieve que, merced a la guerra de Secesión que enfrentó a un Norte antiesclavista, y a un Sur esclavista, aportaron a la Humanidad el principio de la legitimidad de intervenir un pueblo en territorio del otro por razones de justicia.

El 11 de marzo de 1919 el Ateneo se valió del Paraninfo como marco de la conferencia que daría Maurice Legendre sobre «La paz». Las siguientes actividades se produjeron en mayo. Iban a consistir en dos conciertos de Andrés Segovia que contaron con la presencia de Concha Lizárraga, esposa de Unamuno. En noviembre se renovó la Junta directiva, permaneciendo Unamuno al frente de la entidad. La primera de las actividades de 1920 fue la que él presidió el 15 de enero. Ese día impartió Fernando Iscar Peyra en la Casa de la Tierra una charla sobre «Las cartas de Felipe II. La inspección de don Diego de Simancas». Luego, el 12 de febrero, y con motivo del fallecimiento de Galdós el día 4 del mes anterior, el Ateneo le rindió un

tributo en el teatro Bretón. Unamuno recordó a los asistentes que había leído al escritor canario cuando era niño, pero que no lo había vuelto a leer «por no profanar los sentimientos de mi infancia» (p. 191). También sostuvo que «quien crea personajes muere en ellos, se entierra en ellos; todo Galdós, al soñar con ellos, al crearlos, se hallaba borrado, difundido entre ellos...» (p. 193).

El 21 de febrero se reanudaron los cursillos «femeninos» que venía impartiendo Cándido Rodríguez Pinilla, quien disertó en la Cámara de Comercio sobre los poetas de la llamada escuela salmantina, desde Cadalso a Meléndez Valdés, reservando a este el crédito como verdadero poeta. El mismo orador tomaría la palabra el 20 de marzo ante idéntica concurrencia, volviendo a hacerlo el 27 con una disertación sobre «Las mujeres en la literatura del siglo XX». Entre otras consideraciones, en esa jornada afirmó que ellas no «pueden desprenderse de su feminidad ni esa circunstancia deja de favorecerles en alto grado para el cultivo de determinadas artes. Es el corazón y no el cerebro el que nos hace aptos para la poesía» (p. 197). El 12 de junio la sesión del Ateneo se realizó en el Paraninfo, siendo Eugenio D'Ors el que conferenciaría acerca de «La dialéctica y el principio federativo».

En los primeros meses de 1921 estuvo Unamuno muy implicado en la difusión de su tragedia *Fedra*. La leyó el 9 de enero en la Cámara de Comercio salmantina, representándose en Zamora, con presencia del autor, el 22, y en el Ateneo madrileño el 25 de marzo. Si se escenificó o no en Salamanca, no le consta a Gutiérrez Barrio, aunque sí que trató de organizarse esa velada. El 5 de mayo presidiría

Unamuno la sesión ateneística en la que habló el político Ángel Ossorio y Gallardo, y al presentarle dijo que era «desgraciado el que pretenda dar solución a los problemas; cada uno de estos trae otros y otros más» (p. 208).

Muestra su sorpresa Gutiérrez Barrio ante el hecho de que no organizase el Ateneo como tal ninguna actividad en homenaje al poeta José María Gabriel y Galán a lo largo de 1922. Y ha de tenerse en cuenta que varias tuvieron lugar en su memoria en Salamanca, lo que presupone una desactivación muy notoria de esa institución cívica. Se corroboraría esa caída en picado el año siguiente, pues no dio señales de vida. El propio Unamuno iba a sellar el acta de defunción de ese ente al referirse con ironía, en una conferencia dada en la Casa del Pueblo el 12 de febrero de 1924, a «aquel Ateneo, que murió a manos de don Miguel, Ateneo en el que se daban funciones para señoritas, a base de cantos charros, funciones que ni aun siquiera eran amenas» (p. 213). Pocos días después, era destituido en el desempeño de su cátedra universitaria, saliendo de Salamanca el día 21 camino de Fuerteventura, a donde fue deportado.

Por lo que hace a la presencia de Unamuno en Ateneos distintos del Salmantino, anoto que su relación con el de Sevilla fue indirecta, no así la que tuvo con las restantes sedes ateneísticas españolas citadas más arriba, aunque me limitaré a señalar tan solo algunas de las habidas con los Ateneos de Madrid y de Barcelona, así como ciertos posicionamientos que defendió en otros dos Ateneos, el de Valencia y el de Alicante. Ciertamente, los vínculos más numerosos y significativos los iba a tener con el Ateneo madrileño,

cuya sede en calle Montera llegó a conocer. Sin embargo, su primera charla la dio en diciembre de 1889 en el emplazamiento de la calle Prado, a donde se había trasladado la institución en 1884. Amén de sus asistencias a actos formando parte del público, o tomando la palabra con otros oradores, varias fueron las participaciones del bilbaíno como conferenciante en esa entidad, de la que llegaría a ser presidente casi un año, en concreto desde el 8 de junio de 1933 hasta el 24 de mayo de 1934. Me limitaré a mencionar unas pocas.

Siguiendo a Gutiérrez Barrio, recuerdo la que dio el 25 de noviembre de 1914 con el título de «Lo que debe ser un rector del Universidad». Ese día participó a los asistentes el dato, tan interesante como escasamente divulgado, de que el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Francisco Bergamín, causante de su defenestración como Rector de la universidad de Salamanca, le había ofrecido la compensación de un acta de senador, sea por una provincia, sea por una Universidad distinta de la charra, añadiendo que declinó el ofrecimiento. Pocos días después presentó en el Ateneo como poeta a su gran amigo Cándido Rodríguez Pinilla leyendo el prólogo que había escrito para *El poema de la tierra* del ledesmino. Convocatoria muy esperada fue su comparecencia el 12 de abril de 1922 para dar cuenta de su entrevista con Alfonso XIII, a la que había acudido junto con Romanones, a la sazón presidente del Ateneo. También cabe subrayar su charla acerca del Estatuto catalán pronunciada el 29 de abril de 1932.

En el caso de Barcelona, fueron dos los Ateneos en cuyas actividades participó Unamuno durante el espacio de tres semanas que se demoró en la ciudad

condal en el otoño de 1906. Me refiero al Ateneo Enciclopédico Popular, y al Ateneo Barcelonés, que fue fundado en 1860 con la denominación de Ateneo Catalán, según puntualiza Gutiérrez Barrio. En el primero de esos foros presidió la inauguración del curso de dicho año. En el segundo se iba a dar a conocer como poeta, pues realizó una lectura de varios de los poemas inéditos que el año siguiente se publicaron en su primer libro de versos, titulado *Poesías*.

Ya anticipé que iba a referirme a determinadas opiniones que Unamuno defendió en dos Ateneos levantinos, y que no dejan de tener cierta actualidad. En el Mercantil de Valencia, el 4 de enero de 1919, pronunció una conferencia en la que, ateniéndome al texto de Gutiérrez Barrio, «habló contra el independentismo catalán y la imposición en Cataluña de la enseñanza íntegra del catalán» (p. 243). Y el 15 de abril de 1932, en el Ateneo de Alicante, en su conferencia sobre «El lenguaje como forjador de nacionalidad y ciudadanía», se extendió sobre una cuestión relativa a la lengua española que merece ser reproducida:

Nuestra lengua es la española aun cuando algunos prefieren que se llame castellana. Nuestra lengua española es una integración de dialectos (entendiendo dialecto en el sentido de lengua de conversación por oposición a lengua escrita, literaria y culta). En aquella lengua vienen a mezclarse elementos leoneses, algunos de los primitivos monumentos literarios de la lengua castellana, elementos aragoneses y en resumen elementos de distintas regiones españolas (p. 251).

También incidió en un asunto que abordaría en otras páginas suyas, el de la dialéctica entre habla natural y escritura, exaltando el habla teresiana como ejemplo de lo que consideraba mejor. Extraigo la cita que refiere al respecto Gutiérrez Barrio:

Hay quien dice: Fulano habla como un libro. Mal, respondo yo: lo que hace falta es un libro que hable como un hombre [...] (Santa Teresa) hablaba con la pluma. La lengua de Santa Teresa es una lengua hablada (p. 252).

La tercera parte del libro constituye su «Epílogo». En él refiere Gutiérrez Barrio la historia del Ateneo salmantino a partir del paréntesis de tres décadas transcurridas desde que finalizase su etapa primera. Fue a fines de 1957 cuando comenzó la andadura del Ateneo de Salamanca actual, que contó en principio con una sede en un espacio que pertenecía a la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo. Estaba situada en la calle España, 9, que es como a la sazón se denominaba la Gran Vía. Resulta bien interesante saber que el impulso dado al subgénero teatral a través de lecturas y representaciones figuró entonces a la cabeza de los objetivos culturales de la entidad. También ha de ponerse de relieve que el Ateneo acogiese en su seno a diversas Asociaciones, entre ellas la Asociación fotográfica salmantina, la Asociación de

mujeres Atenea, y el Club de ajedrez Pablo Unamuno.

Una nueva singladura se abrió en el Ateneo en 1975, cuando hubo de abandonar la antedicha sede para trasladarse a otra, la calleja Maldonado. Con los años, y concretamente desde julio de 2014, esa breve y cegada arteria de la calle Zamora pasaría a denominarse calleja del Ateneo. En 1978 la institución editaría el *Boletín Ateneo*, a iniciativa del Seminario de poesía que lideraba la entusiasta escritora zaragozana Josefina Verde, afincada en Salamanca desde hacía una década. Este grupo crearía asimismo el Premio de Poesía Ateneo de Salamanca. En 1979 iba a salir otra publicación ateneística, la revista *Ateneo*.

Las vicisitudes de la entidad en los ochenta fueron bien arduas, pues desde 1984 se agudizaron el descenso de asociados que ya se veía produciendo con anterioridad, así como sus problemas económicos. Los lustros siguientes no fueron menos dificultosos, y lamentables, pues en febrero 2015 el Ateneo hubo de abandonar la sede en la calleja a la que había dado nombre, lo que puede llevar a la entidad a su desaparición, pese a la lucha constante para que no suceda tan triste noticia por parte sobre todo de su presidente y autor del tan valioso libro reseñado, Luis Gutiérrez Barrio.



**RODRIGO OLAY VALDÉS Y ÁLVARO SOLANO FERNÁNDEZ-SORDO, EDS., *LOS VERSOS DEL DESEMBARCO. CUATRO POEMAS DIECIOCHESCOS SOBRE CARLOS DE GANTE EN VILLAVICIOSA, ESTUDIO Y EDICIÓN FACSIMILAR, PALEOGRÁFICA Y CRÍTICA, ILMO. AYUNTAMIENTO DE VILLAVICIOSA Y ASOCIACIÓN CULTURAL PRIMER DESEMBARCO DE CARLOS V DE TAZONES, 2022, 167 PP.***

ÓSCAR GARCÍA FERNÁNDEZ

IES Antonio García Bellido / Universidad de León

Carlos I de España y V emperador del Sacro Imperio Romano Germánico fue el monarca que dio paso a la modernidad y que supuso el auge de España en el ámbito internacional durante el siglo XVI, de ahí que todas las noticias relacionadas con su vida y obra resulten de interés. Es bien sabido que su llegada a España en 1517 fue bastante complicada ya que su comitiva ancló en las costas asturianas sin ser allí esperado, donde fue recibido, primero con recelo, luego con magnanimidad. A raíz de su arribada y posterior acogida en la villa asturiana de Villaviciosa, se han recuperado unos interesantes versos de inicios del siglo XIX por parte de dos excelentes investigadores de la universidad de Oviedo: el filólogo Rodrigo Olay y el historiador Álvaro Solano Fernández-Sordo.

Ambos estudiosos son los encargados de esta cuidada edición crítica de cuatro poemas que presentan una fuerte unión temática, denominados con el sugerente título de *Los poemas del desembarco*.

La edición comienza con unas palabras preliminares del alcalde de la ciudad, donde se pone de manifiesto la importancia de aquella llegada de Carlos I a la playa de Tazones, hasta el punto de que se ha creado una asociación cultural «Primer desembarco» que conmemora la efeméride en la villa con la implicación de gran parte del municipio en una recreación histórica.

Pero dejando a un lado estos interesantes hechos históricos devenidos en culturales, bien merece la pena detenernos en la edición de estos cuatro poemas que conforman una unidad relacionada con una importante casa noble asturiana, los Hevia, quienes acogieron al futuro emperador en su primera llegada a la península.

Una de las partes más destacadas de esta edición es su estudio introductorio, donde los investigadores ofrecen un estilo muy conciso y fácil de leer y enten-

der. Ya desde el propio planteamiento inicial se observa la erudición de ambos y el provecho de su trabajo en los archivos: especialmente en el de la casa Hevia Jove, lugar en el que aparecieron estos más de quinientos versos en un manuscrito libre de erratas, que, acertadamente, también se publica en forma de edición facsimilar junto a la transcripción paleográfica de los mismos versos en páginas contiguas.

A pesar de lo notable que fue en 1517 el desembarco asturiano del próximo rey, parece que este hecho histórico fue cayendo en el olvido en las centurias posteriores, especialmente en esa zona del principado. Así, un autor de finales del siglo XVIII, principios del XIX, escribió estos poemas para recordar la hazaña, especialmente la acogida carolina en la torre de los Hevia en Villaviciosa. Como se señalaba, los investigadores rastrearon y encontraron estos poemas que destacan la importancia que tuvo para la familia Hevia las mercedes recibidas por parte del emperador, que los llevó a ser un destacado linaje después del evento. Así, en el estudio introductorio queda meridianamente clara la importancia de este linaje y de las prebendas recibidas por los mismos como consecuencia de su buena acogida.

Destaca el trabajo en los archivos y la profusa investigación, ya que los dos autores se atreven, y parece que acertadamente, a proponer un poeta para estos versos, Francisco de Paula Caveda y Solares (1760-1810): los sólidos argumentos que ofrecen se sostienen en la fecha de publicación, la residencia en Villaviciosa, su condición de poeta y su conocimiento de la historia particular que se relata en los poemas.

Son cuatro poemas: una octava real que sirve de apertura, un romance de cuatrocientos dieciséis versos que conforman la parte central del conjunto, nueve décimas espinelas son el tercero y el cuarto y último es un ovillejo que cierra el conjunto con otros ocho versos, como los de la octava inicial.

Es asimismo destacable el análisis de los *dramatis personae*, dado que Olay y Solano rastrean hasta quince personajes que aparecen en los versos; ponen de relieve sus características dentro de la obra, pero también proponen un personaje histórico real en el que pudo estar basado cada personaje en la ficción del poema. Sobresalen los personajes relacionados con la casa de Hevia, como Gonzalo, Rodrigo o Diego de Hevia, de los que se rastrea su origen y relaciones familiares. Analizan con acierto los papeles que desempeñan el escéptico señor Collar y el «popular» Tomás, sobre quienes recae el peso del texto.

Para no dejar el análisis incompleto, los investigadores también indagan «en los lugares donde se desarrolla la escena». El primer lugar parece ser el torreón del puerto de Tazones. Ese torreón fue derruido en 1883, lo que vuelve a poner de manifiesto el cabal trabajo de los editores, que rastrean archivos y fuentes para ofrecer hipótesis bien razonadas respecto a este espacio y los documentos que justifican su existencia. La casa palacio de los Hevia, ya dentro de Villaviciosa, es otro lugar donde sucede la acción y se describe profusamente en el estudio.

El apartado dedicado a las fuentes está dividido en dos secciones: las fuentes históricas y las fuentes documentales. Res-

pecto a las fuentes históricas, la principal se cita en el propio texto y es la obra titulada los *Anales de Aragón que prosigue los del secretario Gerónimo Zurita* (1630) escrita por Bartolomé Leonardo de Argensola, más de un siglo después del acontecimiento. En el propio romance (poema central) se cita hasta la página de donde se ha extraído la información. Así, los editores reproducen esa misma página en la edición con el fin de clarificar la influencia. Pero esto no se queda aquí, ya que ponen en paralelo varios pasajes extraídos de la principal fuente histórica y del propio poema. El rastreo de las influencias no se detiene en la fuente citada en el propio texto y se señala otro de los cardinales historiadores antiguos que trabajaron la vida del emperador, Prudencio de Sandoval y su *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*. En lo relativo a las fuentes documentales, destacan hasta siete documentos diferentes que han ido apareciendo en los archivos familiares de la casa de Hevia. Llama la atención que se cite una carta de Chièvres, uno de los principales lugartenientes flamencos de Carlos I a su llegada a España, dirigida a esa familia, que no se ha conservado. Los propios editores dudan de la existencia real de esta misiva y consideran que bien pudiera haber sido un recurso estilístico del poeta para dar mayor empaque y credibilidad al ensalzamiento de la familia Hevia, que no deja de ser el objetivo del conjunto de poemas.

Las reflexiones finales de los dos editores también muestran cavilaciones certeras, fruto de un trabajo cuidado: gracias a esta investigación se han encontrado estos interesantes textos. Los editores van un paso más allá y proponen versos que faltan en el romance por causa de la rima defectuosa, situación que sucede

hasta en cuatro ocasiones. Señalan estas ausencias y se atreven a proponer alguno de esos versos perdidos, donde se observa su capacidad versificadora, pues, como se sabe, Rodrigo Olay es un gran poeta, que ha obtenido premios por todos sus libros de poemas publicados. Ambos editores se fijan también en detalles clave, como el desplazamiento de varios acentos para mantener la rima.

La bibliografía final es concisa y se centra en la información que ha sido de utilidad para la escritura del estudio introductorio. Además, está muy actualizada y se pueden distinguir varias entradas en las que se observa el conocimiento del tema carolino y asturiano.

En lo que respecta a los poemas propiamente dichos, seguramente no sean los mejores en cuanto a su estilo y calidad literaria, aunque sí son fáciles de entender y responden a un objetivo: ensalzar la casa de Hevia a través de Carlos de Habsburgo. La triple composición del texto en edición facsimilar, en reproducción paleográfica y, sin duda, la más importante, la crítica, confieren a esta edición varias perspectivas muy útiles para su estudio, tanto desde un punto de vista histórico y cultural como el filológico.

Habrà quien eche en falta unas notas aclaratorias en la parte relativa a la edición crítica de los poemas, pero si se lee con detalle la introducción, todas las posibles dudas quedan aclaradas. Que el texto poético en la edición crítica esté limpio es una ventaja a la hora de su lectura.

Estamos, por tanto, ante una cuidada edición crítica de unos versos recuperados del cajón del olvido que toman como

*Reseñas*

elemento anecdótico la llegada de Carlos I de España al puerto de Tazones en 1517. Estos fueron escritos a principios del siglo XIX y sirvieron para recordar el evento y, sobre todo, para destacar todo un linaje, el de los Hevia, de aquí la implicación en su publicación del propio ayuntamiento y de la asociación cultural.

**ÁLVARO DÍAZ VENTAS, ED.,** *ASENTIR O DESESTABILIZAR. CRÓNICA CONTRACULTURAL DE LA TRANSICIÓN*, MADRID, ALTAMAREA EDICIONES, 2023, 331 pp. [TEXTOS PERIODÍSTICOS PUBLICADOS POR RAFAEL CHIRBES ENTRE 1975 Y 1980].

JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ  
Instituto de Humanismo y Tradición Clásica (IHTC)  
Universidad de León

El reconocimiento de la obra de Rafael Chirbes en las últimas décadas y la influencia que está teniendo en nuevas generaciones de novelistas en España obliga a abordar su estudio como si de un clásico reciente se tratase. En consecuencia, resulta oportuno precisar sus circunstancias históricas y biográficas, las fechas de redacción de sus obras —y no solo las de publicación—, aumentar su corpus, explicitar sus fuentes y reescrituras o esclarecer sus mecanismos retóricos y narratológicos, pero no con un carácter exclusivamente formalista, sino para comprender mejor los presupuestos literarios e ideológicos de su producción. Y eso es, justamente, lo que hace Álvaro Díaz Ventas, docente e investigador en formación (FPU) de la Universidad Autónoma de Madrid que prepara una tesis sobre la escritura de Rafael Chirbes, al reunir por primera vez todos los artículos de opinión, reportajes, entrevistas y reseñas publicadas por el autor entre 1975 y

1980 en revistas como *Ozono*, *Saida*, *Reseña* o *La Calle*.

El título de la edición, *Asentir o desestabilizar*, procede, como se explica en la introducción del libro, de uno de los artículos más sobresalientes, el titulado «*El País*. La discreta tendenciosidad del centro»: «Escribo con el terror colgado de los dedos, porque escribir en España, hoy, es asentir o desestabilizar. Si la palabra no es moderada, no es serena, no es imparcial, es —dicen— desestabilizadora [...]» (p. 204). Chirbes cuestionaba así, en noviembre de 1977, la visión trascendental del cambio político en España y sostenía que el término «centrar» tenía connotaciones más propias de los ideales y valores de la derecha política que de un equidistante punto medio, como avancé en un artículo publicado en 2021 y como comenta, complementa y matiza Álvaro Díaz Ventas en su formidable estudio introductorio: «[...] Rafael Chirbes se opondrá a esa mayoritaria visión estabilizadora que buscaba im-

poner la desmemoria, disociar la memoria histórica y la experiencia política de aquel presente, y difuminar cómo se había realizado el tránsito desde la dictadura a la democracia» (p. 37).

La introducción se divide en siete apartados (pp. 9-48), aunque los tres primeros son, en mi opinión, los más novedosos por la forma en que su autor combina la documentación con el análisis y la interpretación. En el primero, «El período formativo de Rafael Chirbes» (pp. 9-20), Díaz Ventas precisa datos sobre la biografía del novelista en torno a su etapa de estudiante universitario en Madrid; a su trabajo de librero una vez licenciado en historia contemporánea; a su breve militancia en la Federación Comunista de la capital; y a su primer contacto con Carlos Blanco Aguinaga, magisterio que resultará fundamental en la forma de leer y escribir del novelista, y al que Díaz Ventas ha dedicado un trabajo específico en este 2023. El segundo apartado, «Rafael Chirbes como colaborador en revistas de los años de la Transición» (pp. 20-28), contextualiza en detalle la labor periodística de lo que en su momento llamé «el primer Chirbes», esto es, al joven y activo actor contracultural que publica recurrentemente textos en las revistas citadas previamente y, de forma más puntual, en *El Viejo Topo* y *Cuadernos para el Diálogo*. Desde ya, este apartado es un referente para todos aquellos especialistas que quieran profundizar en la actividad periodística de Chirbes. El tercero, «Defensa de la tradición realista en un contexto de metamorfosis cultural» (pp. 28-32), es de gran interés por la clarividente explicación de la opción ética y estética del novelista:

A grandes rasgos, entre la segunda mitad de los años setenta y

los primeros años de la década de los ochenta se pasa [...] desde una cultura revolucionaria y comprometida, ligada al antifranquismo y a los proyectos políticos emancipadores hacia una cultura vertical, aproblemática y desactivadora de conflictos [...] En el ámbito literario, la implantación de esta nueva concepción cultural mayoritaria desplaza las obras consideradas como «problemáticas» hacia los márgenes, e impone como mayoritarias ficciones triviales, privadas, metaliterarias y, en definitiva, «aprobémáticas» desde el punto de vista social e histórico. [...] Con este marco contextual se pueden entender las censuras más ácidas que lleva a cabo Chirbes en sus reseñas o comentarios (pp. 29-30).

No menos destacados son los apartados cuarto y quinto, «Transición política y desencanto» (pp. 32-38) y «Cultura, capital y sociedad de consumo» (pp. 38-44), pero remiten a aspectos estudiados por otros especialistas, por lo que Álvaro Díaz Ventas ha profundizado menos en ellos, puesto que se trata —no lo olvidemos— del estudio introductorio de una edición y no de un estudio o análisis de los textos editados propiamente. Con todo, Díaz Ventas apunta ideas que podrá desarrollar en futuros estudios, por ejemplo, la evolución que «observa en los planteamientos estéticos, éticos y políticos del primer Chirbes» (p. 47) y si aprecia diferencias entre los artículos publicados por Chirbes en solitario y en coautoría, y si esa coautoría fue real; es decir, Chirbes quizá realizó las entrevistas pero el coautor las pasó a máquina o viceversa, por lo que tal vez se impuso la visión de uno de los autores y la coautoría fue una cuestión más formal que conceptual.

Los cinco apartados iniciales sobresalen, además, por la combinación de

materiales de archivo — no disponibles en tu totalidad en muchas bibliotecas — con el análisis y la interpretación adecuada y precisa. Y todo fluye con una elegancia y soltura ejemplares, dignas de las novelas cortas de Chirbes, algo que cada vez resulta más inusual en la prosa académica por la acumulación de metodologías, marcos teóricos, informaciones, argumentos y citas.

Pero como esta no pretende ser la típica reseña buenista, porque Chirbes no lo aprobaría, apunto dos leves tachas de los últimos epígrafes. El número seis, «Un corpus histórico y personal» (pp. 44-46), podría ser más específico y referir que se trata de una especie de conclusión de los apartados anteriores. Por el rótulo me esperaba otro útil y perspicaz análisis de Álvaro Díaz Ventas, pero me encontré con un buen cierre de la introducción del libro. Del mismo modo, el apartado séptimo, «Nota a la edición» (pp. 47-48), quizás podría rotularse, siguiendo las convenciones editoriales actuales, como «esta edición» o «criterios de edición». Este aspecto, uno de los más ingratos para cualquier editor, obligó a Álvaro Díaz Ventas a tomar varias decisiones a la hora de disponer los artículos de Chirbes compilados:

Los textos de Rafael Chirbes recuperados en esta edición del periodo 1975-1980 se presentan de manera cronológica. Cualquier otra clasificación tendría un carácter subjetivo, ya que los temas tratados no son compartimentos estancos, y entiendo, además, que la ordenación temporal es la más coherente desde el punto de vista histórico y la que mejor refleja la evolución que se observa en los posicionamientos estéticos, éticos y políticos del primer Chirbes. [...] Sí que se ha establecido, no obstante, una división en dos secciones: se presentan de manera conjunta, por

un lado, los artículos y reseñas y, por otro, las entrevistas a figuras destacadas de la época [...] (p. 47).

Como no podía ser menos a tenor de la inteligencia, madurez y conocimiento demostrados por Díaz Ventas en la introducción, la disposición de los textos periodísticos obedece a un criterio comprensible y muy razonable: el de destacar lo escrito por Chirbes en detrimento de las publicaciones en que aparecieron, pero al leer los artículos me he planteado si no hubiese sido mejor combinar el criterio cronológico con el de los medios en cuestión. De esta manera, los textos se ordenarían en función de su cronología y de los medios, incluidas las cinco entrevistas finales, y se podría ahorrar alguna nota a pie de página sobre la publicación en que aparecieron reseñas, artículos, reportajes y entrevistas. De hecho, otro valor del libro radica en la anotación que acompaña la edición de los textos. Se deduce que Díaz Ventas y los responsables de la editorial Altamarea omiten este detalle en la cubierta, donde únicamente se presenta la «edición e introducción», porque las notas del editor, que no conviene confundir con las de Chirbes y otros autores con los que coescribió varias de sus colaboraciones periodísticas, no las consideran excesivamente numerosas, extensas ni significativas; sin embargo, las precisiones ofrecidas en ellas son de gran interés y complementan la lectura de los textos. Resalto, entre muchas otras, la nota 151, que demuestra la faceta satírico-burlesca de Chirbes, quien firmó como «Rafael Chismes» el reportaje «De verano y libros» (*Saida. Quincenario de información y crítica*, 3, agosto de 1977) «en consonancia — anota Díaz Ventas (p. 195) — con el tono satírico que domina el texto».

De las ciento diez colaboraciones periodísticas de Rafael Chirbes entre 1975 y 1980 destacan aquellas en las que reflexiona por extenso sobre el proceso de transición política, como «Tomar una paleta al azar con amargura» o la mencionada «*El País*. La discreta tendenciosidad del centro», y sobre sus criterios y preferencias intelectuales, desde las cinematográficas hasta las literarias y del mundo editorial, que son un anticipo en ciernes de sus conferencias, ensayos y entradas de sus *Diarios*. El minucioso índice del libro permite reconocer y localizar con rapidez muchos de esos asuntos: Alejo Carpentier, *Tormento*, Cernuda, Luis Goytisolo, *Recuento*, Juan Goytisolo, Benito Pérez Galdós, *Episodios Nacionales*, *Camada negra*, Carmen Martín Gaité...

En suma, estamos ante una edición magnífica y necesaria para seguir ahondando en la obra de Chirbes como si de un clásico hodierno se tratase por ser, como explicita Díaz Ventas, «una de las voces más destacadas del panorama literario español contemporáneo» (p. 46). El libro está teniendo por ello una gran acogida entre los lectores de Chirbes, y su autor ha hecho bueno un deseo de Bioy

Casares y Borges que este Chirbes primerizo y vitalista suscribiría: «en el vasto porvenir, hombres como nosotros, pero más lúcidos, inferirán de los datos que les dejamos alguna conclusión provechosa o alguna generalización admirable». *Asentir o desestabilizar* aparece, además, al año siguiente de que la Biblioteca Virtual Cervantes haya difundido en línea los cincuenta números de la revista *Ozono* en su formato original, lo que permite cotejar el laborioso trabajo de edición de Álvaro Díaz Ventas y comprobar que desde los años setenta Chirbes vivió, pensó y leyó siempre como un escritor, aunque demorase la publicación de su primera novela hasta el año 1988.

Conviene felicitar, por último, a Giuseppe Grosso y Alfonso Zuriaga, editores de Altamarea, por la publicación del libro y porque solo cabe lamentar que no se haya fechado ni situado la foto de Rafael Chirbes de las páginas preliminares, en las que el novelista secreto que era por aquel entonces, con gafas, bigote, camisa y unas ¿Adidas München?, trabaja afanosamente frente a una máquina de escribir en, se supone, alguno de sus desestabilizadores textos periodísticos.

AGUSTINA PÉREZ, *CONTAR LO MÍNIMO*, CON PRÓLOGO DE MARTA SANZ, LLETRA IMPRESA EDICIONS (BYPRINT), 2022, 170 PP.

JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ  
Instituto de Humanismo y Tradición Clásica (IHTC)  
Universidad de León

Desde su creación en 2006, la revista *Lectura y signo* aspira a ser algo más que una revista de investigación académica dando cabida a la publicación de antologías personales de poetas consagrados y tratando de aproximarse a escritores y lectores que no pertenezcan en exclusiva al ámbito universitario al reseñar obras de ficción. Siguiendo esta línea, esta reseña se ocupa de *Contar lo mínimo*, primer libro de creación de Agustina Pérez López, Catedrática de Lengua Castellana y Literatura, creadora del «método explora» para la lectura y escritura comprensiva de estudiantes de Primaria y ESO, colaboradora de la cadena SER, y autora de la conferencia, publicada en un libro de pequeño formato, *Pioneras: rebeldes, cultas, comprometidas* (2019), y de un excepcional blog literario, «Nos queda la palabra». En todos esos ámbitos, Agustina Pérez destaca tanto por la agudeza pedagógica de sus lecturas, intervenciones y comentarios, como por el exquisito manejo del lenguaje, y prueba varias de las virtudes des-

tacadas en la contracubierta de *Contar lo mínimo*: su «afán [...] por decir la verdad —o las verdades—, aunque escuezan», y su capacidad para ser «incisiva y educada a un tiempo».

En la obra, la autora cultiva, también a un tiempo, el relato breve, el microrrelato y el aforismo en una especie de miscelánea dividida en tres partes. En la primera, «Donde habite el recuerdo» (pp. 16-103), Agustina Pérez rememora vivencias de su infancia y juventud en Zamora que sirven de emocionada evocación de su familia y amigas, y da cuenta de autores y situaciones que marcaron su educación sentimental y literaria: Francisco Fernández Buey, Agustín García Calvo, José Hierro... Entendemos así cómo se formó la profesora y lectora fuera de lo común que es Agustina Pérez, la opinadora clarividente y sin cortapisa, y la escritora elegante y sutil. En una suerte de relatos o prosas breves, la autora recuerda a su abuelo en «Mi abuelo y la luna», la

humildad de sus orígenes y la esforzada labor de su padre y de su madre para que pudiese estudiar Filología Románica en la Universidad de Salamanca en «Talismanes», o el verano que pasó en París para trabajar y perfeccionar el francés, «Desayuno con uvas», pero que en realidad le permitió empatizar con quienes tienen nada o muy poco y sentirse una persona afortunada:

Pasaron dos meses largos en los que entendí el mundo del trabajo, la explotación y las injusticias. Hice un curso acelerado de vida real y aplicación práctica de la teoría que había estudiado en los manuales. Y, sobre todo, entendí lo que se sufre al carecer de medios para lo más indispensable. Llegamos hasta a pasar hambre.

Por eso, aquella mañana de septiembre, en mi casa, tras haber dormido en mi casa hasta muy tarde, aquel plato lleno de uvas doradas, hermosas y húmedas, me parecieron el mejor manjar del mundo.

[...]

Sentada, años después, en una terraza similar en París, con un vaso de fresca cerveza, pensé que fui una privilegiada.

[...]

Acabé mi carrera y logré un trabajo digno (pp. 64-65).

La segunda parte de *Contar lo mínimo*, «Siluetas» (pp. 104-155), está formada por una serie de cuarenta y siete microrelatos en tercera persona donde Agustina Pérez traza una perspicaz lectura de la realidad actual a través de los roles que los titulan: «La madre», «El empleado», «La diva», «La migrante», «El utópico», «La famosa», «La jefa de gabinete», «La fugitiva», «El

traidor», entre otros. Muchas de esas breves historias permanecen en mi recuerdo, pero hay dos que me entusiasman señaladamente, «La pensadora», por la capacidad alusiva y elusiva del texto, que ejemplifica las cualidades retóricas de la autora, y «El pragmático», por la gloria que concede a Sancho y no al estirado de su señor:

#### La pensadora

Movía las palabras como si se tratara de piezas de un puzle.

Llevaba meses intentando hacer inteligible la bruma que llenaba su cabeza.

Poco a poco, logró que encajaran. Todo se ordenó de forma elegante, casi majestuosa.

Ahora sí, se dijo.

Cuando vio el gesto del psiquiatra, supo que nunca conseguiría salir de allí (p. 121).

#### El pragmático

Siempre había querido ser Quijote. Y un día se despertó siendo Sancho Panza.

Descubrió que le gustaba.

Rectificar es de sabios, se dijo.

Y se dispuso a saborear la cómoda vida que le esperaba (p. 123).

En mi lectura de la tercera parte, «Como el vilano (aforismos)» (pp. 157-170), he subrayado cinco máximas, aunque podría haber resaltado cualquier otra de las cien que cierran *Contar lo mínimo*. Por el uso del lenguaje, remiten a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, pero poseen un mayor compromiso ético:

#### 9. Enmiendas:

No hay casualidades, hay encuentros.

No hay suerte, hay trabajo.

No hay muerte, hay vidas que terminan.

10. Y llegó 2020.

49. Posverdad: la mentira ya está en la palabra. La disfrazada de verdad.

55. Cumbre de Davos. Rebajas en los derechos humanos.

70. El ruido no rompe el silencio. Evita el pensamiento (pp. 163 y 167-168).

La disposición tripartita del libro va así del yo al nosotros, pasando por el él y ella, para interpelar al lector a la reflexión sobre lo íntimo y lo colectivo, para que se cuestione, como Agustina Pérez, su identidad (de dónde viene, cómo piensa, actúa o siente), no reaccione de forma gregaria, pasiva ni sectaria, y sea consecuente consigo mismo y con sus circunstancias. *Contar lo mínimo* juega, pues, con la hibridación genérica y la fragmentación propia de la modernidad a fin de transmitir valores e ideales de fraternidad, solidaridad y justicia, tan impropios, en cambio, de estos tiempos, en los que la integración de formas y la preeminencia de lo audiovisual incentiva individualismos y egoísmos.

La obra está escrita, además, con una densidad de pensamiento y con un rigor que debe mucho a los autores predilectos de Agustina Pérez. Algunos citados de modo directo, Nebrija, Cervantes, santa Teresa, Jane Austen, Brontë, Gramsci, Altolaguirre, Steinbeck, Sabato, Delibes, John Berger; otros, como García Márquez, de manera indirecta: «Muchos años después, habría de recordar la tarde de infancia en la que entré por primera vez en la radio y conocí, de la mano de mi padre, la magia de un medio que no me ha abandonado nunca» (p. 19). Como mucho de esos autores, Agustina Pérez cuenta y sugiere mucho más de lo que insinúa el título del libro y hace bueno el aforismo arquitectónico «less is more», que me lleva a los

versos de Juan Antonio González Iglesias y a su reflexión sobre la figura del poeta, aplicable a Agustina Pérez y a *Contar lo mínimo*: «un poeta es alguien que dice verdades elementales. A veces es simplemente alguien que las recuerda o se las recuerda a los demás».

Por todo ello, empecé a leer *Contar lo mínimo* y no pude parar hasta terminarlo, con una sensación de cierta lástima por no haber descubierto antes a Agustina Pérez y por no haber sido uno de sus afortunados alumnos, aunque quiero pensar que mi querida Mari Loli, la profesora a la que debo mi entusiasmo por la lectura, el conocimiento y la vida, tiene o tuvo — no sé nada de ella desde hace unos años — algo en común con Agustina.

Por lo demás, conviene recrearse en la imagen de cubierta de la abuela materna de la autora, en las ilustraciones de las portadillas de cada una de las tres partes en las que se divide el libro, y en el emotivo prólogo de Marta Sanz, que verbaliza lo que quienquiera que lea «Nos queda la palabra», el mencionado blog de Agustina Pérez, sabe: lo formidable de sus críticas, análisis, estudios..., pongan el término que les plazca.

Agustina Pérez leyó un texto sobre *Farándula* [novela de Marta Sanz publicada en 2015] en el que reconocí una por una mis intenciones no expresadas. [...] Descubrí, a través de otros ojos [...], el significado de mis volutas metafóricas y de mis flores de cerezo. [...] yo sentí egoístamente que [Agustina] me pertenecía, que era mi lectora, la lectora perfecta de mis libros, que yo no quería compartirla con nadie (p. 8).

Por último, debe reconocerse la labor de Mercè Climent y Juli Capilla,

responsables de Lletra Impresa Edicions, que permiten que los lectores disfrutemos de voces y obras como las de Agustina Pérez, alejadas de las tendencias y las modas del mercado libresco, y que deben hacerse valer por su sabiduría franca y serena. Su esfuerzo editorial, dentro del desvirtuado y devaluado panorama literario y mediático, es tan hercúleo y admirable como el de Prometeo.

**RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, *PATRICIO DE LA ESCOSURA (1807-1878)*. ARMAS, POLÍTICA Y LETRAS DE UN ROMÁNTICO ESPAÑOL, TIRANT HUMANIDADES, Valencia, 2022, 144 pp.**

MARTA PRIETO MARTÍNEZ  
Universidad de León

La profesora e investigadora Raquel Gutiérrez Sebastián, especializada en la literatura decimonónica, nos sorprende con una interesante y novedosa monografía sobre Patricio de la Escosura, hombre romántico que, a pesar de su prolífera producción literaria en los diversos géneros y su gran labor política, apenas cuenta con un puesto destacado en el Romanticismo español. Este autor teatral, traductor, periodista y crítico literario supo plasmar las inquietudes de nuestro romanticismo, siendo al mismo tiempo reconocido como el creador de un molde narrativo particular de la novela histórica española y como divulgador de la imagen nacional en un momento de decadencia de nuestro patrimonio artístico.

Nacido en el Madrid de 1807, en el seno de una familia cultivada y relacionada con liberales, destaca Patricio de la Escosura, joven que, de manera temprana, se incursiona en actividades políticas clandestinas y literarias. Bajo la tutela de

Alberto Lista, establece amistad con otras personalidades representativas de la generación romántica de escritores y políticos como Espronceda. Su participación en varias conspiraciones políticas como las de *Los Numantinos* y su afiliación con movimientos radicales y rebeldes provocan su exilio en repetidas ocasiones. Al mismo tiempo, su carrera militar estuvo marcada por los desencuentros y frustraciones, sin embargo, Patricio, de espíritu aventurero, no renuncia a su vida bohemía, y se erige como fiel exponente del espíritu romántico, sufriendo constantes penurias económicas.

En la década de los 30, inicia su carrera literaria, participando activamente en teatros y tertulias como las del Liceo, el Ateneo o el café *El Parnasillo*. Destacó por moverse con soltura en círculos literarios, codeándose con otros escritores de renombre, y desarrollando una fecunda producción. Gran cultivador de obras dramáticas, sobre todo dramas históricos,

también escribe poemas y artículos de costumbres enfocado, sobre todo, en el teatro (donde revela los problemas materiales de los teatros españoles del momento en aspectos económicos, de dirección y repertorio; así como defiende reintroducir el teatro clásico español en la escena romántica tras adaptarlo a los gustos modernos). Su oposición al pronunciamiento de Espartero lo lleva al exilio en Francia, donde las necesidades económicas y su vocación hacen que continúe con su producción literaria. Sin embargo, regresa a Madrid y, trabajando en el grupo de *Los puritanos*, junto a Cánovas del Castillo, asciende hasta convertirse en jefe político de la provincia de Madrid y ministro de Gobernación, cargo del que dimitió al poco tiempo. Las sospechas de sedición promueven su encarcelamiento en el castillo de Santa Catalina pero con astucia consigue escapar y convertirse en refugiado político en suelo francés. Su último regreso a España se produce con la presidencia de Bravo Murillo, momento en que vuelve a desempeñar importantes cargos políticos, como el de Comisario de Desamortización.

Durante la década de los 40 se centra en el ámbito teatral, publicando también novelas históricas y colaboraciones poéticas en la prensa. Fue nombrado Académico honorario de la Real Academia Española, ocupando el sillón G, desarrollando abundantes actividades para la institución como académico de número. En los últimos años de su vida, se radicalizó y abandonó su actividad política como ministro plenipotenciario para centrarse únicamente en la literatura, colaborando con la prensa y la fundación de la Sociedad de Escritores (de la que fue presidente interino). Finalmente, fallece en Madrid

en 1878, siendo alabado por sus compañeros de Academia y honrado con la publicación de varios artículos necrológicos.

Raquel Gutiérrez ha esbozado un elaborado y revelador retrato de la vida azarosa del autor, centrándose realmente en el estudio de algunas de sus obras literarias, fieles representantes de la diversidad de los géneros literarios cultivados por Escosura: crítica literaria, teatro, novela histórica, libros de viajes y escritos de memorias, y destina así varios capítulos al estudio de obras concretas. Las investigaciones de la profesora Gutiérrez han manifestado que el interés de la crítica por su persona ha sido desigual, pero sobre todo insuficiente. Durante el siglo XIX se centraron más en su figura que en su producción literaria, siendo en el XX cuando esta última comenzó a visibilizarse. Sin embargo, el interés literario del siglo XXI se ha focalizado más en su faceta como autor teatral que en sus narraciones (quedando estas reducidas a la novela histórica, episódica y autobiográfica). Aún queda mucho por desvelar y profundizar en las anotaciones de Escosura en poesía, cuento y prensa periodística, un campo en el que Raquel Gutiérrez ha desempeñado una gran labor

La presente monografía nos acerca a esta personalidad romántica, llevándonos a cuestionarnos varios aspectos: ¿por qué su actividad poética es una faceta tan poco explorada del escritor si formó parte del grupo de José de Espronceda? En la obra, Raquel Gutiérrez realiza un acercamiento a *El bulto vestido del negro capuz*, poema que encarnó perfectamente las características esenciales del espíritu romántico y de gran influencia posterior. ¿Por qué no ha tenido la consideración

que se merece su novela histórica *Ni rey ni roque*, cuando ha constituido un modelo para la novela histórica romántica integrando técnicas dramáticas y narrativas? ¿Por qué ha sido tan olvidada su tarea como divulgador del patrimonio cultural, tal y como manifiesta en su obra *España artística y monumental*? ¿Por qué no se estudia en el canon su comedia histórica *Las mocedades de Hernán Cortés*, cuando contó con el favor del público de la época gracias al empleo de fórmulas teatrales clásica y a la introducción de temas de interés decimonónico? ¿Por qué sus escritos autobiográficos, como *Los Recuerdos literarios*, no son conocidos hoy en día pese a ser precursores de importantes memorias literarias como las de Zorrilla o Mesonero Romanos?

El injusto tratamiento a su persona y el escaso valor concedido a su producción literaria, han llevado a Raquel Gutiérrez a devolverle el lugar que se merece en nuestra historia política y literaria, concienciando a los lectores sobre la gran riqueza que se esconde tras tanto oscurantismo y desinformación. Su minucioso trabajo es pionero en el rescate de fuentes que documentan aspectos biográficos del madrileño y que apenas habían sido con-

sideradas por la crítica. En consecuencia, ha incluido en su estudio obras editadas en vida del autor, así como otras posteriores para alcanzar un repertorio más heterogéneo y completo que permita perfilar más fielmente la figura de Escosura, cuya vida es representativa de la figura del político, intelectual y militar romántico que viene marcada por las peripecias, la pasión, las conspiraciones políticas, penurias económicas y exilios.

Me gustaría invitar a todos los lectores a acercarse a la figura de Escosura a partir de esta maravillosa monografía, donde Raquel Gutiérrez no solo nos presenta lo más humano del autor, sino donde también realiza una detallada incursión en los aspectos más reveladores de su obra. Así, espera poder abrir futuras líneas de investigación sobre la obra literaria de quien supo recrear a la perfección el mundo literario en el que se movían, soñaban y escribían los primeros románticos españoles.

En palabras de Benito Pérez Galdós: «Patricio sentía vocación por las armas y por las letras [...]. También era orador, que es casi lo mismo que ser español y español poeta».



ANTONIO COLINAS, *MEMORIAS DEL ESTANQUE*, MADRID, SIRUELA, 2016, 400 pp.

[ARTÍCULO-RESEÑA: LA MEMORIA DESVELADA DE UNA VIDA PLENA]

RAFAEL SANTIAGO CÓRDOBA

En *Memorias del estanque*, libro que vio la luz en 2016, Colinas hace recuento de toda una vida dedicada a la poesía y a la cultura desde que, en la lejanía de las tierras cordobesas, surgiera en la adolescencia su vocación poética, tal y como nos lo relataba en su novela iniciática *Un año en el sur* (1985). En sus páginas Colinas va desgranando una vida intensa y plena sirviéndose para ello del recurso del diálogo con un estanque que le sirve para «desvelar la memoria», como ya hiciera el Machado simbolista de *Soledades*, que dialogaba con «la fuente» o «la tarde» para bucear en el pasado de su infancia o en los recovecos, en las «galerías», del alma.

La lectura de estas memorias hace patente, como ya hemos apuntado, que la poesía ha sido en Colinas una vocación a la que se ha dedicado plenamente. Vocación sí, pero también esfuerzo, mucho esfuerzo, no siempre suficientemente reconocido; pues, como muy bien dice en estas páginas, una cosa es la literatura y

la cultura y otra cosa, el mundo literario, el mundo de la cultura, en los que a veces, tal vez muchas veces, se «ponen palos en las ruedas». Encontramos así algunos ejemplos de estos casos en los que han intentado entorpecer su dedicación a los libros, aunque Colinas los saque a la luz de forma muy discreta, sin dar nombres. Y aquí se podría hablar, entre otros casos, de cómo se cortaron sus colaboraciones en *El País*, de cómo surgió el poema «La mordaza» o de la maledicencia literaria y las intrigas salmantinas a su llegada a la ciudad.

Sobresale también en este libro la importancia que en su vida ha tenido el espacio. Cualquier hecho que se relata está relacionado con un espacio que no es un simple marco circunstancial. Si vida y cultura están íntimamente relacionadas, vida y espacio no lo están menos. Son muchos los espacios en los que se detiene Colinas, pero destacan sobre todo La Bañeza, el espacio de las raíces, de la infan-

cia; Córdoba, espacio de la adolescencia y del surgimiento de su vocación; por supuesto, Italia e Ibiza, hay mucha Ibiza. Y Salamanca, Madrid, París, China, Grecia, India... y bastantes otros que han dejado profunda huella en su peripecia vital y en su obra.

Las páginas de estas *Memorias del estanque* abundan en nombres del mundo de la cultura (escritores, pintores, músicos...), reflejo de una vida muy rica e intensa culturalmente, pero compatible con el gusto por la cultura popular y muy preocupada además por la conservación del medioambiente. Hay en este libro mucha *vida interior*, lo que lo hace denso, pero no de difícil lectura o aburrido, sino todo lo contrario, de lectura fácil y entretenida. A ello contribuye el que junto a toda esa *vida interior* intensa también queda reflejada una *vida exterior*, tal vez no tan intensa, pero desde luego sí atractiva, rica, y algunas veces sorprendente. Para ello, unas veces nos deja caer alguna anécdota (la del instructor militar cesado a la semana, por ejemplo), alguna aventurilla juvenil (autostopista de Londres a Barcelona), nos hace alguna que otra simpática confianza banal del mundo literario o de los que lo rodean (Neruda casi pierde el avión por volver a la habitación del hotel en busca de una rosa roja para regalar a María José, su mujer) o algún que otro comentario o hecho que aligera el contenido (lo que puede deber el éxito de su traducción del ensayo *Sthendal* de Lampedusa a Claudia Cardinale). Encontramos además en el libro algunos pasajes muy emotivos que pueden emocionar al lector sensible, como cuando habla de sus padres y de lo que a ellos les debe o cuando desgraciadamente sucedió la muerte de su hijo o tam-

bién cuando se refiere al nacimiento de un amor: el del propio poeta con su mujer.

El libro, por otra parte, es todo un tratado no explícito de teoría poética personal, de su concepción de la poesía y el arte. Nos habla de la unidad y la dualidad del ser, de los símbolos, de la necesidad de que los motivos culturales del poema nazcan de una realidad vivida y no sean mero culturalismo, del influjo oriental, de la «brecha» a una segunda realidad, de la poesía como *vía de conocimiento*, de lo *místico*, de la importancia de lo astral, del firmamento y la noche, de la plenitud del ser, de *la nada plena*, de la poesía que *sana y salva*...

Además, a lo largo del libro, vamos conociendo cómo se gestaron o qué hecho motivó la escritura de algunos poemas o de alguno de sus libros. También se nos da cuenta de la importancia que puede tener en la vida de un autor la concesión de los premios literarios y de algunos de los entresijos que los rodean. No debemos olvidarnos tampoco de algunas de las citas que a veces trae con gran acierto al hilo de algún comentario o recuerdo (Lope, por ejemplo: «Al amar se entra por la puerta del deseo en el templo de la razón»), ni de sus reflexiones sobre el gusto de los lectores o sobre algunos errores interpretativos que se han cometido con su propia obra, ni de la importancia que concede a los maestros olvidados (en su caso, Aleixandre o María Zambrano entre otros) a los que nuestra sociedad ha relegado en muchos casos.

Estas memorias, este *viaje interior*, se complementa con una serie de aforismos, en la línea de los que aparecen en sus *Tratados de armonía*, que ahondan en el carácter reflexivo, meditativo, que «respira»

su obra y que, en ocasiones, nos permiten también a nosotros lectores «crear el instante infinito», «abismarnos en el instante de sentir la infinitud».

Cierra *Memorias del estanque* el círculo de toda una vida dedicada a la poesía

en el momento en que Colinas se va acercando, como decía Hölderlin, a ese «tiempo de la tranquilidad y de la oración», o de la meditación, que le permite mirar hacia atrás con la satisfacción de haber vivido y de vivir, de «respirar», en el silencio de la palabra.



MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE, ED., *EL LEGADO LITERARIO DE CASTILLA Y LEÓN DESDE LA EDAD MEDIA AL ROMANTICISMO*, PETER LANG, BERLÍN, 2023, 386 pp.

TERESA SARAHÍ SORIANO RUIZ  
UNIVERSIDAD DE LEÓN

Este libro surge como un complemento al *Diccionario de Autores Literarios de Castilla y León* (base de datos en línea: [www.letra.unileon.es](http://www.letra.unileon.es)), proyecto que nació ante la necesidad de dar visibilidad al patrimonio literario de esta comunidad. De este mismo proyecto ha surgido también la antología comentada *Contra el olvido. Textos comentados del patrimonio literario de Castilla y León* (Ediciones del Orto, 2022), que completa con la selección de veinticinco pasajes un panorama de esta producción literaria.

Los capítulos de la actual monografía se centran en obras que de alguna manera guardan relación con el territorio, ya sea porque sus autores son naturales de Castilla y León o porque estuvieron vinculados a una de sus localidades en algún momento de su vida. Por ello, los investigadores se centran en aspectos variados y particulares de obras que comprenden desde el periodo medieval hasta el siglo XIX. Frente al olvido y la falta de difusión

del talento literario castellano-leonés, este grupo de estudiosos aborda la tarea de visibilizar la obra de algunos de sus escritores.

Todos los artículos fueron elaborados por investigadores de alto prestigio de diferentes universidades. El volumen se abre con una presentación de su contenido (pp. 7-11), seguida de un estudio de María Luzdivina Cuesta Torre (pp. 14-51) sobre la obra literaria de instrucción y moralización cristiana, tanto en latín como en castellano, de Clemente Sánchez de Vercial, canónigo de la catedral de León. La investigadora se detiene más particularmente en su *Sacramental*, compendio religioso de enorme difusión durante su tiempo, pues fue editado en numerosas ocasiones y traducido al portugués o al catalán, y en sus cuentos ejemplares, reunidos en el *Libro de los exemplos*, el cual representa la más extensa producción en ese género en lengua castellana durante la Edad Media.

A continuación encontraremos un acercamiento al Humanismo escolástico de Castilla en el que Juan Miguel Valero Moreno (pp. 53-88) ofrece nuevos datos sobre la obra de quien fue pieza fundamental en la incorporación del vocabulario propio del Humanismo italiano en Castilla y León, pues «no es casualidad que las menciones más destacadas como concepto central al conocimiento irrumpen en la década de 1440, cuando Alfonso de Cartagena había regresado a Castilla» (p. 77).

Seguidamente hallamos un artículo de Esther Fernández López (pp. 89-114) que bajo el título «La mitología en el *Comento a Eusebio* de Alonso Fernández de Madrigal: el tratamiento de la historia de Perseo», presenta un estudio sistemático y comparativo de un fragmento de *Comento a Eusebio*, cuyo autor fue obispo de Ávila. Las partes que ocupan a la investigadora son aquellas en las que el escritor avileño se dedica a comentar el mito de Perseo y lo pone a dialogar con textos clásicos como las ovidianas *Metamorfosis*.

María Asunción Sánchez Manzano dedica su esclarecedor estudio a analizar la controversia que envolvió a Gómez Pereira y Francisco de Sosa (pp. 115-146), quienes dejaron rastro de ella en sus escritos. El primero fue el autor de la *Antoniana Margarita* y el segundo compuso el *Endecálogo contra Antoniana Margarita*, una sátira sobre la obra de Pereira. Lo que aquí encontraremos es la discusión científica entre dos autores sobre la naturaleza humana y la animal.

Jesús Nieto, en el estudio titulado «Lorenzo de Zamora y el humanismo del Císter de Castilla» (pp. 147-159), aborda

un aspecto generalmente ignorado del humanismo castellano. Lorenzo de Zamora constituye un referente fundamental y poco conocido en un humanismo de características religiosas que floreció en el Císter castellano. La repercusión de su trabajo reside en la recuperación del patrimonio literario de este autor, cuya obra quedó dispersa por distintas bibliotecas tras la desamortización de los bienes eclesiásticos hacia la mitad del siglo XIX. Hay que señalar que el investigador hace además un recordatorio sobre la labor que queda por hacer tras el expolio de las bibliotecas monásticas a partir de 1835.

Uno de los capítulos que revela en mayor grado las repercusiones e importancia de estudiar obras y autores generalmente considerados de segunda fila es el escrito por Juan Matas Caballero (pp. 161-188), cuyo aporte es referente a *Pico y Canete*, una pieza teatral escrita en colaboración entre Luis de Ulloa y Rodrigo Dávila Ponce de León. La obra tiene su origen en un encargo realizado para la celebración de la salud de la reina Margarita de Austria. No obstante, no recibió mucha más difusión durante su época, aunque sí constan algunos testimonios. Lo más interesante es que existen ecos de escritores como Góngora y Calderón en ella. En este artículo, Juan Matas nos brinda un panorama sobre la posible influencia de estos dos grandes de la literatura española en la mencionada obra teatral.

El siguiente capítulo recoge el exhaustivo trabajo de Beatriz Antón (189-249) sobre *Empresas de los Reyes de Castilla (y León)* escrito por Francisco de la Reguera y Serna, el cual está considerado como el primer libro español de empresas políticas. Aunque el autor denomina al texto

como una colección de *hierografías* (lo que él mismo definiría como la combinación de la pintura y la letra), la realidad es que se trata de una suerte de manual para instruir al príncipe, el cual está compuesto por diversas imágenes simbólicas.

El brillante artículo de Elena de Lorenzo Álvarez (251-319) pretende estructurar la historia literaria sobre el concepto de la llamada *Escuela poética salamantina*. La investigadora confluye en las opiniones de otros investigadores que apoyan la existencia de dicha escuela, aportando pruebas historiográficas que sustentan el postulado.

Casi hacia el final podremos leer un profundo e iluminador análisis en torno al paisaje berciano presente en la poesía de Enrique Gil y Carrasco, elaborado por Montserrat Ribao (321-337). Este poeta del siglo XIX escribió sobre su tierra, pero murió lejos de ella (elemento que, tristemente, completa su aura romántica) en mitad de su juventud. Como si presintiera sus futuras desgracias, como su muerte en la más absoluta soledad, Gil y Carrasco escribe

Esas aguas que llevaron  
con mi niñez mi ventura,  
¿en dónde, río, pararon? (p. 323).

El volumen se cierra con dos clarificadores estudios sobre José Zorrilla, obra

de María José Conde y de Miriam López, respectivamente, en los que se aborda el análisis de la obra teatral *Traidor, inconfeso y mártir* (pp. 339-361), que la investigadora considera «su testamento teatral y antípoda de don Juan» (p. 339) y las leyendas, estudiadas en clave gótica (pp. 363-376), pues «Nuestro autor bebió y se contagió de este compendio de obras» y «no fue ajeno, como sus compañeros de generación, a aquel deleitoso y tentador regusto por las tinieblas» (p. 376).

Sin duda, este monográfico reúne exhaustivas investigaciones que responden al propósito principal del proyecto original y que dan muestra del compromiso de los involucrados. Aunque se trata de una serie de análisis reducidos a ahondar en elementos variados sobre las obras de algunos autores castellanos y leoneses, este trabajo nos da una idea de la riqueza literaria de Castilla y León y en especial de obras sobre las que existen pocos estudios o de las que se han abordado de manera insuficiente algunos aspectos particulares. Debemos tener en cuenta que, sobre todo con aquellos autores cuyas obras son casi desconocidas por el común de la gente, queda un amplio terreno baldío sobre el que las futuras generaciones de investigadores deberán trabajar. No obstante, el libro aquí reseñado es uno de los primeros peldaños.



# ANTOLOGÍA POÉTICA PERSONAL

A handwritten signature in black ink, consisting of a long horizontal stroke with a small loop and a flourish above it.

Lectura y Signo, 18 (2023)



## «CONTRA EL AMOR Y OTRAS FORMAS DE PODER»: UNA INTRODUCCIÓN A LA POESÍA DE ALFONS CERVERA

Alfons Cervera (Gestalgar, la Serranía valenciana, 1947) es reconocido por su obra narrativa desde principios de los años ochenta; en ella denuncia las conservadoras y unívocas posiciones de una parte de la sociedad española con respecto a los orígenes, circunstancias y consecuencias de la dictadura, «transición» y democracia en España: «Cervera, fiel testigo de su tiempo – considera ESPINOSA MAESTRE (2017: 11) –, tiene la virtud de no ocultar nunca la óptica desde la que escribe. Nada contra corriente [...]».

Sus textos se distinguen por cuestionar los mecanismos ficcionales y genéricos y por ensanchar los límites de la ficción y la realidad de la narrativa actual mediante la fragmentación, la combinación de narración y reflexión, la elipsis y los múltiples narradores, puntos de vista y personajes – la mayoría reales o con un correlato real – en los que la relación del yo con los sucesos, acontecimientos y lugares combinan la escritura sentimental con la «autoindagación» subjetiva para contar y recontar hechos que exceden las convenciones de la crónica, la literatura, la historia o la autobiografía modernas. Todos sus escritos presentan, además, un estilo sugerente y evocador, que rehúye la banalidad conceptual y aspira a ser un referente ético y moral por el modo de evidenciar los sesgos lingüísticos de quienes detentan la hegemonía y el poder político, cultural y mediático.

El primer libro publicado por Alfons Cervera, *De vampiros y otros asuntos amorosos* (1984)<sup>1</sup>, inició una trayectoria literaria que, *grosso modo*, se puede dividir en

---

1 La obra ganó, con el título de *Homenaje a Bram Stoker*, el Premio de Narrativa Villa Alaquàs, ciudad cercana a Valencia. En 1974, Alfons Cervera fue finalista del Premio Villa de Paterna con el relato «El atracador»; igualmente, en 1981 resultaría finalista del Concurso de Relatos Ciudad de Villajoyosa con «Ensayo para una iniciación»; y en 1982 del Certamen de Narración Corta Ciudad de Villena con «La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona», título que repite en una novela publicada en el año 2018 de contenido muy diferente. Cervera recuerda estos inicios literarios en TYRAS (2007: 21-23). Varios de estos detalles se reproducen en «A modo de biografía», de autor desconocido, en la siguiente dirección electrónica de la Universitat de València: <https://www.uv.es/cerverab/biografia.htm>.

tres etapas: una primera de corte experimental, integrada por relatos y novelas que el propio autor califica de «raras» por el predominio de la forma sobre el fondo y por la indefinición genérica y argumental; una segunda correspondiente a la memoria colectiva del pueblo y comarca en los que nació y ha vuelto a vivir desde el verano de 2006: Gestalgar (Los Yesares en sus ficciones), situado en la Serranía valenciana; y una tercera etapa presidida por sus recuerdos y vivencias íntimas, muy ligada al segundo ciclo por la coincidencia de situaciones y personajes o personas, espacios y tiempos: la casa familiar de Gestalgar en la que transcurrió la infancia del autor en plena dictadura de Franco y desde la que reflexiona sobre los vínculos con su madre, padre y hermano.

A la primera etapa, condicionada por el estructuralismo y los excesos culturalistas de finales de los años sesenta y de la década de los setenta en España, pertenecerían la suerte de relatos de la citada *De vampiros y otros asuntos amorosos* (1984), *Fragmentos de abril* (1985), *La ciudad oscura* (1987), *Nunca conocí un corazón tan solitario* (1987), *El domador de leones* (1989) y *Nos veremos en París, seguramente* (1993), que se pueden considerar novelas pese a la volubilidad de tramas, narradores, tiempos, espacios y personajes<sup>2</sup>.

La segunda etapa de la trayectoria de Alfons Cervera, la de la «memoria colectiva» de su tierra y gentes, surge por oposición a la primera, abstrusa y de poco interés para sus familiares y amigos de Gestalgar, ajenos al mundo literario. En ella se engloban, como señala TYRAS (2007: 39), las cinco novelas que Cervera dedica «a la España nacida de la Guerra Civil»: *El color del crepúsculo* (1995), la preferida del escritor entre todas las que ha escrito por el cambio argumental que supuso para su obra, *Maquis* (1997), la novela más representativa de este período y la más celebrada por la crítica, *La noche inmóvil* (1999), *La sombra del cielo* (2003) y *Aquel invierno* (2005)<sup>3</sup>.

La tercera y última etapa literaria de Alfons Cervera, por el momento, se centra en la memoria personal y familiar. La novela clave y que dio inicio al ciclo es *Esas vidas* (2009), cifrada en el año y medio que el autor cuidó de su madre antes de que ella falleciese. Esto le obligó a volver a su casa natal de Gestalgar, en la que vive desde entonces y en la que descubrió unos documentos con la condena de su padre a doce años de prisión por parte del régimen franquista. Esta noticia originó la segunda novela de su memoria personal, *Otro mundo* (2016), la que Cervera más quiere

---

2 TYRAS (2007: 25-38 y 2022a) ofrece una admirable síntesis de estos «OLNI (objetos literarios no identificados)» de Alfons Cervera, marcados por lo onírico, la mezcla de realidad y ficción, el «fragmentarismo, elipsis, perspectivismo, sugestión, polifonía, dislocación temporal». GOURGUES (2021) estudia la precariedad de las relaciones amorosas de los personajes de *La ciudad oscura* con breves alusiones a *De vampiros y otros asuntos amorosos* y *Fragmentos de abril* (más detalles sobre *De vampiros y otros asuntos amorosos* en GOURGUES, 2022).

3 Todas ellas fueron compiladas en 2013 en un único volumen titulado *Las voces fugitivas*. TYRAS (2007: 39-173, 2013 y 2022b) ofrece un examen de las cinco novelas mencionadas.

entre las suyas porque trastocó la indiferente percepción que tenía de su progenitor, muerto de un infarto en 1992. La tercera novela del ciclo aborda la difícil convivencia con su hermano Claudio, *Claudio, mira* (2020), aquejado, desde su nacimiento, de una discapacidad sensorial no diagnosticada y a quien el autor se comprometió a cuidar una vez fallecida su madre<sup>4</sup>.

A esta tercera etapa se podría añadir *Algo personal. ¿Te ha picado alguna vez una abeja muerte?* (2021), un libro ensayístico en el que Alfons Cervera rememora alguna de sus obras, así como escritores y escritoras, que ha venido leyendo desde la adolescencia hasta ahora. De acuerdo con el autor, la gran mayoría no han recibido el reconocimiento que merecen y causan, como las del mismo Cervera, incomodidad por su contenido y estilo en ciertos lectores, instituciones y poderes fácticos. En el título de *Algo personal...*, el escritor utiliza la misma voz narrativa de sus novelas del «ciclo o memoria personal», es decir, la suya propia o la de su representación ficcional, que va enlazando el comentario de las lecturas con recuerdos o vivencias suscitados por esos libros y lecturas. La obra ejemplifica muy bien la manera en que Alfons Cervera subvierte los límites genéricos y desafía los códigos narrativos actuales, e ilustra como la división en etapas o ciclos de su producción literaria obedece más a cuestiones conceptuales que de forma, porque los aspectos señalados en sus primeras obras (fragmentarismo, mezcla de narración y digresión, elipsis, perspectivismo, dislocación temporal) van a tener continuidad y conforman un distintivo esencial de su *usus scribendi* pasado y presente. De hecho, a las novelas señaladas se pueden añadir *La risa del idiota* (2000), *Tantas lágrimas han corrido desde entonces* (2012), *Todo lejos* (2014) y *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* (2018), con características formales semejantes, y de gran calado y excelencia creativa, pero que han pasado más desapercibidas para los lectores y los especialistas de la obra de Alfons Cervera por no encajar argumentalmente en los dos últimos ciclos señalados de su trayectoria: los de la memoria colectiva y familiar.

Algo semejante ocurre con la poesía de Alfons Cervera, que tuvo un desarrollo paralelo al de su primera narrativa. En 1974 escribió sus primeros once poemas a petición de Pere Bessó González, por entonces un joven poeta valenciano que deseaba incluirlos en un monográfico dedicado a la «Nueva poesía valenciana» en la revista que dirigía, *Múrice*. En el número de enero-febrero de 1975, se divulgó «Homenaje a una historia de amor», el primer poema escrito por el autor, que en 1987 se incluyó, prosificado y con leves variantes, en *Hyde Park Blues*. Cervera (en TYRAS, 2007: 22) explica que su amigo Pere Bessó, al enterarse de que había sido finalista del premio de narrativa de Alaquàs con «El atracador», le pidió unos poemas y «como no hubo manera de convencerle de que no tenía escrito un sólo poema, pues hi[zo] lo irremediable: escribir en una sola

---

4 Sobre este ciclo, véase la síntesis de LESOUÉF (2022).

sesión once poemas». Otras seis de aquellas once composiciones aparecieron en 1975 en el libro *Un siglo de poesía en Valencia* (Prometeo, Valencia, 1975, pp. 319-325), editado por el crítico y escritor Ricardo Bellveser: «Asesinato en el expreso», «Nocturno en Regent's Park. (Esperando a Lidia)», «Paseo (con Lidia en el autobús rojo)», «Dos historias», «No me digas que no te desnucas la noche del sábado» y uno sin título para «ana maría moix»<sup>5</sup>. Delante de ellos se situó un texto en prosa titulado «Poética» (pp. 321-323), que se cita más adelante.

Cervera siguió escribiendo poesía desde entonces porque se lo pasaba muy bien haciéndolo sin saber si sus versos, o lo que fuesen, valían la pena, y recelando de la actitud pequeñoburguesa de los poetas y de las lecturas que organizaban en ciudades como Valencia. En una de ellas, celebrada en un café del Carmen, un barrio de la ciudad vieja, alguien leyó un poema «De lo que fue el guion de una película que hablaba del otoño», que fue muy bien recibido y se integraría en el libro *Hyde Park Blues* (1987)<sup>6</sup>:

No me conocía nadie. Fuimos un grupo de amigos. Nos quedamos en el último rincón. Alguien leyó uno de los poemas que luego formó parte de *Hyde Park Blues*: «De lo que fue el guion de una película que hablaba del otoño». Hubo un aplauso que no te veas. Qué cosas tan raras tiene la poesía. En los ochenta fueron publicados (CERVERA, en comunicación personal del año 2022)

Cuando voy a a València y paso por lo que fueron los cafés Lisboa y Cavallers de Neu, en el centro histórico, me entra el gusanillo de aquellos debates en que la poesía era un arma dispuesta a ser usada como si estuviéramos en las calles de Dodge City (CERVERA, 2023: 48)<sup>7</sup>.

---

5 Todos, salvo el dedicado a Ana María Moix, que Alfons Cervera recupera en esta antología personal para la revista *Lectura y signo*, se publicaron posteriormente en el poemario *Hyde Park Blues* (1987). BELLVESER (1975: 314-315) incluyó a Alfons Cervera entre los escritores del grupo Múrice con la siguiente nota: «Para este apartado se ha manejado el material recogido por la revista *MÚRICE* para el número monográfico, todavía inédito, dedicado a la "Nueva poesía valenciana". El director de la publicación, Pedro Besó, nos lo ofreció todo [...]». Además de los poemas aducidos de Alfons Cervera, se antologaron composiciones del mismo «Pedro Besó» y de «M.<sup>a</sup> Carmen Soto, Marcos Granell, Vicente Contreras, José Luis Falcó, Blas Muñoz, Josefa Llavador, Alfonso Girau [y] Juan José Romero Cortés».

6 En diciembre de 1974, se difundió en la revista *Proís* el poema que comienza «La ciudad duerme y acechan», de *Primeros poemas* (1974) —un libro inédito del que se recuperan varias composiciones en esta antología—. En marzo de 1979, en la *Nueva Revista de Literatura* de la Universidad de Valencia, II época, nº 1, Alfons Cervera incluyó el poema «Escena» también de *Primeros poemas* (1974), y «No me digas que no te desnucas la noche de sábado», «Fin único», «Calle baja» y «I. De lo que fue el guion de una película que hablaba del otoño / II. Final» de *Hyde Park Blues*. Tal como se recoge en la revista, «Calle baja» figuraba originalmente en un poemario mecanografiado en 1975 por Alfons Cervera bajo el título de *Travelling* y «I. De lo que fue el guion de una película que hablaba del otoño / II. Final» en otro de 1974, también mecanografiado por el autor, que llevaba por título *Marilyn no estaba triste aquel verano*. Ambos poemarios se refundieron posteriormente en *Hyde Park Blues*. En julio de 1981, en *Polymnia. Revista de Literatura y Arte* (Alicante), se incluye «Acerca del misterio de la vida en las habitaciones cerradas» de *Hyde Park Blues*; en la revista *Zarza Rosa*, número 4, de abril-mayo de 1985, se publicó el poema «Jazz» de *Canción para Chose*, poemario aparecido ese mismo año.

7 En CERVERA (2002: 7), el escritor rememora de forma más extensa la cuestión: «Los poemas [...] vienen [...] de lejos, de cuando el tiempo era otro y diferente, de cuando el pudor se acababa en la barra de un bar y en esa misma barra surgía el jeroglífico torpe de los versos, las raíces húmedas de las palabras

Después de publicar en 1984 la suerte de relatos *De vampiros y otros asuntos amorosos*, Alfons Cervera se hizo más conocido en el mundillo literario valenciano y le fue más fácil publicar. Así, entre 1985 y 1989, editó cuatro libros de poesía: *Canción para Chose* (1985), *Francia* (1986), el mentado *Hyde Park Blues* (1987) y *Sessió contínua* (1989), y las *plaquettes* «Bailaremos un tango hasta el amanecer» (1988) y «Un jardín con peces de colores y pájaros sonámbulos» (1990)<sup>8</sup>. En 1990 dejó la poesía o, como le gusta decir a Cervera, la poesía lo dejó a él, porque el chispazo de inspiración puede alcanzar para escribir un verso ingenioso o digno, pero no para escribir un buen poema ni libro de poemas. Con todo, el ritmo, la densidad y exigencia que exige la poesía siempre ha estado presente en su narrativa, tal como el autor reconoce en una entrevista reciente:

En todas mis novelas hay una cierta dosis de lirismo. Empecé escribiendo poesía hace la tira de años. Luego supe que la poesía es imposible, aunque hoy levantas una piedra y sale un genio de la poesía. Dejé la poesía, o ella a mí, y algo de lo que me quedó de ella está en todo lo que escribo (Cervera en CARRASCO, 2023)<sup>9</sup>.

En 2002, Alfons Cervera recuperó sus libros de poemas en *Los cuerpos del delito. Poesía (obra completa)*, Chiva (Valencia), Riialla Editores, 2002, edición en la que recupera un poemario, inédito en su conjunto hasta entonces, *Contra el amor y otras formas de poder* de 1978, y *Sesión continua* (2000), la traducción al castellano de *Sessió contínua*<sup>10</sup>. Desde 2014 escribe un nuevo libro de poesía, *Nadie tiene compasión de los payasos tristes*, que no sabe si terminará ni publicará porque sigue convencido de que a la poesía no le hacen falta sus poemas.

Como avanzaba líneas atrás, la poesía de Alfons Cervera es una prolongación de sus primeros relatos y de sus obras de los años ochenta: asuntos amorosos y existenciales de poso desesperanzado, un yo poético voluble, pero que da cohesión argumental y emocional a unos poemas concebidos como breves secuencias o videoclips, con ecos de la novela y el cine negro por la importancia del conflicto sentimental, la atmósfera

---

que lo sustentaban, una decidida vocación entusiasta por no llegar a ser nada, sólo líneas vacilantes en las servilletas de papel sobre las manchas negras de los mármoles de la madrugada».

8 *Hyde Park Blues* y *Francia* fueron escritos entre 1974 y 1976, pero publicados más tarde en orden inverso: «Dos de los libros fueron escritos, si no me falla la memoria, entre 1974 y 1976: *Hyde [P]ark [B]lues* y *Francia*. Los que vinieron luego, *Canción para Chose* y la *plaquette Bailaremos un tango hasta el amanecer*, surgirán mediados los ochenta. Más tarde se publicarían en el orden precisamente inverso al de su escritura» (CERVERA, 2002: 7).

9 Más socarronamente, CERVERA ([2012] 2017: 195) comentó: «[...] también fui poeta. Bueno, poeta es mucho decir. Publiqué algunos libros de poemas. [...] Tampoco soy Dostoievski. Pero lo que me jode no es no ser Dostoievski. Lo que me jode de verdad es no ser René Char o Vladimir Holin. [...] Por eso decidí —si es que eso se decide o llega por su cuenta y ni lo coges al vuelo— dejar la poesía y escribir novelas». En todo caso, Alfons Cervera continúa siendo un gran lector de poesía tal como demuestran las recurrentes citas de poetas en sus artículos y novelas posteriores a 1990.

10 El número 18 de la revista *Riff Raff* (2ª época, invierno) difundió una parte de los poemas de *Contra el amor y otras formas de poder* en el año 2002.

crepuscular y la decadente ambientación urbana. La misteriosa voz poética aporta, con su deambular y devaneos, la intriga, y el lector se convierte en un seudoinvestigador o seudoespía de sus circunstancias, actitudes y reflexiones. De este modo, el torrente de conciencia y la mezcla de narración y digresión moral del yo poético es clave en la construcción estructural (si es que la hay) de los poemas.

La continuidad entre la poesía y la prosa de Alfons Cervera se hace evidente desde su primer poemario publicado, *Canción para Chose*, uno de los personajes de *Fragmentos de abril*. Según TYRAS (2007: 29), «tanto el poemario como la novela expresan el desencanto que se ha apoderado de la generación del 68, y no encontró en los cambios aportados por la Transición democrática sino más que motivos de desencanto». BESSÓ ([1987] 2002: 140-141) apunta la unicidad temática y retórica de *Hyde Park Blues* con respecto a la obra en prosa de Cervera y más particularmente con *De vampiros y otros asuntos amorosos*: «Un lector gozoso de los textos cerverinos descubrirá el entramado, el diseño e, incluso, el hallazgo feliz de algunos de los relatos más reconocibles y celebrados en *De vampiros...*». Pero la unión más significativa se da entre el poema *Nunca conocí un corazón tan solitario*, de 1982, aparecido en 1984 en el número cuatro de la revista *Bavel*, pp. 33-40, y la narración, casi homónima, *Nunca conocí un corazón tan solitario (casi una novela policíaca)*, editada en 1987<sup>11</sup>. Como explica TYRAS (2007: 32),

*Nunca conocí un corazón tan solitario* no es tanto una novela policíaca, casi o no, como una especie de juego lúdico con unas normas genéricas que le permite al escritor poner a prueba una serie de ingredientes —algunos ya evocados anteriormente [un crimen, una investigación, un triángulo actancial víctima-culpable-investigador... La investigación que emprende un amigo de la víctima por fidelidad afectiva, aunque sus posiciones sociales hayan divergido mucho]— que constituyen, [por] así decirlo, su caja de herramientas<sup>12</sup>.

---

11 Parece que *La lentitud del espía*, una historia en prosa aparecida en 2007, también tuvo su origen en un texto de carácter poético, de ahí los elocuentes elogios sobre el lirismo del texto y lo vaporoso de la trama: «[...] ahora mismo [el verano de 2006] estoy corrigiendo un texto extraño, de hace diez años por lo menos, que quiere ser poesía pero no sé qué es» (Cervera en TYRAS, 2007: 20). El autor publicó una columna con el mismo título en el diario *El Levante-EMV* (véase CERVERA, 2000: 165-167). En diferentes artículos y entrevistas, el escritor manifiesta su devoción por la novela detectivesca —la de Raymond Chandler en particular— y el *film noir*. En el texto «Cuando se tiñe de negro el cielo de Marsella. Un paseo por las calles literarias de Jean-Claude Izzo» (CERVERA, 2021: 96-103), se rastrear algunas de sus últimas apreciaciones al respecto.

12 Al parecer, el poemario *Sessió continua* surgió de reflexiones y emociones similares a las de la novela *El domador de leones*: «Decidí “Sessió continua” en un pueblecito de Santander (Liérganes), donde estuve viviendo un mes en el verano de 1987, escribiendo “El domador de leones”. Allí sentía como una extraña melancolía que, creo, me venía de la añoranza de ciudades, pueblos, gentes... Me acerqué a esa melancolía en clave cinematográfica. Y también cumplí ese acercamiento con la lengua catalana, la echaba de menos, rodeado de gente que sólo usaba el castellano, y necesitaba “oírme” en catalán, sentir que esa parte de la cultura del País Valenciano me estaba pidiendo un hueco en aquel verano solitario por los montes de Cantabria. Regresé a ese pueblo y al hotelito de entonces (Hotel Cantábrico) y la gente del hotel aún guardaba los folios mecanografiados que les dejé al marcharme» (en «A modo de biografía»: <https://www.uv.es/cerverab/biografia.htm>).

El estilo es el tercer nexo entre los poemarios y novelas de Alfons Cervera, junto con asuntos y voces poéticas y narrativas, porque los versos no basan su armonía en la regularidad estrófica, sino en los efectos reiterativos de políptoton y *homeotéleuton*, y en la alternancia de períodos y oraciones de longitud distinta para conseguir un lenguaje rítmico:

hay escenas que actúan de distancia  
y regresan cada vez en el incendio  
de la noche

hay días como aquellos en que el mar  
sin excusa aparente se desborda  
en una catarata de cabellos oscuros

hay atardeceres tristes como el vuelo  
de una gaviota solitaria:

(«Canción para Chose», vv. 1-8, *Canción para Chose*)

Cuando despiertas con las arañas colgadas de los ojos, y pulsas el aire que empolva las paredes, y, nunca sabes muy bien por qué, te desvistes el sueño para amanecer donde malditas las ganas.

Cuando sales a la calle y los autobuses son dinosaurios rojos que crecen del asfalto, y a cada paso se abre un vacío donde cabrían la ciudad entera y miles de ciudades con el sombrero puesto.

(«II», *Bailaremos un tango hasta el amanecer*)

Asesinato en el expreso

Camino de Liverpool conocí a Raquel, muchacha abierta al mundo que conocí camino de Liverpool (lo repito porque es importante), aunque no sé, ahora mismo, si desembocamos en Liverpool o la muerte la sorprendió una tarde, cuando yo estaba dormido y al despertar la misma chica (con los dientes afilados) sonreía al decirme que ya estábamos llegando a Salamanca («Asesinato en el expreso», *Hyde Park Blues*)

Como se aprecia en los dos últimos fragmentos, en sus composiciones poéticas, Alfons Cervera renuncia a menudo a la disposición estrófica y versal y a los corsés tipográficos para romper deliberadamente las convenciones discursivas y formales del género. Esta ruptura, muy propia de la vanguardia y que atenta contra la expresión grandilocuente, bien intencionada e insustancial de la sociedad burguesa, supone una quiebra a su vez de la tópica expresión de emociones y sentimientos de la lírica. Cervera se opone a ello en todos sus poemas y desde el título del primer poemario que escribió: *Contra el amor y otras formas de poder*. En sus versos, el contenido se impone sobre la pomposidad retórica y define la manera en la que el escritor entiende la literatura y su escritura:

digo amar que no vivir en vilo (pero los pájaros oscuros cavan túneles fríos en nuestra serenidad, ana). digo abrir el corazón antes y después de la última palabra que no mirar impasible los restos del tren abandonado en vía muerta

(sin título [para Ana M.<sup>a</sup> Moix], *Primeros poemas*)

I

la sistematización del absurdo en ampollas  
medievales: confieso amor que me seduce a tu  
pesar el maullido tenebroso de la noche la desmitificación de nuestros amantes  
y el vuelo de palomas en las ventanas del insomnio. Recurriremos a la experiencia clandestina de los lavabos públicos a  
la idealista teoría de los supuestos a suplantar  
las estrategias revolucionarias contra el poder con prácticas obscenas de la masturbación ideológica.

(«I», *Contra el amor y otras formas de poder*)

### Sad Song Blues

El viaje improvisado y la certeza de que las playas se quedan vacías en invierno muchacha de cabellos amarillos esa tristeza nunca corrompida nunca sorprendente nunca represalia si supieras cómo se mueren entre aullidos las tardes de verano en la plaza Dam muchacha de manos inexpertas tu sonrisa repentina sabes que las noches de agosto Ámsterdam se vuelca en esa algarabía de cosmopolitismo recargado confuso pero agradablemente soportable este viaje improvisado adiós en una noche de verbena *love is all I have to give* muchacha de cabellos amarillos [...]

(«Sad Song Blues», *Hyde Park Blues*)

En la poesía de Alfons Cervera es crucial que el contenido no tenga que supeditarse a la forma, y tiene en su estilo uno de los logros de mayor interés por el manejo de los bucles expresivos y rítmicos. Estos bucles toman forma por primera vez en sus primeros relatos y versos y caracterizan todas sus novelas, en las que enfatiza la reflexión o digresión ética y moral, de mejor encaje que en la poesía. A razones de esta índole se deben, probablemente, las dudas de Cervera sobre la valía de sus poemas amétricos, mucho más intuitivos que intelectuales, y «contraculturales» conforme a la «poética» que encabezó la edición de sus primeros poemas en 1975 y que el autor concibió ya como una ficción que expresaba su renuncia a la ampulosidad de la creación lírica y al egocentrismo del poeta:

Espero, Brigitte, que alguien te entregará esta nota antes de que inicies el camino a mi casa. Se la entregaré a Truffaut [...] Aquí llega una época extraña que nunca consigo ubicar en mi trayectoria estilística-emocional [...] me permitirás que te lea mis últimos poemas (creo que los llaman contraculturales; yo solo te diré que los escribo en una habitación pobre de luz y con la música haciendo temblar las paredes [...] no me pondré pesado con mis teorías intransigentes acerca del poeta

y del hombre, de mis dudas frente a lo puramente estético y, claro está, tampoco te hablaré de la opinión que me merecen el crítico y el erudito cuando se lanzan sobre el poema esgrimiendo las garras enfundadas en harina» (Cervera en BELLVESER, 1975: 322-323).

La formación y las circunstancias personales de Alfons Cervera son esenciales para entender su «trayectoria estilístico-emocional»: el autor recibió una precaria educación franquista; se formó leyendo tebeos y novelas de «a duro» y cuando se acercó a la «alta» cultural percibió un tufillo de élite y refinación al que nunca se ha aproximado<sup>13</sup>; trabajó como hornero desde niño y después ejerció como tutor del alumnado interno en la Universidad Laboral de Chestre y como maestro de literatura en la educación primaria. Los principales escritores de su década, los nacidos entre 1941 y 1950, pertenecen, en cambio, a una de las generaciones mejor formadas de la historia reciente, la de los «novísimos», venecianos, generación del lenguaje o del 68, y desde muy jóvenes ocuparon preeminentes puestos en los ámbitos culturales y académicos. Los poemas de Alfons Cervera pueden recordar a los de los *novísimos* y afines por la integración de referentes cinematográficos y musicales, pero se distancian por el rechazo de la suntuosa concepción formal y estilística de aquellos<sup>14</sup>. Como recuerda IRAVEDRA (2016: 52), «no todo era archiestética novísima en la musa del 68», y Cervera se encuadraría dentro de los disidentes que optaron por una superación de la poesía social y la poesía intimista, al modo, entre los españoles, de Luis Cernuda o Ángel González –poeta al que cita en distintas conferencias, artículos y novelas–, aunque con una retórica distinta. Puestos a poner marbetes, su poesía sería de un difuso «intimismo crítico» o de «ruptura interior» (lemas estos últimos que tomo de IRAVEDRA, 2016:115-127), con resabios *beatnik*, por su interés por el rock, las pulsiones vitales o los atisbos éticos en favor de la revolución, y en contra de maximalistas pronunciamientos políticos y culturales, que continuaron los poetas que IRAVEDRA (2016: 127-141) adscribe a «un compromiso posmoderno» en la línea del colectivo Alicia Bajo Cero. De este

---

13 «Yo leía tebeos y aquellas novelitas del Oeste que se vendían en los quioscos. Las novelas de a “duro”, que es lo que costaban. Cada jueves las cambiábamos por otras. Ése fue mi aprendizaje literario. Yo no sabía quiénes eran Tolstoi, William Faulkner o Henry James. Mis autores preferidos eran Silver Kane, Keith Luger, George H. White, Curtis Garland, Alf Regaldie y otros como ellos» (Cervera en POSSI, 2016: 338).

14 De la famosa antología de Castellet, CERVERA (2021: 289) se queda con tres nombres: Pere Gimferrer, Ana María Moix, a quien dedica el segundo poema que escribió y que figura en esta antología, y Vázquez Montalbán. En CERVERA (2021: 27-30 y 288-293) recuerda la lectura de *Baladas del Dulce Jim*, de Ana María Moix, y de *Una educación sentimental*, de Vázquez Montalbán, uno de sus escritores predilectos y del que siempre destaca la novela *El pianista*. Un verso de Pere Gimferrer abre la novela de Alfons Cervera *La noche inmóvil*: «¿Quién rescata al silencio el pasado y sus máscaras?». BESSÓ ([1987] 2002: 139-140) plantea «una lectura [del poemario *Hyde Park Blues* de Cervera] próxima a las vivencias, actitudes y gestos propios de la llamada Generación de los Novísimos» por las referencias al mundo del cómic, la canción, el cine «o los nuevos espacios poéticos, suerte de *locus amoenus* urbanos: unos abiertos, en las grandes capitales europeas (Londres, París, Amsterdam, Estocolmo...), otros más reducidos y anónimos (tabernas, habitaciones de hotel...)».

modo, junto a poemas extensos, lindantes con la prosa en varios casos, se hallan otros con breves proclamas como si de pancartas, carteles o incluso de pintadas se tratase:

¿Sabes Che?

era bochornoso escuchar cada día  
las mismas lecciones empezábamos  
a lucir melenas contestatarias y las corbatas  
colgaban de las perchas como anguilas  
inertes *I can't get no satisfaction* acabareis  
[...]  
¿sabes Che? ya entonces empezaba a clavarse  
en mi frente esa imagen tuya de siempre  
pero helada helada Che ¿sabes? algo así  
como si te fueran a matar algún día  
(«¿Sabes Che?», vv. 1-5 y 14-17, *Primeros poemas*)

IV

el suicidio se descubrió después (ya lejos las señales  
en los barrotes)  
y el forense vaciaba silencios con teorías falsas.  
sólo al final cuando la clandestinidad de las referencias  
(en ese momento de juego a muerte con el viejo fascismo)  
alguien pudo hablar con exactitud de lo ocurrido.  
(«IV», *Contra el amor y otras formas de poder*)

Dos historias

A Bob Dylan y Joan Baez

Por qué la cabellera gris  
de la música inútil ocultó  
la sonrisa (¿recuerdas la historia  
de la manifestación antifascista?)  
y nos separamos tristes cuando  
las banderas quedaron en silencio.  
(«Dos historias», *Hyde Park Blues*)

Al igual que sucedió con la publicación de los primeros poemas de Alfons Cervera en *Un siglo de poesía en Valencia* (1975), esta antología para la revista *Lectura y signo* es una petición expresa de quien esto escribe a fin de recuperar unos versos descatalogados que poseen una gran singularidad por la natural inserción de la voz autorial en su tiempo, en su comunidad y en la trayectoria literaria de su autor. Alfons Cervera ha recuperado en ella poemas de todos sus libros publicados hasta la

fecha: *Canción para Chose*, *Francia*, *Hyde Park Blues*, *Sessió contínua* y *Contra el amor y otras formas de poder*; de *Primeros poemas* (1974), título bajo el que agrupa sus primeras composiciones en verso; de las *plaquettes* *Bailaremos un tango hasta el amanecer* y *Un jardín con peces de colores y pájaros sonámbulos*, y de *Nadie tiene compasión de los payasos tristes*, un poemario inconcluso que empezó a escribir en 2014.

Como ocurre en toda antología, la selección desvirtúa las secciones y el conjunto de los libros en su primera edición y en el volumen recopilatorio de 2002, *Los cuerpos del delito*, además de prescindir de prólogos y presentaciones del propio autor y de los críticos y poetas Antonio Cabrera, José Luis Falcó y Pere Bessó: el primero introdujo los versos de *Canción para Chose*, el segundo los de *Francia* y el tercero los de *Hyde Park Blues*. Los poemas antologados, incluidas las traducciones de las composiciones de *Sessió contínua*, obra del autor y consignadas a pie de página tras un asterisco, proceden de Alfons Cervera, *Los cuerpos del delito. Poesía (obra completa)*, (Chiva, Valencia, Riialla Editores, 2002); de una de las dos copias conservadas por Alfons Cervera de *Primeros poemas*; de una versión mecanografiada de *Nunca conocí un corazón tan solitario* en propiedad del autor, de la *plaquette* *Un jardín con peces de colores y pájaros sonámbulos*, y de un archivo informático de Microsoft Word de *Nadie tiene compasión de los payasos tristes*, datado el 22 de octubre de 2017 por el mismo autor. En los textos se han introducido leves cambios en el uso de cursivas, en la separación de palabras, en el empleo de mayúsculas en los términos extranjeros y en la acentuación de términos en español para adaptarlos a las convenciones tipográficas actuales.

JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ

## OBRA POÉTICA DE ALFONS CERVERA:

*Primeros poemas*, 1974 [inédito]<sup>15</sup>.

*Canción para Chose*, Valencia, Víctor Orenga, 1985<sup>16</sup>.

*Francia*, Valencia, Malvarrosa de Poesía, 1986.

*Hyde Park Blues*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1987<sup>17</sup>.

*Bailaremos un tango hasta el amanecer*, Valencia, Malvarrosa, 1988 [plaque].

*Sessió contínua*, Valencia, Amós Belinchón, 1989.

*Un jardín con peces de colores y pájaros sonámbulos*, Valencia, Malvarrosa, 2000 [plaque].

*Los cuerpos del delito. Poesía (obra completa)*, Valencia, Riialla Editores, 2002<sup>18</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

BELLVESER, R. (1975), *Un siglo de poesía en Valencia*, Valencia, Prometeo.

BESSÓ, P. (2002), «Prólogo» [a *Hyde Park Blues*], en A. Cervera, *Los cuerpos del delito. Poesía (obra completa)*, Valencia, Riialla Editores, pp. 139-142.

CARRASCO, B. (2023), «Alfons Cervera: A este país se le cae la baba con la palabra desmemoria», en *Zenda. Autores, libros y compañía*. Disponible en <https://www.zendalibros.com/alfons-cervera-a-este-pais-se-le-cae-la-baba-con-la-palabra-desmemoria/> [27/03/2023].

CERVERA, A. (2000), *Diario de la frontera*, Valencia, Riialla Editores.

– (2002), «Al cabo: un actor de variedades», en A. Cervera, *Los cuerpos del delito. Poesía (obra completa)*, Valencia, Riialla Editores, pp. 7-10.

– ([2012] 2017), «Las deshoras de un escritor de fricciones», en A. Cervera, *Yo no voy a olvidar porque otros quieran*, Barcelona, Montesinos, pp. 193-204.

– (2021), *Algo personal. ¿Te ha picado alguna vez una abeja muerte?*, Valencia, Piel de Zapa.

– (2023), «La lucha de clases», *Levante, El Mercantil Valenciano*, 17-09-2023.

---

15 El poema que comienza «La ciudad duerme y acechan» se divulgó en la revista *Proís*, de diciembre de 1974, s. p. Otro de sus poemas, «Escena», se dio a conocer en el número 1 de la *Nueva Revista de Literatura* de la Universidad de Valencia, II época, de marzo de 1979.

16 El poema «Jazz» apareció en la revista de poesía *Zarza Rosa*, 4, abril-mayo de 1985.

17 «Homenaje a una historia de amor» apareció en la revista *Múrice*, 1, enero-febrero de 1975, s. p.; «No me digas que no te desnucas la noche de sábado», «Fin único», «Calle baja» y «I. De lo que fue el guion de una película que hablaba del otoño / II. Final» se publicaron por primera vez con disposición en verso en la *Nueva Revista de Literatura*, 1, II época, marzo de 1979, de la Universidad de Valencia (en el poemario las composiciones están prosificadas). En *Polymnia. Revista de Literatura y Arte*, de julio de 1981, Alicante, apareció otro poema de *Hyde Park Blues*: «Acerca del misterio de la vida en las habitaciones cerradas».

18 El libro incluye *Canción para Chose*, *Bailaremos un tango hasta el amanecer*, *Francia*, *Hyde Park Blues*, *Sessió contínua*, la traducción del autor, inédita hasta entonces, *Sesión continua* (2000), y *Contra el amor y otras formas de poder* de 1978, publicado parcialmente en el año 2002 en la revista *Riff Raff* (nº 18, 2ª época, invierno).

- ESPINOSA MAESTRE, F. (2017), «Prólogo. Llamar a las cosas por su nombre», en A. Cervera, *Yo no voy a olvidar porque otros quieran*, Barcelona, Montesinos, pp. 11-17.
- GOURGUES, M. (2021), «Passion, patience et compassion dans *La Ciudad oscura* d'Alfons Cervera», *Savoirs en prisme*, 14, pp. 39-64.
- (2022), «Derramar la sangre para conocer al hombre, “De vampiros y otros asuntos amorosos” de Alfons Cervera», en J. Bel, J. Devaux, X. Escudero, C. Veters, R. Pérez Parejo y J. Soto Vázquez, *Cruautés et violences dans le conte et dans le récit bref*, Boulogne-sur-Mer, Université Littoral Côte d'Opale, pp. 503-520.
- IRAVEDRA VALEA, A. (2016), *Hacia la nueva democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor.
- LESOUËF, M. (2022), «Las imágenes del espacio íntimo en el ciclo familiar de Alfons Cervera», en N. Sagnes-Alem, coord., «Narraplus», 5, pp. 18-36.
- POSSI, V. (2016), «Entrevista a Alfons Cervera», *La nueva literatura hispánica*, 20, pp. 335-348.
- TYRAS, G. (2007), *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, Barcelona, Montesinos.
- (2013), «Alfons Cervera: hacia una poética de las voces», en A. Cervera, *Las voces fugitivas*, Valencia, Piel de Zapa, pp. 13-19.
- (2022a), «Antes de la memoria», en N. Sagnes-Alem, coord., «Narraplus», 5, pp. 1-17.
- (2022b), «*Maquis*, una poética del testimonio», en A. Cervera, *Maquis* [25 aniversario. Edición conmemorativa], Valencia, Piel de Zapa, pp. 13-20.
- \* «A modo de biografía». Disponible en: <https://www.uv.es/cerverab/biografia.htm> [sin autor ni fecha conocidos, 27/03/2023]



## De PRIMEROS POEMAS (1974)\*

### I

... y me deslizo  
por el muslo helado  
del domingo inmensurable  
hacia el muñón doloroso  
de tu ausencia. (Huyendo  
ondulatorios abrazos,  
tristes, fluctuantes,  
inútiles abrazos) me  
recojo en la tibia  
cuadrícula de nuestras  
palabras de ayer.

---

\* Alfons Cervera conserva dos ejemplares de estos poemas, inéditos, mecanografiados a máquina en folio, unidos a modo de cuadernillo y encabezados con una portadilla rotulada como «Primeros poemas». En ambas portadas, y tras el título, también figura «Alfonso Cervera». En el ejemplar del que el autor toma los poemas, se añadieron correcciones menores y la datación de los versos: «1974». El poema «La ciudad duerme y acechan», también de *Primeros poemas*, lo firmó en la revista *Proís*, de diciembre de 1974, como Alfonso González. No adoptó Alfons Cervera como firma hasta la publicación en 1984 de *De vampiros y otros asuntos amorosos*.

Ya deja de buscar en los estigmas  
oscuros de mi cuerpo. Ayer está aquí,  
irremisiblemente tendido en el musgo  
helado de tu presencia inesperada (quizás  
vuelva algún día. Tal vez cuando esté  
convencida de que amar es otra cosa)  
¿Cómo encontrarás caballos desbocados  
en la impasibilidad de mi distancia?  
Tu cuerpo entero atravesó la noche  
y me dejó cucarachas amargas en la boca.  
¿De dónde si no esa mancha de sueño  
en tu espalda? (No deberías marcharte.)  
Ya deja de trepar las agrestes  
montañas de mi corazón. Al cabo  
¿no entiendes lo que quiero decirte?  
(¿Me has esperado todo este tiempo?)  
EPITAFIO TRISTE A TU REGRESO: a lomos  
de tu entereza cabalgada ingrata hacia el olvido.

*para Ana M.<sup>a</sup> Moix\**

digo amar que no vivir en vilo (pero los pájaros oscuros cavan túneles fríos en nuestra serenidad, ana). digo abrir el corazón antes y después de la última palabra que no mirar impasible los restos del tren abandonado en vía muerta. *no time for flowers* ana, pero amar, amar cuando se escucha cerca el murmullo de las olas (pobre nancy flor ¿verdad?) es como ver nacer una rosa en cada una de las tímidas caricias.

---

\* El poema apareció en la antología *Un siglo de poesía en Valencia*, editada por Ricardo Bellveser, Prometeo, Valencia, 1975, p. 325, con una disposición versal y leves variantes ortográficas. CERVERA, A., *Algo personal. ¿Te ha picado alguna vez una abeja muerte?*, Valencia, Piel de Zapa, 2021, p. 30, explica que este poema fue el segundo que escribió: «Recuerdo que el primer poema que salió de la Olivetti hablaba de la historia de amor que vivieron Bob Dylan y Suze Rotolo [...]. Y el segundo poema era uno que salía directamente de un libro de poemas de Ana María Moix que se titula *No time for flowers*».

## *Del escenario donde se rodó conspiración de silencio*

### I

No sé si los raíles de las viejas  
estaciones y las horas muertas  
de los relojes obedecerán la indicación  
ansiosa de mi brújula. Pero así te busco: loco  
y apresuradamente alegre pues algo dijiste  
entonces que me subyugó: como un inútil  
tren abandonado.

### II

Camino con mi castillo  
a cuestras tras las palomas de tus manos  
y la quimera de una trinchera de besos  
en ese campo de batalla que tú llamabas  
siempre del amor...

«Apilan sonido tras sonido,  
y siguen adelante,  
cantando y silbando»  
*Maiakovski\**

La ciudad duerme y acechan  
lobos negros de hermoso pelaje,  
Copula la sombra de la torre  
con la boca iluminada  
de1 PARKING subterráneo. Martes.  
Y detrás saetas vegetales columpiando  
el episodio da la estatua.  
Y ahora (ya la cejilla en el mástil  
y las cuerdas dispuestas a transformar  
el silencio) huellas circulares  
en la garganta y en el camino  
de regreso.  
(Raimon no cantará esta noche)

---

\* La composición apareció en la revista *Profs* en diciembre de 1974.

## ¿Sabes Che?

era bochornoso escuchar cada día  
las mismas lecciones empezábamos  
a lucir melenas contestatarias (¿) y las corbatas  
colgaban de las perchas como anguilas  
inertes *I can't get no satisfaction* acabareis  
fumando drogas y las chicas se dejan meter  
mano y a saber si no les echarán pastillas  
en los vasos de limonada porque esa niña  
no bebía otra cosa y cuando se les habla  
de dios les importa un pijo y en las escuelas  
decir que es bochornoso escuchar cada día  
las mismas lecciones se podrá aguantar ni a los mayores  
respetan ya estos tiempos ah aquellos  
¿sabes Che? ya entonces empezaba a clavarse  
en mi frente esa imagen tuya de siempre  
pero helada helada Che ¿sabes? algo así  
como si te fueran a matar algún día

*EPITAFIO A LA MUERTE DE UN ESTUDIANTE  
EN UNA MANIFESTACIÓN DURANTE LA CUAL  
Y SEGÚN LOS MEDIOS DE INFORMACIÓN  
LA POLICÍA HIZO VARIOS DISPAROS  
AL AIRE*

Insospechado vuelo a la interrupción  
de la parábola.

## *De Contra el amor y otras formas de poder (1978)\**

buscar en la sorpresa el sueño de los cuerpos:  
ese bosque de manos inaudito a la desfloración  
del objeto. precisamente: alcanzar infantiles  
procesos de descomposición. no somos así sino  
aquello: jeroglíficos no supuestamente doblados  
sobre sí mismos. y desconocidos. que no es lo  
contrario sino lo bueno y lo malo es decir  
un juego. eso sí: con la neutralidad de lo aparente.  
y algo más si cabe o no una prolongación  
del discurso: la sublimación de los elementos  
en el camino de la transformación.  
aun quizá un último advenimiento: la necesidad  
no absoluta de la música. ésta es la historia.  
por lo demás la luna era azul y no existía.

---

\* El libro se publicó completo por primera vez en CERVERA, A., *Los cuerpos del delito. Poesía (obra completa)*, Valencia, Riialla Editores, 2002. Varios poemas aparecieron en el número 18 de la revista *Riff Raff* (2ª época, invierno 2002).

## *Contra el amor*

la historia concluye al borde  
del silencio: la transgresión y la norma.  
con los cristales del cadáver fragmenta  
en dos el cuerpo del espejo.

## I

la sistematización del absurdo en ampollas  
medievales: confieso amor que me seduce a tu  
pesar el maullido tenebroso de la noche la desmitificación  
de nuestros amantes y el vuelo de palomas en las  
ventanas del insomnio. Recurriremos a la experiencia  
clandestina de los lavabos públicos a  
la idealista teoría de los supuestos a suplantar  
las estrategias revolucionarias contra el poder con prácticas  
obscenas de la masturbación ideológica.

## II

analicemos la denuncia: surgen palabras a veces  
que se revuelven en las peceras con semánticas  
ambiguas  
(los uniformes del poder se retuercen  
en el atentado)

## III

amor de ojos azules que te pierdes en  
la indiferencia: recuerda  
(veleros encendidos amorcillos de bronce o fuentes  
tristes de la consternación tu marido te engaña oh  
espanto de corazón que ya no anhela/nada estático  
en el fondo del estanque).

## IV

el suicidio se descubrió después (ya lejos las señales  
en los barrotes)  
y el forense vaciaba silencios con teorías falsas.  
sólo al final cuando la clandestinidad de las referencias  
(en ese momento de juego a muerte con el viejo fascismo)  
alguien pudo hablar con exactitud de lo ocurrido.

## I

los trenes aparecen descolgados de sus bases  
(acaso templos griegos y las ventanas bocas  
abiertas en las cabezas del monstruo)  
algún pasajero y su pareja no regresan al punto  
de llegada antes bien se trata de un viaje del placer iniciado  
según las leyes más proclives al aburrimiento:  
«el accidente ha sido la causa de que creciera  
nuestro amor»  
(conclusión harto sutil por la fragilidad manifiesta de sus  
componentes)

## II

(la policía no tardará en llegar y lo arreglará todo: no  
hay heridos graves solo fisuras en algunos radios y algún  
ligero desvanecimiento debido más a la confusión  
y al estruendo  
que a justificadas razones de insuficiencia física)

## III

la negativa (¿) reacción de algunos pasajeros fue la causa  
de que aumentaran los heridos: UN PASAJEROS  
INTENTÓ SACAR  
UNA PISTOLA en grandes titulares los periódicos  
del Estado

## IV

la crónica sentimental se perdió entre los detalles épicos  
de la jornada: héroes protectores de la seguridad ciudadana  
dos terroristas con el disfraz de amantes y un músico  
renacentista que intentó en última instancia  
poner música de jazz a tanto  
desconcierto.

## De NUNCA CONOCÍ UN CORAZÓN TAN SOLITARIO (1982)\*

Has llegado como la tarde enfundada dices en esa suerte  
de modelito inglés de película hermosa como siempre  
y no has visto tú nunca ves paseas los muebles y la lluvia  
la música reciente del tocadiscos la carpeta con la última  
novela los libros que habías prometido regalarme un día

Has llegado y encendido esa es cosa tuya de siempre el piano  
de mis dedos el silencio absurdo y artificial  
(absurdo por artificial) de las flores de loto has cerrado  
las ventanas porque los cuerpos desnudos han de estar  
a la temperatura ambiente

Descansas así llovida como la lluvia inmensa de un abril  
hace mil años limitando el subterfugio con una sonrisa  
que llevas estudiada desde que la virginidad dejó para ti  
de ser pecado y yaciste en la yerba de Hamburgo con el fantasma  
de Monty Cliff

Qué decir entonces que no hayas tú aprendido en carne propia  
y para qué buscar dulces de fresa en las algas verdes  
que se evaden de tus muslos: «tantas cosas dejamos atrás  
cuando anochece»

[...]

---

\* Se reproduce el comienzo del poema, firmado por Alfons Cervera en mayo de 1982 con el subtítulo de «Un poema»; el texto reproducido procede de una versión mecanografiada y grapada a tamaño folio en propiedad del autor. En la página tercera se cita, a modo de preliminar, a Robert Musil: «el recuerdo del silencio pavoroso, quieto y de lívidos colores, de muchos atardeceres, sucedía alternativamente a la calurosa y trémula inquietud de una tarde de verano», y a Milan Kundera: «era una hipérbole dictada por la enorme tristeza». El poema se incluyó en la revista *Bavel*, 4, Hivern-Primavera, 1985, pp. 33-38, con el título «Nunca conocí un corazón tan solitario (un poema), y en la sección final de *Hyde Park Bues* (1987) titulada «Canción del último encuentro», precedido de una cita de Javier Batanero: «... y si caes abajo / yo te invito a navegar / sobre un mar oculto en la ciudad». En la introducción al poemario en CERVERA, A., *Los cuerpos del delito. Poesía (obra completa)*, Valencia, Riialla Editores, 2002, p. 139, el autor explicitó: «Con excepción del largo poema final de *Hyde Park Blues*, “Nunca conocí un corazón tan solitario”, escrito una década después, los poemas que conforman *HPB* fueron elaborados en los tempranos setenta». Al final de esa compilación, CERVERA, *Los cuerpos...*, s. p., reiteró: «una noche de cicatrices y ojos oscuros [de 1985], surgiría *Nunca conocí un corazón tan solitario*». El poema se refundió en *Nunca conocí un corazón tan solitario (casi una novela policíaca)*, publicada en 1987.

## *De CANCIÓN PARA CHOSE (1985)*

Texto para una canción que extravió Neil  
Young después del éxito de «Heart of Gold»

*A Jim Morrison*

moribundo metal cabellos azabache un amigo  
dormido en las habitaciones cuántas cuántas  
de un hotel sin lujos ni cerveza

playas desiertas sombreadas de espuma y anochece  
estancias luminosas donde una tarde llegaron  
oficiales extraños vestidos de hombreorquesta  
no sé si a disparar muchachas con escotes plateados

duermes aún esta noche de cálidas despedidas  
regresar a París con la nariz de Nixon oliendo  
a magnetófono imprevisto tú de músico amenazado  
por el mundo no recuerdas compañeros de viaje  
ni a todas las mujeres que se enredaron  
en la cabellera de tu vida yaces al fin  
entre los coches aquel corazón recién abandonado.

## *La camarera del Palace nació de la confluencia de los astros*

aunque lo niega cuando la luna vislumbra  
su desnudo al trasluz de la ventana  
nació así para después contemplarse  
eternamente en los espejos caros de los hoteles  
aunque lo niega cuando la cera acampa por sus piernas  
y la crema abrillanta sus pómulos de plata  
ella no sucedió como acontece un siglo  
días de horas infinitas de estallidos de luz  
entre las sombras ella sólo está ahí  
mirándose en el reflejo de la noche marina  
ocultando la tristeza con la complicidad  
del artificio sonriendo al cabo a pesar de que nunca  
nunca decida regresar caballos alados en sus ojos

## *Necesito tu cuerpo*

sucede que alegremente hay días en que la casa  
se cierra sin advertencia previa y se llena  
de ese silencio amable que víscera a víscera  
te transforma en alguien que conversa  
consigo mismo que alcanza un libro lee unas  
páginas y lo deja en cualquier parte  
(casi siempre boca abajo y abierto como un pájaro  
abatido) que se detiene en contar una a una  
las historias que nunca se atrevió a contar  
(como aquella del abandono de una mujer hermosa)  
que decididamente se acerca a la ventana  
y sólo contempla el avance de la raya de sol  
en el asfalto

## *Canción para Chose*

hay escenas que actúan de distancia  
y regresan cada vez en el incendio  
de la noche

hay días como aquellos en que el mar  
sin excusa aparente se desborda  
en una catarata de cabellos oscuros

hay atardeceres tristes como el vuelo  
de una gaviota solitaria:

es cuando tu nombre se arranca del olvido  
y se posa en las ramas de un regreso imposible

## *De Bailaremos un tango hasta el amanecer (1986)\**

### II

Cuando despiertas con las arañas colgadas de los ojos, y pulsas el aire que empolva las paredes, y, nunca sabes muy bien por qué, te desvistes el sueño para amanecer donde malditas las ganas.

Cuando sales a la calle y los autobuses son dinosaurios rojos que crecen del asfalto, y a cada paso se abre un vacío donde cabrían la ciudad entera y miles de ciudades con el sombrero puesto.

Cuando buscas el número que te corresponde en el mundo y descubres que no tenías ninguno asignado y piensas que la vida es un escandaloso sorteo amañado de los pies a la cabeza.

Cuando todo eso y mil cosas que ya sabes, no me busques donde siempre porque habré salido por la puerta de atrás del corazón con la esperanza de encontrarte.

---

\* El texto pertenece a una *plaquette* publicada por Alfons Cervera en 1988 e incluida, como si de un poemario más se tratase, en CERVERA, A., *Los cuerpos del delito. Poesía (obra completa)*, Valencia, Riialla Editores, 2002. El fragmento reproducido procede de esta última edición, cuyo texto aparece datado en 1986. La fecha puede remitir a una primera redacción de *Bailaremos un tango hasta el amanecer* que Cervera leyó cuando era colaborador de *El último gato* (1985), programa de RNE dirigido por Andrés Aberasturi.

*Un año todas las tardes et maintenant y la certeza  
de que algún día despertaríamos con arañas en los labios  
De Francia (1986)\**

alguna vez (no no era la lámpara muerta ni los  
libros recién consumidos) te levantabas como dormida  
abrías la ventana y hacías un jeroglífico  
con mis cabellos frente al espejo: te amo  
y sobre la moqueta se deslizaba una sombra  
desnuda dos sombras desnudas declinando  
un ejercicio de danza horizontal y simple  
las manos sin palabras un equilibrio  
imposible de gaviotas.

---

\* *Francia* fue publicado como poemario en 1986, pero Alfons Cervera compuso los versos entre 1974 y 1976.

lejos como todas las historias  
aquel lejano atardecer de incienso.  
edificios mármol  
(alguien se acerca)  
elemental recuerdo de una música  
cuando la página concluye.  
no es tarde para escribir  
una pirámide de luz algún regreso.  
(escucha los trenes como ciegos)  
importa conversar sentir el hierro  
un exacto dolor en la garganta rota.

## *De Hyde Park Blues (1987)\**

### Último sueño

Si lo dices pero si bien lo piensas aunque no lo digas: tus ojos el cabello sumiso ni la lluvia podrán negar ni la música camino de Regent's Park la tristeza de tus manos evitarán que conozca la razón de tu presencia cuando no estalle la tarde en cohetes arcoíris tus ojos el cabello sumiso aunque no hables sientas miedo rodees el obstáculo me lo dirán pero no temas todo sucederá según los cánones más convencionales de la consternación: cuando necesites un verano recuerda siempre siempre que Londres se derrumbó una tarde con las palomas de agosto surcando de improviso el cielo desvaído de un sueño consumado.

---

\* *Hyde Park Blues* se publicó como libro de poemas en 1987, pero Alfons Cervera escribió las composiciones entre 1974 y 1976, con excepción del mencionado «Nunca conocí un corazón tan solitario», poema rubricado en 1982 e incorporado al final de la edición de *Hyde Park Blues*.

## *Sad Song Blues*

Para Lou Reed

El viaje improvisado y la certeza de que las playas se quedan vacías en invierno  
muchacha de cabellos amarillos esa tristeza nunca corrompida nunca sorprendente  
nunca represalia si supieras cómo se mueren entre aullidos las tardes de verano  
en la plaza Dam muchacha de manos inexpertas tu sonrisa repentina sabes que las  
noches de agosto Amsterdam se vuelca en esa algarabía de cosmopolitismo recargado  
confuso pero agradablemente soportable este viaje improvisado adiós en una noche  
de verbena *love is all I have to give* muchacha de cabellos amarillos una noche de verano  
el frío del miedo en los ojos amor es todo lo que tengo para dar y la tristeza eterna  
nunca corrompida cuando recibas mi carta quémala sin abrir el sobre azul que vuelen  
las cenizas se pierdan en los tejados las palomas grises de una historia de amor sin  
horizonte.

## *Asesinato en el expreso*

Camino de Liverpool conocí a Raquel, muchacha abierta al mundo que conocí camino de Liverpool (lo repito porque es importante), aunque no sé, ahora mismo, si desembocamos en Liverpool o la muerte la sorprendió una tarde, cuando yo estaba dormido y al despertar la misma chica (con los dientes afilados) sonreía al decirme que ya estábamos llegando a Salamanca.

## *Desde la lámpara*

Aspirando círculos de hielo me detengo en los placeres del insomnio. Allan Poe. El diván de siempre. Los dos sorbos de Chivas en el mismo vaso azul de todas las tardes. Atravesar la nube de moscas de las cinco en punto. La página central del Penthouse inagotable. (Alguna vez pienso en Marlene y exclamo «¡oh, las piernas de Marlene!», sólo eso). La llamada de las siete que no me levanto nunca a recoger (tal vez algún día). Vivaldi. Los Beatles (bueno, John Lennon). La masturbación de María Schneider y la angustiada confesión de Brando en su apartamento compartido de París. El recuerdo de Londres y un verano que pasé con Marcela (¡ah, y ahora la amo!). La llegada luminosa de las nueve que miente otra vez, como cada noche, un vago rumor de sueño. (Adiós mariposas atrapadas en flores artificiales). Justo cuando el Guerrero del Antifaz ascendía lentamente las suaves laderas de mi mente.

## *Londres desde una tarde perdida*

Cuando los pasos de cebra se llenan de monolitos enrojecidos (desde una ventana nos observa Virginia Woolf y, qué extraño, tiene el rostro tranquilo y los ojos como adormecidos), esperamos que de repente aparezca John Mayall por aquello de *Turning Point* y diga que Eric Clapton y otros borrachos nos están esperando en una vieja casa del Soho para que nos abandonemos (¿vienes Woody Guthrie, eh?) en una maravillosa caja de música.

## *Flashback*

Cuando vuelas sobre los estigmas de mil cuerpos desnudos esperando pacientemente tu descenso, recuerda los viejos cafés de las afueras y los aniversarios sin rosas amarillas. (La historia me la contó un viejo, ante unas jarras de cerveza y en sus ojos adiviné cierto sentimiento de ternura y en la boca algo así como una gota de sangre coagulada).

Hyde Park ya será otra historia cuando descubras lo grotescamente absurdas que resultan las tardes de verano sin un disco de Neil Young y con las huellas secas del amor borrándose en la hierba.

*Nocturno en Regent's Park*  
*(esperando a Lidia)*

Me duele la noche en la espalda  
y ese esfuerzo de labio intacto  
justo a la orilla de la última  
sospecha:

pero te amo.

## *Dos historias*

A Bob Dylan y Joan Baez

Por qué la cabellera gris  
de la música inútil ocultó  
la sonrisa (¿recuerdas la historia  
de la manifestación antifascista?)  
y nos separamos tristes cuando  
las banderas quedaron en silencio.

## *Bogey*

Podría escribir un poema  
de homenaje Dashiell  
Hammett primer cigarrillo quemando  
el desprecio  
del labio hasta el baile en la pista de tenis  
con Audrey Hepburn  
un poema  
de homenaje  
éste  
Casablanca y la tristeza  
única  
cuando aquella despedida.

## *Bonnie Faye and Clyde*

Siempre había soñado el automóvil amarillo  
tu cabellera rubia sobre la cama deshecha sin sospechar  
que otros dedos navegaban  
las olas de tus ojos. Pude ser vuestra primera víctima  
y se me asignó presenciar vuestro encuentro seguir  
vuestra historia en los periódicos quise ser el chico de  
la gasolinera aunque me volviera loco acechando tras  
las cortinas pero me quedé en empleado sin frase que  
se esconde después del primer disparo.

Te amé entre las sombras de los decorados Faye bajo  
los techos de madera y en los porches acribillados.  
Amé tu cabellera rubia y la piel blanca blanca de tu  
cuerpo. Amé aquello que dijiste un día y nunca olvidaré  
«*¡el dinero, pronto!*»: expiraba el verano abandonando la  
ciudad ya fantasma me faltó valor para decirte que no  
te buscaría en el futuro que detestaría para siempre las  
historias de gánsteres y que algún día lejos de los  
*plateaus* llegaría con certeza a ser feliz.

## *Good bye to Marilyn*

No dije escondan el cadáver escapen y todo habrá sido un mal sueño.

(El baile no terminaba nunca lo sabes

siempre con aquella tristeza borracha y sublime.)  
sabes que las verbenas acababan

No lo presentía nadie que no presentía nadie la mirada  
poderosamente

turbadora ya vacía ya última

página ya más dura será la caída

ya adiós a los zarpazos del amor Monty

adiós a los zarpazos del amor

y aquel corazón tan solitario.

## *De Sessió contínua (1989)*

### Un gos andalús

La má es movia sola, sense que ningú no la impulsés, com si el desig anés, a poc a poc, indagant la fosca tremolosa del teu cos.

Quan el paisatge es partí en dos, l'ull de l'acomodador apunyalava, bocabadat, el teu vestit bermell i la ratlla pàl·lida dels llavis que abandonàrem a la butaca.

Tot just quan Chopin i la tristesa infinita guaitaven, tímidament, les tecles del piano.\*

---

\* A pie de página se ofrecen las traducciones de los poemarios realizadas por el propio Alfons Cervera en CERVERA, A., *Los cuerpos del delito. Poesía (obra completa)*, Valencia, Riialla Editores, 2002, *Sesión continúa* (2002), pp. 201-248. Como se especifica en la introducción, los textos de *Sessió contínua* (1989) se toman de esa misma edición.

### Un perro andaluz

La mano se movía sola, sin que nadie la impulsara, como si el deseo fuera indagando, poco a poco, la oscuridad temblorosa de tu cuerpo.

Cuando el paisaje se partió en dos, el ojo del acomodador apuñalaba, sorprendido, tu vestido rojo y la línea pálida de los labios que abandonamos en el patio de butacas.

Justo cuando Chopin y la tristeza infinita espiaban, tímidamente, las teclas del piano.

## *Casablanca*

No em fotes, Sam, no em fotes i deixa ja de tocar aquesta cançó. Mai no vaig conèixer cap aventurer i molt menys ningú que es digués Rick. I perquè te n'assabentes, d'una punyetera volta: solament he anat a París quan vaig lligar amb Pedrito, el cambrer del *Mata'm i ves-te'n*, i ens inflàrem de follar en un hotel de mala mort, des d'on veiem l'església del Sagrat Cor. Així que no em fotes, Sam, no em fotes i deixa ja de tocar aquesta cançó\*.

---

\* Casablanca

No me jodas, Sam, no me jodas y deja ya de tocar esa canción. Nunca conocí a ningún aventurero y aún menos a nadie que se llamara Rick. Y para que te enteres de una puñetera vez: sólo estuve en París cuando ligué con Pedrito, el camarero del *Mátame y vete*, y nos hinchamos a follar en un hotel de mala muerte, desde donde veíamos la iglesia del *Sacré-Coeur*. Así que no me jodas, Sam, no me jodas y deja ya de tocar esa canción.

*Vertigen*  
*(D'entre els morts)*

Has arribat tard: quan ja el meu cos es precipitava a l'abisme, quan el temps havia aconseguit la seua millar definició (com en aquell poema de Lezama Lima), quan despullar-me amb el vestit de color verd i aquelles arracades era ja una cerimònia inútil.

Una volta més, has arribat tard: I això és el que et fa por: obrir la finestra i sentir com el buit i la soledat s'apoderen dels teus ulls i de la nostra casa\*.

---

\* Vértigo (De entre los muertos)

Has llegado tarde: cuando ya mi cuerpo se precipitaba al abismo, cuando el tiempo había conseguido su mejor definición (como en aquel poema de Lezama Lima), cuando desnudarme con el vestido de color verde y aquellos pendientes era ya una ceremonia inútil.

Una vez más, has llegado tarde. Y eso es lo que te da miedo: abrir la ventana y sentir cómo el vacío y la soledad se apoderan de tus ojos y de nuestra casa.

## *De Un jardín con peces de colores y pájaros sonámbulos (1989)*

Decirte, pues, ahora, cuando han pasado no sé cuántos años y hay un alambre oscuro señalando los límites entre la soledad y el desvarío, entre mi soledad y el desvarío, C., que son, digo yo, no sé si tú, las orillas distintas de la misma corriente, que lo intenté por encima de todo, para sólo alcanzar algunos vestigios de Quevedo (*Besando mis prisiones, / de alegre soledad dulces despojos, / te escribo estos renglones*), sólo Quevedo y un libro horriblemente traducido de Paul Bowles y aún otro hermoso de Peter Handke y con ellos ha sobrevivido a los últimos naufragios, hasta llegar a la conclusión de que estás demasiado lejos para que hablemos de la muerte y de aquel poema siempre y siempre aplazado, hasta esta tarde que, recién llegado de un domingo de lluvia, alcanzo la memoria más lejana y, por más que el poema siga imponiendo su negativa a ser transcrito desde la más solícita de las intenciones, aquí escribes sobre el abismo insondable de la muerte, escudriñando la geometría irregular de una ventana desde donde los automóviles son insectos prehistóricos y, como sin darte cuenta, ya estás cambiando de sujeto y de punto de vista narrativo y recuerdas, si es que aún es tiempo propicio para la muerte y la huida feroz de la memoria, que no siempre anduviste a salto de mata entre las dunas de la soledad y los árboles milenarios de la esperanza, que no siempre la muerte se te ofreció como insinuabas, hace tan sólo unas horas, a un destinatario que responde al nombre absurdo de C. (que los nombres, ya lo dijiste en otra ocasión, son una piel falsa como el tiempo y como la muerte) y esta tarde, finalmente, recuerdas, porque aunque también has dicho, y a veces llega a aturdirte la recurrencia obscena a los recuerdos, que es imposible recuperar el pasado con pelos y señales, simplemente porque la mirada nunca volverá a ser la misma y el paisaje siempre cambiará con aquella mirada, que alguna vez sí anduviste rondando los límites de la felicidad: como aquel amanecer en que una gaviota se detuvo en la barandilla del balcón, en aquel hotel de Cadaqués (o no recuerdas si Port de la Selva), o la noche en que hiciste el amor con Q. en un jardín con peces de colores y pájaros sonámbulos, o aquella otra noche en que, en un café del barrio antiguo, escribiste un poema que hablaba de una despedida, con una dedicatoria al amigo que vivía en el extranjero y la música hermosa de Joni Mitchell.

## *De Nadie tiene compasión de los payasos tristes\**

*La fotografía de aquella noche sigue en el cajón  
donde guardamos la vieja memoria y los espejos*

Lo que nunca fue dicho: el más largo poema que conozco.

---

\* El título y el poema proceden de un poemario inacabado que Alfons Cervera escribe desde 2014.



Lo que nunca fue dicho: el más largo poema que conozco.

  
Alfonso Guerra  
Getalpa, 2023



# LECTURA Y SIGNO

REVISTA DE LITERATURA

Vol. 18 - 2023

## Índice

### CRÉDITOS

### REVISTAS DE INTERCAMBIO

### ARTÍCULOS

- A. GARCÍA MANSO y F. J. Tovar: SENTIDO IRÓNICO E ICONOGRAFÍA RELIGIOSA EN LAS FORMAS CONTEMPORÁNEAS DE LA *CONTAMINATIO* TEATRAL: *EL PLAUTO* DE CARLOS TRÍAS 7-26
- ARMANDO LÓPEZ CASTRO: JOAN MARGARIT: CONSTRUIR POEMAS 27-55
- AGUSTINA PÉREZ: CHIRBES EN EL AULA. *LA BUENA LETRA* 57-79
- AINHOA SEGURA ZARIQUEGUI: UNA NUEVA PERSPECTIVA DE LA POESÍA DE EGUREN BASADA EN LA SÍNTESIS 81-111
- DANIELA SERBER: RAFAEL CHIRBES, TEÓRICO DE LA HISTORIA 113-139

### RESEÑAS

- JOSÉ MARÍA BALCELLS: RAFAEL BONILLA CEREZO, ED., CAYETANO MARÍA HUARTE RUIZ DE BRIVIESCA, *LA DULCIADA. POEMA ÉPICO EN CINCO CANTOS*, MADRID-FRANKFURT, IBEROAMERICANA-VERVUERT, 2022, 300 pp. 143-146
- JOSÉ MARÍA BALCELLS: JUAN CANO BALLESTA ET ALII, MIGUEL HERNÁNDEZ: *EL POETA Y LOS PINTORES. (HOMENAJE A PLUMA Y PINCEL)*, MADRID, EDICIONES DE LA TORRE, 2023, 111 pp. 147-149
- JOSÉ MARÍA BALCELLS: MARUXA DUART HERRERO, *HISPANIA EN EL VALLE DEL OLVIDO*, MADRID, LECTURA EDICIONES, 2023, 230 pp. 151-153
- JOSÉ MARÍA BALCELLS: ALEJANDRO DUQUE AMUSCO, *NOCHE ESCRITA (ANTOLOGÍA POÉTICA 1976-2020)*, EDICIÓN Y PRÓLOGO DE JOSÉ CORREDOR-MATHEOS, SEVILLA, RENACIMIENTO, 2021, 214 pp. 155-157
- JOSÉ MARÍA BALCELLS: JUAN CARLOS ELIJAS, *PADRE POLVO*, MADRID, HUERGA Y FIERRO EDITORES, 2021, 154 pp. 159-162
- JOSÉ MARÍA BALCELLS: LUIS GUTIÉRREZ BARRIO, *EL ATENEO DE SALAMANCA (1912-1924)*, PRÓLOGO DE FRANCISCO BLANCO PRIETO, SALAMANCA, SALAMANCA CIUDAD DE CULTURA Y SABERES, 2022, 269 pp. 163-169

ÓSCAR GARCÍA FERNÁNDEZ: RODRIGO OLAY VALDÉS Y ÁLVARO SOLANO FERNÁNDEZ-SORDO, EDS., <i>LOS VERSOS DEL DESEMBARCO. CUATRO POEMAS DIECIOCHESCOS SOBRE CARLOS DE GANTE EN VILLAVICIOSA</i> , ESTUDIO Y EDICIÓN FACSIMILAR, PALEOGRÁFICA Y CRÍTICA, ILMO. AYUNTAMIENTO DE VILLAVICIOSA Y ASOCIACIÓN CULTURAL PRIMER DESEMBARCO DE CARLOS V DE TAZONES, 2022, 167 pp.	171-174
JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ: ÁLVARO DÍAZ VENTAS, ED., <i>ASENTIR O DESESTABILIZAR. CRÓNICA CONTRACULTURAL DE LA TRANSICIÓN</i> , MADRID, ALTAMAREA EDICIONES, 2023, 331 pp. [TEXTOS PERIODÍSTICOS PUBLICADOS POR RAFAEL CHIRBES ENTRE 1975 Y 1980].	175-178
JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ: AGUSTINA PÉREZ, <i>CONTAR LO MÍNIMO, CON PRÓLOGO DE MARTA SANZ, LLETRA IMPRESA EDICIONS (BYPRINT)</i> , 2022, 170 pp.	179-182
MARTA PRIETO MARTÍNEZ: RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, <i>PATRICIO DE LA ESCOSURA (1807-1878)</i> . ARMAS, POLÍTICA Y LETRAS DE UN ROMÁNTICO ESPAÑOL, TIRANT HUMANIDADES, VALENCIA, 2022, 144 pp.	183-186
RAFAEL SANTIAGO CÓRDOBA: ANTONIO COLINAS, <i>MEMORIAS DEL ESTANQUE</i> , MADRID, SIRUELA, 2016, 400 pp. [ARTÍCULO-RESEÑA: LA MEMORIA DESVELADA DE UNA VIDA PLENA]	187-189
TERESA SARAHÍ SORIANO RUIZ: MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE, ED., <i>EL LEGADO LITERARIO DE CASTILLA Y LEÓN DESDE LA EDAD MEDIA AL ROMANTICISMO</i> , PETER LANG, BERLÍN, 2023, 386 pp.	191-193

#### ANTOLOGÍA POÉTICA PERSONAL

ALFONS CERVERA (CON «“CONTRA EL AMOR Y OTRAS FORMAS DE PODER”»: UNA INTRODUCCIÓN A LA POESÍA DE ALFONS CERVERA» DE JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ)	197
POEMA AUTÓGRAFO DE ALFONS CERVERA	247





# LECTURA Y SIGNO



SERVICIO  
DE PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD DE LEÓN



universidad  
de león