

Miguel Delibes, *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, Barcelona (Destino) Colección Áncora y Delfín, nº 1000. 166pp.

No nos cabe duda del orgullo que debe sentir la editorial Destino por haber podido convencer a Miguel Delibes para que firmara tan redondo número de una colección de obligada referencia, si hablamos de literatura española.

El volumen que tenemos entre manos se divide en dos partes a la par interesantes y clarificadoras: de un lado, Delibes reflexiona sobre los primeros pasos de la novela española tras la guerra civil. En este afán unieron sus esfuerzos diversas plumas; de alguna de ellas se ofrece un retrato literario, unido a anécdotas personales que perfilan a estos escritores de un modo más fidedigno. De otro, proporciona apuntes perspicaces sobre aspectos variados de la creación literaria: su concepción de novela, las tendencias imperantes en la segunda mitad del siglo XX, su opinión sobre la experimentación narrativa, etc.

El primer bloque surge a partir de las conferencias dictadas en Argentina y Chile, así como de materiales para sus clases como profesor visitante en la Universidad de Maryland (1964). Delibes recuerda la sorpresa que causó su irrupción en los círculos literarios con su novela *La sombra del ciprés es alargada* (1947), pues ninguna obra le precedía, ni tampoco le avalaba ningún padrino. Su pluma, certera y mordaz, reprueba a aquellos críticos que se entretenían en nomenclaturas y clasificaciones, a raíz de las cuales se vio incluido, muy a su pesar, en el grupo de “los escritores de la inmediata posguerra”. Dentro de esta nómina, Cela es objeto de la primera semblanza. Su caso es, para Delibes, equiparable a Dalí en pintura, es decir, se trata de un autor que ha cimentado buena parte de su éxito en la creación de su propio personaje. Cela se siente cómodo en el papel de *enfant terrible* de las letras españolas, designación motivada por su primera novela, *La familia de Pascual Duarte*, dedicándose, en adelante, a cultivar esa imagen, si bien esconde un fondo sensible. Delibes considera que el verdadero talento de Cela queda patente cuando escribe en total libertad, sin asumir tendencias ni restricciones genéricas, por eso no duda en catalogarlo como “el escritor español, desde su origen, con un estilo más personal y definido” (p.39). Un papel relevante en la recuperación de la novela se le atribuye a José María Gironella, autor del primer best-seller español de posguerra: *Los cipreses creen en Dios*. Delibes retrata a un escritor inestable, pero reconoce los valores de esta monumental obra sobre la guerra civil. Una opinión menos elogiosa le merece la segunda parte, pues achaca la pérdida de verosimilitud a su excesiva ambición documental. En todo caso, estima que el paso del tiempo posibilitará una perspectiva más rigurosa sobre un conflicto tan problemático. La actitud de Suárez Carreño fue singular y asombró a Delibes y a sus coetáneos ya que pocos escritores deciden renunciar a su actividad tras haber ganado los premios más prestigiosos del momento. Este ejemplo no fue seguido por Carmen Laforet, si bien su prolongado silencio después del impacto de *Nada* hizo impacientarse a la crítica. Delibes ya percibía entonces a una escritora atenazada por el reto de superar un rotundo éxito, rasgo que se confirmaría en los años posteriores. Mención especial también le concede el vallisoletano a las causas de la prolífica labor de Tomas Salvador; la innovación que supuso el personaje

Reseñas

colectivo de *La noria*, de Luis Romero; la dimensión rural de las novelas de Ángel María de Lera, alejadas de tipismos y rasgos costumbristas; y por último, la influencia de Hemingway en la obra de Castillo-Puche.

Con el título “La promoción del 50. Los niños de la guerra”, Delibes pasa a referirse a aquellos escritores a los que se sintió más cercano, tanto en el plano afectivo como en el literario. El primero de ellos, Rafael Sánchez Ferlosio, consiguió, con sólo dos obras, *Alfanhuí* y *El Jarama*, un enfoque fantástico y una certera observación de lo cotidiano respectivamente, utilizando en ambas amplias dosis de ironía, sello personal del autor a juicio de Delibes. Elogios semejantes le merece la labor al frente del cuento de Ignacio Aldecoa, un escritor ya consagrado y cuya técnica fragmentaria redundaba en beneficio de sus novelas. El papel señero en las letras españolas que le otorgaba Delibes sólo se vio frenado por su muerte prematura. De Fernández Santos celebra la plasticidad de estilo presente en *Los bravos*, logrado, en buena parte, gracias a sus dotes de director cinematográfico, aunque, paradójicamente, Delibes atribuye la devaluación de sus novelas posteriores a una mayor dedicación al séptimo arte. También le reprocha una carencia de humor en sus relatos, rasgo que lo asemeja a Ana María Matute. La escritora barcelonesa poblaba sus obras de numerosos recursos artísticos, intento no del todo logrado, según el autor, de encauzar una vasta educación literaria. En todo caso, su personal universo estético, con escenarios mágicos y seres con nombres extraños, ya llamaba la atención. Dentro de estos “niños de la guerra”, Delibes da cabida a los hermanos Juan y Luis Goytisolo. Del primero, reconoce su actitud solidaria al haber aprovechado sus contactos con la editorial Gallimard para dar a conocer en Francia a los jóvenes valores españoles. Percibe, asimismo, una evolución en su narrativa que va del lirismo hacia posturas más comprometidas. Respecto a Luis, su excelente castellano lleva a Delibes a indagar en el entorno familiar para apuntar una explicación. Esta primera parte del libro concluye con unas breves líneas sobre la influencia del exilio en la novela española de posguerra. El impacto de la muerte de Lorca contribuyó de manera notable a difundir la poesía del 27; pese a que similares circunstancias no se aliaron con la prosa, el autor reconoce que la labor de las nuevas promociones, unida a novelistas exiliados como Manuel Andújar o Ramón J. Sender, hizo que la esperanza se mantuviera.

La segunda parte del volumen la integran cuatro conferencias sobre diversos temas en torno a la escritura. A la hora de abordar la creación literaria, Delibes parte de lo que él entiende por artista: una suma de sensibilidad y actitud voluntariosa enmarcada dentro de una “adecuada temperatura”, es decir, una importante capacidad de concentración. Reivindica, además, el trabajo, la profesión de novelista frente a aquellos que lo consideran un ejercicio de entretenimiento.

La siguiente conferencia lleva como título “El artista y sus personajes”. Delibes convierte al personaje en el componente más importante de la novela, de ahí que haga depender su éxito de la mayor o menor fijación de los mismos en la mente de los lectores con el paso del tiempo. La función de la novela consiste en revelar la autenticidad del hombre, algo cada vez más difícil de conseguir debido a las concentraciones urbanas. Con este argumento, el vallisoletano se defiende de aquellos críticos que juzgan negativa la atención que prestan sus novelas a la gente humilde y a las zonas rurales. En relación

con lo anterior, Delibes llega a otra interesante conclusión: puesto que la misión del novelista es ofrecer una visión personal del hombre, todas las novelas albergarán una mayor o menor presencia autobiográfica.

En su tercer ensayo, el escritor traza un panorama de la narrativa española de las últimas décadas distinguiendo cinco tendencias. Si bien cada una de ellas posee rasgos propios, en modo alguno cree que se pueda hablar de compartimentos estancos, puesto que se influyen entre sí e, incluso, algunos novelistas participan de varias líneas. Al primer grupo lo denomina “de la inmediata posguerra” y, en él, es más perceptible el impacto de la guerra civil, lo que explicaría la carga psicológica de esas primeras novelas. Dado el aislamiento que vive España, han de adoptar una formación autodidacta. Delibes disculpa sus carencias de estilo, compensadas, según él, con experiencias vitales muy fructíferas.

El segundo grupo es el de los niños de la guerra. Conocedores de influencias externas, como la *lost generation* o el *nouveau roman*, y cohesionados por vínculos de amistad, afrontan sus creaciones desde postulados estéticos. La preocupación por la forma es compartida también por los novelistas sociales, aunque el rasgo que los define es su postura comprometida, su concepto de la literatura como un instrumento para transformar la sociedad. La óptica realista es abandonada por el llamado “grupo de vanguardia”, quienes priman la palabra sobre el argumento. Por último, el quinto grupo vuelve a la narratividad, a la pasión por contar historias concediendo menos importancia a los procedimientos y enfocando su compromiso, no a la sociedad, sino a la obra de arte.

El volumen se cierra con un autorretrato del propio Delibes titulado “Confidencia”. Recuerda cómo su vocación tardía fue alentada por la influencia de su mujer; por el ejemplo de la prosa de su profesor de Derecho Mercantil, don Joaquín Garrigues, y por su trabajo como redactor en *El Norte de Castilla*, donde aprendió a ejercitar la síntesis y a plasmar la dimensión humana de cualquier acontecimiento. La censura es también objeto de análisis y Delibes reconoce su vertiente positiva en el sentido de estimular la imaginación del escritor para sortearla, de ahí, por ejemplo, la adopción de la técnica monologada en *Cinco horas con Mario*.

Con esta reflexión, Delibes acaba de perfilar su concepto de novela, defendiéndose, al mismo tiempo, de los críticos que la catalogan como algo cerrado: todas las posibilidades de innovación son válidas siempre que no perjudiquen al argumento. Pero lo verdaderamente importante es que el escritor sea fiel a sí mismo y refleje sus inquietudes. En su caso, el autor de *El camino* las identifica con la naturaleza, la infancia, la muerte y el prójimo, vinculadas todas ellas mediante una idea obsesiva: el enfrentamiento del individuo con una sociedad que se muestra hostil. Finaliza admitiendo su incapacidad para desligar su corpus de una actitud moral, impropia de un novelista, pero imprescindible para que su obra haya visto la luz.

Celebramos que Delibes, con esta perspicaz obra ensayística, se haya desautorizado a sí mismo y no haya convertido *El hereje* en su última incursión dentro del panorama literario español.

Saúl Garnelo Merayo

Reseñas

José Luis Puerto, *De la intemperie*, Madrid (Calambur) 2004. 104pp.

La poesía de José Luis Puerto tiende hacia la esencialidad. Lo sabe bien el lector que recuerde libros anteriores del poeta, especialmente *Señales* (1997). Por otro lado, esta esencialidad de la palabra va dejando huellas, “señales” en sus diferentes libros, creando una intratextualidad de gran rendimiento, identificadora de lo que es el periplo poético de Puerto. El poeta salmantino ha ido podando ramas y desprendiendo hojas para quedarse en lo esencial: el tronco, la savia, la raíz. La muestra externa de tal esencialidad es el poema breve y el verso corto, lo que evita el desperdigamiento y la glosa para centrarse en un núcleo de pensamiento poético que es el poema. Esa esencia del poema responde a otra más profunda: la del alma, bien expresada en el poema “Posición interior”, con la imagen del pájaro que vuela exclusivamente hacia “el centro de su anhelo”, hacia ese interior iluminador del alma: “...las cosas del adentro, / Que son siempre las más altas, / Que es donde hay más luz”.

De la intemperie es ya título significativo, alusivo a la precariedad del hombre y de la vida, algo expresado con claridad en el poema “(dejados)”. Cuatro citas preceden a los poemas: las dos de John Berger inciden sobre el dolor y la necesidad de compartirlo, tanto como de resistirnos al mundo de sufrimiento en que vivimos; la de Simone Weil propone una conciencia universal que obliga al respeto al hombre y entre los hombres; la de Eugenio Trías conecta verdad y anhelo. Las cuatro nos hablan del hombre, de lo humano como centro de interés, de reflexión, de obligación moral. Son citas que plantean de antemano el meollo de la cuestión del libro de Puerto.

Por otra parte, se trata de un libro cuidadosamente organizado en cuatro partes de 19 poemas cada parte: 76 poemas en total. No sé si tales apreciaciones numéricas albergan algún significado oculto. Significado tiene el hecho de que cada parte finalice con un poema de igual título: “(anhelo)”. Los títulos van entre paréntesis y con minúscula, y, en general, cifrados en una sola palabra esencial, el núcleo significativo del poema. Por lo que llevamos dicho, el anhelo se constituye en aspiración última hacia la que confluyen los poemas todos de cada parte y del libro en su conjunto.

Y ¿qué es el anhelo? Aquello hacia lo que uno aspira. Frente al mundo exterior (“tiempo de profanaciones”), el poeta opone su “resistencia”: “Resistir en la luz, qué otra cosa nos queda”. Yo creo que una forma de resistencia es ese anhelo que puede hacernos “soñar la infancia” (una de las pérdidas constatadas) y que puede ir impregnada de un halo sacro que proviene del mundo interior que capta el don de lo sagrado; resistencia desde las raíces (un lugar, una infancia, una memoria).

Como decimos, frente a la intemperie, la precariedad, la fragilidad del hombre, el poeta opone la resistencia. Digamos que se resiste desde dentro. El mundo está ahí; frente a él, la desnudez del alma, la desnudez de la palabra. Resistir no es aguantar, no es resignarse, sino oponerse desde convicciones irrenunciables. Y desde dentro. Desde dentro se sufre, se calla el dolor o se le da voz (dolor, otra palabra honda que habla, en esta poesía, de sentimientos compartidos). Desde dentro: “No hay otra guía propia / Que la del corazón”. El corazón despojado, del que brotarán nuevos sueños.

El despojamiento (y otros términos en la misma estela semántica, como desnudez, pérdida, etc.) es otro vocablo de profundidad poética en Puerto. El despojamiento no tiene sentido negativo; al contrario, habla de un espíritu ascético que, despreciando la hojarasca, busca lo esencial: léase el poema “(voz)” al respecto.

Una forma sana de despojamiento es el silencio (otro término iluminador). El silencio se relaciona con la intimidad personal y, asimismo, con la manera de ser de esta poesía que tiende a la brevedad, al poema desnudo o despojado, a la levedad del vuelo silencioso, a la palabra apenas musitada para no perturbar el silencio interior del alma retraída hacia sí misma.

El despojamiento lleva, creo yo, hacia el simbolismo de lo que espera, de lo que está latente: el árbol desnudo en espera de nuevo rebrotar; la nieve que convierte el paisaje en una espera recogida, quieta y silenciosa; el invierno del campo aparentemente muerto, pero que es semilla a la espera. Hasta la piedra es signo de germinación, como lo es del silencio (piedra callada) y, en su quietud, una forma profunda de ser y de permanecer.

La voz “despojamiento” lleva al poeta a sentir con los derrotados, los desheredados, los pobres...: representan la otra voz, la voz silenciosa -si se me permite el oxímoron-, la voz de la intrahistoria, la voz que resiste, ajena a la imposición, a la norma, al poder; la voz verdadera y libre que no regula ni se impone: simplemente es. Ser es lo esencial. Lo demás (ideologías, poder, etc.) sólo es adherencia insustancial, hojarasca. Esa voz despojada (la de los despojados) es la voz que es y “que viene de muy lejos”. Es el rumor (no el ruido) de la intrahistoria, por acordarnos de Unamuno. Las mismas huellas del hombre son señales (otra palabra llena de resonancias en la poesía de Puerto) de despojamiento y precariedad. Los signos en la piedra (losa, sepulcro...) son huellas o señales de lo desaparecido. Permanece la huella, no la presencia. Dan cuenta del vacío, de la muerte. Quieren luchar contra el olvido y producen “melancolía / Por lo que ya no vuelve”. La poesía es una de esas señales que busca resistir frente al tiempo: “No dejar otras huellas / Que las de unas palabras / Que buscan ser señal / De un paso por el mundo / Y un modo de estar / Consigo y con los otros”.

Asceta de la palabra despojada de adherencias inútiles, Puerto poetiza en *De la intemperie* el vivir del hombre sin techo protector. Más que lo que está, nos parece percibir la huella de lo que no está. De ahí los sepulcros vacíos, los árboles sin hojas, el invierno en el que la vida aún no ha brotado, el hogar de la pobreza, en los recuerdos de infancia, los signos actuales de la despoblación... Y la palabra, al fin, desnuda también para hablar de lo esencial humano. La palabra poética que -dice el poeta- “se ofrece como morada frente a tanta intemperie”.

José Enrique Martínez Fernández

Gaspar Moisés Gómez, *Y mañana tampoco*, León (Leteo) 2004. 70pp.

Gaspar Moisés Gómez pertenece por edad y condición a la llamada promoción del cincuenta o del medio siglo, una promoción que se ha querido circunscribir a unos nombres determinados, frente a los cuales otros -como fue años atrás el caso de Antonio Gamoneda o es ahora el de Gaspar Moisés

Reseñas

Gómez- habrían quedado descolgados o preteridos. Es cierto que *Con ira y con amor* (1968) apareció tardíamente, en relación con los primeros poemarios de otros poetas del grupo, como *Las adivinaciones* (1952), de Caballero Bonald, *Don de la ebriedad* (1953), de Claudio Rodríguez, *El retorno* (1955), de José Agustín Goytisolo o *A modo de esperanza* (1955), de José Ángel Valente; pero la poesía de Gaspar Moisés Gómez -como la de sus compañeros de parecida edad- supera por elevación lírica la “poesía social”, adquiere un desarrollo reflexivo y trae a la poesía los temas más frecuentados por la nueva poesía de los años 50 y 60 (el amor, el fluir temporal, la palabra poética...). Al hablar de la generación del 50, queremos hacerle sitio al poeta, no para diluir su individualidad en el grupo, sino para evitar un injusto desconocimiento, cuando no un voluntario olvido.

Son ocho libros de poemas los publicados por Gaspar Moisés Gómez: *Con ira y con amor* (1968), que fue Premio Internacional de Poesía “Álamo”, *Las bravías abejas* (1969), *Sinfonías concretas* (1970), Premio Bienal Provincia de León, *Al filo del alma* (1982), Premio Internacional de Poesía Religiosa “San Lesmes Abad”, *Al filo del cuerpo* (1986), *Oráculos sombríos* (1990), Premio de Poesía “La Cochera”, *Son perversos los límites* (1996), Premio Hispanoamericano de Poesía “Juan Ramón Jiménez” y, en fin, *Y mañana tampoco*, objeto de esta reseña.

Y mañana tampoco es título muy expresivo, tal vez por su incompletud, pues “tampoco” es una forma de negación que supone otra anterior, quizá “hoy no”. En todo caso el título advierte desde el principio de la negatividad que impregna el poemario en relación con el hombre, el tiempo y la muerte. “¿Y mañana tampoco?” pregunta el poeta en el inicio de uno de sus poemas, que da cuenta del momento en que la vejez ha mermado la potencia física corporal, agudizando en cambio la conciencia, el alma, que gana en plenitud y sensibilidad, en “conciencia estremecida” y sentimiento agudo de las pérdidas... Hay otras composiciones que nos aclaran más título tan enigmático, pero que nos da desde el primer momento la tonalidad sentimental del poemario. Uno de los textos más breves del libro da cuenta de una incertidumbre que flota por todo el libro: “Dios”. Pero el poeta no pierde la esperanza y pide “que cualquier estrella nos clave / en su celeste espacio. / Por si mañana, ay, seguramente. / Por si mañana”. Pero el título cierra cualquier atisbo de esperanza: *Y mañana tampoco*. En otro poema, el chopo despojado se convierte en imagen del hombre tambaleante. Las ramas desnudas apuntan al cielo sacudiendo sus incertidumbres. Y un aire afirma: “mañana, mañana quizás”, “pero es inútil”: la única hoja del árbol despojado acabará subrayando el momento final de todo: *Y mañana tampoco*, podría reiterar el poeta: tampoco mañana podrá la hoja volver a alzarse hacia la copa donde logró apenas sostenerse sola.

“¿Y mañana tampoco?”, interroga, decíamos, el verso inicial de un poema. Es característica relevante del poemario la interrogación retórica continua, que ni exige ni espera respuestas, pero que es el signo evidente de la perplejidad, de marca netamente existencial en este poemario. En realidad, la interrogación retórica, es marca de toda la poesía de Gaspar Moisés Gómez. Y es que apenas hay certezas absolutas. Hay sombras, más bien y, entre ellas, algún vislumbre. No es raro, por eso, que la interrogación sea el indicio mayor de la perplejidad, de la incertidumbre. Además, la interrogación retó-

rica lleva en sí su propia respuesta, su no-respuesta, que no es otra que el silencio. No hay adivino o chamán que pueda rasgar las sombras desde las que la interrogación emerge. Porque aunque “nos escribe alguien siempre”, como dice el poeta, “el amanuense nunca se nos muestra”. Así que, al fin, interrogamos a un alguien que es una ausencia. En la imposibilidad de apresar a ese alguien, de obligarle a que se muestre, de obtener respuestas, veo, en última instancia, el sentido elegíaco de esta poesía, porque, al fin y al cabo, es la constatación de una pérdida, la pérdida del ser que dé razón y sentido a la existencia.

En *Y mañana tampoco*, dos temas prevalecen sobre los demás: el tiempo y la muerte; pero tales motivos nacen del entañamiento de esta poesía en el hombre existencial. La condición humana es y no es admirable. Una imagen poderosa en el primer poema nos dice que el hombre es “un ciego que lleva su farol / siempre en lo final del horizonte”. El hombre camina, pues, despejando penosamente las sombras de la vida y de la edad. Algunos sustantivos esparcidos por estos versos darían cuenta de la “precariedad” humana, de su “fragilidad”, de su “impotencia”, de sus “desdichas”, de su “desamparo”... Esta última palabra, por ejemplo, significa la desprotección del hombre, incapaz de vislumbrar un signo de la divinidad. De ahí las preguntas: “¿Damos al vacío y sobre él trazamos el gran círculo?”. Este es el mayor abandono que el hombre puede sufrir: el abandono de Dios, el sentirse sin Dios, el sentirse sólo cuerpo perecedero: no hay “más hondo desamparo / que éste de ser quien somos”. Hay momentos de plenitud, claro está, y ningún poema mejor en este sentido que el que resume tal plenitud en el canto de la alondra, que nos hace recrear un Paraíso y regresar a la aurora simbólica en que todo nace de nuevo: vibración, unidad, plenitud sintetizados en la música, en el canto del pájaro como cerrado paraíso. Pero son momentos sólo, algo más bien ocasional, porque en esa especie de contienda entre términos contrarios que es la vida (alacrán e inocencia, angustia y consuelo, etc.) parecen prevalecer los que expresan cierta negatividad, la precariedad humana conformada por el acoso del tiempo y de la muerte. Como parte de tal temática asoma con fuerza el tema de la vejez. La vejez es para el poeta el sedimento no de lo que fuimos, sino de lo que el hombre es: residuo. En ocasiones, el poeta parece rebelarse contra los estragos del tiempo: “¿Y aún merece ser cantado algo? / ¡Todo, por todos mis demonios!”. El poeta decide persistir, no decaer. Persistir hasta la muerte, escribiendo “con las manos cortadas” si es preciso, “sólo con el ánimo”, si es necesario, “hasta que alguien llegue / y mate la luz malignamente, / dejándonos a oscuras”, de forma que la única huella sea un epitafio. Epitafio: la huella del silencio final de quien fue capaz de amar, de cantar, de escribir. La inscripción sobre la ceniza o la nada, tan presentes en este poemario que, reitero, debe ser interpretado desde la perspectiva de la muerte, desde ese “coro universal” que cierra el poemario parcamente, pero del que nos parece oír un canto de ampulosa sonoridad que dice “que vamos a morir”. Pero más que desde la perspectiva de la muerte, *Y mañana tampoco* está escrito desde la conciencia del mañana definitivamente cerrado, es decir, desde las vísperas: “¡Sentir que somos! ¡Siempre en pura víspera!”. Vivir el día como el que antecede a la muerte. Desde la víspera se observa un pasado en el que siempre alientan las raíces, el niño que uno fue, el vínculo primero, y el futuro adelgazado del que habló Guillén y que Gas-

Reseñas

par Moisés Gómez resume en un verso extremadamente condensado: “Somos cada vez más un poco menos”.

Al poeta le gusta el correlato de otros elementos para dar cuenta del despojo que causa la edad -el viento helado- sobre el hombre -el chopo deshojado-. El árbol se convierte en una imagen de fuerte presencia como correlato del ser humano. El árbol sujeto al paso de las estaciones, amenazado por otoños e inviernos, azotado por el viento, acechado por la muerte. El árbol florido, bello, pero cuyas hojas acaban ennegreciendo el suelo. El árbol seco, inútil ya, “sombra tan sin sombra”, como imagen desolada desde la que angustiosamente se suplica: “Que no me absorba aquello imprevisible / en una succión tan cruel como inútil”. La angustia podría deshacerla la fe. Pero Dios, la palabra “Dios”, nombra una ausencia. De ahí la turbación interior. Dios aparece como un vislumbre entre las sombras del vivir. Y el hombre -el poeta- tiende los ojos hacia ese claror repentino y fugaz por ver si atisba una presencia o una certeza imposible, porque no está en la condición humana la certeza absoluta. La realidad exterior sirve como correlato del yo, como imagen o como signo de algo encubierto que la poesía tal vez desvele; en este sentido, la poesía, como para los demás miembros de su generación, es conocimiento porque es arma para descubrir el mundo que no ven los ojos: el alma, como le gusta decir al poeta.

José Enrique Martínez Fernández

Antonio Gamoneda, *Cecilia*, Lanzarote (Fundación César Marique) 2004. 75pp.

Cecilia (2000-2004) es el último libro de poemas de Antonio Gamoneda y como tal fue incluido en la recopilación de su poesía titulada *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)* que el Círculo de Lectores publicó en hermosa edición de casi setecientas páginas en el pasado año 2004.

La cita de Lezama Lima que introduce el libro *Cecilia* (“La luz es el primer animal visible de lo invisible”) incluye dos términos nucleares del poemario: “luz” e “invisible”. Los dos tienen connotaciones positivas, como las mantiene el libro visto como totalidad. Y es que es un libro que, en su brevedad, incluye una nueva tonalidad en la obra sombría de Gamoneda, debido a que es un texto de celebración de un tú que responde al nombre de Cecilia, nieta única del autor, capaz de abrir espacios de “luz” en el ánimo más bien abatido que rezumaban los poemarios anteriores del escritor. Y en esa luz está lo “invisible” también, lo que no existe, pero puede existir si la niña lo nombra (“En tus labios se forman palabras desconocidas / y lo invisible gira en torno a ti suavemente”), también lo presentido confuso y hasta el existir imperceptible del yo en la memoria del tú.

El sujeto -lo nombraré como “el poeta”- asiste conmovido al despertar de una vida que puja por ser. Contempla y siente y se conmueve. Contemplar es la palabra, porque desde ese ver encandilado brotan emociones contenidas, cuando no explícitas (“y yo te amo desde lejos”). En ese momento de contemplación, el poeta abandona la lucidez habitual (la que ha habitado en sus palabras) para sumirse en el hecho mismo del existir, en esa “locura” benéfica que el tú (niña, Cecilia) ha aportado y, con ella, la vivencia de nuevas ex-

periencias: “todo es visión, todo está libre de sentido”. Esa contemplación, ese ver, supone cierta identificación (o deseo de identificación) con el ser contemplado, que proyecta su luz sobre el que habla, sobre el que mira (“Fluye tu llanto en mis venas”) y disemina efectos salvadores: “Tú eres la enfermedad y tú me salvas”).

La palabra clave es “luz”. La luz, la claridad, pertenece a ese tú que es la Cecilia del título, capaz de proyectarla sobre su entorno. La luz es ese “instante” que parece iluminarlo todo desde su fijación en un ser prodigioso y que parece concentrar en sí la eternidad; el instante eterno es un oxímoron, figura retórica cimental en el poemario; el instante eterno es el “instante sin límites” que abre la niña con sus gestos, su palabra, su mismo existir en el prodigio. Abandonar el instante luminoso es abocar al ser temporal que uno es, al tiempo de las pérdidas. Ese temor asoma de cuando en cuando y en el poema penúltimo, el tiempo acaba imponiéndose sobre el instante absoluto: el poeta (el que habla) se sabe desde el futuro recuerdo impreciso en la memoria ahora niña.

La figura del oxímoron nace de las oposiciones diseminadas en el texto. La principal es, quizá, luz-oscuridad, que aboca a expresiones contradictorias como “ciega llena de luz”, “confusión luminosa” o “ignorancia luminosa”. Esto quiere decir que no todo es luz, palabra con muy ricos matices tanto en este poemario como en la obra entera del escritor. Por un momento, el poeta parece salir de su ensimismamiento luminoso para constatar algunas sombras (“Yo vi los ojos de la tórtola enrojecidos por la ira”): son momentos de lucidez frente al candor de la “mentira luminosa” que oculta los rincones sombríos del vivir, acaso los del futuro sin candor: “de tus ojos cae un pétalo de sombra”.

Otro opuesto es el par cercanía-lejanía: “siento tus manos lejanas en mí”; origina también paradojas que expresan la imposibilidad de ser en otro: “Tus brazos se retiran en mí, pero yo huyo de mí en tus brazos”. Este par tiene que ver con los límites entre yo-tú que el instante luminoso parece fundir, pero que la lucidez acaba constatando: “Tú existes más allá de mis límites”. Tiene que ver también con las sensaciones de abandono y desaparición: “tu rostro ha abandonado mis sueños / y no te encuentro debajo de mis párpados”.

Pese a estos momentos de lúcida contemplación del ser milagroso, Cecilia, capaz de expandir el prodigio de su vida pujante entre quienes la rodean, en el poemario predomina una visión más serena y positiva que aquella a la que el poeta nos tiene acostumbrados; esta tonalidad sentimental positiva es quizá el rasgo más llamativo del poemario, porque en otros aspectos (léxico, fraseo, etc.) no se sale, como es lógico, de los parámetros estilísticos del Gamoneda habitual, consciente de lo que hoy significa ser poeta y volcado sobre su obra en un afán obsesivo de relectura y reescritura. Con los parámetros que han convertido a Gamoneda en un maestro, un maestro que ha sabido mantener su independencia desde su reclusión en la ciudad de provincias, mostrando que la universalidad puede alcanzarse, más que desde las triquiñuelas de grupo, desde el silencio creador y la lucidez reflexiva.

José Enrique Martínez Fernández

Reseñas

J.L. Díez Fernández, *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid (Laberinto) 2003, 364pp.

El profesor Díez comienza este trabajo señalando el porqué de su interés por esta clase de poesía que se ha considerado baja y llena de prejuicios por los críticos a través de los años. Propone después las principales líneas que ha seguido para la realización del libro, así como una interesante cronología que nos sirve para situar a los autores de los Siglos de Oro que va a estudiar.

En el primer capítulo, que titula con acierto *Deslindes*, plantea el concepto de erotismo y las imprecisiones que rodean el término debido a un uso variado que ha enturbiado esta tradición erótica. Hace un repaso del concepto a lo largo de la tradición hispánica y su uso confundido en muchas ocasiones con amor debido a la polisemia, aunque el profesor decide quedarse con erótica como calificativo a la poesía objeto de estudio, una vez situado el límite, aceptando las alusiones explícitas a las partes del cuerpo y las prácticas sexuales. Pero no debemos olvidar que se trata de un contenido variable. Así diferencia erotismo y pornografía, aunque ésta surge a finales del siglo XIX, por lo que estamos ante un término anacrónico. A pesar de todo, el profesor Díez se queda con la fusión de erotismo y pornografía, pero todo desde un punto de vista netamente literario.

Continúa el estudio con un interesante repaso por el erotismo en relación con la historia de la literatura demostrando una gran erudición y abundante bibliografía que revelan un minucioso trabajo en la composición de la obra. Diferencia también erotismo literario y literatura erótica: el primero está en obras cuyo fin último no es el erotismo; lo segundo pretende un contenido erótico esencial, buscado por el autor. En los Siglos de Oro hay una diferencia en el tratamiento de manuscritos e impresos, la poesía tiene un estatus especial en el campo de la literatura erótica por su difusión. Así, cierra el capítulo inicial con el problema de dicha difusión, llegando a la conclusión de que se transmitía manuscrita y que el público era variado, mostrando un amplio recorrido por la posibilidad de lectura y escritura femenina, con mujeres de toda clase social.

En el capítulo 2º titulado *Modelos, deslizamientos y divergencias* realiza un análisis del erotismo en el Renacimiento, un modelo que imita la tradición grecolatina en la que está presente este erotismo, como se ve reflejado en las composiciones de carácter mitológico. Así, el profesor Díez Fernández hace un repaso por diferentes poemas eróticos con temática mitológica y sus posibles interpretaciones.

Pasa luego a estudiar la importancia de la unión imagen y texto y de autores de gran influencia, como Pietro Aretino. Realiza un amplio recorrido por la tradición anterior a los Siglos de Oro con autores de la Edad Media que cultivan poemas eróticos y con referencias obscenas. Analiza también diversas composiciones anónimas con gran juicio desde una perspectiva erótica. Se acerca a diversos autores, como Garcilaso, en el que propone abandonar la simplicidad en la que caen los críticos de oponer erotismo y petrarquismo, ya que en éste hay un hueco para la sensualidad y alusiones eróticas. Propone un acercamiento a Agostino Nifo, que sigue las tesis naturalistas de Aristóteles frente a la corriente dominante del neoplatonismo y, como tal, despliega un

sensualismo en la percepción de la belleza, deslizándose en ocasiones al erotismo. Estudia también dentro de este grupo a autores como Diego Hurtado de Mendoza, autor de amplia producción erótica que analiza con gran maestría, o realiza un minucioso análisis de los poemas de otros como Sebastián Horozco, siguiendo un esquema muy útil; una pequeña introducción seguida de unos temas eróticos o que se podrían considerar eróticos, como la misoginia; con poemas que presentan a las mujeres como putas desde el principio de sus vidas con gran variedad de tipos... Horozco cae además en lo escatológico, tratando enfermedades, mutilaciones, el juego sexual, el matrimonio, apuntando el profesor Díez ideas de gran interés que provocan una lectura más profunda y amplia de este autor. Sigue con Baltasar del Alcázar, autor de gran interés desde el punto de vista de la poesía erótico burlesca. Trata diferentes temas (frailes, parodias del petrarquismo...), con ejemplos eróticos traídos a colación con acierto.

En el 3º capítulo, *Una amplia diversidad erótica*, muestra la variedad de poesía erótica que encontramos en los Siglos de Oro. Se va a centrar en este capítulo en los temas más frecuentes: el cuerpo, el acto sexual, homosexualidad, masturbación, putas, curas, monjes, monjas, beatas, cornudos... Los poemas que trae a colación están tratados con mucho juicio en su comentario presentando, además, poemas que se comentan por sí mismos, de manera que no incide en su interpretación.

Continúa el capítulo con un repaso a diferentes autores y algunas de sus composiciones: Francisco de Aldana, autor de poesía erótica con una profunda base filosófica de influencia aristotélica, con un amor con gusto, gozoso, con importancia de lo físico... Francisco de Quevedo al que se le atribuyen muchos poemas sin ser suyos; presenta un erotismo sin gozo, rechaza las mujeres, las putas, los cornudos, los sodomitas...

El profesor Díez conoce la crítica que ha tratado a Quevedo y así lo demuestra en su erudito análisis. Así, concluye que Quevedo muestra una rica paleta para conocer su visión del erotismo. Analiza además a otros poetas como Alonso Álvarez de Soria, de obra breve pero interesante, o Gabriel de Henao, poeta extraño y atrevido del que analiza algunos poemas. Demuestra el profesor un profundo trabajo al presentar a otros poetas junto a sus estudios críticos correspondientes, a pesar de que no los trata en este libro.

En el capítulo 4º trata la poesía erótica de curas frailes y monjas: hay algunos clérigos que escriben, pero lo que interesa es la fama ambigua de la que goza el clero y la burla desde el punto de vista erótico. Sigue con un breve repaso histórico de gran interés para situar la acción. Los temas, como el de las niñas que no quieren ser monjas, el galán de monjas, los frailes con muchas fama en el terreno sexual, extraordinaria potencia, falo grande, actividad sexual con casadas, etc.

Si bien deja a gente de la iglesia fuera de este trabajo como Lope de Vega, Góngora, Polo de Medina... estudia otros como Cristóbal de Castillejo, autor de sueños eróticos y diversas composiciones que son comentadas con acierto. Estudia también el posible erotismo de la poesía de Luis de León con determinadas alusiones que se podrían considerar eróticas; autores como fray Melchor de la Serna, el cual necesita una edición crítica debido a lo interesante de su producción poética; Vicente Espinel con un erotismo muy explícito; Juan de Salinas, autor de ingenio que plantea una poesía que gusta del

Reseñas

disfrute llena de sugerencias y equívocos; Pedro Liñan de Riaza del cual propone una serie de poemas acompañados de un fino análisis que nos lleva a una tendencia erótica o de un autor ignorado por la crítica, como fray Damián Cornejo. Así, este capítulo presenta una gran variedad de autores con un análisis muy interesante de diferentes poemas. Abarca los siglos XVI y XVII quejándose el autor, con razón, de la falta de ediciones críticas de estos autores ignorados durante siglos debido a la vertiente erótica de su poesía.

En el capítulo 5 se centra en la sodomía como tema literario, haciendo un repaso histórico por los términos con el fin de discernir sus límites. Pretende un estudio de textos en los que se manifiesta el conocido pecado contra natura de la sodomía, así como relaciones de lesbianismo o las ilícitas entre hombres y mujeres. Estudia los poemas sin tener en cuenta la inclinación sexual de los poetas, ya que en su repaso por la crítica encuentra acusaciones poco o nada fundadas de homosexualidad en determinados poetas, como Góngora, sin que esto intervenga en su manera de escribir. Recoge y comenta textos de poetas tratados anteriormente, como fray Melchor de la Serna, Vicente Espinel, o atribuidos sin mucho rigor filológico a Góngora y Quevedo, si bien aparecen juegos de palabras, chistes... característicos de su poesía. Concluye que la sodomía es siempre tomada desde un punto de vista burlesco, como un insulto y que no goza de ningún favor y es tratada en los textos con una visión negativa.

El capítulo 6 aborda el tema de la poesía de la sífilis. Aquí aparece una reflexión sobre cómo placer y sexo se rompen a través de la enfermedad, presentando además un amplio conocimiento en el repaso histórico-literario que hace por el mal francés. Así, comenta diversos poemas centrándose en el aspecto de la enfermedad sobre la que los propios poetas, incluso los infectados como Castillejo hacen bromas; o de otros, como Hurtado de Mendoza, Sebastián de Horozco Juan de Salinas... El profesor Díez nos presenta la sífilis como una fuente de inspiración poética y en otros campos relacionados, - explotados con acierto por el erudito investigador- se presenta como un tópico literario tratado casi siempre desde un punto de vista burlesco.

El 7º capítulo es el dedicado al *Elogio del falo*, tomando este tema como un objeto de reflexión: diferencia primero el elogio directo del indirecto centrándose en poemas que tratan el tema con bastante amplitud. Recorre de nuevo poetas como Hurtado de Mendoza: con su elogio de la zanahoria que comenta con acierto. Incide además en la relación de las mujeres con este tipo de poesía: se dirige a ellas, aparecen voces femeninas e incluso se les atribuye la autoría. Cierra el capítulo con la importancia que tiene el enigma erótico: adivinanzas, enigmas, presentados a través de metáforas ingeniosas que ya forman parte de la tónica del tema y que reflejan el juego de la vida y la muerte, la crítica femenina...

La obra se concluye con un capítulo a modo de apéndice que versa sobre los caminos de la crítica y se centra en que, a pesar de la amplitud de la literatura erótica en las letras españolas, son muy escasas las ediciones y los estudios sobre el tema. Realiza un repaso por la crítica existente y abunda en los objetivos que aún debe alcanzar el estudio de la literatura erótica, abriendo un amplio campo de trabajo para posibles estudios críticos futuros de los que esperamos tengan el mismo rigor filológico que el que tenemos entre manos y comenten con tanto acierto los poemas como el profesor Díez Fer-

nández, quien no realiza una simple selección de poetas y poemas de temática erótica, sino que asienta unas bases teóricas que sirven como marco para su riguroso y erudito análisis de estas composiciones, pero nunca dejándose llevar por la posible morbosidad del tema, centrándose en los aspectos propiamente literarios.

Óscar García Fernández

Rafael Malpartida Tirado. *Aprendices, escépticos y curiosos en el Renacimiento Español. Los diálogos de Antonio de Torquemada*. Universidad de Málaga 2004.

A pesar de los avances de la crítica literaria actual, existe todavía un déficit en el estudio de un amplio número de autores -entre ellos Antonio de Torquemada- cuya obra, desgraciadamente, no ha sido analizada con la exhaustividad que merece. Un aporte más que enriquecedor en este sentido lo forma el estudio de Rafael Malpartida Tirado, elaborado con una profundidad, cuidado y rigor científico incuestionables. Es un libro que, como el propio autor indica en la introducción, “es la historia de cómo el humanista astorgano puso a andar a sus aprendices, escépticos y curiosos en el umbral mismo de lo que hoy entendemos por ensayo” (p.17).

La estructura de la que consta la obra es tan sencilla, clara y clásica que, de un primer golpe de vista, se puede adivinar su intención. Pasemos, pues, a analizarlo, procediendo parte por parte.

Tras una página de índole personal en la que Malpartida expresa su gratitud hacia diferentes personas, aparece ante nosotros una introducción bastante escueta, en la que se nos presenta a grandes rasgos el quehacer humanístico y literario de Antonio de Torquemada, del que Malpartida va a analizar tres diálogos. En su introducción establece una distinción tipológica de los mismos. Así, entiende por diálogo catequístico o didáctico el que consiste en “instruir por medio de preguntas y respuestas” (p.15); por diálogo polémico, el que “consiste en el desarrollo de la controversia que permite al autor por ejemplo, criticar hábitos sociales” (p.16); y por diálogo misceláneo, aquel “donde los interlocutores... intervienen para ir contemplando una variedad de asuntos que desinteresan como ciudadanos cultos” (p.17). El diálogo catequístico que es *El Manual de Escribientes* presenta una subestructura donde se aborda el estudio del título y los textos preliminares, la recreación conversacional, el diseño de los interlocutores y un epígrafe final a modo de conclusión. Hemos de apuntar que en los otros dos diálogos también se llevará a cabo esta misma subdivisión.

Tras una amplia nómina de estudiosos de Torquemada (de manera especial de *El Manual de Escribientes*, en que Malpartida deja patente la importante labor en este ámbito de Lina Rodríguez Cacho), el autor indica con palabras de Torquemada que el *Manual* va dirigido a quien: a) desee escribir bien una carta; b) se dedique profesionalmente a ello; c) escriba algún “razonamiento”. Según el estudioso, Torquemada se pregunta en el *Manual* sobre un debate muy de moda en nuestro Siglo de Oro: la controversia entre el arte entendido como técnica frente a la experiencia. Está pensando no sólo en su labor de adoctrinamiento, sino también en que después de él otros serán

Reseñas

maestros. Además no ha de olvidarse que la obra de Torquemada fue redactada por mandato del Conde de Benavente. Todos estos datos nos explicitan que nos hallamos ante un diálogo plenamente didáctico, o según la nomenclatura de Torquemada, catequístico.

En cuanto a la recreación conversacional, se intuye que Torquemada tuvo cierto carácter imprevisible en su escritura, hay muchas limitaciones memorísticas, alusiones a los receptores internos del diálogo, se da la existencia de las modalidades anafórica y catafórica, el comienzo *in media res...* son características que hacen más real el diálogo, más dinámico, más activo.

A la hora de presentarnos a los personajes del diálogo, Malpartida concreta cómo Luis y Joseph son “portavoces internos de un solidario interés formativo. Preguntan, apoyan o matizan a Antonio” (p.54). Los discípulos son los que reciben el adoctrinamiento del maestro: Antonio. Esta homonimia entre Torquemada y el maestro es utilizada a propósito para representarse a sí mismo como autoridad doctrinal. Pero aún así, Malpartida reconoce una complicidad entre los personajes que integran el diálogo.

Finalmente a modo de conclusión Malpartida recoge los aspectos más significativos que ha ido señalando en su discurso anterior.

Los Coloquios Satíricos es la obra de Torquemada que él mismo denominó “diálogo polémico”. En el apartado de título y textos preliminares, Malpartida establece la diferencia entre diálogo y coloquio, al que analiza las entradas léxicas del término sátira. Sólo así se explica por qué Torquemada tituló de esta manera su obra. En los preliminares a la obra en sí, Torquemada menciona al “Muy Excelente Señor don Alonso Pimentel, primogénito sucesor en el Estado de Benavente” a quien se dirigen los *Coloquios Satíricos*. A la hora de abordar los personajes se advierte, respecto al diálogo anterior, que el número de éstos aumenta considerablemente porque estamos ante un conjunto de diálogos- “coloquio del juego”, “coloquio del médico y el boticario”, “coloquio de la vida pastoril”, “coloquio de la desorden del comer”, “coloquio de los vestidos” y “coloquio del comer”- de los que Malpartida expone de forma detallada sus argumentos y describe las características y funciones de los personajes, en donde cabe destacar, una vez más, la homonimia entre nuestro autor y el maestro Antonio. De esta manera “Torquemada está practicando el saludable ejercicio de la autocrítica” (p.167).

Como subapartado nuevo en los *Coloquios*, incluimos el denominado por Malpartida “el marco espacio temporal” donde se puede observar un tópico repetido a lo largo de la historia de la literatura y de manera muy particular en los Siglos de Oro, como es la dicotomía de espacio rural/ espacio urbano, campo/ciudad, autenticidad/apariencia, otorgando supremacía al primer término de cada pareja binomial.

En los recursos argumentativos del diálogo se aprecia, en palabras de Lina Rodríguez Cacho, “la aplicación casi exagerada de la lógica” (p.201). Se aprecia la relevancia de de las autoridades. A pesar de ello, se incluye un compendio de leyendas, chistes, relatos, refranes populares, cuentecillos, que no se ve como ejemplo aislado en la prosa literaria del periodo áureo.

El último apartado antes de la conclusión que cierra el capítulo de los *Coloquios Satíricos*, es también novedoso. Se trata de la exposición que Malpartida realiza sobre el sentido y la función que tiene “el coloquio pastoril” en la estructura global de los *Coloquios*. Torquemada aduce que no puede

faltar un diálogo de temática pastoril, pues este género fue cultivado por autores de prestigio como Ovidio, Silvio, Virgilio, Petrarca, Eneas o Luciano. Y es que, en palabras de Rodríguez Cacho, “el gran acierto y originalidad que sí le cupo a Torquemada fue el de hacer casar coherentemente dos tipos de literatura que hoy consideramos géneros independientes” (p.223). Para finalizar el capítulo del diálogo polémico Malpartida presenta una conclusión donde esquematiza y sintetiza todo lo esbozado a lo largo de las páginas anteriores, pero centrándose especialmente en el diálogo de la honra.

El último diálogo, el misceláneo, lleva por título *El Jardín de Flores Curiosas* y, al igual que los dos anteriores, comienza con el inventario de críticos y estudiosos que han aportado datos reveladores al análisis de esta obra del autor astorgano. En cuanto al análisis del título y los textos preliminares, Malpartida identifica anecdóticamente el *Jardín* con el jardín de la Casa de Benavente. Sin embargo, jardín es, igual que silva, un término que “alinea la obra en la serie de la metáfora vegetal como tropo de la literatura en segundo grado” (p.256). A partir de ahí establece las diferencias entre jardín y silva. En el prólogo del *Jardín* se nos presenta una serie de citas sobre la limitación humana para acceder al conocimiento, que ya nos da una idea sobre el contenido del diálogo. El espacio y el tiempo vuelve a ser el campo, pues aparece de nuevo el tópico áureo de que “la naturaleza nos instruye e invita a reflexionar” (p.265). Son seis diálogos dentro de este “macrodiálogo” que versan sobre los diferentes aspectos de la naturaleza y la maravilla que produce al contemplarlos. ¿Quiénes son los interlocutores? Vuelve a aparecer Antonio, la homonimia con nuestro autor, quien alude de forma continua a la Casa de Benavente. Antonio se apoya en fuentes escritas y está de acuerdo con que Dios merece pleitesía por su obra. El personaje de Luis aparece de nuevo. Ahora muestra más erudición que en el diálogo anterior, y llega a exhibir “fino sentido filológico” (p.285). Bernardo, el otro personaje, no se vale única y exclusivamente de fuentes orales y es un personaje que ya había aparecido en el coloquio del juego de los *Coloquios Satíricos*. Finalmente, en la conclusión del diálogo, Malpartida define los rasgos que hacen que este diálogo sea calificado como misceláneo.

Una vez analizados los tres diálogos en profundidad, el autor de este estudio dedica un apartado al lector, que lleva por título “Lectores ideales en el umbral del ensayo(a modo de conclusión)” donde establece un paralelismo entre los tres diálogos del astorgano y extrae de cada uno de ellos sus notas más características. Para concluir con la obra, Malpartida ha incluido una bibliografía muy amplia de fuentes textuales y críticas, donde no echamos de menos a ningún autor y donde destaca de manera especial las aportaciones de Lina Rodríguez Cacho.

Es ahora el momento de las conclusiones. No cabe duda de que con esta obra quedan analizados de manera exhaustiva y con profundidad los tres diálogos escritos por Torquemada. Sin embargo, Malpartida no se limita a en exclusividad al autor astorgano, sino que somete sus diálogos a colación con los de otros autores de la índole de Pedro Mejía, Jorge de Montemayor, Fernán Pérez de Oliva o Juan de Valdés entre otros.

También es digno de alabanza porque a lo largo de su estudio, vemos justificaciones a todas las afirmaciones que hace Malpartida, esto es, no

Reseñas

aventura ninguna conclusión sin antes apoyarlas bien en boca de algún personaje de Torquemada o bien en boca de algún estudioso del astorgano.

Por todo esto, creemos que Rafael Malpartida Tirado ha redactado un estudio que sin duda se hacía necesario y ha resultado ser definitivo. Recomendamos su lectura a todos aquellos que deseen conocer mejor a Antonio de Torquemada y de manera especial a los que lo descubren por primera vez.

María Rodríguez Cano

Eloy Navarro Domínguez, *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna. 1905-1912*, Madrid (Editorial Biblioteca Nueva) 2003.

En los últimos años hemos asistido a un paulatino incremento de la bibliografía en torno a la vida y a la obra de Ramón Gómez de la Serna. Gracias a una renovada crítica, hoy contamos con una visión más amplia y menos sujeta a las limitaciones que implicaba su estudio a través de consideraciones puramente estéticas de la producción ramoniana. Punto clave de referencia es la edición de las *Obras Completas* (Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg) que se empezó a publicar en 1996 y que está superando graves vacíos que había dejado la anterior colección de dos volúmenes publicada en 1956 y 1957 (Barcelona, AHR).

Dentro de los estudios que de la obra de Gómez de la Serna han ido apareciendo, pocos se han internado en su obra más temprana, el llamado "Pre-Ramón", siendo sin embargo un rico filón en el que se pueden encontrar los orígenes de muchos de los rasgos de su obra posterior. Entre quienes acometieron esta tarea destacan Iona Zlotescu y José Carlos Mainer, junto a otros pocos que han dedicado sendos estudios a algunos aspectos de los textos juveniles del escritor.

El libro de Eloy Navarro Domínguez aborda la etapa creadora inicial de Ramón Gómez de la Serna, ciñéndose concretamente al período comprendido entre los años 1905 y 1912, es decir, entre la fecha de publicación de *Entrando en fuego* hasta la desaparición de la revista *Prometeo*. Estos años fueron para el joven Ramón un período de formación literaria y filosófica durante el cual, partiendo de un círculo familiar con estrechas vinculaciones con el liberalismo político y también de la publicación de artículos en medios de marcada tendencia ideológica, fue entrando en contacto con corrientes y autores diversos que dejaron huella en el joven intelectual.

La obra -como ya se ha dicho- comienza con la aparición de *Entrando en fuego*, libro cuya publicación fue auspiciada por el padre de Ramón Gómez de la Serna, tratando de encontrar la oportunidad que necesitaba el joven escritor para ir entrando en el camino de la política. Sin embargo, su influencia en este libro fue tan grande que el propio Ramón reconoció más adelante que en *Entrando en fuego* había intervenido más la mano de su progenitor que la suya propia, desde la elección del título hasta la finalización de la edición, sin mencionar los comentarios favorables escritos por amigos y conocidos suyos, como relata el mismo Ramón.

Se trataba naturalmente de una obra juvenil, cuyos textos han sido calificados por los críticos como de sensiblería tradicional y "algo ñoños". Eloy Navarro hace notar una serie de influencias que afloran en sus páginas, dán-

donos de paso un breve panorama de las corrientes que circulaban a principios del siglo XX entre los grupos intelectuales españoles, particularmente el liberalismo krausista, corriente de pensamiento importada de Alemania y que tan larga influencia ejerció sobre la intelectualidad española desde segunda mitad del siglo XIX.

Resulta interesante seguir a Eloy Navarro cuando va desmenuzando los antecedentes familiares de la familia Gómez de la Serna y sus vinculaciones con el liberalismo de José Canalejas. La precoz divergencia entre el joven intelectual y el pensamiento representado por el círculo político al que pertenecía su familia va a servir para que Ramón (nuevamente auspiciado por su padre) sea señalado como líder juvenil de opinión gracias a la publicación de la revista *Prometeo*. Vemos a través de las páginas de *El intelectual adolescente* toda la compleja evolución que lleva a Ramón Gómez de la Serna a ir labrando su propio estilo literario, y Navarro nos va llevando a descubrir rasgos característicos de la obra madura del escritor madrileño.

Como paso previo a la aparición de la revista *Prometeo*, Ramón Gómez de la Serna publica *Morbideces* (1908), colección de textos que atribuye a una segunda persona, el “autor innominado”, de quien dice haber recibido el manuscrito original. Empieza entonces un curioso “juego de espejos” en el que aparecen ambos autores (el real y el supuesto) a través del que Ramón va rompiendo con el que hasta entonces había sido su temario habitual, casi siempre relacionado con la política y la filosofía a causa de los medios en los que publicó y de los patrocinadores con los que contó. Se trata esta vez de una construcción lúdica en torno a una obra de intención más seria, inclinación que Gómez de la Serna conservará a lo largo de su carrera literaria.

Otro rasgo interesante en la vida y obra de Ramón Gómez de la Serna en aquellos años es cómo, a partir de sus propias preferencias personales, pasa de la admiración al distanciamiento con varios escritores que conoció, como le ocurrió entre otros con Baroja, Valle Inclán y Azorín, éste último su verdadero modelo por aquellos años, aunque más adelante llegue a calificarlo de “prohombrecilo”. *El intelectual adolescente* se convierte así en una verdadera brújula que nos va guiando a través de las sucesivas influencias y avatares que pueden descubrirse en el Ramón Gómez de la Serna de este período, desde sus trabajos más políticos que literarios hasta la llamada “generación unipersonal” que constituyó, el “epicureísmo” de *Morbideces* y el subjetivismo solipsista que se evidenciará en los escritos de *Prometeo* y que desembocará en el descubrimiento de los más profundos niveles del yo. Esta visión del Universo enfrentada a la concepción burguesa lo llevará a buscar la evasión de la sociedad, negando las señas de identidad que la propia burguesía impone, otra característica que volverá a aparecer una y otra vez en Ramón.

Estamos, en resumen, ante un importante aporte a la bibliografía ramoniana que desplegando una abundante información -la cual en ningún caso llega a ser agobiante- contribuye decisivamente a llenar vacíos que del período juvenil de Ramón Gómez de la Serna existían en los estudios del itinerario intelectual y espiritual del escritor.

Rafael Cabañas Alamán

Reseñas

Carmen Busmayor. *Fronterizos, adúlteros y reciclados*. Valladolid (Fundación Jorge Guillén) 2004, 72pp.

En el título de *Fronterizos, adúlteros y reciclados* no se atestigua la nota clave de feminismo que recorre el itinerario de la autora hasta el presente, pero se trata quizá de un guiño lingüístico, ya que bastaría predicar esos tres adjetivos de la expresión “seres humanos” para que tuvieran también a la mujer como referente. Y ocurre, además, que el guiño lingüístico es más amplio, porque esta titulación parece más conforme con un libro de ensayos que con uno de versos, y, sin embargo, estamos ante una obra poética que, eso sí, ensaya una multiplicidad de puntos de vista a vueltas de la mujer, a la que enfoca en variadas situaciones dialécticas.

Y todavía no dejemos atrás el título porque, amén de este efecto sorpresa, causado por apuntar a conceptos que, en sí mismos, no facilitan la noción de poeticidad, en *Fronterizos, adúlteros y reciclados* se solapa una de las estrategias de la obra, la del juego intertextual, un juego que trae a la memoria el título de la serie de ensayos que Umberto Eco reunió bajo el lema de *Apocalípticos e integrados*. Ambas titulaciones emparentan, *velis nolis*, en virtud de mostrar actitudes humanas que transgreden el sistema, o se mantienen dentro de sus límites, sea por integración, como en el libro del escritor italiano, sea por reciclaje, como en el conjunto de la escritora leonesa. Y el parentesco va más allá todavía, porque el volumen de Eco incide en la comunicación de masas, y el caso es que el poemario de Carmen Busmayor tampoco se sustrae a tal influjo. El ejemplo de intertextualidad señalado no supone más que una muestra del neoculturalismo literario de Carmen Busmayor, un neoculturalismo que, en sus rasgos primordiales, es heredero de la estética que caracterizó la poesía nueva de los setenta, una herencia que la autora enriquece tanto técnica como temáticamente.

Si el culturalismo implica que la voz poética destaca sobremanera su inscripción en la cultura, entendida ésta en un sentido amplio, y amalgamándola con la experiencia de la vida, parece que puede calificarse el libro de Carmen Busmayor como plenamente culturalista. El uso de citas y de referencias literarias fue un ingrediente bien reconocible en el culturalismo, que solía valerse de él no sólo en el decurso textual, sino en la titulación misma de las composiciones. Algunos autores utilizaron la fórmula con profusión, así Ana Rossetti, y sobre todo José María Álvarez, pero la poeta leonesa también hace en este libro un empleo insistente de tales apoyaturas, aunque encuadrándolas en otra dimensión, la que resulta de las variaciones sobre la mujer, vista desde diferentes prismas.

En convergencia con cuanto exponemos, el culturalismo abundó también en la gestación de un tipo de poemas en el que la voz propia se modula dentro de la fingida voz de personajes históricos y literarios de la tradición cultural. Es el bien conocido recurso al monólogo o soliloquio dramáticos, magistralmente empleado en poetas de generaciones diversas, así Cernuda, Gil de Biedma o Antonio Colinas. En *Fronterizos, adúlteros y reciclados* no faltan tales discursos, sean impostando una supuesta voz de mujer, como en los versos de “Heloísa a Abelardo tras su castración”, sea impostando voz de hombre, como en el texto de “Romeo, en su apartamento de Verona, invoca a Julieta”. Precisemos, sin embargo, que la impostación de la voz de un hom-

bre es del todo excepcional en el libro, en el que el punto de vista de la mujer alcanza una presencia casi absoluta.

A través de la óptica del yo de mujer, en el que en ocasiones posiblemente se trasluzca el yo personal de la autora, se reconsideran personajes de mujer ficticios o históricos. Entre los primeros señalamos a la homérica Penélope, a Endrina, del *Libro de Buen Amor*, a Laureola, de *Cárcel de amor*, la Melíbea, de *La Celestina*, la Julieta shakespereana, la Ana Ozores, de *La Regenta*, la Madame Bovary de Flaubert, entre otros muchos. La lista de los segundos constaría de Safo, Salomé, Cleopatra, etc.

La voz poética expresa su punto de vista a vueltas de las actitudes asociadas tradicionalmente a los personajes, y así, por ejemplo, en “Don Juan” se aboga porque las mujeres elijan la soledad antes que caer víctimas del donjuanismo; en “Proclamación de Safo” se cuestiona marginalidad de Safo en el presente, ya que en nuestra circunstancia se reivindica, y con orgullo, el amor entre personas del mismo sexo; en “Trío” se pone de relieve la confusión mental ante amores compartidos. Podríamos seguir enumerando situaciones, pero entiendo que nada añadiríamos a la idea, ya manifestada, de que la voz poética interpreta, desde la actualidad, los comportamientos vinculados a dichos personajes.

Sin embargo, en el libro se halla otra estrategia discursiva que viene a terciar en la referida interpretación que hace la voz poética. Se trata de la inclusión de un contrapunto que sirve para problematizar aún más las conductas humanas, y asimismo para enriquecer las significaciones del poema. La técnica del contrapunto no es insólita en la poesía española de los últimos lustros, habiendo sido empleada, por citar un ejemplo muy ilustrativo, en el libro de Chantal Maillard *Matar a Platón* (2004). También había asomado el recurso en unos pocos poemas de *Cuaderno de África*. Sin embargo, la utilización que se hace de él en *Fronterizos, adúlteros y reciclados* no sólo es sistemática, sino muy amplia y diversa, tanto desde una vertiente formal como significativa.

Otro aspecto del neoculturalismo de *Fronterizos, adúlteros y reciclados* nos queda todavía por abordar. Es el que Susan Sontag denominaba “sensibilidad camp”, y que se traduce en la introducción en el poema de elementos culturales relativos a los medios de comunicación de masas, y preferentemente los cinematográficos, y los del mundo de la canción. El mundo del cine comparece en muchas oportunidades en esta obra, sobre todo merced a personajes novelescos llevados a la gran pantalla, así los de Gilda, Rebeca y la Escarlata O'Hara de *Lo que el viento se llevó*.

Respecto a canciones y a cantantes pop, recordaré que ya en *Cuaderno de África* apuntaban mínimamente esas referencias, cuando en uno de sus poemas se decía, de las muchachas de Essaouira, que estaban “atesoradas de Jimi Hendrix, los Stones y Leonard Cohen”. Pero también en este punto se procede en *Fronterizos, adúlteros y reciclados* por vía de elevación, porque aquí no sólo nos sale al paso de nuevo el canadiense Leonard Cohen, sino Joan Manuel Serrat en el poema “Jugando a Penélope”, además de que se nos ofrecen recreaciones sentimentales, no sin cierto aire de parodia, de letras de tango y de bolero.

Una vez acreditadas las presencias del cine y de la canción, en torno a las cuales gira mayormente la mitología popular contemporánea, procede que

Reseñas

enfaticemos que tales menciones se vertebran, en *Fronterizos, adúlteros y reciclados*, con referencias a otros factores actuales de la vida cotidiana, entre ellos algunos avances técnicos, y así son citados tanto los CD como los DVD, ambos en el poema, de título tan cibernético, “E-mail de Beatriz Osorio a Álvaro Yáñez”, en el que, además, registramos terminología del campo del ordenador, como “Intro” o “F3”. En este poema, por tanto, se conjugan las alusiones a las nuevas tecnologías con las latitudes bercianas, una de las claves de la obra poética de la autora.

Esta clave se recupera en la composición “Madame Bovary sí estuvo en Busmayor”, la cual culmina el conjunto como penúltimo poema, siendo su composición más extensa y significativa. En esos versos se recrea un Bierzo mítico en el que confluyen, y se funden, en una misma textura literaria, la imaginación de la poeta, y la visita de Flaubert a aquel espacio mágico, bien localizado en tierras leonesas, pero perteneciente ya al territorio de la literatura, donde no hay fronteras ni distancias, y donde, por tanto, no puede caber duda de que Madame Bovary, de la mano del novelista que la creó, transitase por Busmayor.

José María Balcells

Gonzalo Santonja. *Los signos de la noche*. Madrid (Castalia) 2003, 228pp.

En *Los signos de la noche* se conjugan varias de las aficiones, inquietudes y actividades más identificadoras del quehacer intelectual de Gonzalo Santonja. En esta obra concurren, en efecto, campos de estudio conexos a aquellos a los que viene dedicándose desde hace décadas el autor salmantino, es decir los de la guerra civil, el exilio, así como los relacionados con la historia editorial de España en esos períodos tan significativos del siglo XX. Pero el hilo conductor de esta obra es el tercero de estos objetos de investigación, de ahí que el subtítulo de la misma sea justamente “De la guerra al exilio. Historia peregrina del libro republicano entre España y México”.

En *Los signos de la noche* despliega Santonja cronológicamente un recuento de la peripecia de las publicaciones españolas realizadas por los republicanos, primero en España y luego en México, y al trazar esa historia de libros, revistas y folletos, muestra la gran dinámica cultural que se produjo durante la guerra de 1936 y el subsiguiente exilio de 1939. Ahora bien: tal trayectoria de sellos de imprenta no se describe sin crítica, o sin comentarios, sino implicándose el autor, con sus plácemes, o sus reservas, en la aventura, en los avatares editoriales que va trazando.

El libro, el libro de la República dentro y fuera de España, resulta el verdadero protagonista, así pues, de esta investigación que, a mayor abundamiento, y en convergente correspondencia con su temática, al cabo se nos informa que se terminó de imprimir, imaginamos que nada casualmente, el día 22 de abril de 2003, en vísperas del día del libro. Con este colofón se da otra prueba del constante homenaje al libro y a los libros que constituye una de las razones más poderosas del menester cotidiano de este polifacético bejarano, quien desde su puesto de director del Instituto Castellano y Leonés de la

Lengua no ha cesado de promover publicaciones relevantes del patrimonio escrito de Castilla y León, desde textos medievales hasta contemporáneos.

Una familiaridad con los libros sentida y demostrada desde tantos ángulos seguramente explica que, para él, las publicaciones no se reduzcan a ser productos, sino que las trata y presenta como entes vivos, entes que nacen, que atraviesan situaciones diversas, que a veces merecen el calificativo de textos de gran importancia y significación, pero que en otras no se hicieron acreedores de la alabanza, aunque tampoco del olvido, siendo siempre necesario su rescate o, al menos, su recuerdo, dando fe de su existencia.

Vista la cultura española desde el ángulo de enfoque de Gonzalo Santonja, que es el socioliterario, pero también el vital, se nos muestra la cultura del libro desde su base imprescindible, desde todos los títulos editados, no sólo desde los más descolantes. Gracias a esta tarea, el panorama cultural y literario se amplía muchísimo, permitiéndonos calibrar la singularidad y el crédito de algunos volúmenes excepcionales dentro de un conglomerado de ediciones que tuvieron también su por qué y su función, aun alcanzando poca o ninguna relevancia.

Un punto imprescindible que debe abordarse con respecto a *Los signos de la noche*, lo constituyen sus fuentes informativas. En gran medida, dichas fuentes lo son de primera mano, por el conocimiento directo de muchos de los autores involucrados en ese capítulo de la historia del libro español. Conocimiento directo en sentido personal, y directo por haber estudiado su obra específicamente, como sería el supuesto de Altolaguirre, de Alberti, de María Teresa León, etc. Otro de los puntos de apoyo de la investigación se asienta en el archivo privado de Gonzalo Santonja, que ha abastecido su trabajo de datos y de ilustraciones. Y una tercera vía de acceso lo fueron las publicaciones mismas, los catálogos y documentos varios relacionados con las empresas editoras, y por supuesto las hemerotecas.

El resultado de la tarea investigadora de Santonja es de una utilidad incuestionable para el mejor conocimiento de las letras españolas de la segunda mitad de los años treinta, y comienzos de la década siguiente. En este sentido, cumple con creces con las expectativas que despiertan las monografías de la editorial Castalia que, como la presente, se acogen a la colección "Literatura y sociedad".

Este libro rebosa anticonvencionalismo en su dialéctica y en su peculiar estilo. En su dialéctica porque *Los signos de la noche* supone un trabajo ciertamente científico, aunque no exento, sino todo lo contrario, de vertientes inhabituales en esta clase de estudios, en los que la personalidad del autor suele quedar solapada detrás de su discurso. Aquí no, aquí se juntan el científico, el ensayista, el poeta, el narrador, los asuntos personales, las tentaciones polémicas, y no podía ser de otro modo tratándose de Santonja, quien casi siempre desborda los marcos y los límites corrientes.

Y así en la obra pueden asomar confidencias como la siguiente: "Por la Castilla profunda, de vez en cuando me adentro en las casas desiertas de los pueblos abandonados". O puede ocurrir que el científico se deje vencer por su propio talento narrativo, y entonces sucede que, en su reconocida atracción por lo insólito y sorprendente, no permite que se le escape la pieza del increíble suceso de un hombre que corría sin cabeza e incluso supo doblar una esquina sin ella. A vueltas de tan sorprendente hecho, el autor se extiende en

Reseñas

relatarnos el sucedido de guisa que el epígrafe “Cruza las Ramblas un hombre descabezado” cabe calificarlo como un relato breve intercalado en el curso de la investigación. Y no es el único.

Y como era de prever, el polemista tampoco está ausente de la obra, aprovechando un pretexto de la misma para terciar en una polémica de rabiosísima actualidad en estos años primeros del XXI. La ocasión se la propicia la celosa actividad interventora de la Falange, apropiándose de documentación que iba a integrarse en el Archivo de Salamanca sobre una contienda que Santonja no se cansa de repetir que fue del todo “incivil”. Al tocar este punto, no resiste la tentación de torcer en la polémica aseverando, por lo que hace a dichos fondos, que su “pretendido troceamiento, además de marcar el punto y aparte del desatino en la historia de los centros de investigación, contribuiría a borrar la memoria represiva del franquismo”.

Capítulo aparte reclama el estilo, porque este trabajo merece la pena que se deguste también como escritura creativa, y en las antípodas de la prosa a menudo enteca y desabrida de tanta investigación al uso, no poco desapacible de leer. El lenguaje de *Los signos de la noche* informa, sí, pero también entretiene, y en cualquier supuesto no puede dejarnos indiferentes, porque el autor nos envía, página tras página, reiterados guiños de complicidad lingüística. Acordándonos de la bien conocida apreciación del renacentista Juan de Valdés, diríase que el estilo de Santonja le es natural, y que escribe como habla, lo que impregna su texto de vivacidad, de ironía, de cortes cáusticos, de coloquialismos, de giros graciosos y sin que falten los de cuño taurino, como cuando, en la página 52 leemos que “al clarín respondía *Altavoz* en quite de altanerías”, o en la 157 se dice de la apostilla de un mayoral sevillano que era una “mortal larga cambiada del pensamiento”.

Estas citas nos sitúan en el camino de uno de los autores del XX que a mi juicio han incidido de manera más notable en el pensamiento y en el estilo de Gonzalo Santonja: José Bergamín. En el pensamiento, no sólo por la indefectible pasión de ambos por España, una España que conocen bien, y que en no pocas cosas no la aceptan, soñando que sea mejor de lo que ha sido y es. España comprendida desde abajo, aunque la mirada parece a vista de pájaro. Santonja coincide también con Bergamín en las inflexiones del estilo, rompiendo una y otra vez la frase hecha y las construcciones asaderas, y sometiendo cualesquiera expresiones al imperio de la reflexión.

José María Balcels

Pilar Blanco, *La luz herida*, Sevilla (Algaida) 2004, 109pp.

Si el lector se fija con atención en el título del conjunto de Pilar Blanco *La luz herida*, y también considera los títulos bajo los cuales se han agrupado las tres secciones del libro, advertirá que dispone de cuatro indicios valiosos para captar claves esenciales de esta obra, unas claves que la autora no ha escondido, sino que ha aportado a través de dichos lemas.

La tesis fundamental del libro se recoge en la expresión “luz herida”, mediante la que se afirma que la ilusión, la esperanza, la felicidad, la trascendencia, nociones todas susceptibles de alentar en el ámbito de la luz, están vulneradas por elementos negativos que contrarrestan la luminosidad. Esta-

blecido el aserto, la poeta organiza sus materiales a modo de una historia orientada a exponernos la radiografía de su espíritu al respecto, y nos transmite la convicción de que el asidero único para participar de la luz reside en la palabra poética.

Los tiempos en que la referida historia se despliega son tres, y se corresponden con las partes del libro: en el primero se constata cómo la luz primigenia que conlleva la vida se ve superada por la sombra, de ahí “Luz velada”. En el segundo, “Entre luces”, asistimos al combate por la palabra, a fin de abrir de nuevo espacios de claridad. En el tercero, “Dintel de luz”, ya se percibe que la luz lírica se encuentra en el umbral lumínico del que estuvo exiliada.

A tenor de este itinerario, y al término del mismo, captamos un mensaje positivo, aunque nunca de inmoderado optimismo trascendental, hacia el que la mente de la escritora leonesa no está cerrada, pero sí es apenas proclive. Después de haber leído en muchos poetas contemporáneos de distintas generaciones y levas diversas variantes líricas acerca de la llamada y de la aspiración de la luz, nos reafirmamos en que la singularidad del punto de vista expresado por Pilar Blanco se asienta en la cautela con que se va produciendo paulatinamente la aproximación al horizonte luminoso, una cautela que contrasta con la determinación, cuando no la fe, con que tantos autores esperan y fían de la luz-justicia (Rafael Alberti), de la luz-trascendencia (Ángel Crespo), de la luz de la palabra justificante (Hilario Tundidor). He recordado tan sólo a tres poetas. Podrían ser invocados bastantes más. Pero al cabo el enfoque de la problemática de la luz en *La luz herida* estimo que es el tan diferencial que perfilamos.

Entre las dimensiones metafísicas de *La luz herida* ha de destacarse la de la temporalidad, que propicia el sentimiento elegíaco por la pérdida de la luz originaria, y que considera el existir en tres tiempos respecto a lo lumínico. También metafísica es la apertura a lo trascendente, apertura no entusiasta, sino precavida. Otra dimensión distinguible es la de índole moral, a vueltas de diversas reflexiones axiológicas.

Varios de los poetas cuya gravitación se percibe en este libro ya habían dejado sentir su influjo en conjuntos precedentes de la autora. Entre los contemporáneos, la huella más notable es la de Antonio Gamoneda. Entre los clásicos, la de Jorge Manrique, cuyas *Coplas* habían hecho fructificar en gran medida *Mar de silencio*. Y entre la impronta de ambos reverberan lecturas esenciales de la historia de la poesía española, singularmente del período áureo, como sería el supuesto de Francisco de Quevedo, a mi juicio más emparejable con la idiosincrasia de la poeta que la de los versos de San Juan de la Cruz, pese a una temática que, en principio, nos orientaría hacia el carmelita. Y procede puntualizar aquí que todas las estelas implicadas en *La luz herida* se metabolizaron tan idóneamente que siempre las advertimos como fermento vivificador del pensar y del decir lírico de la autora, que no pocas veces moldea su voz bajo el estímulo manifiesto de aquellos ascendientes, sin que ello suponga gravamen alguno para su nítida originalidad.

Uno de los retos más difíciles en literatura reside precisamente en recoger y reelaborar de nuevo léxico y topología del legado escrito, a fin de dotarlos de un sentido actual, y por ende no utilizado con precedencia. Pilar Blanco muestra en este libro diferentes ejemplos de tan arriesgado proceder.

Reseñas

Elegiré uno, acaso el más significativo de la obra, hasta el punto de que revela una de las claves esenciales de la misma. Aludimos al empleo del tropo del naufragio. Ciertamente, la antedicha es una de las metáforas más socorridas, y no solo de las letras españolas, sino incluso de las occidentales. Valerse de ese vocablo, de ese concepto, de esa comparación, supone un desafío insólito a principios del siglo XXI. Pero Pilar Blanco quiso y supo afrontar el envite, y en *La luz herida* se demuestra que ha salido airoso en su osadía.

Es notorio que la voz “naufragio” comporta multiplicidad de significaciones en este libro, pero las más sustantivas convergen en la captación del existir como naufragio a causa del exilio de la luz. De las tres partes de la obra, las dos primeras atestiguan la situación de náufragos de la hablante y de los seres humanos, un estado en el que se insiste una y otra vez. En contraste, en la tercera sección no se apela al naufragio más que en una única oportunidad, y aun relativa al pasado al que se refiere la parte con que principia *La luz herida*. Esa metáfora, por consiguiente, sirve también como pauta de comprensión del sentido de este conjunto, pues en la zona espiritual del “Dintel de luz” puede encontrar el “caminante”, el “peregrino” de la vida -tampoco vacila la autora en acudir a ese par de comparaciones tan tradicionales- el asidero, todavía débil, de la esperanza de la luz.

José María Balcells

José Corredor-Matheos. *El don de la ignorancia*. Barcelona (Tusquets) 2004, 124 pp.

El don de la ignorancia puede considerarse el conjunto poético que marca la definitiva consagración literaria de José Corredor-Matheos. La publicación del libro por una editora de contrastado prestigio, y con amplia difusión, no hace sino subrayar el reconocimiento de la importancia del poeta, la cual ha corroborado la crítica especializada en los diversos comentarios de esta obra que fueron apareciendo a la salida de la misma. Leyéndolas, podemos percatarnos de que este autor ya no ha de contarse como uno más de la extensa nómina del cincuenta, sino como uno de los más singulares de tan celebrada promoción, y merced a su peculiarísimo universo poético.

La lectura de *El don de la ignorancia* permite advertir varios caracteres genéricos perceptibles en la poesía corredoriana de las últimas décadas, los cuales parecen acentuarse en este libro. Destacaremos algunos: su mundo lírico es reflexivo, sereno, diáfano. Está lleno de interrogantes, de experiencias bien comprobadas, de iluminaciones sobre el hecho de vivir y la cuestión del conocer. Ésta se plantea inscribiéndola en el ámbito comprensivo de la naturaleza. Otra de las problemáticas que suelen aflorar en su obra la constituye el binomio entre escritura y realidad.

Tocante a la expresión literaria de cuanto se ha anticipado, hay que poner de relieve la gran coherencia de contenido, de técnica y de palabra conceptual y lírica en la poética de Corredor-Matheos desde que creara *Carta a Li-Po*, conjunto publicado en 1975. *El don de la ignorancia* se sitúa, por tanto, en este ámbito, el cual denominábamos en un estudio *ad hoc* poética del “despojamiento”. Es, la referida, una poética que se plasma con naturalidad, con sencillez de trazo, sin afectación ni concesiones retóricas. A veces semeja como si estuviésemos ante apuntes, ante composiciones sin aparente

esfuerzo constructivo. En cualquier supuesto, tales poemas atestiguan una muy transparente nitidez y una extraordinaria concisión.

En *El don de la ignorancia* se revelan claramente algunas de las instancias poéticas que inciden en la obra, pero no como ascendientes cuya zaga sigue el autor, sino como estímulos con los que entra en un diálogo que florece en el texto. Uno de los poetas a los que resulta necesario aludir, en el sentido que anotábamos, es San Juan de la Cruz, de quien se reproduce una cita al frente de uno de los textos corredorianos de la sección primera. Empero, más alcance reviste que el título mismo del libro sea de órbita sanjuanista, aunque a la vez marque un sustancial contraste con ella, como ocurre también a vueltas de la cita.

Y es que el carmelita reelabora líricamente la doctrina medieval acerca de la “docta ignorancia”, resuelta en un saber no sabiendo que trasciende el conocimiento, una sabiduría que es alcanzada por el místico cuando Dios le concede la gracia del atisbo y aun la captación de la divinidad en esta vida. Se trata, pues, de un ignorar bien distinto al de *El don de la ignorancia*, en el que resuenan enseñanzas de filosofía oriental. Respecto a la cita concreta del abulense (“...estando ya mi casa sosegada.”), Corredor-Matheos le remeda transformándola en “estando ya la noche iluminada.”, donde se incluye un concepto, el de la iluminación, que aunque se empleó mucho asimismo en la espiritualidad áurea, remite a doctrinas de Oriente.

En la composición en cuyo frontis se reproduce la cita de San Juan de la Cruz, se vale Corredor-Matheos de un concepto, el de la nada, que tampoco es emparejable al de la nada de la teología cristiana, sino que remonta al sistema del Tao, en el que el ser y la nada, aunque opuestos, concuerdan entre sí. La idea de la nada concurre en otra de las citas que encabezan el tercero de los poemas de la sección segunda de *El don de la ignorancia*. Pero ahora el poeta citado es Omar Yyyam, al que pertenecen las líneas que dicen así: “La nada es el fruto de mi constante meditación”. Es éste un pensamiento que el hablante corredoriano asume por entero, y que agradece vivamente, toda vez que le confirma en su epistemología taoísta, tan crucial en la trayectoria poética más representativa de Corredor-Matheos.

José María Balcells