

ESPACIO DE LO INCREÍBLE. POESÍA, POLÍTICA Y ESPECTRALIDAD EN ANTONIO GAMONEDA

Antonio Méndez Rubio
Universitat de València

1. Al parecer, en cierta ocasión le preguntaron a Richard Wagner quién era en su opinión el mejor músico de todos los tiempos, y Wagner respondió: “Yo mismo”. “Pero entonces”, prosiguió su interlocutor, “¿qué lugar ocupa para usted Beethoven?”. A lo que Wagner contestó, como en una pausa, algo así: “Ah, desde luego, Beethoven no es un músico, Beethoven es la música”. Pues bien, más allá de cualquier absurdo e improbable *ranking*, quisiera empezar diciendo que la excepcionalidad de la obra de Antonio Gamoneda puede estar radicando en la fuerza con que atrae la atención no sobre la personalidad de un poeta, no sobre el brillo de un nombre, sino sobre la necesidad de la poesía. Y hay otra cita que quisiera traer hasta aquí, ésta del propio Antonio Gamoneda. Con motivo de la entrega del Premio Cervantes 2006 declaraba Gamoneda que ese momento participaba, para él, del “espacio de lo increíble”. ¿Y cómo, desde aquí, no hablar de esa manera ahora? Un punto de partida sería pensar que es la propia escritura de Antonio Gamoneda la que nos convoca a un lugar increíble, a una posición inaudita, no oída, fuera de lo previsto, extraterritorial, fuera del deseo de obiedad que a menudo y, cómo no, por efecto del miedo, parece latir en el fondo de nuestros corazones. Esta poesía nos ayuda a salir de todo ensimismamiento, nos saca a la luz, al aire, y a la sombra de ese aire necesario, nos expone.

Lo decía Gamoneda en un poema de *Sublevación inmóvil*, titulado justamente "Sublevación": "Sea la luz / un acto humano". Pero no siempre parece haberse tenido en cuenta esta advertencia descarnada, material: que, menos que una metáfora esencialista, el recurso a la luz es para Gamoneda el índice de un vínculo metonímico con el mundo real, con el mundo social, compartido. La luz, ese *movens* desconcertante e inconfundible de la escritura gamonediana, tiende un puente hacia el mundo histórico, lo resume en palabra y, al tiempo, lo convoca (nos convoca) de una manera espectral, inapresable, como aquello que no pudiera poseerse, que no pudiera ni siquiera designarse de otra forma. Dicho de otro modo: los hechos históricos correspondientes han pasado a la conciencia, la han traspasado, han sido filtrados por el tamiz severo y a la vez desprotegido del lenguaje, pero eso no implica necesariamente una evacuación del sentido histórico de la poesía sino, quizá al contrario, una asunción de ese sentido o sinsentido, una incorporación de esa vivencia real y común al espacio increíble, pero no menos real y no menos común, del poema. Walter Benjamin (2007: 324) tenía muy presente la urgencia de denunciar que la supuesta *abstracción* de la poesía expresionista (G. Heym, G. Trakl...) no era un camino de huida sino una vía de entrada en los aspectos más descarnados de lo real. En ese punto se podría recordar, cómo no, por qué la pintura expresionista estuvo en el punto de mira de la barbarie nazi, en el Munich de 1937, bajo el conocido rótulo de *arte degenerado*: lo que así degenera es precisamente la confianza en una realidad estable, fija, indiscutible, que es de hecho la piedra angular de las políticas totalitarias de uno u otro signo.

La palabra poética de Antonio Gamoneda, en este sentido, dada su condición extrañada, dañada e increíble, responde a lo que comúnmente se llama una voz interior. La expresión *voz interior*, como es sabido, se usa para nombrar una especie de palabra secreta, que nadie reconoce salvo quien no puede hacer otra cosa que oír su resonancia inesperada y peligrosa. Es de hecho la escucha de esa voz interior lo que vuelve a ese *quien* inesperado y peligroso de cara a los demás. Ahora bien, desde el *desideratum* que busca en el lenguaje la deuda con los otros, "que la luz sea / un acto humano", desde esa concepción materialista de la escritura, la supuesta interioridad o abstracción solipsista de la voz se puede ver de otra forma: la voz interior puede estar siendo, en la práctica, sólo una señal exterior con respecto a la supuesta voz exterior —cuando ésta, a su vez, puede ser sólo una voz más interior aún pero cuyo ensimismamiento está tan extendido por convención que se ha vuelto invisible. Valdría entonces la pena recordar que toda voz es ajena, está vinculada al peligro de la alteridad (y la alteración), a una enajenación tan áspera como dulce, liminar, y más aún en tiempos de crisis social y de soledad común como son los nuestros. En

estos tiempos donde, siguiendo a Sloterdijk (2007), todo resulta interno al mundo del capital dando lugar a una especie de sociedad *indoor* o Gran Interior, la política implícita en la poética de Antonio Gamoneda parecería intentar abismar ese interior hasta perforarlo, atravesarlo de nuevas palabras, de nuevos silencios.

2. Hay que insistir en que ese lugar es, menos que un destino o un horizonte, un punto de partida, un *hic et nunc* que se sabe irrenunciable. Y ese lugar es el lugar de la muerte. Escribía Hermann Broch en *La muerte de Virgilio* (1981: 79) que la poesía es "la más extraña de todas las actividades humanas, la única que sirve para el conocimiento de la muerte". No en vano el propio Gamoneda había encabezado la sección "Frío de límites", del *Libro del frío*, con estas palabras de Broch: "símbolo que es realidad, realidad que se torna símbolo ante el rostro de la muerte". Lo que pasa, sin embargo, con la escritura de Gamoneda, como él mismo ha subrayado muchas veces, es que es una poesía escrita "desde la perspectiva de la muerte", esto es, que no es la muerte aquello de lo que en ella se habla, o por lo menos no es así ni siempre ni necesariamente, sino que la muerte es el lugar desde el que esta poesía se escribe, desde donde estos poemas pueden y deberían leerse. Hablar de la muerte es relativamente asequible, incluso por momentos reconfortante. Pero ¿cuántas veces, a lo largo de toda una vida, seremos capaces de hablar desde la perspectiva de la muerte? ¿Hay algún otro sitio más lejos del miedo y de la mentira?

Por lo demás, de este inseguro trayecto hay pruebas. Más que inminente es el título *Lápidas* (1987), donde la muerte es una vivencia tan personal como compartida, tan material como impersonal, igual que la memoria y que también el olvido. En el "Preámbulo" que Gamoneda escribe para *Sólo luz* (*Antología poética 1947-1998*) anticipa el desprecio que una poesía así suscitará en los aficionados a una "poesía informativa" (Gamoneda 2000: 13). Es pues como decir que en una (digamos) poesía desde-la-muerte no funcionan ni la historia ni la biografía explícitas, la realidad referencial no rinde los beneficios semánticos e interpretativos que de ella se esperan, y el poema, en definitiva, se vuelve traslúcido, fantasmagórico. ¿Quiere esto decir que la muerte no es sólo una experiencia de cierta *subjetividad* sino una *conmoción objetiva* de los recursos lingüísticos que habría de conferir poder al poema? Sin duda. Si se permite la fórmula, no hablamos aquí sólo de la muerte de *alguien* sino también de la muerte de *algo*: el fin en primer término de una realidad tan intensa que se transfigura, gracias al poema, en la muerte de la realidad como espacio de garantías existenciales, poéticas y políticas. Las lápidas que Gamoneda esculpe, con la paciencia siniestra

de un tiempo que ya no es la temporalidad cronológica del mundo, son también las lápidas de la *realidad*, tal y como la definimos y reconocemos por convención y por herencia, así como del lenguaje que identificamos como idóneo para reconocer esa realidad como tal. La crisis de la realidad, por ejemplo de la realidad social e histórica, se vuelve así trastorno de un habla que, en lugar de tematizar esas fracturas *exteriores*, lo que hace es incorporarlas, *interiorizarlas* como médula de su forma poética, de su lugar inhóspito de enunciación. Traspasada por lo que Badiou llamaría la pasión de lo real (2005), la realidad desaparece no por quedar ingenuamente tachada o eludida, sino por cuanto empieza a asumir, en el poema, su propio carácter espectral y mortífero.

Desde el ángulo de lo existencial o lo político esta espectralidad está latente en lo que con cierta simplificación se viene llamando Literatura del Holocausto, como sería el caso de este epígrafe firmado por Nelly Sachs: “Todo lo que arranca de la muerte / ha consumado su vida en figuras invisibles” (Sachs 2009: 165). Y desde el ángulo de la escritura poética, cruzado con lo político en el sentido más abierto e imprescindible de ambos términos, podrían traerse a colación las palabras de Derrida sobre Celan: “Eso que se llama poesía, el arte mismo, o lo que es lo mismo, una cierta experiencia de la lengua, de la marca o del trazo *como tales*, quizá no sea otra cosa que una intensa familiaridad con la ineluctable originariedad del espectro” (Derrida 2002: 89). Este cruce de ideas, de interrogantes, no parece extraño sino más bien constitutivo en la poesía de Gamoneda, la misma por la que sabemos que “vamos de lo visible a lo invisible”...

Como se había anticipado sin remedio diez años antes en *Descripción de la mentira* (1977), en esa fase o remolino de la escritura de Gamoneda, la precariedad de lo real es ya tan intensa, está tan disponible, que sólo se puede hacer cargo de ella una nueva precariedad de la forma, como así se ve en el recurso a la prosa y al versículo, a la constelación de líneas que desbloquea la sintaxis, al tiempo que nos libera (como asimismo ocurre en René Char, o con otros medios en Federico García Lorca) de nuestro enclave en el mundo, sea éste de la naturaleza que sea: nos ayuda a vivirlo en libertad.

3. En toda la obra poética de Gamoneda, la muerte se despoja de sus velos trascendentes, de sus supuestas galas, para volverse cotidiana, común. Esto es así, a mi entender, en virtud del nexo que une la muerte y el cuerpo. El lugar de la muerte es el lugar del cuerpo. Y a la inversa. La muerte es muerte porque pertenece al cuerpo. El cuerpo es cuerpo porque pertenece a la muerte. Y ambos se entienden como parte integrante (y

desintegrada) de la vida en común. Ahí ganan su coloración los azules, los amarillos, ahí se resaltan los minúsculos vasos capilares, los órganos aún vivos. Tiempo y cuerpo se confunden en la materia temblorosa del texto poético:

Antes de ser escrito, el poema tuvo lugar en el cuerpo, y la escritura no es más que el resultado de una condensación o interiorización con la que el poeta ha incorporado la experiencia íntima e histórica al proceso del cuerpo, la cual, tras un impulso de naturaleza musical, se ofrece no sólo como relato fragmentario de lo acontecido sino como solución, humor, sustancia secretada en la temporalidad (Gómez-Porro 2007: 105).

En otras palabras, como se muestra con radicalidad sobrecogedora en el *Libro de los venenos*, el cuerpo se concibe como intensidad vulnerable, como herida que aún supura contra las agresiones de la historia, contra el olvido, con el olvido, contra el dolor, con el dolor, contra la pobreza, con la pobreza. A propósito del cuerpo dañado en Gamoneda ha escrito Gómez-Porro (2007: 107):

A la desaparición del padre se suma la enfermedad respiratoria de la madre y el siniestro espectáculo de los desastres producidos por la guerra, las epidemias y el hambre, la visión de los heridos, mutilados, torturados y muertos de consunción o cualquier otra enfermedad relacionada con las secuelas de la barbarie. Datos a los que hay que sumar después el suicidio de algunos amigos y la tortura de los compañeros detenidos por la policía franquista, todo un conjunto de vivencias que tienen en el cuerpo el blanco de sus imposiciones.

De aquí se desprende el valor político que en esta poética tiene “esta latencia del cuerpo social” (Gómez-Porro 2007: 106). Y de aquí podría desprenderse, en fin, la relación que esta poética tiene con la experiencia del trauma. Así plantea la cuestión la especialista Judith Herman en su estudio *Trauma y recuperación*: “Los acontecimientos traumáticos violan la autonomía de la persona al nivel de la integridad corporal básica. El cuerpo ha sido invadido, dañado, profanado” (Herman 2004: 93). Y a continuación cita Herman este testimonio de Tim O’Brien, excombatiente y superviviente del horror bélico:

Para el soldado normal la guerra produce la sensación –tiene la textura espiritual– de una enorme y fantasmagórica niebla, espesa y permanente. No hay claridad. Todo es un torbellino. (...) Los vapores penetran en ti.

¿No es elocuente la cercanía entre estas frases y la ambientación escenográfica de la poesía de Gamoneda, entendida como una huella de la guerra social, de un cuerpo vulnerado, de una luz para la que, contra todo pronóstico, “no hay claridad” ni puede haberla? ¿No es cierto que no puede entenderse del todo el temblor de esta escritura sin atender al temblor de ese pulso ya no otro, ya no ajeno, ya no exterior,

del cuerpo, del cuerpo personal, del cuerpo impersonal, del cuerpo colectivo? ¿Y no puede adentrarse la lectura en esa comprensión por medio a su vez de la comprensión (psicológica, poética, política) del trauma?

Otro testimonio traumático lo recoge Mintz en *Los anarquistas de Casas Viejas* (2006). El 18 de enero de 1933 se iniciaron levantamientos anarquistas en Barcelona, Madrid y Valencia. La insurrección popular fue sofocada, pero tres días después estalló inesperadamente la lucha en el pequeño pueblo andaluz de Casas Viejas. Trabajadores y campesinos, espoleados por el hambre de sus hijos y la miseria diaria, desfilaron por las calles del pueblo y proclamaron la llegada del comunismo libertario. En un intercambio de disparos en el cuartel de la Guardia Civil, dos guardias fueron mortalmente heridos. Llegaron refuerzos militares para detener la revuelta, pero fueron frustrados por una dura resistencia en la choza de un carbonero apodado Seisdedos. Siguiendo órdenes, los guardias incendiaron la choza matando a ocho campesinos. A continuación ejecutaron una terrible venganza fusilando a otros doce hombres.

En efecto, ¿cuántos ejemplos de esta naturaleza podrían traerse a colación aquí? Pero hay algo, con todo, que hace singular este acontecimiento minúsculo, esta resistencia imposible. Y es el registro funcional del testimonio dado por Dolores Benítez, vecina de Casas Viejas, tras ir en busca de sus dos hijos:

[Dice] que sintió mucha gente gritar, y entonces se fue a la choza del Seisdedos y se los encontró “cadáveres cruzados uno con otro, la pierna del mayor encima de la del más chico”. “Que había un reguero de sangre diforme, que no había dónde poner los pies”. Que se fijó en que uno “tenía volaíta la cabeza, y en el otro ya no lo vio, porque al dolor se le perdió el mundo de vista” (citado en Mintz 2006: 316).

Como se ve a través de este último testimonio; por efecto del dolor y del “amor incesante”, del grito en los límites, el arraigo en el mundo no se expresa tanto mediante una imagen como por la inminencia mortal de que ese mundo se pierda de vista.

4. Pero quizá haya que recalcar una vez más, en fin, que nada de esto cobraría la fuerza que cobra en la poética de Gamoneda si no fuera por una verdad elemental, humilde: el lugar del cuerpo, como el lugar de la muerte, es un lugar común. El lugar de lo común es el lugar del daño. *Omnia sunt communia*, gritaban las revueltas de los humildes en la baja Edad Media. Todas las cosas son comunes. Y también en esta poesía está ese rastro agonizante de los invisibles, la luz de nadie, esa causa de amor pendiente, “aquel olvido lleno de sangre”. Y está ese pulso de revuelta, de subversión por el dolor, por

la pobreza. Ya se apuntaba en *Sublevación inmóvil* (1960): “Mas la miseria tiene / una fuerza: el dolor.” Y ya se recalca en 1977: “En este país, en este tiempo...” (...) “cuanto ha sucedido no es más que destrucción”. Versos como éstos (o como éstos de *Lápidas*: “de tanta muerte como has muerto, España...”), que resuenan contra el fondo de una celebrada *transición democrática*, eufórica y normalizadora, quizá podrían ayudarnos a tomar precauciones contra cualquier esbozo, ya sea o no asumido, de estatalización de la escritura de Gamoneda. El propio Gamoneda advertía contra las ínfulas eufemísticas de dicha Transición considerándola, desde su experiencia vital, como un momento de “fracaso íntimo y colectivo a la vez” (2000: 12).

Frente a la banalización normalizadora que implica el *élan* postmoderno, la poesía de Gamoneda busca nuevos espacios de respiración, de desconcierto (de desconsenso, si así pudiera decirse). Esta poesía ilumina así el lado menos amable de un tiempo histórico crucial y autolegitimado como necesario y hasta supuestamente ejemplar. Sin embargo, desde una mirada más atenta y crítica, se ha destacado que

La Transición, al volver inútil la cultura de la resistencia, anuncia el reino inmediato de lo *transpolítico* por venir en la temporalidad posmoderna. A partir de aquí el espacio cívico ya no será más el objetivo de una redención por la palabra, y colectividad y poeta se separarán definitivamente en este punto que atañe a la performatividad y a la propia voluntad (súbitamente vuelta anticuada) de la poesía por hacer tomar conciencia. Mientras, en otro sentido (el que mira hacia el futuro), es éste el tiempo también en que será necesario forjarse para el individuo que asiste a tan grandes cambios una nueva identidad, sobre la que han de pesar las nuevas amenazas de un espacio de vida que se vislumbra como no acogedor, y donde no ha de encontrarse el asilo definitivo. (Gamoneda / De la Flor 2006: 30-31).

Después de todas las destrucciones, de todas las separaciones, y todavía en su interior, va a quedar no obstante a la intemperie, imborrado, el murmullo oscuro y dulce de la desaparición, de las pérdidas. Con razón dice Miguel Casado (2004: 592) que la reivindicación política es en esta escritura “apenas formulable”, pues, asimismo, esa voz (que dice *eso*) es apenas visible, apenas audible, por mucho que los altavoces la amplifiquen. Pero eso no significa que la reivindicación política no se dé, sino más bien que se da en condiciones de insuficiencia, de imposibilidad. Por lo demás, en ese núcleo poético crecen las elipsis, de modo que esta poesía hace con los acontecimientos históricos lo mismo que la realidad, pero a la inversa: los reconoce desaparecidos, pero para contemplarlos entonces en todo el frío de su espectralidad. No es extraño que la tradición realista no se haya sentido segura al confrontarse con esta mirada demasiado embelesada, demasiado inquietante. Este embeleso

con el mundo y con su desaparición, con su condición fantasmática, descarta el *chip* realista por el cual el *compromiso* debería darse a través de un lenguaje transparente, comunicativo, tematizado. El compromiso parece dar entonces la espalda a la turbiedad y la perforación de un mundo opaco por momentos. Más bien podría pensarse aquí, como decía Merleau-Ponty a propósito de Sartre, que, en su formulación tradicional y todavía vigente, el compromiso es una forma de desentenderse del mundo (1955: 265).

La identificación inercial entre realismo y compromiso es un problema de largo alcance, tanto para la teoría literaria como incluso para la filosofía política, que requeriría un tratamiento más detallado y extenso (Méndez Rubio 2008). Ya en un momento tan señalado como su discurso en la Universidad de Alcalá, con motivo de la concesión del Premio Cervantes 2006, Gamoneda resaltaba las deficiencias del “realismo convencional, ornamentado o no”, cuyo “tematismo social” y su poética canónica “se atiene, sorprendentemente, a una especie de pensamiento y de lenguaje poéticamente reaccionarios” (*El País* 24/IV/2007, p. 46). Es difícil ser más preciso y más contundente. Subyace al argumento de Gamoneda la idea de que el poema no puede ser un simple reflejo de la realidad aunque sea un síntoma suyo necesario e irreversible. Provocativamente lo explicaba en uno de sus pasajes W. Benjamin: “es lo mismo que el que se duerme con el estómago demasiado lleno: su estómago encontrará su expresión en el contenido de lo soñado, pero no su reflejo, aunque el estómago pueda *condicionar* causalmente este contenido” (Benjamin 2007: 397). Lenguaje y realidad se entrecruzan de forma recíproca, constructiva, sin que el primero haya de subordinarse a la presunta autoridad *a priori* de la segunda. Por otra parte, ¿cómo serán los sueños de los estómagos vacíos?

5. Y hay todavía otro título apenas entrevisto: elíptico. Me refiero a *Mortal 1936*, serie editada en 1994 por la Asamblea de Extremadura. Extremadura, “país del dolor”, como se dice en un último verso, es entonces sinécdoque de todos los “países del dolor” (Gamoneda / De la Flor 2006: 22), una especie de puesta en abismo de la mirada sobrecogida que el poema nos ofrece para poderla compartir. En este sentido, hoy se habla en voz alta de *memoria histórica*, sólo que eso confirma lo que no se dice: que no hay forma de recordar lo que no se vio, y que ahí la memoria puede tapan el centro de un hueco infinito. Mientras la memoria histórica recuerda lo que de hecho pasó, hay una memoria utópica, sin garantías, que rememora sin descanso lo que no llegó a suceder, el dolor de un deseo que se quedó en el aire. Ésta es la memoria que no tiene cura, y la que al poder le interesa menos. Es la memoria increíble: la

memoria de un agujero, la realidad de una sombra, como poetizarían Celan o Holan, o entre nosotros por momentos José Ángel Valente, Diego Jesús Jiménez o Miguel Suárez entre otros. ¿Quién se acuerda, y de quién, cuando una figura ya casi espectral corre atravesando matas por la noche entre Llerena y Reina, o se esconde con niños despiertos justo detrás de las zarzas, antes de la madrugada, a medio camino entre Valverde y Fuente del Arco? Así ocurría para quienes siguieron vivos, se dice, con la que se viene llamando La Columna de los Ocho Mil. Allí terminó su aventura de miedo. Allí empezaría más tarde la biografía de alguien o de nadie, la huida del lugar y de la pobreza. Esa huida imposible, por qué no decirlo, como lo ha dicho Antonio Gamoneda al escribir: “la imposibilidad es nuestra iglesia”, o también “no acepté otro valor que la imposibilidad”.

¿Quién creará esas historias ni siquiera soñadas, no contadas sino en los caminos? ¿A quién le quedarán oídos, esperanza, vergüenza? ¿Cómo se escribirá una memoria, una historia del peligro pendiente?

Se lee en un versículo: “¿Quién habla aún al corazón abrasado cuando la cobardía ha puesto nombre a todas las cosas?”. Pero aquí es al revés: quienes vienen de morir te saludan. Desde esa muerte, y desde ese querer-aún-vivir, abandonado por lo común, abandonados en lo común, se está con la poesía de Antonio Gamoneda, acompaña en un mundo hostil: es increíble, pero estamos aquí.

Referencias bibliográficas

- Badiou, A. (2005): *El siglo*. Buenos Aires, Manantial.
- Benjamin, W. (2007): *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal.
- Broch, H. (1981): *La muerte de Virgilio*. Madrid, Alianza.
- Casado, M. (2004): “Epílogo: El curso de la edad” en Gamoneda, A.: *Esta luz (Poesía reunida 1947-2004)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 573-627.
- Derrida, J. (2002): *Schibboleth (Para Paul Celan)*. Madrid, Arena Libros.
- Gamoneda, A. (2000): “Preámbulo”, en Gamoneda, A.: *Sólo luz (Antología poética 1947-1998)*. Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 7-16.
- Gamoneda, A. / De la Flor, F. R. (2006): “Preliminar” en Gamoneda, A.: *Sílabas negras*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, pp. 9-79.

- Gómez-Porro, F. (2007): "El cantor de las heridas", en Gamoneda, A.: *Cecilia y otros poemas*. Madrid, Fondo de Cultura Económica / Universidad de Alcalá, pp. 103-111.
- Herman, J. (2004): *Trauma y recuperación (Cómo superar las consecuencias de la violencia)*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Méndez Rubio, A. (2008): *La destrucción de la forma (Y otros escritos sobre poesía y conflicto)*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Merleau-Ponty, M. (1955): *Les aventures de la dialectique*. París, Gallimard.
- Míntz, J. R. (2006): *Los anarquistas de Casas Viejas*. Granada, Diputación de Cádiz/ Diputación de Granada/Ayuntamiento de Benalup-Casas Viejas.
- Sachs, N. (2009): *Viaje a la transparencia (Obra poética completa)*. Madrid, Trotta.
- Sloterdijk, P. (2007): *En el mundo interior del capital (para una teoría filosófica de la globalización)*. Madrid, Siruela.

JOSÉ MANUEL BLECUA, «MAESTRO DE MAESTROS»

Antonio Pérez Lasheras
Universidad de Zaragoza

Hablar de José Manuel Blecua Teijeiro, Blecua padre, es para mí un orgullo, pero también una obligación, una de esas deudas morales que uno contrae a lo largo de su vida y que, tarde o temprano, debe pagar. Principalmente, es un honor poder hablar aquí de quien fuera maestro de maestros y guía imprescindible para quienes hemos hecho del estudio de la literatura española una actividad esencial en nuestra vida. Si esta dedicación se ha centrado en el Siglo de Oro, el agradecimiento ha de ser crecido, y, si esta actividad se ejerce desde Aragón, todavía deberemos redoblar los esfuerzos del reconocimiento y la gratitud sin límites a don José Manuel Blecua.

El sintagma que he utilizado para introducir estas palabras: «maestro de maestros», necesita alguna explicación; en el caso de quien habla, eso es más que cierto, puesto que Blecua fue profesor de varios de los profesores que yo tuve en esta Facultad y de otros muchos de los que he ido aprendiendo a lo largo de mi carrera. Sin embargo, acudiendo a lo más inmediato: antes de la implantación de Filología en la Universidad de Zaragoza (1970), los estudiantes aragoneses que querían realizar estos estudios cursaban sus tres primeros años en Zaragoza y marchaban a Barcelona para estudiar la especialidad. Allí Blecua los tutelaba con un cariño especial. En el caso de Blecua, hay varias generaciones distintas que lo frecuentaron en las aulas, dado