



LA MANZANA POÉTICA

REVISTA DE LITERATURA, CREACIÓN, ESTUDIOS LITERARIOS Y CRÍTICA

LA MIRADA

La poesía en Al-Andalus (II)

Juan Antonio PACHECO

Lo profético en la poesía de Ana María Martínez Sagi: *Visiones y sortilegios*

Rocío ORTUÑO CASANOVA

Mujeres del 27, poetas de guerra y exilio

Dolores ROMERO LÓPEZ

VIDA Y OBRA

FRANCISCO FERRER LERÍN

Javier OZÓN GÓRRIZ

Tía BLESA

Antonio VIÑUALES SÁNCHEZ

Jordi IBÁÑEZ FANÉS

José Luis FALCÓ

Carlos JIMÉNEZ ARRIBAS

María José CODES

Juan M. MOLINA DAMIANI

Fernando SAVATER

Antoni MARÍ

Ignacio ECHEVARRÍA

ANTOLOGÍA LA MANZANA

12 Textos de Francisco Ferrer Lerín

MICROTEATRO

Para perder la cabeza

Manuel Ángel JIMÉNEZ

33

Junio 2013

RESEÑAS DE LIBROS

- *Canción en blanco*, de Álvaro García.
Juan Carlos ABRIL
- *Libro de precisiones*, de Miguel Ángel Contreras.
Pilar SANABRIA CANETE
- *Porno ficción* de Diego DONCEL
Pablo GARCÍA CASADO
- *Siempre nos quedará Casablanca* de David PÉREZ VEGA
Manuel Ángel JIMÉNEZ
- *El jazmín y la noche* de Almudena GUZMÁN
Balbina PRIOR

Edita

LA MANZANA
POÉTICA

La Manzana Poética
Apartado de Correos, 3199
14080 Córdoba
Depósito Legal: 1663-2002
ISSN: 1887-7184

lamanzanapoetica@yahoo.es
www.lamanzanapoetica.info

Dirigen:

Bernd Dietz
Francisco Gálvez

Comité asesor:

Rafael Álvarez Merlo
Juan José Lanz
María Rosal
Luis García Jambrina
Esther Sánchez-Pardo
José Antonio Gurpegui
Juan M. Molina Damiani
Balbina Prior
José Antonio Ponzerrada

Críticos y colaboradores:

Fernando Guzmán Simón
Jordi Doce
Mertxe Manso
Juan Carlos Abril
Ana Moreno Soriano
Rosa Navarro León
Leonor María Martínez Serrano

Diseño y maquetación:

xaviPaisal.com

Imprime:

Copisterias de Córdoba, S.L.

*La Asoc. Ctral. La Manzana Poética y el Comité
Asesor de esta revista no se hacen responsables de las
opiniones y pensamiento expresados por sus
colaboradores.*



LA MANZANA
POÉTICA

— REVISTA DE LITERATURA, CREACIÓN, ESTUDIOS LITERARIOS Y CRÍTICA —

33 - Junio 2013



Esta publicación está subvencionada por el Exmo. Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura



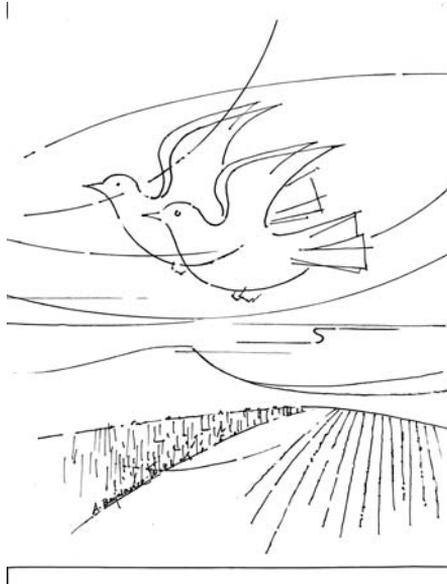
Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



SUMARIO

-  LA MIRADA. 7
- La poesía en Al-Andalus (II)
Juan Antonio PACHECO
 - Lo profético en la poesía de Ana María Martínez Sagi: *Visiones y sortilegios*
Rocío ORTUÑO CASANOVA
 - Mujeres del 27, poetas de guerra y exilio
Dolores ROMERO LÓPEZ
-  VIDA Y OBRA 55
- Vida y obra de Francisco Ferrer Lerín
Javier OZÓN GÓRRIZ
 - Leer lo que no está escrito
Túa BLESA
 - Cierta soberana archipágina de Francisco Ferrer Lerín.
Antonio VIÑUALES SÁNCHEZ
 - Una nota sobre la cuestión de la profundidad
Jordi IBÁÑEZ FANÉS
 - Formas y sonidos/ Geometría y música
LAYSTALL
José Luis FALCÓ
 - Ferrer Lerín a quemarropa
Carlos JIMÉNEZ ARRIBAS
 - Sin amparo
María José CODES
 - La baraja rota: la poesía de Francisco Ferrer Lerín
Juan M. MOLINA DAMIANI
 - *Níquel*
Fernando SAVATER
 - *Fámulo*
Antoni MARI
 - *Familias como la mía*
Ignacio ECHEVARRÍA
-  ANTOLOGÍA LA MANZANA 111
- 12 Textos de Francisco Ferrer Lerín

	MICROTEATRO	129
-	<i>Para perder la cabeza</i> , de Manuel ÁNGEL JIMÉNEZ	
	RESEÑAS DE LIBROS	135
-	<i>Canción en blanco</i> , de Álvaro García. Juan Carlos ABRIL	
-	<i>Libro de precisiones</i> , de Miguel Ángel Contreras. Pilar SANABRIA CAÑETE	
-	<i>Porno ficción</i> de Diego DONCEL Pablo GARCÍA CASADO	
-	<i>Siempre nos quedará Casablanca</i> de David PÉREZ VEGA Manuel Ángel JIMÉNEZ	
-	<i>El jazmin y la noche</i> de Almudena GUZMÁN Balbina PRIOR	



Vuelo de pájaros en la campiña

Dibujo a tinta, 17 x 21 '50, Córdoba, Noviembre, 2012

Ilustración original para *La Manzana Poética* del artista cordobés **ANTONIO BUJALANCE**. *Heridamente quieta está la tarde/ las golondrinas trazan una fugal hacia el oro inclinado de poniente,/ al imposible lado de la vida,/ donde un galope corazón buscará celeste paz y claros resplandores.* (Rafael Álvarez Merlo, en *El vuelo interior*, 1986. Bujalance retrató a Merlo, 1987, para *Ante nueve poetas de Córdoba*).

LA MIRADA

La poesía en Al-Andalus (II)

Juan Antonio PACHECO

Universidad de Sevilla

Lo profético en la poesía de

Ana María Martínez Sagi: *visiones y sortilegios*

Rocío ORTUÑO CASANOVA

Universidad de Mánchester (Reino Unido)

Mujeres del 27, poetas de guerra y exilio

Dolores ROMERO LÓPEZ

Universidad Complutense de Madrid

LO PROFÉTICO EN LA POESÍA DE ANA MARÍA MARTÍNEZ SAGI: *VISIONES Y SORTILEGIOS*

Por Rocío ORTUÑO CASANOVA
Universidad de Mánchester (Reino Unido)

Abstract:

Prophets appear in times of crisis: Luis Alonso Schökel specifies the role of biblical poets as heralds of disgraces coming over their peoples and intermediaries between it and Jehovah. In the convulse times of the 40s, the poets assume these functions. In this context, Ana María Martínez Sagi writes in 1945 the poem book *Visiones y sortilegios* (visions and spells) in which she pinpoints and mixes her personal tragedy with that of her people, becoming a prophet despite of her will. This article analyses how the prophetic voice is used as a sort of poetic solution to the problems of the caducity of the literary work and of expression of truth by means of the word.

Puertas. .. Puertas ...
De dos en dos. De cuatro en cuatro.
En doble hilera.
Detrás. Delante.
(Sagi 1969: 373)

Así comienza el fragmento conservado del libro de Ana María Martínez Sagi (1907 – 2000) *Visiones y sortilegios* (1945 – 1960) en la antología compilada por ella misma *Laberinto de presencias* de 1969. Los poemas que contiene este libro reflejan extrañas imágenes, hipnóticas en su descripción, que introducen al lector en un mundo de sueños cuya redacción se aproxima formalmente a la de ciertas visiones proféticas que aparecen en textos bíblicos. La relación entre los poemas de Sagi y los pasajes visionarios bíblicos, por supuesto, es tan patente que aparece reflejada en el título de la obra. Sin embargo, en este artículo nos planteamos el por qué y el cómo de esta aproximación de textos escritos por una periodista y poeta homosexual, republicana y feminista desde el exilio tras la Guerra Civil española y la II Guerra Mundial, a las profecías de un catolicismo que en ciertos sectores españoles liberales llevaba tiempo siendo desdénado. Para ello se hablará en un principio de la relación e incluso confusión histórica de las figuras del poeta y del profeta. A continuación se definirán las características esenciales de la redacción de las profecías para acabar estableciendo unos puntos

comunes entre circunstancias e intención de escritura, y cierta función reparadora de la misma en la poesía del 27 en la que se enmarcan los poemas de Sagi.

Comenzamos con la identificación o confusión entre el papel del poeta y el del profeta que procede de una antigüedad anterior a la clásica: las aclaraciones y distinciones que se hacen en el Antiguo Testamento entre ambos personajes hace pensar en una tradición en que se confundían los papeles. En el libro de Ezequiel aparece una diferenciación entre ambos que el profesor James Kugel considera necesaria en aquel tiempo para corregir la percepción que podía tener el pueblo de que ambas figuras fueran iguales (Kugel 1990: 7-8):

Vienen a ti en masa, mi pueblo se sienta delante de ti, escucha tus palabras; pero luego no las ponen en práctica, [...] Tú eres para ellos como una canción de amor, graciosamente cantada con acompañamiento de instrumentos de cuerda. Escuchan tus palabras y no las ponen en práctica. Pero cuando todo esto se cumpla -y esto ya llega- sabrán que había un profeta en medio de ellos. (Ez.33, 31-33)¹.

La diferencia entre ambas figuras que se destaca en este pasaje es la reacción del pueblo ante las palabras de ambos. En el texto de Ezequiel, cuando los oyentes toman al profeta por poeta piensan que su palabra “viene de Jehová”, es decir que la inspiración divina no es lo que separa ambas figuras, sino el efecto de sus palabras entre los destinatarios.

En el mundo griego, afirma Gregory Nagy que en ocasiones las palabras mantis y kerux podían ser utilizadas para poeta y profeta indiferentemente (Nagy 1990: 56), así como la palabra vates latina, que se refería a ambos términos implicando además cierta autoridad moral del sujeto. Los conceptos se comienzan a deslindar a partir del establecimiento de una sociedad teocéntrica en el medievo. Sin embargo, la crisis vital producida por la decadencia continuada de la fe originada en el Renacimiento fue paulatinamente desacralizando ciertas figuras tradicionalmente intocables, como eran los profetas. En el siglo XVIII, el declive de la fe lleva a un cuestionamiento de todas las realidades dadas como ciertas hasta ese momento y a una prevalencia de la imaginación y el sentimiento sobre la realidad del mundo, es decir, se impone la exploración de mundos nuevos fuera de la razón. Esto, unido a un nuevo modo de leer la Biblia mitológica y poéticamente que se desarrolla en Inglaterra y en Alema-

1. Todas las citas de la biblia están tomadas de la traducción de Evaristo Martín Nieto para editorial Paulinas (La Santa Biblia 1964).

nia a partir también del s. XVIII (Balfour 2002: 2), conducen a que el poeta romántico se proclame médium entre esos mundos y el mundo ordinario buscando un papel en la sociedad moderna tras la crisis romántica de la palabra. Como afirma Charles Russell, las literaturas de principio del s.XX “reflect the writers’ and artists’ desire that art and the artist may find or create a new role within society” (Russell 1987: 4), dada la distancia que se crea tras la revolución industrial y la I Guerra Mundial, entre el artista y el público. Esto marca un claro precedente para la poeta que hoy nos ocupa.

Hay, sin embargo, otras divergencias entre el poeta y el profeta aparte de las mencionadas: Ciriaca Morano propone como divergencia entre el profeta hebreo y el poeta clásico la falta de vocación del primero. El profeta tiene normalmente aspiraciones contrarias a su misión divina que le hacen rebelarse contra la misma, se da una especie de pulso entre la divinidad y el elegido para transmitir su mensaje, que acaba derrotándolo: el mensaje profético es un vehículo de humillación y de fracaso personal para el profeta como vemos en Jeremías y sus *Lamentaciones* (Morano Rodríguez 1988: 124). Asimismo, y tras la crisis de la palabra, el poeta cambia su papel en este sentido por el del profeta y se siente humillado e incapaz de crear por medio de las palabras. El poeta se convierte en un ser sufriente que no puede escapar del impulso creador por mucho que reconozca la futilidad de la palabra. Por tanto, un impulso incontrolable, un “viento demoníaco” como diría Cernuda, guía al poeta y lo posee, obligándole a cumplir su misión.

Numerosos críticos han estudiado la presencia de lo poético en algunas obras de los poetas de la generación del 27: Robert Havard, Juventino Caminero y Verdú de Gregorio en Lorca, (Havard 2000; Caminero 1998; Verdú de Gregorio 2000); Derek Harris y José Pablo Ducis Roth en Aleixandre (Harris 2004; Ducis Roth 2002); Havard, Connell y Morris en Alberti (Havard 1988; Connell 1965; Morris en Alberti 2001) y Aileen Anne Logan y Neil C. McKinlay en Cernuda (Logan 2007; McKinlay 1999), por poner algunos ejemplos, pero nadie en mujeres del veintisiete y especialmente nadie en esta mujer tradicionalmente ignorada por la crítica hasta hace muy poco, que es Ana María Martínez Sagi. Con este artículo me propongo suplir esta carencia o escasez crítica y restituir el valor poético de la autora catalana.

Sagi, rescatada del ostracismo por Juan Manuel de Prada en su novela *Las esquinas del aire* en el año 2000 y posteriormente por algunos críticos como Nuria Capdevila-Argüelles, es una poeta y atleta catalana nacida en 1907 cuya vida estuvo marcada por la incompreensión de su familia hacia su homosexualidad (llegaron a llevarla al doctor Gregorio Marañón para comprobar si se encontraba en un “estado intersexual”, según narra Núria Capdevila-Argüelles

en *Voces olvidadas de nuestro feminismo* [Capdevila-Argüelles 2008: 169]), el fracaso de su romance con Elisabeth Mulder (149-150), sus exilios tras la guerra civil y la muerte de su única hija. De los múltiples poemarios escritos por la autora, en este artículo nos vamos a ocupar casi exclusivamente de *Visiones y sortilegios* que, como casi todos los poemas que aparecen antologados por ella misma en el volumen *Laberinto de presencias*, se escribió en diferentes partes de Francia, a donde emigró antes del final de la guerra civil. Constituyen una excepción a esto tres poemas que aparecen hacia el final de *Visiones y sortilegios* que se escribieron en Estados Unidos (dos en Champaign, Illinois y uno en Milledgeville, Georgia) donde la poeta pasó una temporada como profesora asistente de español y francés tras la muerte de su hija, a la que le dedica el libro.

A Sagi, en la mini-biografía que aparece en la página del Institut Català de les dones (“Ana María Martínez Sagi. *La perpètua desterrada*”), se la califica como la “*perpètua desterrada*” basándose, supongo, en lo reflejado sobre ella en la novela de Juan Manuel de Prada. Es difícil encontrar reseñas biográficas sobre la catalana que no rayen lo sentimental o demagógico, puesto que de las publicadas en papel, *Las esquinas del aire*, de Prada, está altamente novelada por el autor, y la del volumen *El vestuario de color rosa* (2007) es un simple resumen del anterior centrándose especialmente en los aspectos deportivos de la biografía sin aportar nada nuevo; pero lo cierto es que aproximándonos a su obra y en especial a *Visiones y sortilegios*, la imagen que proyecta el yo poético es intensamente trágica. El libro se compone de 27 poemitas de los cuales el más largo no pasa de los cuarenta y pocos versos en arte menor, y que reflejan sin excepción, una desolación y un vacío devastadores. Propongo un ejemplo de esto:

Ninguno se dio cuenta
 todavía
 de que mi pena y mi voz
 no son mías.
 Nadie
 adivina
 que en una existencia
 antigua
 he vivido
 otra vida
 que en otras primaveras florecieron mis dedos
 y otras desilusiones cercenaron mis risas.
 Ninguno vio

la vieja herida
 y el reflejo de otros muchos reflejos
 en el agua dormida.
 Nadie percibe
 la voz cautiva
 ni esta Sombra alucinada que me sigue:
 extranjera... y amiga...
 (Sagi 1969: 375)

La auto-proyección de una imagen del yo poético lastimera —en este caso más lastimera si cabe, dado que se canta a la felicidad perdida, y no a la nunca conocida— no es novedad entre los poetas de la época: ésta se basa en la auto-percepción y construcción de una imagen de los poetas como malditos, heredada de los románticos bien directamente o bien a través de diversos cauces (simbolismo, modernismo, etc.). Lo que propongo en este artículo es que, además, también justifica la adopción de una actitud “profética”: decíamos antes que el profeta se ve impulsado a transmitir verdades “impopulares” frente a su pueblo, sin hablar por su propia boca, sino de parte de Dios. Balfour establece como una de las características de las profecías la marginalidad del fenómeno, dado que va en contra de la creencia popular, y los poetas son marginalizados por transmitir la palabra de Dios (2002: 2). Sin embargo, Michel Gronow extrae algo positivo de la situación al destacar en este sentido una característica del poeta-profeta que le otorgaría un valor social (1998: 89): el poeta-profeta, cuyo inicio Gronow sitúa en el romanticismo, se muestra como ser torturado no gratuitamente, sino en beneficio de los demás. Con esto encontraríamos una justificación al papel del poeta en la sociedad: no sólo es didáctico, sino que hace sufrir, soportando entonces el poeta ese sufrimiento estoicamente por el bien de la humanidad. Buena ilustración de esta actitud podría ser en el ámbito hispánico y el contexto que tratamos, el poema “A un poeta muerto, F. G. L.” de Luis Cernuda (2005: 254-258) en el que critica la ignorancia del pueblo que maltrató a “aquel que ilumina las verdades opacas”, el poeta-profeta García Lorca.

El poemario de Sagi está enmarcado en el contexto de una segunda hornada de obras de inspiración profética en España enmarcadas en la generación del 27, que se dan entre el principio de la posguerra española y la posguerra de la II Guerra Mundial e incluye obras como *Sombra del paraíso* de Aleixandre, *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, o *Las nubes* de Cernuda. Sagi, que vivió ambas guerras —la primera como reportera en la columna Durruti y la segunda como parte de la resistencia contra los nazis durante su exilio en Francia— refleja en sus poemas las escenas de muerte y horror vividas como pesadillas repetidas en su

imagería violenta y en su lenguaje onírico. Tras todo lo dicho, veremos cómo el papel de la poeta como profeta, que será más que nada formal, responde a una doble crisis: social o exterior (relacionada con la guerra y el momento que se vive en Europa) e interior (relacionada con su papel como poeta, la pérdida de su amor Elisabeth Mulder, la pérdida de su hija...). Por otro lado, la construcción poética contiene la proyección de las crisis del artista moderno vinculadas a varias crisis poéticas que comparten no sólo los escritores españoles de la época, sino la mayoría de poetas desde el romanticismo: la búsqueda del papel del poeta en una sociedad en crisis, que ya se ha mencionado, la obligación de denuncia o declaración de verdades, lo efímero de la vida, la caducidad de la palabra y la imposibilidad de expresar verdades por medio de una palabra que falsea.

Empezando por la crisis social, Vicente Brihuega afirma que la interrelación entre poesía y política es una constante desde el romanticismo (1990: 145), pero hagamos memoria más atrás, volvamos la vista a los profetas. ¿Cuándo surgen profetas? Rara vez en época de bonanza. Los profetas surgen en las crisis, advirtiendo sobre ellas, justificándolas como castigo divino por los pecados de un pueblo, amonestándolo como responsable de las crisis y finalmente lamentándose por la miseria y la iniquidad de estos mismos pueblos. La autoridad moral del profeta no sólo prevé la crisis, sino que la canta dolorido y la lamenta.

Alzad sobre los montes
 llantos y lamentos,
 una elegía por los pastizales
 de la estepa,
 pues han sido abrasados
 y nadie pasa ya por ellos
 ni se siente el mugir de los ganados.
 Aves del cielo y animales
 han huido, se han ido.
 Y yo voy a hacer de Jerusalén
 un montón de piedras,
 un cubil de chacales;
 y de las ciudades de Judá un desierto,
 donde nadie habite.
 ¿Qué sabio hay que comprenda esto?
 ¿A quién se lo ha dicho la boca del Señor?
 Que lo publique.
 (Jer. 9, 9-11)

Las quejas de los profetas tienen su reflejo en la poesía del momento, que está finalizando su transición desde la cúpula de cristal de la poesía pura y deshumanizada, hacia el desgarramiento humanísimo de la poesía social, como afirma Anthony Leo Geist en su libro *La Poética de la Generación del 27 y las Revistas Literarias: de la Vanguardia al Compromiso. 1918-1936* (1980). En la misma línea de amonestación contra Dios que utiliza Jeremías para reprenderle la destrucción de ciudades, pero en este caso a causa del estado en que ha quedado España tras la Guerra Civil, Ana María Martínez Sagi se erige como vate en el poema “Temor”, en el que el país se presenta muerto, “crucificado”, “tumba de sueños vividos”, para a continuación exigir a un ser indefinido pero en segunda persona que no se le torture más, con la consiguiente autoridad moral con la que se intenta justificar su papel de poeta maldita (el mensaje no es suyo, sino que ella es sólo transmisora de realidades que afectan al pueblo), encontrar su voz y recuperar su función en la sociedad:

En país crucificado
 dejé mi corazón muerto.
 Un desolado paisaje
 de nostalgias y de espectros
 me lo ha poblado de sombra
 de soledad y de duelo.
 Tumba de sueños vividos
 de indestructibles recuerdos.
 Hondo abismo
 lago acerbo
 de agua densa envenenada
 sin luz bajo el hosco cielo.

¡Qué no despierte tu voz
 la demencia de los ecos!²
 ¡Qué no derriben tus manos
 las murallas del silencio
 las fronteras invisibles
 y los castillos desiertos!
 (Sagi 1969: 201)³

-
2. Aunque aparece este primer verbo (despierta) en indicativo en las obras completas de la autora, considero que dada la exhortación negativa y para ser coherente con la segunda exclamación, debe haber sido un error de imprenta, siendo la forma correcta el subjuntivo. Aún así, no he tenido la oportunidad de contrastarlo con el original.
 3. Introduzco este poema de *Jalones entre la niebla* por estar escrito en la misma época que *Visiones y sortilegios* (1940 – 1965).

Las exigencias parecen dirigidas al que ha sido culpable de toda la destrucción, implorando que no haya más, que deje el país “solo y quieto”, poniendo al poeta, que ha perdido sus raíces en la destrucción, en una situación de preeminencia moral, por encima del Jehová destructor. En conclusión: como Dios fuera culpable de las plagas bíblicas, también el poeta ve o quiere ver a Dios castigador y le inquiere sobre sus castigos enfrentándose a él. Al final la rebelión contra Dios es una prueba más de la separación entre el poeta y lo que escribe, lo cual lo exime de responsabilidad —es sólo un médium obligado a escribir— y otorga mayor credibilidad a sus palabras, colaborando en la misión romántica de mostrar la verdad por medio de palabras. Quisiera también destacar el paralelismo entre las exclamaciones anafóricas del final, exhortaciones negativas a un receptor imaginario y las exhortaciones a los pueblos de profetas como Jeremías en el fragmento que propongo, que revelan la autoridad moral que pretende tener el poeta:

Esto dice el Señor:
 Que no presuma el sabio de su sabiduría,
 que no presuma el fuerte de su fuerza,
 que no presuma el rico de su riqueza.
 (Jer. 9,22)

El aspecto literario de esta crisis, la problemática moderna de lo efímero de la vida y la caducidad de la palabra tiene, por otro lado, una solución formal en el género profético. Según Ian Balfour, existen cuatro características fundamentales de la profecía: la ya mencionada marginalidad del fenómeno, la inspiración divina, la expresión críptica y la temporalidad impredecible (2002: 1-2). La última de las características sería la que aportara la solución formal, ya que el poeta podría seguir viviendo en su profecía: el humano moriría, pero su obra permanecería. La explicación para esto es que la profecía puede ser repetida *ad infinitum* ya que “the dream of prophecy tends not to be fulfilled in any definitive way” y en consecuencia “can be quoted, reworked and reconfigured in virtually endless ways” (2002: 2). Por otro lado, Català Doménech afirma que la profecía posee tres características fundamentales que hacen que cobre este sentido de “atemporalidad” (Català Doménech 1994):

a) Arreferencialidad: las imágenes no tienen vínculos que las relacionen con la realidad presente del poeta ni del lector, puesto que son metáforas del futuro o del pasado (del futuro: profecías; del pasado: sueños)

b) Atemporalidad: Es una imagen a-histórica, es decir, las visiones se adueñan del tiempo y lo convierten en presente formal.

c) Eternidad: Dadas las dos características anteriores, las profecías son susceptibles de reinterpretaciones infinitas, a través de las cuales cada generación construye sus propias profecías, como ocurre con las profecías de Nostradamus, o el Apocalipsis, los símbolos se identifican con hechos coetáneos a los de los intérpretes, sin ninguna certeza de que realmente exista el vínculo. Por tanto no hay ninguna imagen definitiva, sino que siempre dependen de la interpretación.

Estos rasgos del discurso profético se logran por medio de un lenguaje imaginativo y onírico, más bien descriptivo, es decir, con presencia limitada de la acción. Aquí se da el vínculo entre el contexto literario de la expresión surrealista en España y la profecía si, como afirma Alberti, “entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño absurdo” (en Geist 1980: 174).

Según el *Diccionario de teología fundamental* de Latourelle, la profecía es una “forma peculiar de revelación que, manteniendo unidas las palabras y el signo, permite captar la dialéctica entre el desvelar y el velar del contenido revelado” (Latourelle 1992: 1081). Esta definición, que supera el concepto tradicional de profecía como revelación futura⁴, permite una más amplia acepción del discurso profético como aquel que revela la realidad de forma velada y trae consigo consecuencias: por un lado, que el discurso profético puede estar en futuro, pero también en presente o en pasado, como visión o revelación; por otro, que el lenguaje velado al que se refiere el diccionario será un lenguaje alegórico, que necesita ser interpretado, igual que los sueños, lo cual necesariamente implica el uso de un lenguaje imaginativo, es decir, que mediante el discurso profético se crea una imagen por medio de un lenguaje indeterminado que libera la imaginación (Català Domenech 1994), lo que favorece la necesidad de interpretación de las imágenes, que a menudo se presentan en forma de descripción de visiones reveladoras que no se pueden descifrar tanto por la lógica como por la imaginación.

Ahora, al suponer la imaginación un territorio personal y no alcanzable para todos, supuestamente no hay una referencia real en tiempo y en espacio a la que atenerse para interpretar el mensaje. Esto creará la posibilidad de dar múltiples interpretaciones al mismo mensaje asimilando los parámetros

4. También Ian Balfour critica la definición convencional de profeta que aparece en el *Dictionary of English Language* de Samuel Johnson, al limitarse a alguien que predice hechos futuros, explicando en el resto del capítulo cómo, efectivamente, la definición debería ser más amplia (2002).

de los intérpretes (la realidad que rodea al lector) a los símbolos, y además la posibilidad de estar fuera del tiempo y del espacio y por tanto no ser nunca caducos. Ejemplos de esto los tenemos en el libro de “revelaciones veladas” por excelencia, el Apocalipsis (“Revelación” si traducimos literalmente su título), en que todo se presenta mediante imágenes/visiones figurativas del mal, del bien, de los reinos y las iglesias, por ejemplo en Ap.13, 1-2:

Entonces vi surgir del mar una bestia que tenía diez cuernos y siete cabezas; sobre sus cuernos tenía diez diademas, y sobre sus cabezas nombres blasfemos.

La bestia que vi era semejante a una pantera; sus pies eran como los de un oso, y su boca como la de un león. El dragón le dio su poder y su trono con un gran imperio.

La imagen está desvinculada del mundo real y dadas las palabras que introducen el libro,⁵ se da por hecho tanto su naturaleza revelada, como la necesidad de descifrar el significado. Muchos de los poemas de *Visiones y sortilegios* —y otros del 27— comparten estas características: son visiones descritas con ciertos tintes surrealistas. Visiones atemporales y sin referente en la realidad ni en la geografía, como el primero del libro:

Puertas. .. Puertas ...
De dos en dos. De cuatro en cuatro.
En doble hilera.
Detrás. Delante.
[...]
Voy abriéndolas todas
crispada violenta
con mi sordo rencor
mi ansia aguda frenética.
(Sagi 1969: 373)

La visión de las puertas parece ciertamente un sueño que se debe interpretar. El lenguaje, las repeticiones, las localizaciones y las reticencias denotan perdicción y desesperación y, aunque narradas en presente, cuentan una visión

5. Estas palabras son: “Revelación de Jesucristo, que Dios le ha dado para mostrar a sus servidores lo que va a suceder en seguida; Dios la ha dado a conocer, por medio de un ángel, a su siervo Juan, el cual atestigua, como palabra de Dios y testimonio de Jesucristo, todo lo que ha visto”. (Ap.1,1-2).

pasada, completa, en la que no se narra nada, sólo se describe un cuadro, como ocurre a menudo en las profecías.

En el siguiente ejemplo, sí que aparece acción pero aún lo consideraremos dentro del lenguaje imaginativo por ser la descripción de una escena que parece detenida en el tiempo como si fuera un cuadro:

Del tronco le sube
 Una lima aguda
 De la izquierda un pez y una brújula.
 Hay una mujer
 Que corre desnuda
 Las manos cortadas sobre la jofaina
 Verde de la luna.
 (Sagi 1969: 395)

Otra vez, la visión no tiene sentido si no se interpreta, pero en este caso tenemos una especie de clave para descifrarla, puesto que parte de la imaginería parece estar tomada del *Romancero gitano* (García Lorca 1998)⁶. Recordemos la pena de Soledad Montoya descrita en el “Romance de la pena negra” como “¡Qué pena más lastimosa/ lloras zumo de limón/ agrio de espera y de boca” (154). Teniendo esto en cuenta, la lima aguda albergaría ciertas connotaciones relacionadas con la pena. La mujer desnuda que huye aparece en “Thamar y Amnón”, en el que “Thamar estaba cantando/ desnuda por la terraza” cuando debe defenderse de su hermano que va a violarla. También en “Preciosa y el aire” aparece una gitana poco vestida huyendo del viento.

Su luna de pergamino
 Preciosa tocando viene.
 Al verla se ha levantado
 el viento que nunca duerme.
 San Cristobalón desnudo,
 lleno de lenguas celestes,
 mira la niña tocando
 una dulce gaita ausente.
 Niña, deja que levante
 tu vestido para verte.

6. Todas las referencias a poemas de García Lorca están extraídas de la misma edición.

Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre.

*

Preciosa tira el pandero
y corre sin detenerse.
El viento-hombrón la persigue
con una espada caliente.

Y en el “Martirio de Santa Olalla”, además de los pechos cortados, que también aparecen en el “Romance de la guardia civil española”, irrumpen las manos cortadas: “Por el suelo, ya sin norma,/ brincan sus manos cortadas”. El verde y la luna son los símbolos más conocidos del *Romancero gitano*, simbolizando en la mayoría de ocasiones la muerte por separado (recordemos la “verde carne, pelo verde” de la protagonista muerta del “Romance sonámbulo” o la luna del “Romance de la luna, luna” en que la luna es portadora de muerte para el niño) y siendo prefacio de ella cuando aparecen juntos para describir a Antoñito el Camborio, “moreno de verde luna”, en el poema “Muerte de Antoñito el Camborio”. Finalmente, la brújula y el pez, aunque ya fuera del *Romancero gitano* también se nos presentan en el ámbito lorquiano en una estrofa de la “Oda a Salvador Dalí”, oda dolida del amor casi imposible: “En alta mar les sirve de brújula una rosa./ El horizonte, virgen de pañuelos heridos,/ junta los grandes vidrios del pez y de la luna.” Sagi parece tomar todos estos mimbres lorquianos, bien por identificación con ellos, bien por admiración (se conocieron en Barcelona en 1935 cuando el poeta granadino estrenó allí *Doña Rosita la soltera* y ella trabajaba para el periódico *La Rambla*), y construye una nueva visión diferente, pero cargada del miedo, la amargura y la desesperación que ya denotaban los poemas originales. Este no es el único poema del libro que se puede descifrar en clave lorquiana: la quietud y frialdad del agua a la que se asoma la segunda persona poética del poema “en el agua verde” recuerda la desolación del “Romance sonámbulo” al descubrir a la muchacha muerta reclinada sobre el pozo:

En el agua verde
en el agua quieta
sobre un fondo glauco de légamo frío
y hojarasca seca
temblaba expectante
feroz tu cabeza.

Medalla invertida.
 Medusa perfecta.
 (Sagi 1969: 381)

Asimismo, el poema “Dejad...” parece una respuesta al de “Conjuro” del *Poema del cante jondo* de Lorca, al contener elementos supersticiosos en una disposición similar y con una estructura sintáctica paralela también:

La mano crispada
 como una Medusa
 ciega el ojo doliente
 del candil.
 As de bastos.
 Tijeras en cruz.
 Sobre el humo blanco
 del incienso, tiene
 algo de topo y
 mariposa indecisa.
 As de bastos.
 Tijeras en cruz.
 Aprieta un corazón
 invisible, ¿la veis?
 Un corazón
 reflejado en el viento.
 As de bastos.
 Tijeras en cruz.

Frente a éste, encontramos el de Martínez Sagi:

Dejad
 las tijeras
 en cruz
 y la sal derramada en la mesa.
 Estos espejos rotos
 esta cuchilla abierta
 y en el búcaro negro
 estas flores sangrientas
 La mano

macilenta
conjurará el peligro
de noche cuando duerma.
(Sagi 1969: 393)

Volviendo las características que extraía del discurso profético Català Dome-
nech, otro rasgo formal que colabora a eliminar la temporalidad de la palabra/
texto y a recuperar la capacidad de transmitir un discurso veraz o de transmitir
una supuesta verdad mítica, es el uso de lenguaje en futuro o las predicciones.
Por medio del tiempo futuro, la profecía puede adaptar su referente a cual-
quier momento aún por llegar, de modo que diferentes generaciones pueden
asumir que los signos descritos se refieren a sus circunstancias presentes, pues-
to que el futuro es indefinido y la alegoría evita toda concreción. Al usar el
tiempo futuro combinado con la alegoría, el poeta logra ser siempre tenido en
cuenta, hacer que su legado permanezca en generaciones venideras y aspirar a
la eternidad. Por otro lado, como la verdad anunciada nunca llega a cumplirse,
tampoco llega a desmentirse, recalando en una especie de limbo en el que el
poeta anuncia su verdad.

Una modalidad de esto es la predicción de circunstancias personales, dentro
de la cual hay una tendencia interesante: se trata de predecir lo que uno
mismo va a hacer. De este modo el poeta no miente, ya que la verdad de lo que
predice depende de él mismo y en poco se puede equivocar. Ejemplos de esto
son los poemas “Cortaré” (Sagi 1969: 401) y “Abriré” (425-426):

“Cortaré”
Cortaré
los racimos del tiempo
los nudos del silencio
las crines de los ríos
las raíces del cielo.
Cortaré
la pulsación del mar
la trenza de los fuegos
los musgos de la noche
los cipreses del viento.
Cortaré
las selvas de los puertos
el aliento del alba

los silbos de los ecos.
 Mojón bajo la bruma.
 Torvo cipo del yermo.
 Río abajo mis sueños
 con mi corazón muerto.

“Abriré”
 Abriré
 como sea
 esta
 puerta.
 Impasible.
 Soberbia.
 Irritante.
 Siniestra.
 ¿No la veis retadora
 pregonando su fuerza?
 Alucinante. Erguida.
 Enconada. Tremenda.
 Abriré
 como sea
 esta
 puerta.
 Con aceradas uñas
 de cólera y demencia.
 Con súplicas humildes
 con obstinación terca.
 Con mis clamores rojos
 con mis vibrantes quejas.
 Abatiré feroz
 su insultante firmeza
 su misterio inviolable
 su enigma que me aterra.
 (...)

En estos poemas vuelven a aparecer paralelismos asindéticos propios de muchas profecías bíblicas y la escasez de verbos y brevedad sintáctica que nos llevan a un mundo de irrealidad. La mención a los elementos naturales que

ha de cortar la poeta en el primer poema, auguran una quietud de muerte que enlaza bien con el fin de sus sueños y el estado de su corazón.

Finalmente, el tercer rasgo del discurso profético de Català Domenech apelaba a la eternidad del discurso, puesto que su arreferencialidad lo hace interpretable en diferentes ámbitos. Es el caso, por ejemplo de “Soledad. Desaliento”:

Soledad. Desaliento.
Mar de lóbrega sombra.
Túnel sin fin. Desierto.

Se encendieron las huellas
despertaron los ecos.
Vencedores los nombres
presentes los espectros.
Caen lentas seguras
las gotas de veneno.
Las pupilas reflejan
alucinantes yermos.
Muerde la boca gélida
los cardos del silencio.

Soledad. Desaliento.
Ceniza negra. Hiel.

¡Oh corazón ardiendo!
(Sagi 1969:515)

En esta nueva estampa de metáforas surrealistas de Sagi, la yuxtaposición de elementos y acciones dispares fomentan un ambiente onírico, una estampa alucinante que transmite desasosiego por medio de la acumulación semántica y la sequedad sintáctica. Las imágenes de oscuridad y amargura se suceden reflejando sensaciones eternas, sin ninguna motivación exacta. Sagi transmite el vacío y la soledad de manera que sin necesidad de ningún contexto, el lector comprende ambas sensaciones y las puede adaptar a su propia situación, moldeando en su imaginación el contexto adecuado —que pasa a ser el presente del lector—. Así pues, el poema se convierte en eterno al reflejar una realidad eterna —la soledad, la amargura— de manera que continúa vigente a lo largo del tiempo.

Para concluir, el uso del lenguaje onírico como parte de un discurso inspirado en el profético, aparece como resultado de diversas crisis, tanto social, como personal y sobre todo poética, y da en cierto modo solución a las crisis poéticas –la imposibilidad de expresar la verdad por medio de la palabra, lo efímero del discurso y la desubicación del poeta en el mundo moderno. El poeta logra expresar la verdad, o al menos una verdad provisional, al erigirse como *médium* entre el “mundo real inmanente” y el mundo (como considera Cernuda el papel del poeta) o narrar visiones futuras, con lo que la verdad no es comprobable, y por tanto el poema no puede ser desmentido. Debemos tener en cuenta en el caso de Sagi, eso sí, que el uso del lenguaje onírico es un juego formal que no la adscribe al surrealismo, puesto que la poeta, según el reportaje de César Ruano que aparece en *Las esquinas del aire* rechazaba ser vinculada a ningún *-ismo* (Prada 42). En cuanto al problema de lo efímero de la vida, y por extensión de su obra, logra combatirlo privando al poema de contexto y acción, permitiendo que cada nuevo lector aporte su propio contexto y renueve el poema con su lectura. Finalmente, el poeta logra el lugar en el mundo que según Russell busca todo literato moderno: el lugar de denunciante de verdades incómodas que desembocarán en la poesía social más adelante.

BIBLIOGRAFÍA

“ANA MARIA MARTÍNEZ SAGI. LA PERPÈTUA DESTERRADA”. *Institut català de les dones*. Generalitat de Catalunya. Web. 30 de marzo de 2012. <<http://www20.gencat.cat/portal/site/icdones/menuitem.4b491b5fa-301c8a439a72641b0c0e1a0/?vgnextoid=9fe3eaebfdff210VgnVCM2000009b0c1e0aRCRD&vgnnextchannel=9fe3eaebfdff210VgnVCM2000009b0c1e0aRCRD&vgnnextfmt=default>>.

BALFOUR, I. (2002): *The Rhetoric of Romantic Prophecy*. Stanford: Stanford University Press.

BRIHUEGA, V. J. (1990): “El compromiso en la poesía de Alberti (República, guerra, exilio)”. *Cuadernos hispanoamericanos*. 485-486. Pp. 145-162.

CAMINERO, J. (1998): *Poesía española siglo XX*. Kassel: Edition Reichenberger.

CAPDEVILA-ARGÜELLES, N. (2008): *Autoras inciertas: voces olvidadas de nuestro feminismo*. Madrid: Horas y Horas.

CATALÀ DOMENECH, J. M. (1994): “Imágenes proféticas: anunciar el futuro para impedirlo”. *Telos. Cuadernos de comunicación tecnología y sociedad*. 38. Pp. 48-56.

CERNUDA, L. Poesía. (2005): *Obras completas* vol.1. Harris, D. y Maristany, L. (Eds.) Madrid: Siruela.

CONNELL, G. W. (1965): “The End of a Quest: Alberti’s *Sermones y Moradas* and Three Uncollected Poems”. *Hispanic Review*. 33(3). Pp. 290-309.

DUCIS ROTH, J. P. (2002): “La construcción de la subjetividad en Espadas como labios de Vicente Aleixandre”. *Espéculo*. 21. Universidad Complutense de Madrid. Web. 8 de noviembre de 2009. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/aleixand.html>>.

GARCÍA LORCA, F. (1998): *Obras II. Poesía II*. García Posada, M. (Ed.) Madrid: Akal. 1998.

GEIST, A. L. (1980): *La Poética de la Generación del 27 y las Revistas Literarias: de la Vanguardia al Compromiso (1918-1936)*. Barcelona: Grijalbo.

GRONOW, M. J. (1998): *Cultura postmoderna y poesía amorosa: El caso de la literatura contemporánea británica*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

HARRIS, D. (2004): “Prophet, Medium, Babler: Voice and Identity in Vicente Aleixandre’s Surrealist Poetry”. *Companion to Spanish Surrealism*. Harvard, R. (Ed.) Woodbridge: Tamesis.

HAVARD, R. (1988): *From Romanticism to Surrealism*. Avon: Rowman & Littlefield.

HAVARD, R. (2000): "Lorca's Mantic Poet in New York". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 25. Pp. 439-476.

KUGEL, J. L. (1990): "Poets and Prophets: an Overview" en Kugel, J. L. (Ed.) *Poetry and Prophecy: The Beginning of a Literary Tradition*. Ithaca: Cornell University Press. Pp. 1-25.

LATOURELLE, R. y Fisichella, G. (1992): *Diccionario de teología fundamental*. Madrid: Ediciones Paulinas.

LOGAN, A. A. (2007): *Memory and Exile in the Poetry of Luis Cernuda*. Diss. University of Saint Andrews. Web. 21 de enero de 2010. <<https://research-repository.st-andrews.ac.uk/bitstream/10023/343/11/AALCompleteThesis.pdf>>.

MCKINLAY, N. C. (1999): *The Poetry of Luis Cernuda*. Tamesis: Londres.

MORANO RODRÍGUEZ, C. (1988): "La experiencia poética y La experiencia profética. (Análisis de sus relaciones desde los testimonios de Horacio, Ovidio, Isaías y Jeremías)". *Cuadernos de Filología clásica*. 21. Pp. 115-128.

MORRIS, C. B. (2001): "Notas" en Rafael Alberti *Sobre los ángeles. Yo era un tonto...* Morris, B. A. (Ed.). Cátedra. Madrid.

NAGY, G. (1990): "Ancient Greek Poetry, Prophecy and concepts of Theory", en Kugel, J. L. (Ed.) *Poetry and Prophecy: The Beginning of a Literary Tradition*. Ithaca: Cornell University Press. Pp. 56-64.

NELL WARREN, P. (2007): *El vestuario de color rosa*. Madrid: Egales.

PRADA, J. M. (2000): *Las esquinas del aire: en busca de Ana María Martínez Sagi*. Barcelona: Planeta.

RUSSELL, C. (1987): *Poets, Prophets and Revolutionaries: The Literary Avant-garde from Rimbaud through Postmodernism*. Oxford: Oxford University Press.

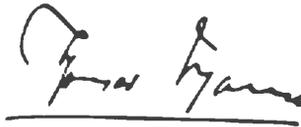
SAGI, A. M. Martínez. (1969): *Laberinto de presencias: antología poética*. León: Gráficas Celaryn.

SANTA BIBLIA (LA). (1964): Evaristo Martín Nieto (Tr. Y ed.). Madrid. Ediciones Paulinas.

VERDÚ DE GREGORIO, J. (2000): "Federico García Lorca: Poeta en Nueva York, profecía y palabra." En Soria Olmedo, A. Sánchez Montes, M. J., Varo Zafra, J. (Coords.) *Federico García Lorca. Clásico Moderno. 1898-1998. Actas del congreso Internacional*. Granada: Diputación de Granada. Pp. 566-581.

(...) Por otra parte, un principio sano
sólo puede producir efectos sanos,
con independencia de cuál sea su criterio inicial.

Thomas Mann



1887-7184

P.V.P.: 7 €