El Cuaderno 24
Semanal de Cultura
Domingo, 1 de abril del 2012
www.elcuadernocultural.com
La Voz de Asturias

Amador: ***Estudio triángulo*****, acrílico sobre tabla (años 80)**

EL NÚMERO HECHO CARNE

Un homenaje a AMADOR (1926-2001)

DIEZ AÑOS DE LA MUERTE DE UN GRAN ESCULTOR

JUAN CARLOS GEA
Fotografías **PACO MANZANO**

Unos meses después de su muerte —diez años hará el próximo 10 de junio— las cenizas de Amador Rodríguez Menéndez fueron esparcidas por sus familiares y amigos al pie de un cedro centenario que se alza en un rincón de La Redonda, la hermosa finca de la parroquia gijonesa de Somió convertida en el museo Evaristo Valle, el mismo museo Evaristo Valle que estos días le dedica, como la casa natal de Jovellanos, una muestra de homenaje al escultor asturiano. Amador conocía bien y amaba aquel jardín, uno de los más hermosos de España. De ese afecto dan fe *Cubo abierto* y *Con la superficie del cubo,* las dos esculturas donadas por el propio escultor asturiano y por sus herederos, arraigadas en el jardín como dos macizos de acero que mantienen todavía de algún modo su presencia en La Redonda.

Desde luego, la flora de este lugar no tiene demasiado que ver con los olivares y las pinadas que amenizaron la academia platónica en Atenas. Pero con Amador, Platón está también en La Redonda; y a su sombra, como a la del cedro,

Toda la obra madura de Amador es un ejercicio de imaginación matemática

muchos otros con los que conversó de un modo u otro en vida y con los que sigue dialogando silenciosamente su obra: Euclides, Pitágoras, Luca Pacioli, Leon Battista Alberti, Leonardo, Durero, el matemático Fibonacci. Y Malevich, Mondrian, Oteiza, su buen amigo (y buen vecino de jardín) *Juaco* Rubio Camín... Todos aquellos que han compartido de un modo u otro una fe firme en que los huesos de las cosas —si no su alma— están hechos de pura geometría y puro número; aquellos que, por decirlo con la misma gracia con la que Amador solía decírselo a su amigo, el escultor José María Iglesias, han sabido buscar *el tran-tran* de los objetos del mundo, encontrarlo y hacer con ello algo perdurable.

El *tran-tran:* una manera de aligerar con el humor socarrón que dicen que se gastaba Amador algo que, para él, era tan perfectamente serio como para dedicarle por entero toda la vida que le dejaban sus horas laborables como funcionario de Hacienda (el mejor pasaporte para su independencia como artista), el amor por su familia y el ejercicio de la amistad. Un *tran-tran* que fue a la vez el objeto y el objetivo, la materia y el material, la forma de hacer y la forma de ser de su escultura, y el estricto criterio que le servía para determinar cuándo una pieza —suya o de otros— poseía o no todas aquellas virtudes que definieron la esencia de su obra: rigor, armonía, pureza y, antes

que nada, la potencia de transmitir esas cualidades a otros por su mera presencia, por su *forma* de ser y estar. Con Alberti, Amador hubiera convenido que su *tran-tran* no eran otra cosa que esas «armonías» de las que el viejo Leon Battista dijo que «irradian en el alma humana una alegría interior», suscitan «un acuerdo irreemplazable entre el hombre y el universo mediante el cálculo matemático y el juego de las proporciones» y «suelen complacer considerablemente, sin que nadie salvo aquellos que estudian las causas sepan por qué».

Amador fue de éstos; de los que estudiaron a conciencia y comprendieron a fondo la causas y aún más los efectos de esas gozosas «armonías». Aunque se inició brevemente en la pintura y practicó en sus años de formación una escultura de corte expresionista y orgánico referida siempre a la naturaleza o la figura humana, pronto emprendió un camino bien distinto, que ya no habría de abandonar. La abstracción, la geometría y la experimentación formal fueron la constante a través de la diversidad

Estudio de madera pintado en negro. Combinación para cajas (años 70)

de etapas que han señalado en él sus críticos y estudiosos. Aunque emparentada con corrientes que venían de las vanguardias —el constructivismo, el neoplasticismo, el suprematismo— y con contemporáneos tan decisivos para su generación como Jorge Oteiza, la búsqueda emprendida por Amador siempre estuvo impulsada por una necesidad interna, propia.

Lo declaró desde el comienzo en escritos que se esforzaban en definir la transparencia de sus principios y sus procedimientos tan escrupulosamente como su obra misma. En textos como *De mi escultura redonda,* de 1967, describió la coerción que movilizaba su trabajo como la búsqueda de algo «no apriorístico y caprichoso sino conquistado mental y plásticamente en la ascesis artística de no detenerse en lo bello logrado para descubrir las razones profundas de la materia en que se trabaja y de la forma que se elabora». En este ultraconcentrado párrafo está todo Amador: la exclusión de lo preconcebido o lo mecánico, lo decorativo o lo banal; la solidaridad entre los procesos mentales y los procesos plásticos; la sobriedad que desatiende la belleza como punto de partida o de llegada, y sólo la contempla, en su caso, como una cualidad naturalmente emergente de lo bien planteado y construido; y el trabajo, arduo pero gratificante como una *conquista,* sustentado siempre en una condición objetiva: antes de tocar la materia o coger las herramientas, la revelación previa de las «razones profundas de la materia [...] y de la forma que se elabora».

La ambigüedad involuntaria de esta última expresión la hace aún más reveladora. Porque puede entenderse a la vez como la forma plástica *que* es producida y la forma *mediante* la cual se la produce. En realidad, falta en la cita una referencia relativa a este último proceso para concentrar ahí todo el programa de Amador: la declaración de que esa *forma* de presentarse es tanto reflexiva, teórica, conceptual, como inseparablemente artesanal, entregada a la manipulación entrañable de la materia y al amor *carnal* a las cosas que uno *sabe hacer* y sabe poner a funcionar. La ciencia práctica que el futuro escultor mamó en su juventud, bregando con la madera y el hierro en una carpintería de carros en Cangas del Narcea.

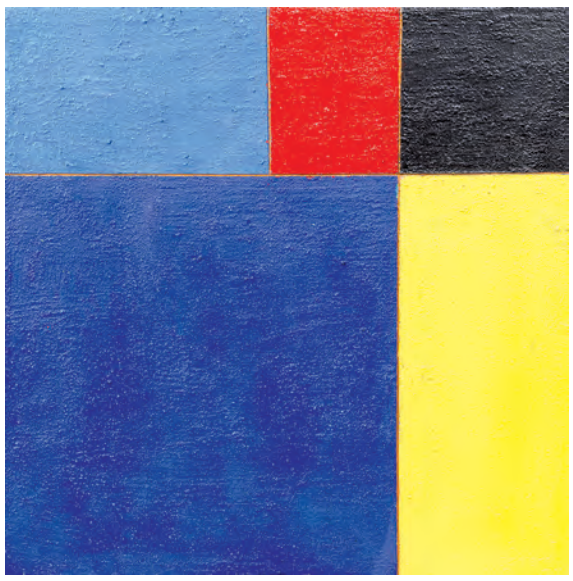
La razón como orden

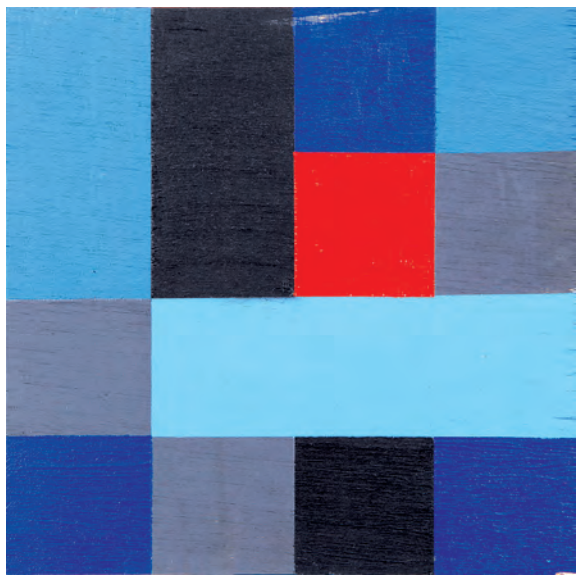
De lo que no cabe la menor duda es de que aquellas «razones» hay que entenderlas en su sentido más puramente matemático. Razón como ratio, orden, proporción, relación entre partes y todo, inteligibilidad de la estructura geométrica y, en última instancia, numérica de las cosas. Y tampoco cabe duda de que esa «profundidad» es la misma de la que hablaba Mondrian cuando describió su pintura como expresión, en pos de una «nueva armonía», de «la realidad más profunda, que llega a través de la expresión plástica de las relaciones y no a través de la aparencia natural». Pero, como precisó Max Bill, esta matemática «no es la matemática en sentido estricto»; es «más bien una configuración de ritmos y relaciones, de leyes que tienen un origen individual, del mismo modo que la matemática tiene sus elementos innovadores originarios en el pensamiento de sus innovadores».

O, mejor que en el pensamiento, en la *imaginación.* Toda la obra madura de Amador es un ejercicio de imaginación matemática, que parte de sus propios axiomas (por ejemplo, la equivalencia de volumen y espacio), se desarrolla a través de sus propios postulados e hipótesis y se aplica estrictamente sus propias reglas a partir de operadores y funciones matemáticas (las leyes de la geometría, la proporción áurea, la secuencia de Fibonacci, el triángulo egipcio, el *tetraktys* pitagórico...) para resolver retos autoimpuestos cada vez más exigentes, con la tenacidad de un niño entregado obsesivamente a su juego. En manos de Amador, tales herramientas abstractas se vuelven tan concretas como un mazo o un formón y vacían, hienden, penetran, despliegan y reconstituyen cualquier material en cualquier formato, desde las pequeñas maquetas que son el mejor ejemplo de sus incansables tentativas de laboratorio, o sus deliciosas cajas de puros intervenidas, hasta las grandes esculturas urbanas; desde el papel hasta el mármol, el hierro o el acero. El número hecho carne.

Con esos escuetos elementos de partida y esas normas rigurosas, Amador practicaba en cada pieza un descenso de la apariencia exterior a la geometría y de esta al número, y regresaba por el camino de vuelta para devolver una nueva

***Construcción Cubo Oteiza para caja metálica* (años 70)**
***Cuatro estudios definitivos con medio cubo. Cuatro movimientos* (años 80)**





Amador en su taller-estudio de la calle de Silvio Abad (Madrid, 1980). Fotografía: Amador Rodríguez Calvo

apariencia, no tanto construida como re-construida. El suyo es, a la vez, un arte ambicioso pero humilde: en lugar de concebirse como creación *ex nihilo,* un concepto que le debió resultar algo patético y pretencioso, o como una revelación estática de algún tipo de esencias, se postulaba como una transformación de la materia ya existente en sus armonías posibles. Algo así como desnudar las cosas de su ropaje, encontrar su cuerpo bajo él, violentar su intimidad más reservada y luego desvelar «la vida oculta de toda geometría», exponerla, «proyectarla hacia afuera», desplegarla o despiezarla por precisas junturas y recomponerla con una concienzuda mezcla de violencia y de persuasión metódica que revela el espacio interior y ocupa el espacio exterior (lo «compromete», escribió Amador) con algo cuyas cualidades sensibles resulten totalmente reconocibles y al tiempo totalmente inéditas. Es el impulso, tantas veces repetido en el arte moderno, de la curiosidad prístina, infantil, la que hurga, hace trizas, analiza las cosas y las recompone en otras; pero gobernado por una disciplina extrema y según una suerte de pudor y de principio de parsimonia casi científicos, que toleran multiplicar las manifestaciones sensibles de las cosas sin multiplicar las cosas mismas: al final la pieza siempre se puede replegar hacia lo que era; siempre hay una simple esfera, un simple cubo, líneas, planos, ángulos, que siguen, sin artificio, estando a la vista.

No se trataba, pues, de embarcarse en una pugna metafísica o en un despojamiento místico sino de algo bastante más sensato y gratificante: encontrar en las cosas mismas patrones eficientes para manipularlas y *extraer* de sus propias cualidades algo no tanto bello como *bien hecho.* Claro que tampoco fue un juego puramente solipsista o en vacío. Del mismo modo que buscó «comprometer» al espacio que la rodeaba, su escultura «comprometía» al propio Amador como ser humano y al resto de los seres humanos. La suya es una escultura humanista, pero no porque tome ingenuamente al hombre como medida de todas las cosas, sino porque encuentra en las cosas mismas un código claro y conciso que permite, a la vez, entenderse con el universo y entenderse con otros hombres y mujeres. Amador no se reserva nada, no guarda secretos de atelier, sino que, como una ciencia que se comparte públicamente, pone a la vista una armonía compartible e incluso idealmente reproducible, igual que un experimento de laboratorio: «Un arte», escribió él mismo, «sin énfasis genial, un arte al alcance de todos, capaz de ser seriado en sus piezas ahora únicas, capaz incluso de ser realizado, variado y superado por quien se interese por estos problemas».

Es algo bastante parecido a la música, que permite *tañer* la materia y hacer que otros perciban sus acordes, tan universal y abstracta, tan inmediata y sensible como unos acordes reales. Y que luego, partitura e instrumento en mano, se sumen si les apetece a la vieja e inmortal orquesta pitagórica que suena alta y clara por todas partes. También bajo un cedro en un jardín de Somió. ■

De izquierda a derecha y de arriba abajo: *Estudio s/t*, acrílico sobre tabla (años 90); *Triángulo en equilibrio*, acrílico sobre tabla (años 80); *Estudio del cuadrado y colores*, acrílico y arena sobre tabla (años 80). *Estudio sobre el cuadrado. Cuadrado rojo* (años 80)

↻ *Proyecto escultórico definitivo desde un cilindro en tetraktys exterior,* hierro (años 80)

Un legado por reivindicar

Aunque nacido en Ceuta, en 1926, de familia de raíces asturianas, Amador Rodríguez Menéndez siempre se sintió asturiano. Su niñez transcurrió en Cangas del Narcea, bajo la penuria de la posguerra y el drama familiar de un padre exiliado. Entre otros empleos puramente alimenticios, el joven Amador trabajó como aprendiz en una carpintería de carros. Allí acumuló los rudimentos de su futura maestría como escultor.

Ya afincado en Madrid, completó estudios de Comercio y más tarde obtuvo plaza como funcionario en Hacienda. Su afición inicial por la pintura pronto se consolidó como algo más que eso y le condujo a la escultura, disciplina que constituyó su máximo interés y ocupación a partir de 1959. Su formación fue extraacadémica, a impulsos de una curiosidad inagotable; primero con José Espinós, y más tarde con Pedro Sánchez Panadero. La influencia inicial de Ángel Ferrant se mudaría pronto de forma decisiva por la de Jorge Oteiza.

Tras una primera época de tanteos con la figuración, se embarca en investigaciones más abstractas y esenciales en torno al espacio, con series como las *Tensiones* y sus fascinantes *Móviles.* Su lenguaje madura en la que llamó su «escultura redonda», que abre el periodo que su mayor estudioso, Francisco Zapico, ha llamado *normativista,* y que opera en torno al vaciamiento y desmaterialización de volúmenes geométricos básicos. Con obras de esta serie participa en la Bienal de Venecia de 1968.

Su época más fecunda y magistral es la que se abre en 1972, descrita, siguiendo a Zapico, como *constructivista.* Bajo inspiración de la matemática pitagórica y de su figura sagrada, el *tetraktys,* y del trabajo con otras estructuras matemáticas aplicadas a la investigación en torno a figuras geométricas, Amador se entrega a una personalísima labor que abarca todos los materiales y todos los formatos, incluyendo sus exquisitas intervenciones en cajas de puros y medallística.

Además de una segunda y exitosa participación en Venecia en 1972, Amador participó en numerosas bienales y exposiciones internacionales, y llegó a exhibir una veintena de individuales con excelente acogida de la crítica. Sin embargo, prefirió trabajar en un deliberado retiro que, si contribuyó a la autenticidad y la seriedad de su trabajo, también hace que sea, aún hoy, un legado por divulgar y revindicar a la gran altura que merece.

NUEVAS RESPUESTAS A UN RETO POÉTICO

TALLER Dickinson

La próxima semana, Papers de Versàlia, la editorial catalana afincada en Sabadell, publica un interesante proyecto de traducción de la obra poética de Emily Dickinson que admite una doble lectura. Por un lado, la actualización y ajuste al original de una poesía cuya apuesta formal ha supuesto en anteriores tentativas un reto no siempre resuelto a la altura del original; por otro, el proyecto admite una lectura como taller de traducción, ya que alterna versiones en castellano y en catalán a cargo de una variada nómina de contrastados traductores. ***El Cuaderno*** ha querido sumarse a esta iniciativa añadiendo a este adelanto una versión en lengua asturiana de tres poemas traducidos y comentados por Antón García, cuyas versiones se suman a la propuesta en castellano de Delfina Muschietti, de quien también ofrecemos un extracto del artículo incluido en el prefacio como reflexión acerca del propio proceso de traducción.

Snow flakes

I counted till they danced so
Their slippers leaped the town,
And then i took a pencil
To note the rebels down.
And then they grew so jolly
I did resign the prig,
And ten of my once stately toes
Are marshalled for a jig!

●

I can't tell you - but you feel it -
Nor can you tell me -
Saints, with ravished slate and pencil
Solve our April Day!

Sweeter than a vanished frolic
From a vanished green!
Swifter than the hoofs of Horsemen
Round a Ledge of dream!

Modest, let us walk among it
With our faces veiled -
As they say polite Archangels
Do in meeting God!

Not for me - to prate about it!
Not for you - to say
To some fashionable Lady
«Charming April Day!»

Rather - Heaven's «Peter Parley!»
By which Children slow
To sublimer Recitation
Are prepared to go!

●

The Sky is low - the Clouds are mean,
A Travelling Flake of Snow
Across a Barn or through a Rut
Debates if it will go -

A Narrow Wind complains all Day
How some one treated him.
Nature, like Us, is sometimes caught
Without her Diadem.

Copos de nieve

Los conté hasta que danzaron así
Sus zapatillas brincaron la ciudad,
Y entonces yo tomé un lápiz
Para anotar a los rebeldes.
Y entonces se pusieron así alegres
Yo resigné a la arrogante,
Y diez de mis antes altivos dedos
Se alinearon para el baile!

●

No puedo contarte —pero tú lo sientes—
Ni puedes contármelo tú a mí—
Santos, con arrobada pizarra y lápiz
Resuelven nuestro Día de Abril!

Más dulce que un evaporado festejo
Desde un evaporado verde!
Más veloz que cascos de Jinetes
En torno a un Borde de Sueños!

Modestos, caminemos por él
Con nuestros rostros velados—
Como dicen los educados Arcángeles
Hacen al encontrarse con Dios!

No para mí —hablar de él!
No para ti —decir
A alguna Señora a la moda
«Encantador Día de Abril!»

Mejor —«Peter Parley» del Cielo!
Al cual los Niños lentos
Para más sublimes Recitados
Están preparados para ir!

●

El cielo está bajo —las Nubes son ruinas.
Un Viajero Copo de Nieve
Cruzando un Silo o a través de una Huella
Debate si se irá—

Un angosto viento reclama todo el Día
Cómo alguno lo trató
Natura, como Nos es a veces atrapada
Sin su Diadema—

[Trad. de Delfina Muschietti]

Flocs de neu

Els vaig comptar fins que tot dansant
Les seves sabatilles saltironaven sobre el poble,
Aleshores vaig agafar un llapis
Per prendre nota dels rebels.
Però llavors van enjogassar-se tant
Que vaig deixar de fer la pedant,
I els meus abans quiets deu dits dels peus
Es van disposar a ballar una giga!

●

No t'ho puc explicar —però tu ho sents—
Ni tu pots explicar-m'ho—
Sants, amb llapis i pissarra extasiats
Desxifreu el nostre Dia d'Abril!

Més dolç que la festa fugaç
Del verd evanescent!
Més veloç que les peülles dels Genets
Al volant de les Lleixes del somni!

Modestamente, passegem-hi
Amb els nostres rostres tapats—
Com diuen que els Arcàngels atents
Fan quan es troben amb Déu!

No m'escau —de xerrar-ne!
No t'escau —de dir-li
A alguna Dama elegant
«Un encantador Dia d'Abril!»

Més aviat —el Cel de «Peter Parley»!
Gràcies al qual els nens enzes
Es preparen per enlairar-se
Fins a Recitacions més sublims.

●

El Cel està apagat —els Núvols són mesquins.
Un Floc de Neu que voleia
Dubta si anirà
Per sobre d`un Paller o al llarg d`una Rodera.

Un vent Estret es queixa tot el dia
De com algú el va tractar.
Com a Nosaltres, a la Naturalesa de vegades
L`enxampen despentinada.

[Trad. de Carles Duarte]
Nota: Peter Parley era autor de llibres per ajudar els infants a aprendre a llegir.

Poesía y prepartitura

DELFINA MUSCHIETTI

La poesía de Emily Dickinson es especialísima, como su sintaxis: misteriosa o irónica, elíptica en su desdén por los usuales conectores y nexos. Antes bien, cortada por sus inesperados guiones, por las mayúsculas «arbitrarias» que detienen el flujo gráfico y arman constelaciones sugerentes, a las que hay que hacer hablar. ¿Cómo acallarlas? Es lo que hacen buena parte de sus traductores, aun entre los más famosos, como Silvina Ocampo, que las elimina por completo, alisando así una textura jaspeada y única. Las mayúsculas son como compases, forman parte de la melodía del poema. Por eso es también difícil cambiarlas de lugar sin alterar el dibujo de la forma, en el cual el sentido se constituye en una tonalidad más.

[...]

Obviamente, el pasaje de una lengua a otra implica cambios, y en este caso la transformación se amplifica porque, a diferencia del español, el inglés es una lengua sintética, y lo es aún más en Dickinson. El español tiene palabras mucho más largas y una sintaxis usualmente plagada de conectores. Sin embargo, el traductor puede trabajar esa materia para «sintetizar» el español, dejar que el aire de la lengua inglesa lo penetre o violente. Allí debe resonar la lengua de Dickinson, no la de Quevedo ni la de sor Juana, García Lorca, Rubén Darío o César Vallejo. Por eso hablamos del uso de un español «abstracto», que se deje traspasar por la lengua del original, evitando por ende cualquier tipo de regionalismos hispanos o hispanoamericanos. No ceder a la tentación de españolizar (en ninguna de las variedades del español) la respiración de Dickinson, ni de explicarla o interpretarla: mantener en el máximo posible el suspenso del sentido y la extrañeza de la forma. No ceder a la tentación de «embellecer» un verso, con una versión que en español nos parece que suena muy bien, cuando en el original quizá la línea presente mayor dureza o aspereza. La lengua de la poesía de Dickinson es, ante todo, desconcertante, con mezcla de términos cotidianos, religiosos, científicos, técnicos, literarios, bíblicos, tradicionalmente poéticos y otros prosaicos. Y con especial tendencia a lo concreto.

[...]

Ocampo, en cambio, prefiere sentimentalizar la dicción de Dickinson e infantilizarla, sometida a lo que llamó «el patrón Borges», virando con sus elecciones de lo concreto a lo sentimental, mechando el verso con posesivos y pronombres de primera persona donde no los hay en el original. En el poema de Emily Dickinson sí encontramos una materia atravesada por «bloques de infancia» en los juegos sonoros y rimas, en los juegos de palabras que remiten a las *nursery rimes,* en las imágenes esplendorosas de una atención nunca abandonada. No así la posición infantil de un sujeto culturalmente debilitado que la poesía de E. D. insiste en negar.

[...]

La poesía de Emily Dickinson es extranjera en su propia lengua tanto ayer como hoy, habla lo que muchos no quieren o no pueden oír: lo que Natura dicta con tierna Majestad. Así como fue rara para su contemporáneo Thomas Bailey Aldrich, lo es para los hablantes nativos del inglés de hoy. Lo que Aldrich no pudo advertir fue que los rasgos que él mostraba como negativos —«una excéntrica, soñadora, semieducada reclusa en una perdida villa de New England (o de cualquier otra parte)»— se constituyeron precisamente en la fuente de la poderosa fuerza de esta escritura que, junto a las de Rimbaud y Mallarmé, abrió el camino a la poesía moderna: lejos del mercado y de las demandas de cualquier público, en experimentación del lenguaje y de la forma, en deconstrucción de un sujeto fijo y anquilosado, una poesía en movimiento y en fuga permanente de sentido.

☜ Algunas notas a las traducciones realizadas

De acuerdo con lo antes escrito, quisiera señalar algunos problemas hallados al traducir los cinco poemas que me fueron propuestos. Trabajé para ello con una antigua edición del diccionario Webster de 1854, época en la que E. D. comienza a escribir.

Copos de nieve

He tenido que reemplazar, a mi pesar, el *Yo* inicial por el objeto *Los* para reponer la tercera persona del posterior *they,* que debí eliminar por cuestiones rítmicas. El verso *To note rebels down* es todo un problema: la frase verbal *to note down* en inglés significa simplemente «anotar», y, si partimos el verso, el final *the rebels down* es el encabezado típico para hablar de una victoria, con *down* actuando como verbo transitivo que requiere un objeto, que el poema elude, y con el significado opuesto a lo que el adverbio *down* aislado sugiere. Decidí, por eso, y por la métrica, sólo dejar *anotar y rebeldes,* que implica sublevación y actitud de lucha, ya que el poema parece revertir la posible tristeza del invierno con la danza de los copos de nieve.

No puedo contarte...

De todas las dificultades aquí halladas, destaco: 1) el intento de mantener las diferencias léxicas de matiz sonoro y de color entre *tell-prate-say (contar-hablar-decir);* 2) la importancia de mantener el orden de la sintaxis en *As they polite Archangels / Do in meeting God,* porque, aunque se creara en español una especie de ambigüedad entre sujeto y objeto, que no está en el original, ésta se supera con el encabalgamiento, y se trata de mantener así un orden de palabras tan sugerente; 3) he corrido de lugar *Lady* y la he transformado en *Señora* para evitar la asociación de mayúsculas *Dama-Día* que aparecía tan fuerte en español en dos versos seguidos, cuando el original no lo presenta así y, por otro lado, *Señora* servía para armar aliteraciones en *s, r* y *a*; 4) por último, el pronombre *it* repetido dos veces fue traducido como *él* para evitar rimas cacofónicas y porque creemos que ayuda a mantener la ambigüedad de su referencia.

El cielo está bajo...

Este último poema también ofreció muchas dificultades, sobre todo al tratar de adaptar el español al ritmo breve del inglés de E. D. Sucesivas correcciones terminaron por llegar a una brevedad aceptable para nosotros. Interesante que el raro adjetivo *narrow* («angosto») aparece en otro poema referido, en asociación aún más rara, a *friendo*, con lo cual nos pareció muy importante respetarlo en su extrañeza. En el final, el antiguo *Nos* pareció lo más apropiado para el *Us* que ocupa un lugar de relieve en el penúltimo verso, y esa elección nos ayudaba con la brevedad del verso. Por último, *is sometimes caught* fue trabajada con muchas probabilidades, y aquí también decidimos no ceder a la tentación de embellecer el verso: si «es a veces sorprendida» sonaba mucho más bonito, el original decía el común y fuerte *caught* (que contrasta con el esplendor y brillo de «Diadema»), con lo cual, luego de mucho debate interno, resolví dejar ese «es a veces atrapada», y desechar la otra opción, que además alargaba el verso. Si bien *atrapada* tiene la misma cantidad de sílabas que *sorprendida*, se trata de sílabas más cortas y la insistente aliteración en *a* la sintetiza y la hace aun más breve. ■

Emily Dickinson

ANTÓN GARCÍA

Dicía Xuan María Acebal, el poeta asturianu del sieglu XIX, que'l ser humanu namás necesita dos llibros nesti mundu: el del so arte o profesión pa ganase la vida y el de la doctrina pa salvar l'alma. Pelos mesmos años y como si-y fixera casu, al otru llau del Atlánticu, Emily Dickinson depuraba'l so arte lliterariu lleendo la Biblia y unes poques antoloxíes de poesía inglesa qu'estudió con atención. Nun precisaba muncho más, porque naquella muyer lo esencial yera la capacidá d'observación y el talentu pa crear depués un pensamientu trescendente. En vida namás publicó un puñadín de poemes de los 1.775 que componen la so obra completa.

Ye bien sabío que nun se movió muncho de los alrededores del llugar d'Amherst, hasta terminar pesllándose nel cuartu de casa, vistida de blanco. Relacionábase más a través de cartes y notes que con palabres, que malapenes xuxuriaba. Pa viaxar pel mundu dexóse llevar pela imaxinación y pel atles d'Augustus Mitchell, coles sos errates. Con tan pocos recursos consiguió facer una obra fascinante, seguramente desigual, a vegaes inintelixible, pero siempre intensa y asombrosa. En poco más d'un sieglu consiguió que la so voz sonara en mui distintes llingües. En cualquiera d'elles nun dexará nunca de sorprendenos aquella muyer minúscula, solitaria y de blanco, abangada sobre la yerba y les flores del güertu de casa, lleendo nelles pa depués enzarrase, selleyosa, a escribir telegráficamente lo que la naturaleza-y dicía.

36
Falopos

Contélos de magar más baillaben
Blincando en zapatiyes pel pueblu.
Pa tomar nota de los rebeldes
Al momentu garré un llapiceru.
Tan allegres entós se punxeron
Que renuncié a siguir estirada
¡Y les mios diez dides antes series
Formaron pa baillar una danza!

65
Nun te lo puedo explicar —pero tu sábeslo—
Nin puedes tu explicámelo a min—
Santos, con llápiz y pizarra embaída,
Descifren el nuesu Día d'Abril.

¡Más duce qu'un esvanecíu trebeyu
Per un esvanecíu prau!
Más veloz que Cascos de Xinetes
Alredor del Carel del Suañu.

Prudentes, démos-y una revolada
Colos nuesos rostros velaos
¡Como dizque educaos Arcánxeles
Fain al cruciase con Dios!

Non pa min —namás por charrar
Non pa ti —pa dicir
A dalguna Señora a la moda
«¡Prestosu Día d'Abril!»

Más bien —¡un Celeste «Peter Parley»!
¡Gracies a quien rudos Nenos
Prepárense pa llograr
Recitales más excelsos!

1075
El Cielu ye baxu —les Nubles míseres.
Un Falopu Andarín
Más allá del Payar o la Rodera
Dulda si va dir—

De cómo lu traten un Delgáu Aire
Tol día se llamenta.
Como a nós, a la Naturaleza a veces gárrenla
Ensin la so Diadema.

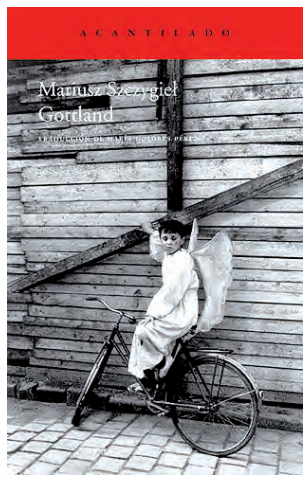
NARRADO DESDE EUROPA

MARIUS SZCZYGIEŁ

EN BOHEMIA, JUNTO AL MAR

Szczygieł cortocircuita tragedia y comedia en sus reportajes sobre los checos del siglo XX

Parte del ***Cuento de invierno*** de Shakespeare se desarrolla en un país imposible: «En Bohemia, junto al mar». Bohemia no está junto al mar, pero a los personajes del *Cuento de invierno* no parece afectarles esa circunstancia: el autor de sus días ha dispuesto que estos transcurran en un no lugar, y a ello se aplican con fútil entusiasmo. De un modo análogo, el pueblo checo, habitante de la Bohemia histórica y sustancia de sus sucesivas encarnaciones políticas (República Checa en la actualidad, Checoslovaquia entre 1918 y 1992, con el paréntesis del Protectorado de Bohemia y Moravia entre 1939 y 1945), parece haberse plegado a una lógica narrativa shakespeariana, al menos durante el siglo XX: dar vida a un no lugar inventado y dirigido por voluntades sobrehumanas.



Gottland
MARIUS SZCZYGIEŁ
Traducción de María Dolores Pérez
Acantilado, 2011, 259 pp., 20 €

Ésa es, al menos, la conclusión que uno puede extraer de ***Gottland,*** el volumen de reportajes sobre el pueblo checo con el que Mariusz Szczygieł obtuvo en el 2009 el Premio del Libro Europeo. Se trata de una colección de relatos cosidos con maestría y sobriedad sobre un fondo de investigación periodística. Abarca prácticamente todo el siglo XX, deteniéndose en las estaciones principales del trayecto (la Gran Guerra, la ocupación alemana, el comunismo, la Primavera de Praga, la invasión soviética, la Revolución de Terciopelo), pero hay dos episodios en los que se evidencia el *pathos* teatral de esa Bohemia, ahora Gottland, donde la tragedia y la comedia se entrelazan anulándose: la reconstrucción de la historia de los Bata, magnates de la industria del calzado (con su orwelliana oficina móvil, el despacho del jefe en un ascensor de cristal desde el que vigila a los empleados), y el relato sobre la estatua de Stalin más grande del mundo (inaugurada dos años después de la muerte del modelo, tras más de cinco años de preparación, y cuyo autor se suicida el mismo día de la inauguración). Como si se quisiera argumentar que los checos, si se ponen, pueden ser cualquier cosa en su versión más extrema: más fordianos que Henry Ford, más estalinistas que el NKVD.

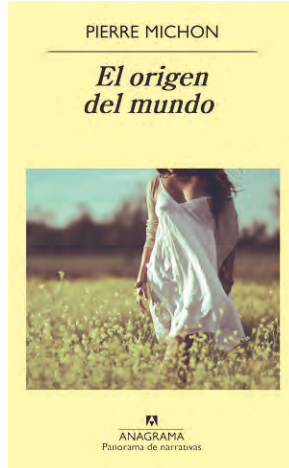
Gottland toma el nombre de Karel Gott, superestrella de la canción checa y un buen ejemplo de cierto carácter acomodaticio que Szczygieł atribuye en general a los checos, carácter cuya plasmación literaria más completa, nos recuerda el autor, es el soldado Švejk, creado en 1921 por el escritor Jaroslav Hašek: «¿Por qué nuestro símbolo nacional es hoy en día Švejk? [...]. Porque sabemos que el heroísmo es posible, pero sólo en las películas» (de un reportaje checo citado por Szczygieł). Al igual que Švejk, muchos de los personajes que pueblan *Gottland* parecen poseídos por el ansia de la sumisión. Al igual que en el caso de Švejk, los esfuerzos de esos personajes por obedecer sin rechistar se vuelven trágicos por su condición de autoparodia involuntaria. Para hacérnoslos creíbles, el autor no necesita utilizar demasiados afeites estilísticos: la fuerza de la narración radica en lo insólito de los hechos narrados. Cierto es que el afán por lo insólito, sin contrapesos, corre el riesgo de ascender al firmamento del cliché sociológico, pero no es éste el caso. Al contrario: el interés que mueve a Szczygieł parece ser el de descubrir el heroísmo cuando éste opera bajo la máscara de lo prosaico, de lo desesperado. Al mérito de haberlo hallado se añade el de haber sabido narrarlo. ■ **XANDRU FERNÁNDEZ**

PIERRE MICHON

MATERIA ARTÍSTICA

El origen del mundo añade un nuevo sillar a la perdurable modernidad del escritor francés

Borges se refirió a Francia como el país más literario del mundo. Todo es discutible (en el mundo e incluso en Borges), pero, teniendo en cuenta la manera en que la herencia cultural y literaria de ese país emana como agente activo y perfila históricamente su carácter contemporáneo, la narrativa francesa se muestra como una de las más imbuidas de literatura (Rimbaud, Flaubert, Proust, Bataille), una de las más proclives a conformar auténticos universos literarios a través de diversas voces «enfermas de literatura», esa anomalía abocada a la nada que singulariza a los barrocos, a los obsesivos, a los perseguidores de una cadencia del lenguaje. Entre el absorbente y desmesurado Houellebecq y el enigmático Pascal Quinard, se autoabastece la literatura compacta de Pierre Michon, un escritor que vive alejado de los círculos literarios parisinos, a las afueras de Orleans. Uno de esos grandes para quien la literatura no es menos esencial que la vida, ni necesita coincidir con la realidad, porque tiene más fuerza que la verdad.



El origen del mundo
PIERRE MICHON
Traducción de María Teresa Gallego Urrutia
Anagrama, 2012, 83 pp., 12,90 €

Michon asume con Rimbaud, su poeta icono, que la existencia sólo se justifica como materia artística. Considera que la auténtica virtud del hombre de letras es la eterna reactivación de la literatura a través de la emoción poética, una emoción que se genera, fundamentalmente, imprimiendo cadencia a la lengua. Una emoción generadora, en su caso, de momentos deslumbrantes en el tránsito de acercamiento a la intimidad más clara y oscura de la naturaleza humana.

La prosa de Pierre Michon es muy ondulante y llena de reflejos. Escribe libros que apenas exceden las cien páginas, pero la sensación que dejan al cierre (nunca conclusivo, siempre en reapertura) es la de haber leído una obra mucho más larga, precisamente porque la densidad queda aligerada por ese sabio efecto de ondulación.

El origen del mundo nos revela, una vez más, que estamos ante uno de los escritores europeos actuales más imbuidos de una modernidad incontestable: la modernidad que permanece. Michon ha llevado la narrativa, el puro acto de narrar, hasta una madurez que dejaría en evidencia juvenil, si la comparación fuese útil, cualquier propuesta de las que echan mano de complementos servidos en Internet. En *El origen del mundo* la palabra lo puede todo. Se basta para crear un mundo y para hacerlo de manera novedosa. Un narrador puro, entregado sólo al lenguaje. Un narrador original, supremo y fabuloso, que mezcla en su paleta diferentes registros para que la literatura hable desde allí dentro, por sí sola, bien en su propio nombre, en nombre de Dios o en nombre del diablo.

La historia es ésta: un maestro llega a su primer destino en Castelnau, un pueblo del interior de la Dordoña, donde sobrevive anclado entre dos universos, el masculino, depredador y astuto, y el femenino, arcaico y turbulento. La voz narrativa en primera persona nos transmite todas las variaciones de un sentimiento inabarcable, un deseo ardiente por Yvonne, la madre soltera que atiende el estanco. No cesa el movimiento a través de un fraseo veloz como el galope de los renos de una era pretérita, incisivo y punzante como las pinturas rupestres que se ocultan bajo tierra en la comarca.

El libro es como un rezo, un rezo buceador del componente hierático y mágico de la palabra. Una prosa de piedra. Inagotable. ■ **JAIME PRIEDE**

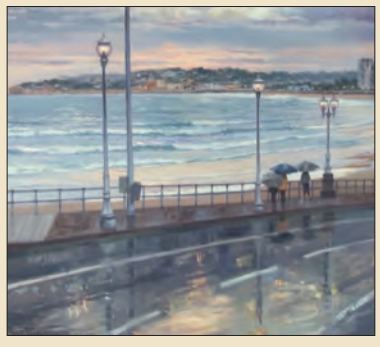
ADRIANA SUÁREZ

Job Sánchez

Job Sánchez. *Pinturas*
La galerista inaugura su nueva sede con una deslumbrante muestra de las naturalezas abstractas de Job Sánchez.

De 10 a 14 y de 18 a 21 h
☞ La Merced, 11, Gijón
✆ 644 248 932
info@galeriaadrianasuarez.com
www.galeriaadrianasuarez.com

CERVANTES 6

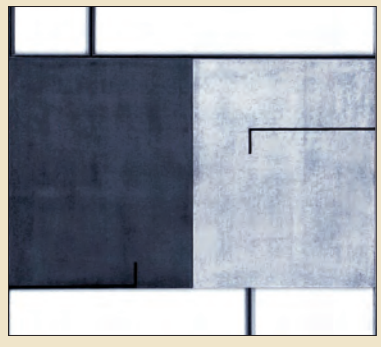


Luis Pardo

Luis Pardo. *El mar y los sueños*
Hasta el 11 de abril, Luis Pardo ofrece un recorrido por el paisaje urbano en el que el clima y la luz son protagonistas.

De 11.30 a 14 y de 18 a 21 h
☞ c/ Cervantes, 6, Oviedo
✆ 985 254 169
espaciodearte@cervantes6.es
www.cervantes6.es

CORNIÓN



Santiago Serrano

Santiago Serrano/Javier Victorero. *La pintura posible*
Hasta el 7 de abril, dos maneras de aproximar la pintura a la pureza geométrica.

De 10 a 13.30 y de 17 a 20 h
☞ c/La Merced, 45, Gijón
✆ 985342507
galeria@cornion.com
www.cornion.com

EL ARTE DE LO IMPOSIBLE

CursiLove

5 Jóvenes ilustradoras Asturianas
Alicia Varela, Begmont, CursiLove, Dinara García-Conde y Marta Botas exponen su trabajo hasta el 2 de mayo.

De 11 a 14 y de 18 a 21 h
☞ c/ Joaquín Fernández Acebal, 6, Gijón ✆ 985 170 757
elartedeloimposible@gmail.com
elartedeloimposibledemiguel.blogspot.com

ESPACIO LÍQUIDO

Ellen Kooi (fragmento)

Ellen Kooi. *Luz holandesa*
Una serie de la fotografía dramatizada de la artista explora, hasta el 15 de mayo, la legendaria luz de Holanda.

☞ c/ Jovellanos, 3, Gijón
✆ 985 175 053
www.espacioliquido.net

LOUISE GLÜCK

ENTRE EL AMOR Y LA MUERTE

Glück revive y moderniza el mito de Perséfone en su undécimo libro de poemas

«La muerte no puede hacerme daño; / no más del que me has hecho tú, / amada vida mía», dice en un poema la protagonista de este libro. Entre ambiguos regresos del amor y múltiples regresos de la muerte, entre la nostalgia por la vida y el alivio que proporciona el alejarse de ella se mueven todos los poemas de ***Averno,*** el undécimo libro de la probablemente mejor poeta norteamericana viva, Louise Glück (Nueva York, 1943). Reconocida por su libro ***El iris salvaje*** (1992; Pre-Textos, 2006), que le valió entre otros el Premio Pulitzer y que constituye el paradigma de un estilo que destaca por su (engañosa) sencillez y por su precisión, la poeta retoma sin embargo un planteamiento que ya ensayó en libros como ***Vita Nova*** (1999) o ***Meadowlands*** (1996): el acercamiento a sus temas habituales por medio de personajes mitológicos (Odiseo, Dido, Eneas, Orfeo...). Así, las relaciones familiares, el divorcio, la soledad, el rechazo, el envejecimiento, temas quizá demasiado sonrojantes si se abordan desde una confesión en primera persona, son explorados sin patetismo. Dolorosamente, sí, pero sin caer nunca del lado del confesionalismo o el desahogo, a pesar de enarbolar como bandera la sinceridad: «es cierto que falta belleza en el mundo. / [...] / Tampoco hay candor, pero ahí puedo ser útil». Esto es así no gracias a una ironía fácil o a una metafísica consoladora, sino a la distancia que supone el mito, el personaje, el otro: «te puedes permitir que no / te guste nadie, sabes. Los personajes / no son gente. / Son aspectos de un dilema o un conflicto».

Averno
LOUISE GLÜCK
Traducción de Abraham Gragera y Ruth Miguel Franco
Pre-Textos, 2011, 172 pp., 17 €

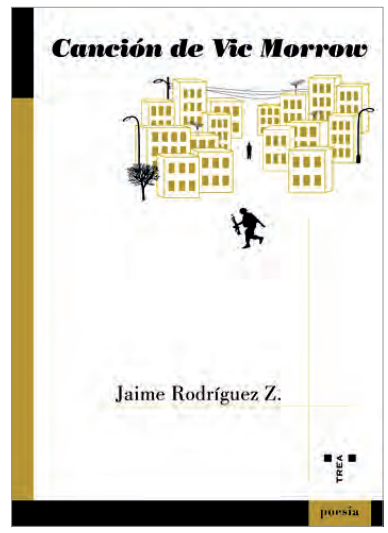
En el caso de *Averno,* todos los poemas se estructuran a lo largo de un hilo narrativo protagonizado por una modernizada Perséfone, la hija arrebatada a su madre por Hades, el dios de los muertos. Tal separación forzosa adquiere todo tipo de lecturas a lo largo de los 18 poemas que componen el libro: es, como se señalará, un historia que «debe ser leída / como una discusión entre madre y amante», pero que también permite reflexionar en torno a las tensiones entre madre e hija, las dimensiones de la libertad («ella cree / que ser hija y estar presa son lo mismo»), la pérdida de la inocencia («la niña que se pierde en el estanque / ya nunca volverá. Volverá una mujer / buscando a la niña que era») y, ante todo, en torno a los conflictos entre cuerpo y alma, aprovechando una voz poética, la de Perséfone, que puede pronunciarse con lucidez desde los dos lados de la existencia, desde la muerte y desde la vida, en igualdad de condiciones e igualmente distanciada tanto de una como de otra. Es, de hecho, el tema recurrente del libro, presente en la mayoría de los poemas de uno y otro modo. Así, desconfiará tanto de la materia («y si fue el cuerpo el que nos hizo esto, / nos hizo tener miedo del amor») como del espíritu («¿Qué es un alma? / Una bandera que ondea / demasiado alto en el mástil, no sé si me entiendes»), y constatará que las verdades que le revela su constante despedirse tanto de la tierra como del infierno («levantar el velo, / mirar aquello de lo que te despides») no son nunca un alivio sino todo lo contrario. Consciente de que el deber de la poesía es llevarnos adonde no queremos ir, Glück nos invita a un viaje que no consuela, pero que sí ofrece iluminación. ■ **ANDRÉS CATALÁN**

JAIME RODRÍGUEZ Z.

NUESTRA INCREÍBLE NORMALIDAD

Se acota el fantasmal territorio de lo cotidiano mediante el mito, el recuerdo y lo imaginario

«Algunos de nosotros / apenas aprendíamos a comunicar / nuestra increíble normalidad.» Sobre esa paradoja —lo normal resulta increíble— se sostienen la ***Canción de Vic Morrow*** y nuestra vida. La sensación de irrealidad que tenemos en determinadas ocasiones es, en el fondo, una percepción más intensa o aguda o lúcida de la realidad. Y eso, tan difícil de aprehender, es también una de las cosas más difíciles de comunicar.



Canción de Vic Morrow
JAIME RODRÍGUEZ Z.
Trea, 2012, 72 pp., 12 €

En este poemario, Jaime Rodríguez Z. (Lima, 1973) propone nada menos que «otra manera de pensar». Pocas veces encontramos un texto en el que el argumento esté tan alejado del tema. A partir del actor Vic Morrow y la serie televisiva ***Combat!,*** el autor va construyendo una especie de relato fragmentado de una vida, la suya o la de cualquiera, que se apoya en una serie de mitologías y cuyo carácter legendario es, además de un motor, un lastre: lo que nos impulsa también nos paraliza, lo que nos estimula también nos confunde. La economía verbal y cierta neutralidad del tono abren el poema a las emociones y experiencias particulares del lector, que puede identificarse libremente con los textos a pesar de la más que probable distancia que lo separa de la peripecia y las circunstancias del aparente protagonista: «Era terrible esa palabra / era como el viento que producían las cosas / cuando partían de su imaginación hacia ninguna parte».

En cierto modo, el argumento queda lejos del tema porque las sensaciones que se ponen en juego son tan intensas que lo velan todo: el mito, cuando funciona, arrasa al logos e impone sus propios códigos, como cuando uno teme que unas palabras «me obligaran a hacer cosas oscuras / e incomprensibles». Eso es, en una de sus dimensiones, la *Canción de Vic Morrow:* un desmontaje del logos, una demostración de la irracionalidad que ordena la razón, un canto que celebra y lamenta la fuerza de la subjetividad («Desde mi cabeza parten barcos»; «cierro los ojos y esta vez sí / desapareces»). Es a través del mito, desde luego, como se funda la cultura.

Todo este material mítico, el recuerdo y lo imaginario van delimitando el territorio fantasmal donde nos constituimos, donde nos distinguimos intermitentemente del animal que somos y de los demás. Todo cabe en esta *Canción,* como todo cabe en nosotros: el alto lirismo y los escombros, la inmaculada inocencia de los niños y los esputos del campo de batalla. El miedo, el odio, la violencia y la locura se localizan en un contexto no cotidiano y llegan desde ahí para iluminar el miedo, el odio, la violencia y la locura de nuestra cotidianidad. A pesar de surgir desde el centro de varios combates externos —la guerra, el barrio de la infancia—, la voz que habla aquí parece situar el origen del problema en el interior del sujeto, en esa paradoja fundacional que consiste en que progresar es también retroceder. La inteligencia, en este contexto monstruoso, es «deleznable», ya que es precisamente la inteligencia lo que determina la monstruosidad. Desde ahí, siempre hacia abajo, lo que más pesa es el deseo —y su correspondiente carga de culpa y angustia— del retorno al animal. ■ **MARIANO PEYROU**

GEMA LLAMAZARES

José Manuel Ciria (fragmento)

José Manuel Ciria
La galería repasa diversos formatos de la obra reciente de Ciria en una muestra que prepara para el 13 de abril.

De 11.30 a 14 y de 17.30 a 21.30 h
☞ c/Instituto, 23, Gijón
✆ 984 197 926
gema@gemallamazares.com
www.gemallamazares.com

GUILLERMINA CAICOYA

Laura López Balza (fragmento)

Laura López Balza. *En bruto*
El mundo animal sirve de punto de partida a la imaginativa y colorista pintura de la artista, en la sala hasta el 10 de abril.

De 10.30 a 14 y de 17 a 21 h
☞ c/ Asturias, 12, Oviedo
✆ 985 242503
info@galeriacaicoya.com | www.galeriaguillerminacaicoya.com

TEXU

María Pérez Gil (fragmento)

Breza Cecchini/María Perez Gil /Roberto Delgado
La galería expone las muestras *Llegando al claro*, *Cuerpo-Jaula* y *Espectros de la Europa Señorial*

De 10 a 14 y de 16 a 20.30 h
☞ c/Postigo Bajo, 13, Oviedo
✆ 985 218 813
galeria@galeriatexu.com
www.galeriatexu.com

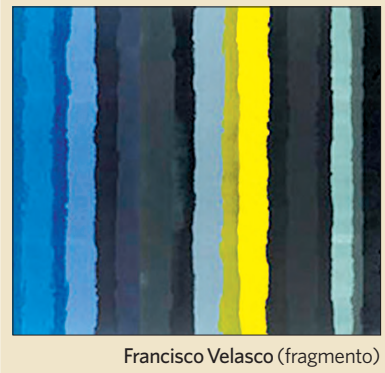
VAN DYCK

López Herrera

López Herrera. *Pinturas*
Hasta el 14 de marzo, la sala de arte repasa la obra reciente del artista, en la línea de un realismo mágico amable e irónico.

De 11.30 a 14 y de 17.30 a 21.30 h
☞ c/Menéndez Valdés, 21, y Casimiro Velasco, 12, Gijón
✆ 985 34 49 43
galeria@galeriavandyck.es

VÉRTICE

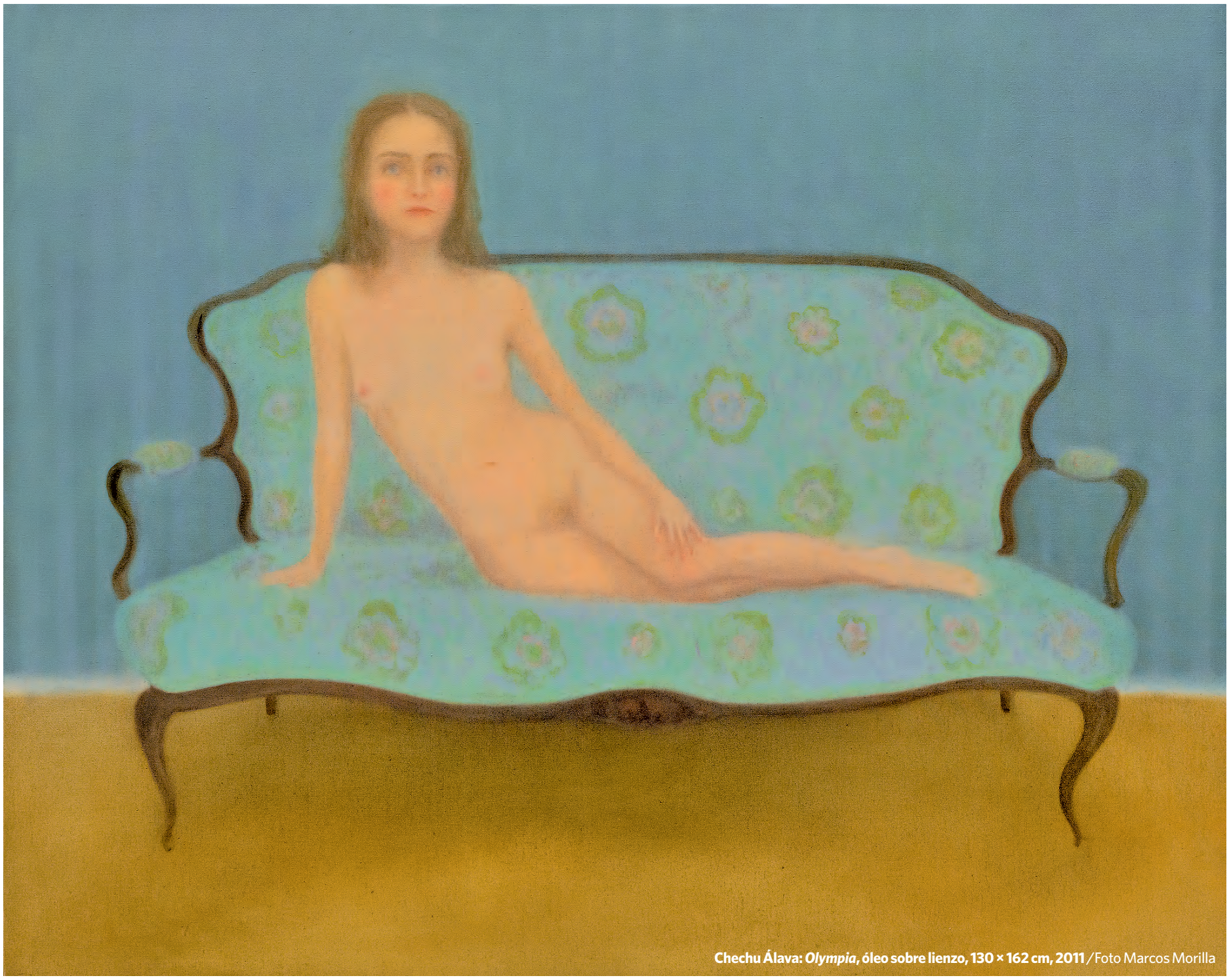


Francisco Velasco (fragmento)

Francisco Velasco. *Europa-Europeos. Ficción y realidad.*
A partir del 23 de febrero, grabados para lanzar una mirada crítica sobre una Europa en crisis.

De 11.30 a 14 y de 17.30 a 21 h
☞ c/ Márques de Santa Cruz, 10, Oviedo ✆ 985 218 482
info@galeriavertice.com
www.galeriavertice.com

UN CULTO LITERARIO RENOVADO



Chechu Álava: *Olympia*, óleo sobre lienzo, 130 × 162 cm, 2011 / Foto Marcos Morilla

LA EDAD DE LA INOCENCIA

La reedición de *Monelle* reaviva un Schwob mágico, transmitido como un secreto de generación en generación

El libro de Monelle
Marcel Schwob
Traducción de Luna Miguel
Demipage, 2012, 130 pp., 15 €

JOSÉ LUIS PIQUERO

Si Marcel Shwob es la pequeña (o no tan pequeña) debilidad de muchos buenos lectores (citemos entre los más ilustres a Gide, a Cocteau o, más cercanamente, a Borges), ***El libro de Monelle*** en particular constituye casi un secreto transmitido en voz baja, enamorando a generación tras generación, calladamente. Como ***El Principito*** o ***El guardián entre el centeno,*** leído en la adolescencia puede marcar una vocación literaria; a cualquier edad, su recuerdo resulta imborrable.

La poeta Luna Miguel, ella misma iniciada a los quince años, tal como se nos cuenta en la solapa, entrega ahora su excelente versión de este texto deslumbrante, mágico, que mezcla la pureza y la abyección, la sensualidad y el sentimentalismo, en una relectura de los cuentos infantiles llena de desenfrenada poesía.

La obra comienza con el encuentro del asesino Bonaparte y la joven prostituta Monelle, frágil y pálida, casi una niña, ambos contrafiguras del propio Schwob y su amor de juventud, Louise, desaparecida prematuramente. Monelle representa la ternura, pero también la fugacidad, y expone en esta parte (la más cercana a lo poético y aforístico) una filosofía del momento, de la dicha efímera, de la preparación para la muerte. Su retrato se completa con el de sus hermanas (Lobita, Cicé, Ilsé...), todas ellas emblemas de diversas pasiones y sentimientos: la voluptuosidad, el egoísmo, la perversión, el sacrificio. Cada una realiza su particular viaje por un mundo adulto, lleno de peligros, al cual oponen una candidez no exenta de crueldad, una mirada limpia que descubre siempre la maravilla, pero que no las salva de sus fatídicos destinos. En esta sección del libro, plenamente narrativa, se oyen ecos de pasajes bíblicos (Salomé), de cuentos de Andersen o de los Grimm, de la literatura galante y de la poesía romántica. Por estas páginas vemos pasar a la pequeña cerillera pero también a la terrible cortesana, a los príncipes encantados y a una víctima de Barba Azul que podría competir en refinamiento perverso con su despótico marido, a la Nelly de ***Humillados y ofendidos*** y a la Anne de Thomas de Quincy.

Mucho tienen estos cuentos crueles del *fairy tale* clásico, con unas gotas de Sade, un chorro de Stevenson y otro del Dickens de los huerfanitos y algún aderezo de Bilitis. Un anticipado Peter Pan para niños terribles, o para los niños que el mismo Schwob describiría más tarde corriendo alegremente hacia su tétrica cruzada. *El libro de Monelle* nace del simbolismo francés y en cierto modo augura, en su rutilante lenguaje y su imaginería visionaria, a las vanguardias, sin que los referentes literarios parezcan agotarse nunca.

Poesía macabra y emocionante, poesía pagana que exalta la muerte no menos que la vida. *El libro de Monelle* es uno de esos textos de los que el lector se apropia de un modo nítidamente personal, como una vivencia afectiva y no sólo libresca; y así lo manifiesta la traductora en un estupendo prólogo que constituye otro aliciente para revisitar este «evangelio de la inocencia y la piedad», en palabras de Ariel Dilon. Indispensable. ■

SEMANAL DE CULTURA DE LA VOZ DE ASTURIAS

COORDINADOR: Juan Carlos Gea
CONSEJO EDITORIAL: Miguel Barrero, Juan Cueto, Álvaro Díaz Huici, Jordi Doce, Julio César Iglesias, Elena de Lorenzo Álvarez, Jaime Priede
REALIZACIÓN EDITORIAL: Ediciones Trea, S. L.
REDACCIÓN: Ediciones Trea, S. L. Polígono Industrial de Somonte, c/ María González la Pondala, 98, nave D, 33393 Gijón • Tel.: 985 303 801
elcuaderno@trea.es • www.trea.es
DISEÑO GRÁFICO: Pandiella y Ocio
EDITA: La Voz de Asturias, S. A. c/ Lila, 6. 33002 Oviedo
Tel.: 985 101 500 • www.lavozdeasturias.es