

turkia



REVISTA CULTURAL / NÚMERO 136

Teresa Agustín	Carlos Alcorta	Azahara Alonso	Enrique Andrés Ruiz	Ana Paula Arnaut
Isabel Bono	Joaquín Carbonell	María José Carrasco	Carlos Castán	José Carlos Cataño
Dalila Eslava	María Jesús Fernández	Pere Ferré	Isidro Ferrer	Mario Hinojosa
Francisco Javier Irazoki	Clara Janés	Pedro Luis Ladrón de Guevara	Almudena Guzmán	
Marta López Vilar	Manuel Llorente	Raúl Carlos Maícas	José Malvís	Gustavo Martín Garzo
Antonio Maura	João de Melo	Sara Mesa	Valerie Miles	Catherine Millet
César Antonio Molina				
Angélica Morales	Andrés Neuman	Miguel Pardeza	Soledad Puértolas	
Carlos Reis	Antonio Rivero	Taravillo	Emily Roberts	Jesús Rubio Jiménez
Antonio Sáez Delgado	Luis Sáez Delgado	Ángela Segovia	Jaime Siles	Maria João Simões
Filipa Soares	José Manuel Soriano	Degracia	María Tena	Emilio Trigueros
Julieta Valero	Álvaro Valverde	Salvador Victoria	Manuel Vilas	Ricardo Virtanen

PREMIO NACIONAL AL FOMENTO DE LA LECTURA

Sumario

TURIA. Revista Cultural

N.º 136. Noviembre 2020 – Febrero 2021. 12 €

Fundador y Director: Raúl Carlos Maicas

Consejo de Redacción: Aurora Cruzado, Juan Antonio Tello, Juan Villalba y Jesús Villel

Secretario de Redacción: Eduardo Suárez

Administración y suscripciones: IET. Amantes, 15, 2.º 44001 Teruel

Tel.: 978 61 78 60. Fax: 978 61 78 61

E-mail: ieturolenses@dpteruel.es

Página web: http://www.ieturolenses.org/revista_turia/

Página Facebook: <https://www.facebook.com/pages/Revista-Turia/373833962736088>

Edita: Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación Provincial de Teruel

Edición patrocinada por el Ayuntamiento de Teruel y el Gobierno de Aragón

Este número ha contado con la colaboración de la Embajada de Portugal en España y el Instituto Camões

I.S.S.N.: 0213-4373

Depósito Legal: TE-149-2012

Imprime: INO Reproducciones, S.A.

Polígono Malpica-Santa Isabel

Calle E (Inbisa II), nave 35 – 50016 Zaragoza

TURIA no comparte necesariamente las opiniones vertidas en los escritos publicados en sus páginas, que son responsabilidad de sus autores. TURIA acepta para su consideración cuantos originales le sean remitidos, pero no se compromete a mantener correspondencia sobre los mismos ni a su devolución. Todos los textos que se editan en cada número son inéditos.

Letras

- Mirad, es bello y es verdad. Sobre la poesía de Antonio Gamoneda.* Alvaro Valverde 9
La geometría de una vocación literaria. Valerie Miles 18
«Picabueyes»: ¿de quién es la culpa? Sara Mesa 31

Taller

- Lejos.* Soledad Puértolas 41
El porvenir del horizonte. José Carlos Cataño 52
Volver a la playa. María Tena 59
Lo que es verdad. Carlos Castán 69
Benito Sacamantecas. Miguel Pardeza 76

Poesía

- Poemas de.* Clara Janés, Jaime Siles, Andrés Neuman, Manuel Vilas, Almudena Guzmán, Julieta Valero, Antonio Rivero Taravillo, Francisco Javier Irazoki, Isabel Bono, Carlos Alcorta, Manuel Llorente, Teresa Agustín, Pedro Luis Ladrón de Guevara, Ricardo Virtanen, Marta López Vilar, José Manuel Soriano Degracia, Mario Hinojosa, Angélica Morales, Azahara Alonso, Ángela Segovia, María José Carrasco, Dalila Eslava, José Malvís, Emily Roberts 85

Pensamiento

- Amar a Lawrence.* Catherine Millet 123
Ateos con Dios. César Antonio Molina 137
El cambio climático y la crisis del coronavirus. Emilio Trigueros 145

Cartapacio: Lidia Jorge

- Las lágrimas de la historia.* Enrique Andrés Ruiz 157
Tiempo, memoria y belleza. Estrategias narrativas en las novelas de Lidia Jorge. Antonio Maura 172

<i>El libro de las alabanzas.</i> Gustavo Martín Garzo	181
<i>Lidia Jorge.</i> João de Melo	187
<i>Lidia Jorge y el significado de la escritura.</i> Filipa Soares	191
<i>Contrato sentimental: a la búsqueda del sentido futuro.</i> Carlos Reis	197
<i>Metáforas para un nuevo tiempo en Estuário de Lidia Jorge.</i> María Jesús Fernández	205
<i>En torno a Combateremos a sombra.</i> Pere Ferré	212
<i>Viaje(s) y viajeros en O amor em Lobito Bay.</i> Ana Paula Arnaut	224
<i>Ambiente y personajes: figuras y espacios en Os Memoráveis de Lidia Jorge.</i> Maria João Simões	233
<i>Lidia Jorge: «Creo en el poder subversivo de la belleza».</i> Luis Sáez Delgado	241
<i>Seis poemas.</i> Lidia Jorge. Traducción de Enrique Andrés Ruiz	257
<i>El futuro que nos espera.</i> Lidia Jorge. Traducción y nota final de Antonio Sáez Delgado	262
<i>Lidia Jorge, una cronología.</i> Enrique Andrés Ruiz	273

Conversaciones

<i>Luis García Montero: «Nada hay más tonto que un poeta sin conciencia crítica».</i> Emma Rodríguez	289
<i>Ángel Guinda: «Confesar los propios miedos es honrar la poesía».</i> Fernando del Val	305

La isla

<i>Un alma atada al reloj.</i> Raúl Carlos Maícas Ilustraciones de Isidro Ferrer	321
---	-----

Sobre Aragón

<i>Labordeta: la voz de un pueblo.</i> Joaquín Carbonell	331
--	-----

Cuadernos turolenses

<i>El monumento a Galdós de Pablo Serrano: la «gloriosa pesadumbre» de ser español.</i> Jesús Rubio Jiménez	343
---	-----

La Torre de Babel

Manuel Górriz Villarroya: <i>Cuentos.</i> Thomas Wolfe	367
Rafael Martínez: <i>La habitación enorme.</i> E.E. Cummings	370
Joaquín Torán: <i>Provocación.</i> Stanislaw Lem	372
Lourdes Toledo: <i>Niña, mujer, otras.</i> Bernardine Evaristo	374
Cristina Davó Rubí: <i>Las huellas del silencio.</i> John Boyne	376
Luis Sáez Delgado: <i>Lo invisible.</i> Rui Lage	379
Rafael Esteban Silvestre: <i>Un amor cualquiera.</i> Jane Smiley	381
Fermín Herrero: <i>Precauciones con Teresa y El mudejarillo.</i> José Jiménez Lozano	383
Juan Villalba Sebastián: <i>Quijote Welles.</i> Agustín Sánchez Vidal	385
Víctor Ballarín: <i>pequeñas mujeres rojas.</i> Marta Sanz	387
Ricardo Lladosa: <i>La piel.</i> Sergio del Molino	389
Juan Villalba Sebastián: <i>El mensaje de Pandora.</i> Javier Sierra	391
Jesús Ferrer Solá: <i>las brujas.</i> Celso Castro	393
Mateo Navia Hoyos: <i>Cartas cruzadas.</i> Darío Jaramillo Agudelo	395
Pedro M. Domene: <i>Poeta chileno.</i> Alejandro Zambra	397
Domingo Ródenas de Moya: <i>La forastera.</i> Olga Merino	400
Anna María Iglesia: <i>Los últimos románticos.</i> Txani Rodríguez	402
Javier Barreiro: <i>Angelópolis.</i> Miguel Pardeza	404
Rodolfo Notivol: <i>Un hipster en la España vacía.</i> Daniel Gascón	406
Juan Antonio Tello: <i>Os contaré la verdad.</i> Fernando Sanmartín	409
Aurora Cruzado Díaz: <i>Sueños de ficción.</i> José Giménez Corbatón	411
Paco Martín: <i>PLOT, 28. Novela transmedia.</i> Hernán Ruiz y Agustín Serra	412
Julio José Ordovás: <i>Los papeles de Bruselas.</i> Nacho Escuin	415
Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan: <i>Blanco.</i> Bret Easton Ellis	417
Feliciano Novoa: <i>La humanidad en peligro. Un manifiesto.</i> Fred Vargas	419
Javier García Rodríguez: <i>A propósito de nada. Autobiografía.</i> Woody Allen	422
José María Ariño Colás: <i>Pandemocracia. Una filosofía de la crisis del coronavirus.</i> Daniel Innerarity	424
Eloy Tizón: <i>La vida en suspenso. Diario del confinamiento.</i> Jordi Doce	426
José Luis Melero: <i>Porque olvido (Diario 2005-2019).</i> Álvaro Valverde	428
Pedro Moreno Pérez: <i>Fake. La invasión de lo falso.</i> Miguel Albero	431
Víctor Angulo: <i>Cuando los inviernos eran inviernos. Historia de una estación.</i> Bernd Brunner	433

Antonio Castellote: <i>El cuaderno de la ausencia</i> . Pío Caro-Baroja	435
Javier Echalecu: <i>Vida secreta de Cristina Campo</i> . Cristina de Stefano y <i>Los imperdonables</i> . Cristina Campo	438
José Giménez Corbatón: <i>Ninguno de nosotros volverá y Un conocimiento inútil</i> . Charlotte Delbo	440
José Luis Pérez Pastor: <i>Latin lovers y Calamares a la romana</i> . Emilio del Río	442
Francisco Luis del Pino Olmedo: <i>El ogro patriótico</i> . Juan Carlos Losada	445
Agustín Pérez Leal: <i>Canción negra</i> . Wisława Szymborska	447
María García Zambrano: <i>Rescate a medianoche. Poemas 1995-1998</i> . Adrienne Rich	449
Esther Peñas y Lurdes Martínez: <i>La surrealista oculta. Obra reunida y La condesa sangrienta</i> . Valentine Penrose	451
Agustín Pérez Leal: <i>Mi decir salvaje (Antología 1979-2015)</i> . Franco Buffoni	454
Enrique Villagrasa: <i>Días en blanco. Poesía completa</i> . José Luis Sampedro	456
Marta Agudo: <i>Medea</i> . Chantal Maillard	459
Francisco Javier Irazoki: <i>Para el tiempo que reste</i> . César Antonio Molina	461
Francisco Ruiz Noguera: <i>Gavieras</i> . Aurora Luque	463
Juan Marqués: <i>Los desnudos</i> . Antonio Lucas	466
José Luis Morante: <i>La luz de lo perdido (Antología poética 1976-2020)</i> . Javier Lostalé	468
Manuel Neila: <i>Los deslumbramientos y Recapitulaciones</i> . Ángel Guinda	470
José Luis Gómez Toré: <i>Migraciones. Poema 1976-2020</i> . Gloria Gerviz	473
Bibiana Collado Cabrera: <i>¿Y por qué no lo hacemos en el suelo?</i> Ben Clark	476
Ángel Gracia: <i>Gran Guiñol</i> . Miguel Ángel Ortiz Albero	478
Javier Barreiro: <i>Mutaciones</i> . Susana Diez de la Cortina Montemayor	480
Enrique Villagrasa: <i>Trivium</i> . Marcos Castillo Monsegur	482
Portada e ilustraciones: Salvador Victoria	



el parque, por el césped que se pierde de vista y desciende, frente al Casino de los Italianos, en dirección al océano Atlántico» (pp. 91-92).

Pero el enunciado poético que resuena en el cuento, la parte X de «Insinuaciones», puede también cumplir otra función: la que resulta de la posibilidad de que lo leamos en estrecho paralelismo con la decisión que, al final –en un comportamiento que le cuesta el máster «de una de las universidades más importantes del mundo» (p. 104)–, conduce a Marion a abandonar la casa del embajador, llevándose consigo al perro que se niega a matar. No aceptando cumplir la conveniente maldad que, sospechaba, le iba a ser exigida como «unas de las habilidades resultantes de haber aprovechado» ese máster (p. 96), y que algunos compañeros acatan tranquilamente, el personaje parte «para un territorio ignorado en el que la construcción de alguna cosa brillante estaría asegurada» (p. 110). Parte porque es consciente de la imposibilidad de que, allí, en aquel espacio-tiempo, se le devuelva «el momento / del esplendor en la hierba, / de la gloria en la flor» (tal vez el tiempo de creer en la bondad del ser humano); parte sin lamentos, maduro e «inspirado [...] / en lo que deja atrás; / en la empatía primordial / que habiendo sido siempre será; / en los suaves pensamientos que nacen / del sufrimiento humano; / en la fe que supera la muerte, / en los tiempos que anuncian el espíritu filosófico».

Tal como ocurre en «El poeta inglés», «desconcertante» «retrato del escritor como carne», como lo designó Luís Ricardo Duarte (*Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 9 de junio de 2016), o, simplemente, viaje a los meandros de las rivalidades literarias, también Marion podría haber dejado escrito, también nosotros dejamos escrito:

Adiós, muchachos
Todo en el mar me llama
Viaje, Vela
Mortaja
Cama (p. 200, cursiva en el original).

¿Enigmático? Sin duda. ¿Intencionado? Sin duda también, porque con Lúcia Jorge, o con la narradora que la sustituye en «Nuevo mundo», creemos que «en medio del enigma reside el suspense, y que en medio del suspense puede ocurrir el descubrimiento» (p. 148), como sucede en «Imitación del Éxodo», como sucede en todos los demás cuentos-recorridos-viajes que tanto iluminan como oscurecen.

(Traducción de Susana Gil Llinás)

Ambiente y personajes: figuras y espacios en *Os Memoráveis* de Lúcia Jorge

Maria João Simões

Composición novelesca: los marcos encajados

ANCLADA en una realidad transformada ficcionalmente, la composición novelesca de *Os Memoráveis* de Lúcia Jorge debe mucho al montaje de los ambientes espaciales en los que se mueven los personajes.

Ya desde el principio, el lector se encuentra con un preámbulo titulado «Fábula», que acentúa la idea de ficcionalidad, destacando su lado inventivo como constructo literario. En él se explica la razón de ser de la narración: se trata de un trabajo por encargo para crear una serie cinematográfica y televisiva, de cinco o seis episodios, relativa a los acontecimientos del 25 de abril en Portugal, bajo el título de *La Historia despierta* (p. 14). Sería una especie de reportaje documental capaz de captar los vestigios de ese histórico vendaval que fue la Revolución de los Claveles, o sea, «los restos de la metralla de la revolución» y los restos de las flores que sirvieron de armas. La idea parte de Frank Carlucci, exembajador de Portugal en tiempos de la Revolución y padrino de Robert Peterson, el productor cinematográfico con el cual trabaja la reportera portuguesa Ana Maria Machado. Así se acciona, dentro de la ficción, una estrategia ficcional de justificación de la narración que da veracidad a las acciones posteriores y a su relato. Esta estrategia adquiere una innegable modernidad al abordar la idea de la composición de una serie televisiva, siendo destacable que el preámbulo inicial tiene su

contrapunto compositivo en el remate de la novela con la presentación del argumento, la imaginaria vertiente textual del producto televisivo que acoge los resultados de las investigaciones efectuadas.

La estrategia ficcional adoptada en lo que concierne a los personajes de este primer marco de la novela es algo ambigua y ambivalente: por un lado, parecen anclados en la realidad, a partir de la figura histórica verídica del embajador; por otro, adquieren un mayor grado de ficcionalidad a través del juego de la omisión de apellidos o de la utilización de diminutivos: el embajador es simplemente Frank, a Robert Peterson se le llama Bob y a la periodista portuguesa se refieren estas dos figuras con el pronombre «ella», algo que rápidamente la narradora se encarga de aclarar: «ella era yo misma». Esta estrategia de distanciamiento lleva a lo que Philippe Hamon designa como «efecto personaje», ya que se le confiere profundidad al personaje a partir del momento en el que es visto desde la perspectiva de otro.

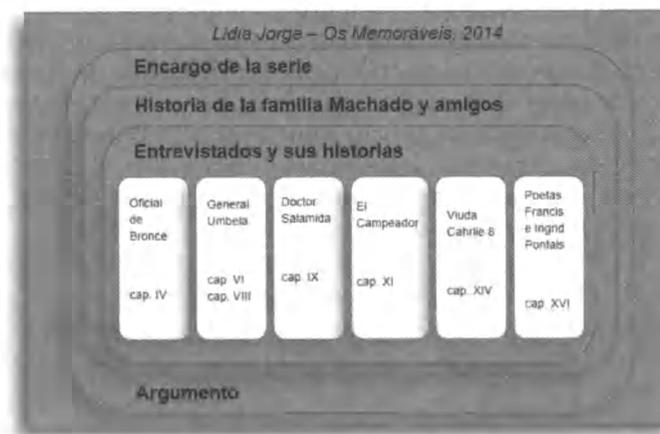
Encajado dentro de ese marco inicial, existe un segundo marco ficcional, ya localizado en Portugal, sobre todo en Lisboa, dentro del cual gira el personaje de Ana Maria Machado, que realizará grabaciones para el reportaje encargado sobre el 25 de abril junto a sus amigos de la facultad, el operador de sonido e imagen Miguel Ângelo y Margarida Lota. Para provocar el efecto de familiaridad, además de diminutivos, usan motes: a Ana Maria Machado se la llama «Machadinha» y Margarida Lota, debido a su versatilidad, es la «anémona». Miguel Ângelo conserva su nombre, ya que es suficientemente artístico. Este procedimiento contribuye a una caracterización dinámica de los personajes, dotándolos de un simbolismo específico.

A este nivel ficcional pertenece también el periodista António Machado, padre de la reportera, amigo de figuras importantes del 25 de Abril y, por eso mismo, poseedor de una fotografía colectiva hecha en 1975, relativa a una reunión de estas personalidades celebrada en un restaurante conocido como Memories. Esta fotografía será el punto de partida para las entrevistas e investigaciones del reportaje que realizará el trío.

Un tercer marco ficcional es realizado, en *plongé*, a partir de la imagen de los fotografiados, ya que los personajes de la fotografía habían sido identificados en el reverso por la compañera de António Machado, la belga Rosie Honoré, madre de Ana Maria. Los jóvenes creadores del reportaje entrevistan a cada uno de los famosos fotografiados: el Oficial de Bronce, el fotógrafo Tião Dolores, el Comandante Umbela, el Dr. Ernesto Salamida, El Campeador, la viuda de Charlie 8 e incluso los poetas Francisco e Ingrid Pontais. Estos son motes o «nombres de batalla» —*petits noms*, como dice la na-

rradora— de figuras históricas de relevancia en el movimiento revolucionario del 25 de abril de 1974, siendo Charlie 8 el nombre en clave del capitán Salgueiro Maia y Otelo Saraiva de Carvalho designado como El Campeador, por ejemplo. Así se preserva el nombre como elemento de individualización, a pesar de la difuminación del nombre histórico en un proceso de identificación *à clé*.

Este sistema de encaje ficcional puede ser representado a través del siguiente diagrama:



Estratégicamente, hay personajes que crean lazos de unión entre los diferentes niveles de la trama y que saltan entre los diversos marcos ficcionales a partir de aquel al que pertenecen mayoritariamente, como ocurre sobre todo con el personaje de Ana Maria.

Hilos conductores de las tramas y los personajes

Vale la pena observar que se trata de un relato con un narrador homodiegético que es el personaje de Machadinha, con una perspectiva interna claramente dominante. De este modo, el lector siente una mayor proximidad con respecto al personaje y sus dramas personales, principalmente aquel que se refiere a la complicada relación con su padre y su madre, ya que ella no ve a su madre desde que esta volvió a Bélgica, cuando Ana Maria tenía solo 12 años. La trama de este nivel ficcional se pauta por una tonalidad dramática instaurada por el conflicto entre padre e hija, en una tensión entre amor e incompreensión por las dos partes. La hija quiere enten-

der los cambios que observa en su padre y va leyendo los indicios que acabarán por revelar la situación de desempleo del hombre debido a disidencias éticas relativas a las condiciones en el periódico en el que trabajaba.

Así, de acuerdo con las distinciones que caracterizan la progresión de la tensión narrativa –según propone Raphaël Baroni en *La tensión narrativa*–, este marco ficcional está pautado por la *curiosidad* y no por el *suspense*. En efecto, el proceso desencadenado por Ana Maria para asimilar la situación de su padre funciona por diagnóstico y no por prognosis.

En *Os Memoráveis*, la curiosidad domina la evolución de la trama, y es muy importante entender este móvil, ya que de él emerge el elenco de preguntas que los reporteros llevan a sus encuentros con las figuras históricas que van a entrevistar: «¿Dónde estaban?, ¿qué sintieron entonces?, ¿qué balance hacen ahora, pasados 30 años?, ¿cuál es la mejor imagen que guardan de todo lo que sucedió?, y usted mismo, ¿cuánto ganó con ello?» (pp. 68-69).

Este sentido de la curiosidad lo replica en forma de sinécdoque la cámara a través de la cual se mira y a través de la cual se enmarca el conjunto de figuras históricas. Así, en un proceso de *mise en abyme* de la perspectiva, el lector ve lo que el cámara ha filmado y sigue los comentarios de este y de las dos amigas sobre lo que será seleccionado como imagen.

Los dos niveles funcionales (constituidos por las dos tramas) son ambos dominados por la *curiosidad*, aunque haya, sin embargo, diferencias que hay que considerar en lo que se refiere a los procedimientos utilizados en la construcción ficcional de los personajes.

Nada más empezar, hay una diferencia fundamental, pues aunque la curiosidad sea el móvil propulsor de las dos tramas, la curiosidad y el diagnóstico tienen una dimensión individual en el caso de la trama que afecta a la familia Machado, a la vez que la curiosidad relativa a los enredos expuestos por los entrevistados necesariamente se pluraliza, adquiriendo una dimensión colectiva.

Otra diferencia palpable tiene que ver con las características de una narración epistemológica, de acuerdo con la distinción de Marie-Laure Ryan, que discrimina tres tipos de relatos: épicos, dramáticos y epistemológicos. Las narraciones dramáticas concentran su enfoque sobre todo en redes de relaciones humanas que evolucionan de acuerdo con el modelo narrativo constituido por los conocidos momentos de exposición, complicación, crisis y resolución, a la manera de la lección trágica, al tiempo que las narrativas epistemológicas dependen de la voluntad de saber. En el caso de la intriga familiar, aunque también sea movida por el deseo de saber,

son añadidas algunas características de las narraciones dramáticas, lo que no ocurre en el caso del relato en torno a los entrevistados, como podremos ver a continuación.

El deseo de saber: dualismo compositivo y pluralidad de las tramas

De acuerdo con las distinciones de Marie-Laure Ryan, se observa que la narración de los episodios constituidos por las conversaciones con los entrevistados y por los comentarios sobre ellos se dibuja como una narración epistémica cuya lógica interna está dirigida, casi ostensivamente, por el deseo de saber.

Esta perspectiva de abordar la trama permite ver con claridad el modo como se desarrollan en la novela *Os Memoráveis* los episodios de las múltiples entrevistas a las figuras históricas. En efecto, en esta intriga se ve el dualismo pasado/presente referido por Ryan con respecto a la «narración epistémica»: por un lado, se narran los eventos experimentados por las figuras históricas y la investigación sobre el significado contemporáneo de esa vivencia (recuperada por los reporteros); por otro lado, en un presente marcado por la distancia, las propias figuras históricas emprenden reflexiones actuales cuando los entrevistadores las instan a pensar las experiencias del pasado.

Así se llega a la dualidad que caracteriza a las figuras históricas en esta novela. Nótese que es una dualidad que va más allá de aquella normalmente accionada en los personajes históricos: aquí, de modo notable y muy conseguido, los personajes históricos, en un tiempo presente, miran hacia ellos mismos en el pasado, visioanan ese momento histórico único del que la fotografía es solo un emblema supuestamente factual.

Obsérvese, por ejemplo, cómo este proceso es accionado en la composición de tres de las figuras históricas de las novelas.

En el caso del personaje Tião Dolores, el fotógrafo (identificable con Eduardo Gageiro), la dualidad referida presupone un desdoblamiento en registro alegre y en clave cómica, diferente en esto a los otros entrevistados. Riéndose de la seriedad de los entrevistadores, la figura se presenta de modo histriónico, que recibe a los reporteros con un batín demasiado corto, contrariando con sus actitudes de *clown*, la posible atribución de un sentido heroico a su actuación, en una posición diametralmente opuesta a la figura de El Campeador.

Junto con esta estrategia de la teatralidad esencialmente dual por el desempeño de un papel, surge la idea de la mirada del artista-fotógrafo mediatizado por el encuadre de la propia máquina fotográfica. Al realizar la fotografía, el artista «entra» simultáneamente dentro de la realidad y se distancia de ella a través del corte realizado por la selección de la amplitud y del ángulo utilizado para aquello que observa.

Esta dualidad se replica en el relato que el fotógrafo hace de ese día heroico, creando un juego dinámico de rasgos metapléticos de inmersión y emersión entre la realidad y la ficción que Jean-Marie Schaeffer designa como «efecto de presencia de lo real».

Tião Dolores es un personaje puesto en escena a través de su propia actuación fotográfica hecha de *plongés* y *contra-plongés*, en una especie de inmersión óptica que baja al meollo de la rendición de los opresores, representados por Marcelo Caetano: «Y allí estaba él, el zar. [...] el Presidente del Consejo estaba allí de pie [...]. Primera placa. Cuando el Director de los Servicios de Información [...] entró [...] el Presidente dijo: "Pedro, Pedro, dónde hemos llegado". Yo me arrodillé ante el Presidente. Es la segunda placa, *contre-plongée*» (p. 118).

Otros procedimientos diferentes pueden observarse en el caso del episodio que se refiere al encuentro de los reporteros con El Campeador, que recrea a la figura de Otelo Saraiva de Carvalho.

Desde el principio se acentúa el efecto de *sorpresa* tal como lo refiere Machado: «...cuando llegamos a Playa Grande [...] lo encontramos montado sobre un caballo, y eso ninguno de nosotros podría haberlo imaginado. [...] Movidos por la sorpresa, nos acercamos [...]» (p. 212).

«Escenario» es aquí la palabra clave, ya que surge de inmediato en la mente de la narradora cuando los reporteros bajan por el barranco en busca de su fuente. Más allá de las referencias explícitas al escenario, en este episodio es fundamental la manera como se revela el encuadre ambiental: en la playa, el caballero parte al galope hacia el mar, persistiendo en la repetición del intento y del respectivo movimiento cuando el caballo se niega a entrar en el agua y en las olas. No sorprende que la descripción gane una preponderancia significativa en este episodio, que hace las delicias del *camera man*, que, esta vez sí, ve que su trabajo gana calidad estética escenográfica.

Este engranaje está de acuerdo con el entendimiento del concepto de ambiente propuesto por Oziris Borges Filho, que lo define «como la suma de escenario o naturaleza más la impregnación de un clima psicológico».

De una forma diferente se presenta la construcción del relato en el caso del episodio sobre el célebre Charlie 8, nombre en clave de Salgueiro Maia, y, como consecuencia, también la figuración

se concretiza de modo diferente. Se trata del episodio menos ficcionalizado y más cercano a la narrativa historiográfica y periodística; sin embargo, no deja de ser instaurada la ficcionalidad.

Aquí, el lado ficcional emerge de la acentuación del «deseo de conocer», apuntado por Ryan en un movimiento caracterizado por la pasión del descubrimiento de sentido, utilizando el deseo como motivo conductor de la significación en el marco.

La chispa propulsora de la diligencia realizada para la entrevista con la viuda de Charlie 8 es, notoriamente, el deseo de saber, deseo de saber detalles de la osada actuación de este joven militar y deseo de saber cómo Salgueiro Maia había llevado la falta de valorización de sus hechos. La situación funciona como un rompecabezas que necesita entenderse y por eso encontramos la isotopía del «saber», construida a través de la reiteración intensa del verbo saber y de expresiones equivalentes: «estar dispuesta a querer saber» (p. 246), «había tenido conocimiento» (p. 248), «supimos por qué razón» (p. 251), «algún documento que elucide. ¿Quién sabe?» (p. 250), etc.

De ahí que se esclarezca un conjunto de pormenores que casi nunca cuenta la Historia, la cual, con el objetivo de enaltecer a la patria, elude hechos menos importantes, pero que los jóvenes periodistas, para que se sepan, quieren confirmar: «Supimos que todo había comenzado cuando el juez del Tribunal Militar devolvió la solicitud hecha por Charlie [...], bajo el pretexto de que sus actos de abnegación y valor cívico no cabían en el artículo cuatrocientos cuatro, barra, ochenta y dos, pero los actos de los violentos producidos antes, según la ley, cabían» (p. 251). Así se aclara la razón por la cual se produjo la promoción de los pides¹ y no del chico de los tanques» (pp. 251-255).

Destaca el hecho de que esta figura no se encuadre en ninguna «tipología» legal, lo que hace resaltar la excepcionalidad de la valentía del capitán, elevándolo a la categoría de héroe. Esa heroicidad, además, no parte de la propia figura, sino que se le atribuye *a posteriori*, cuando la revaluación de los demás la clasifica así.

Conclusión

Es posible, por tanto, observar cómo también este último episodio va ganando progresivamente un mayor grado de ficcionalidad. El diseño de esta entrevista sobrepasa al de mero reportaje fac-

(1) PIDE: Policía Internacional y de Defensa del Estado (N. de la T.).

tual, no solo por usar el efecto de la heroicidad, sino también por accionar la estrategia de que hay algo misterioso flotando en la atmósfera que se encuentran los personajes. En efecto, ayuda a la ficcionalidad de este episodio el hecho de convocar la presencia de un «ente» misterioso que explica los meandros de la historia: «la verdad es que había alguien más en el interior de aquel despacho [...] Alguien que allí dentro sabía más que la viuda, alguien que estaba entre nosotros, en aquel lugar entre árboles mojados y caminos encharcados, nos hizo saber más» (pp. 251-253).

Ese alguien no es el héroe ni su fantasma, ya que, como se lamenta la viuda, él muere sin saberlo. Ese alguien misterioso que planea en medio del espacio de la entrevista podrá ser la historia, esa que pacientemente registra los datos y los divulga.

Pero, yendo más allá de la historia, ese espíritu escrudinador es sobre todo el de la ficción por la capacidad que tiene para iluminar la historia y darle vida. La composición ficcional, al crear una red de relaciones entre los personajes y al agenciar los acontecimientos en una compleja sintaxis narrativa, reaviva las figuras históricas, las pone en diálogo con personajes muy cercanos a nosotros, los lectores actuales, haciendo nuestros sus problemas, como hemos visto en los ejemplos analizados. Con su hechizo, la ficción reinventa las figuras históricas y de esa reinención nace la verdad estética, accionando un fingimiento que revela y desvela, tanto más que, como nos dice Lúdia Jorge a través de uno de sus personajes: «La belleza es el grado más elevado de la verdad» (p. 43).

(Traducción de Susana Gil Llinás)

Lúdia Jorge: «Creo en el poder subversivo de la belleza»

Luis Sáez Delgado

HAY dos formas de iniciar esta entrevista: una convencional y otra inevitablemente dramática. En la convencional, la que se fija en la escritora Lúdia Jorge, uno de los nombres más representativos de la literatura portuguesa contemporánea, hay que introducir a la narradora como una presencia constante de la literatura en portugués desde los años ochenta, como la sombra del testigo que acompaña el paso democrático de su país, pero también todas las fracturas del pasado reciente, una voz que mira dentro y fuera de su biografía, para crear un universo que desarrolla en títulos como *A Costa dos Murmúrios* o *Estuário*, y cuyos libros, ya numerosos y traducidos a diferentes lenguas, la acompañan mientras es invitada constante en los encuentros que quieran explicar qué es hoy la literatura y la literatura europea; una autora galardonada con premios como el Jean Monet de Literatura Europea o el Internacional de la Fundación Günter Grass. Y, en los últimos días de agosto, reconocida con el Premio de Literatura en Lenguas Romances 2020 otorgado por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, México (FIL), con una mención a su capacidad para «retratar el modo en que los seres se enfrentan a los grandes acontecimientos de la historia».

Pero esta sería una presentación convencional, con mucha menos literatura que la otra, la que centra la atención en Lúdia Jorge, escritora, que vive el año 2020 y no lo olvidará, como muchos, nunca: en cuarentena durante los días que median entre la recepción de estas preguntas y su respuesta, contempla la humanidad confi-