

[RESEÑAS]

Gabino-Alejandro Carriedo, Poesía interrumpida, edición de Francisca Domingo Calle, Madrid, Huerga & Fierro, 2006, 218 pp.

A los veinticinco años de su desaparición, Gabino-Alejandro Carriedo (Palencia, 1923-San Sebastián de los Reyes, 1981) es un poeta que se está diluyendo en las historias y los recuentos canónicos de la poesía española del franquismo o de la posguerra, donde, sin embargo, tuvo un protagonismo evidente. Poco antes de su fallecimiento, en 1980 había aparecido una selecta antología de su poesía, espigada por el propio autor, bajo el espectacular título *Nuevo Compuesto Descompuesto Viejo* en la entonces todavía adolescente colección Hiperión. La prologaba conveniente y clarivamente Antonio Martínez Sarrión y, sin duda, sirvió para rescatar ante las jóvenes generaciones una obra llena de interés y de alternativas estilísticas que aclaraba una de las trayectorias más interesantes y secretas de la lírica de entonces. La muerte, sin embargo, lejos de redoblar la atención, fue alejándole de crítica y lectores, a pesar de que sí hubo quienes dieron buena cuenta necrológica del poeta desaparecido en la prensa de aquellos días.

Con posterioridad aparecieron dos obras póstumas, fruto del quehacer de los años últimos del poeta, en que solitario y de espaldas a las

veleidades de los mentideros poéticos proseguía -en medio de su absorbente trabajo de empresario editor de revistas para el mundo del diseño y la construcción- su labor de creación junto a una callada labor de recopilación y lima de su obra inédita y dispersa. Ahora Francisca Domingo Calle, agotada aquella ejemplar edición de Hiperión, acude en auxilio de la memoria del poeta, declinante, con otra antología no menos ejemplar y oportuna. Inmejorable conocedora de la obra carrediana, como autora que es de una importante tesis sobre la misma, ha sabido elegir lo mejor y más representativo de la poesía del autor siguiendo el hilo de sus libros. Y la acompaña con un prólogo amplio y ponderado, que aporta una estupenda información sobre las etapas de su trayectoria y las claves de su imaginario poético.

Prescinde la editora de los dos libros más flojos de su autor: el primero, *Poema de la condenación de Castilla* (1946), una excrescencia romántica y exasperada de juventud, que el propio poeta sometió a una torpe revisión "política" en los años de la llamada poesía social y reeditó en 1965; y *Las alas cortadas* (1959), largo y unitario poema que, bajo una fluencia irracional, auspicia su veta más visceralmente contestataria y reivindicativa.

Da comienzo la antología con los sonetos y poemas típicamente postistas, corriente a la que el poeta acudió tarde, pues se incorporó ya en su fase terminal cuando en el otoño de 1947 llegó de su Palencia natal a Madrid, pero de la que sacó un rendimiento inmejorable, pues la asunción de su visión y principios teóricos y el aprendizaje aprovechado de sus técnicas de desautomatización lírica le llevaría a la creación de su etapa más fecunda e innovadora, la de principios de los años 50, conocida como la del "realismo mágico", con libros como *Del mal, el menos* (1952) o *Los animales vivos*, que por problemas editoriales sólo vería la luz en 1966, una vez que el poeta había quemado su irreversible etapa social o política. Basta leer estos libros hoy día para percatarse de la vigencia y audacia vanguardista y rompedora que tienen y cómo no han sido lo suficientemente valorados en lo que tienen de originalidad y de anticipación en el tiempo.

En efecto, en estos libros están muchas de las apoyaturas irónicas, coloquiales, cotidianistas, displicentes que años más tarde poetas de la segunda generación de posguerra como Gil de Biedma o Ángel González, principalmente, elevarían a marcas estilísticas registradas. Y es que en esos años el poeta mantenía una actitud de claro enfrentamiento y variados desplantes hacia la poesía de los cincuenta, contra la que obraba por

acción u omisión. No puede pasarse por alto, en este sentido, su protagonismo en la dirección de una revista como *El pájaro de paja*, sencilla, rústica, provocadora, claramente antioficial y reunidora de cuanto poeta francotirador aparecía entonces en España, pocos, desde luego, porque estaban mal vistos y no hacían carrera: los Chicharro, Ory, Miguel Labordeta, Cirlot, Cela, Fernández Molina, Carlos de la Rica, más los Otero y Celaya más anticonvencionales, y sus compañeros fundadores Ángel Crespo y Federico Muelas.

Como no puede pasarse por alto su fundación y dirección, junto a Ángel Crespo, de nuevo, de otra revista fundamental en la posguerra: *Poesía de España*. La mejor, sin duda, y la más representativa de las que a principios de los sesenta (nueve números entre 1960 y 1963) se publicaban en España, inmejorable escaparate de la poesía dominante, de la corriente social o política, con todos sus más preclaros representantes de las dos primeras promociones de posguerra, más escogidas traducciones de los poetas extranjeros más representativos del siglo. En cuanto a su labor creativa en esta etapa, dos libros como *El corazón en un puño* (1961) y *Política agraria* (1963) reúnen un buen puñado de poemas que ejemplifican cómo se puede ser crítico sin caer en el panfleto, pecado muy al uso entonces entre aquellos que escribían este tipo de poesía y del

que no se salvó el propio Carriedo en otros. Las consignas del Partido Comunista que dirigía la operación no salvaguardaban la compatibilidad con la estética.

Tras caer en la cuenta del peligro y acusarse de su pecado, el poeta inicia una nueva etapa lejos del territorio común, muy cercano a la poesía brasileña que experimentaba con la dicción seca y horadante del concretismo. Así nació *Los lados del cubo* (1973), cuya temática gira en torno al mundo del arte: arquitectura, sobre todo, escultura, pintura..., y que es de nuevo una propuesta original en la poesía del tiempo, en este caso ensayando la abstracción y el poema objeto.

De sumo interés los poemas de su última etapa, aquellos inéditos que el poeta adelantó en la antología de *Hiperión* y otros que luego aparecerían en las ediciones póstumas de *Lembranças e deslembranças* (1988), escrito en portugués, y *El libro de las premoniciones* (1999). En esta última etapa, Carriedo, dueño de sus recursos y con una amplia experiencia vital, escribió poemas de una gran desnudez y una estremecedora lucidez frente a la finitud y la muerte. Una poesía

ciertamente interrumpida en plena madurez de su autor.

A la prieta y sólida selección, añade con gran acierto Francisca Domingo un apéndice con los textos teóricos de Carriedo sobre poesía. Pocos pero muy ilustrativos para entender por dónde caminaba en la poblada selva de la poesía española de su tiempo quien con sus libros y con las revistas fundadas mantuvo una inequívoca actitud de diferenciación y búsqueda de caminos propios. Echo de menos la entrevista que concedió a Javier Villán en Palencia: *paisajes con figura* (1980), que es un esclarecedor repaso de todas sus vicisitudes poéticas. También habría que añadir los manifiestos de su etapa juvenil en Palencia, de poca enjundia teórica pero históricamente simbólicos, para que estuviese completo.

Por lo demás, una edición ejemplar que singulariza muy bien a este irreplicable poeta. Una muestra parca, pudiera parecer, pero inteligente. Los poemas escogidos son una representación cabal del mejor Carriedo, ese que brilla precisamente en las distancias cortas: en pocos pero magníficos poemas.

César Augusto Ayuso

Jordi Ardanuy, La poesía de Ángel Crespo (Límite, símbolo y transcendencia), Valencia, Pre-Textos, 2004, 355 pp.

Tiene toda la razón Jordy Ardanuy en la primera afirmación de su obra: Ángel Crespo es uno de los poetas más importantes de la segunda mitad del siglo XX español. El riguroso estudio a que someterá la obra poética del poeta manchego es una fehaciente demostración de que así es. Pocos poetas resistirían un asedio hermenéutico tan trabado, revelador y profundo como el que realiza el estudioso catalán en su aproximación a la lírica de este autor de la segunda promoción de posguerra, que junto con las de Claudio Rodríguez y José Ángel Valente, se me antoja una de las de mayor riqueza simbólica y capacidad de indagación de cuantas se escriben en España en la segunda mitad del pasado siglo.

A los dos lustros largos de su muerte, la bibliografía sobre la poesía de Crespo es ya cuantiosa, sobre todo en artículos. En cuanto a estudios más amplios, habría que citar como pionero el trabajo de María Teresa Bertelloni *El mundo poético de Ángel Crespo*, que apareció en 1983 en *El toro de barro*, y luego *Poesía y poética de Ángel Crespo*, del profesor José María Balcells, de 1990. A ellos se sumarían cuatro recopilaciones de artículos colectivos: los del nº 97 de la revista *Anthropos* y el

monográfico dedicado por Ínsula en 2001, y los volúmenes *En torno a la obra de Ángel Crespo*, A.C.E.C., 1995 y *Ángel Crespo*, una poética iluminante, Diputación de Ciudad Real, 2000.

Éste de Jordi Ardanuy es, pues, el primer estudio omnicompreensivo y totalizador sobre la poesía crespiana, y ha merecido el IV Premio "Gerardo Diego" de Investigación Literaria 2004, dirimido por un jurado de eminentes profesores y teóricos de la literatura. No es para menos. El punto de vista metodológico adoptado y la perspicacia inquisitiva en una obra como la de Crespo, de gran exigencia y en continua trasmutación, avalan unos resultados reveladores que redundan en beneficio del objeto de estudio por su riqueza, hondura y tino.

El estudio se realiza desde los presupuestos de la hermenéutica y no persigue otro fin que dilucidar las claves gnoseológicas y antropológicas de la obra del poeta, bien al margen de otros enfoques más socorridos y acomodaticios en la crítica universitaria hispana, entiéndanse aproximaciones lingüísticas o semióticas, psicológicas o sociológicas, o deconstructivas. Enfoques todos ellos que no rebasan los límites de la inmanencia de la

obra y que tratan de objetivar bien la lengua, bien las relaciones biográficas, sociales o contraculturales manifiestas en las estructuras del texto. Como bien explica el estudioso, los análisis objetivistas “ahogan, cuando no pervierten, aquellos aspectos del significado sobre los cuales la moderna poesía aspira a fundamentar su relevancia como discurso acerca de la realidad”.

Toda obra nace como búsqueda de sentido y, para ello, el “círculo hermenéutico” que a través de Heidegger y Gadamer es retomado, en su dimensión simbólica y a través de Jung, por la Escuela de Eranos y, en España, por el profesor Ortiz-Osés y discípulos, sirve muy bien para enfrentarse al misterio que la palabra poética quisiera desvelar. Sentido que está más allá de la palabra y de la realidad que sirve de referente, y cuya trascendencia, arduamente negada por cuantas corrientes deshumanizadoras y nihilistas parten de Nietzsche y desembocan en la posmodernidad y la disolución del sujeto, es iluminada por otras filosofías de lo sagrado como las de Mircea Eliade, Eugenio Trías o Raimon Panikkar, estela que seguirá Ardanuy en su investigación.

Realiza Ardanuy un recorrido moroso y diligente por todos los libros de Crespo, de acuerdo a la ordenación final que fue éste haciendo de todos ellos, buscando esta intención de sentido tal como se

refleja en cada uno, y cómo se va transformando de acuerdo con un lenguaje simbólico de captación de la realidad y su proyección trascendente.

Ya desde sus primeros versos de principios de los años 50, el poeta pone en cuestión lo que se tiene por real y el modo común de conocerlo, lo que ya supone una particular cosmovisión por su parte, frente al romo realismo o burdo existencialismo que estaba de moda. Este “realismo mágico” crespiano indaga un horizonte sagrado que sobrepasa la mera experiencia fenoménica, siendo, además, consciente de que es su palabra poética la que le ha de conducir a este desvelamiento que conformará la propia experiencia, la singularidad del yo.

Advierte que durante los primeros años 60, en plena efervescencia de la poesía llamada social o del realismo crítico, se da en el poeta una crisis motivada por su adscripción a la causa antifranquista, postulándose entonces una poética de realismo romo en el que la indagación metafísica y la conjunción mítico-simbólica estaban mal vistas. Hasta aquí los libros que conforman su primer recopilación bajo el título *En medio del camino*.

Sin embargo, pronto vuelve el poeta a recobrar el valor trascendente y visionario de la palabra poética metiéndose en una tercera etapa que daría ocasión a los libros recopilados en el segundo volumen

de su obra titulado *El bosque transparente*. La realidad, a través del lenguaje simbólico, descubre zonas inexploradas al conocimiento común. Aparece entonces en la poesía de Crespo la imagen de la nada como reino de la plenitud y apertura a lo inefable. Son los dioses las figuras míticas por antonomasia en los libros de este círculo y representan las manifestaciones de lo infinito.

La proyección metapoética del lenguaje adquiere una preocupación metafísica en busca de fundamentación para el yo hablante y visionario. Como muy bien concluye Ardanuy, "mundo, palabra y yo no se hundan en el vacío, sino que atestiguan insuficientemente una realidad otra".

En lo que sería una cuarta etapa de su poesía, la que comienza en *Donde no corre el aire* y sigue en *El ave en su aire*, el poeta cuestiona qué es lo real y la capacidad de su palabra, ligada al mundo común y fenoménico, para expresar ese conocimiento hermético al que se dirigen las preguntas. Lo logra a través de una reformulación cosmogónica del mundo simbolizado según la tradición alquímica. El sol -fuente de luz- y el

espejo, que lo refleja, serán las fronteras del mundo sensible. En su conjunción y armonización surge la epifanía, y es entonces cuando el poema "alcanza a ser el lugar donde el lenguaje es llevado al límite, de modo que apunta a lo que de ningún modo puede designar".

Hay un silencio sagrado que le desborda al poeta. Pero la palabra, aunque límite del conocimiento para el sujeto, es también garantía de que su identidad permanecerá en el devenir y que, superando la dimensión plana del lenguaje social y perentorio, adquiere un trasfondo metafísico revelador de los secretos del yo. Así llega el poeta en *Ocupación del fuego* (1990) a una nueva imagen totalizadora o símbolo imantador: el fuego, que en su polivalencia y adscripción de contrarios conduce a una unidad de contemplación de la luz divina. En la obra en la que estaba trabajando al llegarle la muerte, *Iniciación a la sombra*, llega el poeta a reflejar en la sombra ese límite de conocimiento que rebasa tanto al lenguaje como a la condición existencial del sujeto, precisamente por su carácter sagrado y, por tanto, donador de sentido.

César Augusto Ayuso

Antonio Moreno, *La tierra alta, Granada, Comares, 2006, 60 pp.*

“**F**in deleitable / en que uno abraza / con puro ser / todas las cosas / porque ha vivido, / porque conoce / y sabe, sabe / que es su ojo el mundo / y el mundo existe / acaso mientras / un ojo mira”. Creo que estos versos del poema “Antes del irse” centran bien el núcleo de la poesía de Antonio Moreno. Una poesía que nace de la contemplación, de la observación calma y emocionada del vivir, de las pequeñas cosas cotidianas, y cernida en el interior del poeta, pasada por su experiencia, reflexionada, sentida, da lugar al poema. El verbo “ver”, “los ojos”, por donde penetra todo, son palabras reiteradas, y la actitud fundamental del poeta es la de mirar. De la mirada, debidamente interiorizada, nace la voz, surge el poema, que es por eso tantas veces canto y celebración. Canto y celebración de la vida, puesto que sabe que esa mirada ha de ser transitoria, que la muerte la limita. Los cuatro versos que componen “Una plegaria” son muy explícitos: “Ven, enciéndeme, y dame las palabras, / un canto que pronuncie cuando vaya / a lo oscuro, de acuerdo con mi suerte. / Palabras vivas con las que perderme”. Ese sentimiento de la finitud es lo que le impulsa a reconocerse en la palabra. Una

palabra sosegada, de la que apenas se trasluce la melancolía, a pesar de la asunción de la inevitable despedida. El poema “Las horas”, con sus endecasílabos rítmicos, acompasados, naturales, los más propios de este libro meditativo y pausado, reflejan bien esta idea del poeta de que, para salvar los instantes que definen su vida, los versos son la mejor manera de convertir en voz su conciencia agradecida de lo que tiene y lo que es, antes de que ya no pueda.

En la soledad de la casa, el silencio, el paseo, va el poeta acopiando instantes, signos, estímulos que le llevan a dar nombre y definir lo que le rodea y a definirse él en medio de todo. Unas veces es el recuerdo del pasado que, a la luz del presente, se hace memoria, conciencia del sentido elegíaco de la propia existencia, que es lo que pesa, en el magma del tiempo, como sucede en “Tiempo”, pura concentración: “Niñez. Los muertos eran mariposas. / Los diminutos fuegos en un barro / y con agua y con aceite sobre el agua. / Ay Tiempo, abstracto tiempo, nada has sido. / Memoria fue tu nombre verdadero. / Soy el cuenco, ese aceite y esas llamas”. El pasado, no ya como experiencia personal, sino colectiva - historia- le lleva a interrogarse, más honda y desoladamente, por el

futuro del ser. Así, en "Templo extranjero", cae en el anonadamiento de la fuga de todo, inexistentes los dioses que pudieran salvar:

Todo es ya parte antigua de la historia.

¿Y qué eres tú, nítida e hiriente gracia, don de nada en la nada?

¿Adónde iremos cuando no me habites?

Cuando entra en la historia, en el vértigo de los siglos y las generaciones perdidas, como sucede en otro poema en que se remonta a Herodoto, titulado genéricamente "Historia", es cuando su apreciación se hace más radical: el canto nace de lo que serán desechos históricos: "la vergüenza, el horror, la mezquindad, el miedo", y además, el canto no salva a nadie. Sin embargo, la mayoría de los poemas del libro se alejan de esos territorios sombríos donde la conciencia naufraga, y se ciñe a mirarse y explicarse en la piedad y compañía de las pequeñas cosas. Ve un consuelo en intuirse un día sumado a ellas, "al destino común de la materia". Esa sería la sabiduría - "Sagesse" titula el poema del verso anterior"- del hombre, aceptarse en su efímera existencia con la gravedad e inconsistencia de la materia. Sentirse uno en el cosmos, sin desesperación existencialista o reducción de todo al absurdo, como harían otros escritores.

Incluso hace proclamación de la humildad, de sentirse en paz y

justificado entre las pequeñas cosas y los instantes de cada día, de sus objetos domésticos, como en el poema "Mudanza" o en el primer poema, "Barriendo", reconciliado con lo ya inservible porque le ha servido. En este primer poema, que homenaje parece a Claudio Rodríguez, el yo se delimita claramente en su entidad bien definida, lejos de la moda postestructuralista que hace del yo un detrito:

(...) que puedo desdoblarme y verme así,

tocado por el sol de la mañana,

por la luz que desciende hasta las losas

y hasta un lugar más hondo que soy yo,

que es mi cuerpo, mi piel y mi existencia,

este a quien miro en su labor callada,

intenso en el lugar que ocupa, y no

porque medite, o porque crea en algo

redentor de la vida: por ir sólo

a su quehacer y estar ahí (...)

Se siente incluso agradecido porque una voz interior -"una voz que sólo yo conozco"- se le revele y le aclare la existencia, ese estar "ahí" entre todo, en el silencio. Alude a ella en el poema "La casa". No ilumina esta voz el enigma del "ser sin causa", pero le ayuda a nombrar, a sentirse él entre todo, en la temporalidad, a saberse "el dios y el tabernáculo vacío".

Negar la trascendencia le lleva a sentirse en comunión con la materia, pero también en solidaridad con los otros hombres, con los seres anónimos con los que se cruza al andar por cualquier calle y que son llevados por el mismo azar de la vida que reparte sus dones y sus desgracias sin distingos. Le lleva a cantar cuanto encuentra de hermosura y de dicha en lo que ve y vive, como también sucede en la ciudad de Delft, meditando en las palabras de don Juan: “¿Quién soy? Un hombre sin nombre”.

Se ase a la vida, iluminado no por lo que piensa sino por lo que ve, por lo que ama aunque no comprenda, como dice en el poema último “Cuánto olvido”. El poeta es el que interioriza todo, traduce, por la mirada, todo en signo y estímulo de vida, lo va dando sentimiento y sentido. En “Leyendo unas palabras de Kepler” se pregunta: “¿Y qué lugar existe fuera de uno mismo?”, y en “Personificación: sol de invierno” explicita: “No sólo, luz, ocultas las estrellas, / sino otra claridad / mucho más alta / velada para el ojo, que atisba en donde ve, / que intuye en la evidencia de una tapia con sol / y vuelve y mira dentro / lo mismo que halla fuera. / Tal vez únicamente la memoria, / tal vez el resplandor más verdadero”.

Cierto agustinismo y platonismo se evidencia, a veces, mirando y considerando cuanto, aun en su callada presencia, le desborda. En el poema “El reflejo” termina con estos versos: “Los días y lugares se confunden / en un solo lugar celeste y constelado, / y quien lo pisa ignora si es un hombre / o esa infinita luz con la que sueñan todos / los hombres”. La dura lucha entre deseo y realidad o, como decía Pascal, entre el corazón y la cabeza.

La voz del poeta es la voz de la necesidad. Necesidad de apuntalar el yo, en la duda y el anhelo de vivir, y trascender, aunque no haya de esto esperanza. Para eso está la palabra. En “El viaje” -siempre la constancia de la partida dentro de la inminencia del existir- dice ser “una voz / flotando en el misterio, unas palabras / unánimes y solas confundidas / en medio de los siglos y el silencio”.

Conforta leer un libro como este de Antonio Moreno, con tanta limpieza estilística, tan bien timbrada la voz ensimismada. Transparencia y sosiego hablando de la cotidianidad, de los límites del tiempo, del temblor y el temor de la vida. Lo de siempre, pero de forma que no se olvida.

César Augusto Ayuso

Tomás Sánchez Santiago, El que desordena, Barcelona, DVD, 2006, 96 pp.

La obsesión por el decir y el cómo decir, por lo que es la poesía y lo que puede convertirse en poesía, y la función y el sitio que debe ocupar el poeta es en este libro tal, que se puede decir que todos los poemas que lo componen son, más o menos explícitamente, una metapoética, una dilucidación o una práctica de ello.

El poeta es el que desordena, el que mira el mundo de otra manera y dice lo que ve de forma no dicha. Ni como habla habitualmente la masa, ni como manda la tradición poética. A sabiendas o no, partiendo de los presupuestos nietzschianos de que la palabra está secuestrada y adulterada por el uso interesado del poder y sólo transmite falsedad, Sánchez Santiago (Zamora, 1957) se plantea la función de la poesía. y, naturalmente, la del poeta, que es el dueño y garante de la palabra que pronuncia o escribe. Y la respuesta es clara, como dijo Barthes: debe transgredir. Desordenar, negar, husmear en los márgenes, en los detritos, desechar lo consabido u oficializado, rendirse sólo al asombro de lo inesperado, a la disonancia... Una semántica múltiple para expresar lo que debe ser inocencia e imprevisión, resplandor de la extrañeza.

En el poema pórtico se habla ya de la inspiración, qué buscar en ella y cómo buscarlo. Hacerlo desde el inconformismo. Utiliza en él la gramática distanciante de la tercera persona con reiteración: referente deíctico de alejamiento (“allí”) y agente de impersonalidad (“el que”). Será el poeta “el que no se conforma y rompe / los espejos, / el que abre por el centro las palabras / en busca de otra luz / y pulsa todos los timbres prohibidos, / el que busca con esmero, el que no sabe parar el asombro, el que decide que vence / cuando pierde (...)”.

En el primer poema de la parte primera –“Seguro en la extrañeza” la titula- enfrenta dos poéticas aludiendo a las posibles temáticas de ambas: frente a lugares neutros, impersonalizados, que pudieran representar “los alquitranes” y “los vestíbulos”, los lugares o referentes decadentistas, tópicamente líricos, como “jardines” y “mecedoras”. Él eligirá “la canción del desapego contra los apacibles”, naturalmente. Lugares áridos y solitarios, nada proclives a la autocomplacencia, donde el poeta, la voz que entona, sea un extraño y preserve su anonimía. De “las calles auxiliares” habla un poema, como buen ejemplo de humilde no-lugar de pequeña provincia. Y al anochecer, en ese momento parduco, neutro,

ya de retirada, (las reiteradas referencias a lo crepuscular nada tienen que ver con la sentimentalidad modernista). “Allí”, en esas circunstancias transitorias, sin relevancia, desasistidas, la poesía debe ejercer.

El extrañamiento del poeta se ejemplifica meridianamente en el segundo poema de esta parte primera: en cinco estrofas consecutivas va achicando los espacios hasta llegara su propio interior (ciudad - calle - casa - cama- corazón) para proclamarse ajeno a todo lo que en ellos encuentra con un verso final que sirve de bordón de rechazo. ¿Qué puede, en realidad, decir el poeta, que no esté dicho ya, que no sea un mero repetir lo que es obvio o lo que impone el poder o la ley? Los nombres esconden su trampa y ha de estar alerta para no caer en ella. Se salva sólo si es capaz de escuchar “la música de lo insólito”.

En el poema último de esta parte primera habla de “la música de los débiles”. Es un poema largo que titula aclarativamente “sueño de himno” y que empieza con un cierto tono de vibración y ampulosidad verbal y rítmica que, sin embargo, acaban desinflándose. “La música de los débiles” no es esa música oficial, enfática, a la que tan bien se adapta cierta poesía.

Poesía de la contra, de la subversión, para desvelar lo que nadie espera, los rincones más sombríos de los actos humanos, del

roce diario, de la rutina y lo banal. En escenarios neutros y sin brillo y con palabras devaluadas por el uso repetido, sin prosapia retórica, pero descubriendo en ellas una música oculta capaz de desvelar en la extrañeza, en la humildad de lo necesario.

Hablaba también Nietzsche de “danzar con la palabras”, de liberarlas de la fría racionalidad de los conceptos en que habían sido encarceladas y darles una nueva vibración en las metáforas. Quizás esto es lo que esté practicando en este libro Sánchez Santiago, a lo que aluda en esas reiteradas invocaciones a la música. Habla con prevención de los nombres, pero cuando alude a la música lo hace con la conciencia de quien busca una clave especial que dé sentido nuevo a la aventura. Puede hablarse en su discurso de una reiterada “sensorialidad de lo abstracto”, pues cultiva una imaginaria muy particular que saca sus chispas de voces comunales de lo doméstico y lo urbano y que, sin embargo, se le antojan, voluntariamente claro está, “citas desafinadas” como dice en “Vals de lo tardío”, un poema de la segunda parte. Ejemplifico esta sensorialidad con el poema “Invisible comercio”: “El fragor que cometen las cucharas / desdentadas y frías / en el oscuro estar del adocenamiento” o “La intervención del miedo, su canción / que cuelga limones asustados / en todos los aspectos de las cosas”.

Habla el poeta de lo descuidado, de lo que alienta sin aspavientos, de lo pobre y lo humilde que habita en lo humano, sean sentimientos o pensamientos o recuerdos, todo lo que alienta en "el desencuentro con las cosas". Y por eso es fácil encontrar alusiones a "música de omisiones", "músicas confusas y extrañas", "la música imposible de las despedidas", "la música de las escapatorias", "música destruida", "una música blanda de vísceras", "la música menor de las decepciones". Un oído atento a lo que nadie escucha o quiere escuchar y una mirada atenta también a lo que no se mira o no se desea ver porque aparece en "un mugido de luz que nadie se esperaba", "luz de revuelo", "una luz adversaria", "en la última luz que cancela la tarde"... Esta sensibilidad distinta, ávida de lo no descubierto, de lo oculto en su rareza, me recuerda al Baudelaire que leyó (escribió) de otra forma la avalancha de la modernidad que despertaba. Bien es cierto que algunos poemas de la segunda parte -en la que hay más claros referentes y ajustes de cuentas consigo mismo- como "Hacia calles propicias", vuelta a la ciudad de su infancia, Zamora, o "Uno que no descansa", arrancan de motivos de otros poemas de Claudio Rodríguez, o que "Las formas de la inocencia" agrupa un rumor metafórico claudiano (también del Neruda de las odas, quizás), pero es fácil ver cómo, tras tomar impulso, sigue un

camino propio en el tratamiento del lenguaje y en el sentido que da al poema. Una particular hibridación metafórica, como ya se dijo, o una adjetivación que siempre le pillará al lector a contrapié, por conjugar ese mundo real del que parte y ese otro agazapado, renuente, que quiere desvelar en el sigilo.

Poemas como "Uso" o "Nuevas preocupaciones" inciden una vez más en esa poética. Dice en éste: "Ya no sé donde dejar las palabras. / Sé / de donde tomarlas / todavía: / del picor de las ortigas, del plasma / oscuro del aburrimiento, de las lágrimas / que cuelgan en los grifos mal cerrados". Palabras que no nombren lo que se debe. Que desvelen el desvalimiento de lo devaluado, para el poeta tan valioso precisamente por eso: por su invalidez o incorrección. Ello otorga a esta poesía un sentido moral (de "correlato ético" y "voluntad regeneradora" habla Eduardo Moga en el esclarecedor prólogo, y es así). Una propuesta ética y estética contra la poesía complaciente de las músicas ajustadas a la melodía de lo ordenado.

César Augusto Ayuso

José Luis Puerto, Memoria del jardín (Antología poética) (1977-203), Salamanca, Diputación de Salamanca, 2006, 214 pp.

Una antología compensada y racional permite meridianamente ver el peso de una obra poética, los pasos que ha ido dando en el tiempo, la orientación que ha ido tomando en pos de un destino, una idea y una forma. Y cuál es su lugar en la poesía de su tiempo y en la poesía de todos los tiempos. Ello se hace evidente en el caso de José Luis Puerto (*La Alberca*, 1953), con esta pulcra edición, cuya limpieza y nitidez tan bien casan con su poesía, echa de claras palabras, símbolos bien perfilados y una voluntad de pureza.

En su primer libro, *El tiempo que nos teje* (1982), los poemas breves rezuman temporalidad y, aunque, el estilo no aparece bien definido, pues abundan los tanteos, los ecos de otras voces, ya se puede hablar de una niebla simbolista en su poesía: "Inventaría una ciudad de sueño / en la que ardieran los atardeceres / por los marchitos ojos / del transeúnte que acaricia sombras. / Inventaría yo la sed de nuevo / para acercarme al agua del copioso / torrente de la vida / y beber en su cauce que no sacia".

El siguiente, *Un jardín al olvido* (1987), marca ya el territorio de lo que será la poesía del autor.

Personifica el tiempo, lo hace vivencia y memoria íntima, pues en él la infancia se recuerda y se añora, y se lamenta su pérdida. Será la constante de su poesía, como muy bien ha querido dejar fijado en esta antología, cuyo título repite la palabra clave "jardín", precedida de otra palabra fundante de su canto, "memoria". El poema póstico, "Un jardín al olvido", está, como corresponde a su papel de introducción y emblema, lleno de claves. Habla en él de "un jardín sin tiempo, sin dolor, sin memoria". Es una alegoría abarcadora de la infancia, de la que el yo infantil guarda los recuerdos más puros y felices. La infancia -"la única patria del hombre", que dijo Rilke- es, sin más, el paraíso perdido. Hay muchos otros poemas evocativos de lugares y personas de su infancia rural. Todo lo impregna la melancolía.

La recreación del tiempo ya ido cristaliza, sobre todo, en sinestesias. El mentado poema comienza así: "Era un tiempo de brezos con aromas de esquilas / y un rumor amarillo del heno en los sobrados". La claridad léxica y argumentativa define ya lo que será el estilo de su autor. Cierta discurrir elemental y algunos resabios sentimentales de

este libro, se irán limando en los siguientes hasta alcanzar la limpidez y la justeza que caracteriza sus mejores poemas.

En Paisaje de invierno (1993) es la mirada lo que centra temáticamente el libro: entrar en la quietud de lo que se ofrece a la contemplación - paisajes, cuadros...-, ganar en su serenidad la vida pura. El color blanco o sus mezclas destacan sobremanera en esta invocación a la pureza. Mirar con amor lo contemplado supone traspasar a la propia vida esa quietud que su latencia trasciende. Por ejemplo, "Toledo en la tormenta (El Greco)", que se cierra así: "Está en nosotros, en nuestras estancias, / ese espacio tormenta, / ese vértigo oscuro, vertical, / que iluminan las alas de la luz / de azul, de plata y verde." La mirada exterior, morosamente desplegada, acaba replegándose en mirada interior. Así, todo signo real se convierte en símbolo al interiorizarse, al recrearle en su esencia y fundirse con él.

Y junto a la mirada, el nombrar. No habría si no poesía si no se tradujese la sensación o el sentido de lo visto. En Puerto el nombrar se torna a veces sortilegio. Sus descripciones son detalladas, frugales (escasas metáforas y muy claras, nada arriesgadas), enumerativas, y se recogen al final con una reflexión sucinta o la ya aludida trasposición a la propia vida.

En Estelas (1995) vuelve la melancolía por el paso del tiempo,

por el sentimiento de pérdida que arrostra la vida humana. Las "estelas" son los recuerdos que perduran ubicados en un lugar y un tiempo: el espacio natal y la niñez. En aquellos lugares, en aquellas cosas permanecen las horas gozosas de la vida inocente. Léase "El cerezo", buen ejemplo de evocación de un mundo trasoñado: "Te alejas. El cerezo conserva tu canción, / la guarda en su matriz, ya no te pertenece". No se recupera el tiempo físico, pero en la memoria perdura, se hace vívido de alguna forma, es como una pequeña luz que palpita: "Mientras germine mayo / y ofrezca sus cerezas al llegar el estío / en ti renacerá / una savia secreta / que siempre te acompaña".

Hay poemas no sólo de añoranza, también de celebración. Busca en la realidad signos de la vida callada y plena con los que cotejar el propio ser, como buscando en su "estar ahí" -algo muy rilkeano- una purificación y una serenidad que al hombre le falta. En "El pez", "Contemplación de mayo" o "Visión de Apocalipsis" el poeta vibra ante la belleza y verdad de lo contemplado.

Hay reiteraciones léxicas como aceptación, quietud, ofrenda, entrega, comunión, salvación, cántico, plenitud... que acumulan un sentido evidente: un trasvase dar-recibir entre la creación y el hombre. Y no son menos singulares las deixis, los conativos, los

mostrativos: “ved”, “fijaos”... o el “nosotros” integrador (yo y lectores).

En Señales (1997) los poemas son más breves, concentrados y de escueto decir. En varios se recoge meridianamente la poética. Por ejemplo: “Como liba la abeja entre las flores / hazlo tú en las señales / de lo que se te manifiesta. / Atiende lo pequeño, / lo no atendido. Canta su rumor. / Dales palabras. Que se escuche / otra distinta música”. Es otra forma de insistir en lo mismo de siempre. Se acude una vez más al ámbito de la infancia como consuelo o amparo ante el dolor de haber perdido su paraíso: se evocan las palabras de ese mundo como un sortilegio letánico, bizmador, pues ellas conservan la sacralidad de aquel universo. Naturalmente son aquellas que aluden al origen -los seres queridos, la casa, los primeros rituales...-, donde están las raíces, el pilar o eje del mundo.

Hay una mística de lo pequeño y lo humilde y se nombra para entrar en comunión con ello. Es algo que viene de antes, pero ahora se define más claro. Así el poeta busca sentirse a salvo, y su ascesis va en pos de la claridad y el sentido sagrado que la vida tiene y que, sin

embargo, con tanta frecuencia se oculta en la pasión y la ceguera humanas, que reniegan de la pureza del mundo.

Básicamente este es el orbe poético de José Luis Puerto, que redundará en sus dos libros posteriores. En Las sílabas del mundo (1999) vuelven los poemas largos, en De la intemperie (2004) de nuevo se acoge a la brevedad; pero siempre los mismos motivos, el mismo canto de comunión con la materia y celebración de lo que al hombre le ofrecen las pequeñas cosas, con su compañía diaria y su humilde belleza. Y, de vez en cuando, la vuelta a las raíces, al tiempo de la pureza infantil y de la revelación del mundo como una imagen limpia e inmarcesible, aun en la pobreza rural y el sacrificio.

Hay un poema del primero de los libros antes aludidos que explica su poesía limpiamente simbolista: “Territorio” es la parábola del hombre que bosqueja en sus versos: el que marcha -“homo viator”- hacia el misterio entre el amor y el dolor. Poesía emocionada que, como Luis Rosales, la luz del corazón lleva por guía.

César Augusto Ayuso

Joaquín Serrano Serrano. El manuscrito de Antonino García Álvarez (1783-1858), poeta de la Ribera del Órbigo (León). Universidad de León, 2006, 424 pp.

Lo primero que se constata al leer El manuscrito de Antonino García Álvarez (1783-1858), poeta de la Ribera del Órbigo (León), en su origen tesis doctoral del profesor Joaquín Serrano Serrano, muy reducida ahora para su publicación, es que se puede realizar un estudio profundo e interesante de cualquier tema o autor. Con frecuencia pensamos que una tesis doctoral exige un tema especial, nuevo, con posibilidades. Pues bien, este trabajo nos demuestra lo contrario, y lo hace muy dignamente. A la vez, nos avisa de tantos textos que podemos encontrar en archivos olvidados de cualquier pueblo perdido.

Valoramos en el trabajo de Joaquín Serrano la claridad, el orden y la documentación, fundamentalmente. La claridad facilita su lectura y comprensión, lejos de lo farragoso de muchas tesis, añadiéndole amenidad. El orden nos va metiendo en el texto sin dificultades. Cada apartado está perfectamente entrelazado con el anterior y con el posterior. Además, el trabajo no carece de documentación, aunque nunca resulta excesiva ni pesada. El autor conoce bien autores y textos que le ayudan a apoyar sus teorías y los aprovecha con eficacia, de tal

manera que contribuyan a convencer al lector de ese mundo en el que vivió y escribió el sacerdote Antonino García.

Joaquín Serrano divide su trabajo en tres partes.

1ª/ Estudio del autor, obra, contexto, poética. Es, sin duda, su parte más importante, sin la cual difícilmente se puede entender el resto. En ella, el autor estudia al sacerdote, fijándose en los detalles significativos de su vida; la temática de sus poemas, destacando el contenido religioso de los mismos, repartido entre los ciclos de Navidad, con las pastoradas, y la devoción a los santos; más el contexto político y social de la España de la época y los problemas del campo leonés. No olvida la poética, en la que estudia los rasgos generales de su métrica, la lengua, con algunos rasgos leoneses señalados y la personalidad del lenguaje religioso, y el estilo, sencillo y cercano, casi siempre.

2ª/ Edición del manuscrito. El profesor Joaquín Serrano, después de explicar los criterios de la edición, registra, uno a uno, cada poema o cantar, explicando, aclarando, poniendo notas, para que

la lectura de los mismos resulte más accesible. Hemos comprobado que lo consigue plenamente, pues no hemos encontrado dificultad alguna en su lectura y comprensión. Lo cual debemos alabar, porque nunca olvidamos que se trata de un manuscrito escrito a mano, del siglo XIX, sometido al deterioro habitual de estos textos, conservados en lugares poco idóneos.

3ª/ Transcripción de las seis primeras hojas del manuscrito, en las que aparecen composiciones de Fr. Francisco de Jesús, del año 1754; anexos comparativos entre las composiciones de Antonino García y otros autores o textos; índices de santos y pueblos, a quienes se dedican las composiciones; y algunas láminas fotocopiadas del manuscrito.

De las tres partes, nos detenemos en la primera. En ella podemos comprobar el papel tan importante que juega la religión y los ciclos litúrgicos en las zonas rurales. Todo gira a su alrededor: la vida, los trabajos, los animales, los alimentos, las enfermedades... Por ello, el párroco, don Antonino, es el responsable de todo lo que pasa en su parroquia. Él debe informar a sus feligreses de los acontecimientos políticos, de los peligros para su alma, para su cuerpo, del presente y del futuro. Pero también tiene que continuar las fiestas, religiosas y profanas, y fomentar la participación entre los feligreses.

Por eso escribe, recopila, corrige, textos propios y heredados. Él es el hombre culto y no puede defraudar ni a sus creencias ni a sus fieles, que confían ilusionados en su labor orientadora.

Destacamos especialmente la ligazón entre religión y política, que tan bien estudia Joaquín Serrano.

Ya al final de nuestra breve reseña, se podría criticar la falta de un apartado dedicado a la poesía y sus características. La verdad es que en este aspecto las composiciones no brillan demasiado. No estamos ante poemas de gran mérito. Sin embargo, no debemos olvidar que no busca su autor hacer buena poesía, sino fomentar la vivencia religiosa entre lectores y oyentes, y colaborar en la conservación de costumbres y celebraciones heredadas. Y esto, verdaderamente, lo consiguen estos versos. No obstante, hemos leído algunos poemas que destacan por su ternura, por la vivencia religiosa, o por el humor y gracia, como por ejemplo: "Una Salve que digeron unas niñas" (p. 99); "Ave Maris Stella" (p. 107); "Villancico" (p. 119); "Pastoras" (p. 208).

En conclusión, animamos a leer este libro, fiel reflejo de un siglo difícil, en el cual la Iglesia tuvo que enfrentarse a las consecuencias de la temida desamortización, causante de pérdidas económicas importantes y, seguramente, de su debilitamiento ante el Estado y ante sus propios creyentes. Se acaba la

Reseñas

época, bondadosa y segura, donde Estado e Iglesia caminaban juntos. Por otra parte, es un trabajo concebido con amor y esfuerzo ante

unos textos queridos, pues nacen de la tierra donde su autor ha nacido y, tal vez, cantó o recitó en su niñez.

Néstor Hernández Alonso

E. Álvarez, *El trino del diablo*, Palencia, Menoscuarto, 2006. 280 pp.

Enrique Álvarez es un excelente narrador, entregado a sus obras sin obsesionarse por la publicidad de las mismas. No es un escritor secreto, pero sí ausente de los grandes circuitos de la publicidad literaria, sea la televisión o los más afamados suplementos literarios nacionales, a pesar de que su camino literario no es precisamente corto. Acaso convenga recordar que Enrique Álvarez participó siendo muy joven en la aventura de la revista leonesa *Yeldo*, allá por los ya lejanos años de 1973 y 1974. En aquellos años 70, escribía en el *Diario de León* interesantes artículos sobre los narradores leoneses que empezaban a despuntar en el concierto nacional. Pronto, desde muy joven, entendió el mundo literario como su mundo. Y en él ha vivido, singularmente como narrador: es autor de novelas como *El sueño de la ahogada* (1990), *El rostro oculto* (1994) e *Hipótesis sobre Verónica* (1995), y de diferentes libros de relatos, como *Trece narraciones fantásticas* (1981), *Prosa fanática* (1983), *De perdedores* (1990) y *Un ángel cae. Ocho sucesos* (2004). De estos libros de relatos se extraen los dieciocho de *El trino del diablo*, con uno más inédito, el último, titulado "Los incendiados". Todos ellos se nos ofrecen corregidos, como versión última de

los mismos. Diremos también, en este punto, que Enrique Álvarez ha recibido importantes premios literarios, como el "Ciudad de San Sebastián" de cuentos, el "Emilio Hurtado" de libros de cuentos y el "Ciudad de Barbastro" de novela corta

La selección de los cuentos de *El trino del diablo*, título que coincide con el de uno de los relatos, la llevó a cabo Juan Pedro Aparicio, guiado por el criterio del buen gusto personal, y los dispuso cronológicamente.

Los primeros relatos de *El trino del diablo* son cortos, concentrando en pocas líneas una historia. Poco a poco, el escritor irá dando espacio a la narración, que, más compleja, acogerá también mayor número de personajes y una variedad más acusada de matices. La historia de cada cuento es algo más que un mero suceso. El cuento nos dice algo de la condición humana. Intuimos que la imagen del desierto en el primer relato refleja nuestra soledad y un entendimiento de la vida como tramo de dolor. Alguna frase es explícita: "hemos convertido el reformatorio en un magnífico desierto donde, a pesar de ser ya unos cuantos, nos arrastramos y padecemos dramáticos sufrimientos". Y en un sentido trascendente puede leerse "La sala

de espera", espacio que viene a ser una metáfora de la vida como espera permanente; el cuento evidencia que el hombre vive esperando, como los personajes de Esperando a Godot. De igual manera, "El cachorro" nos viene a señalar -Edipo en pequeño- que la normalidad de la vida puede verse alterada por un hecho fortuito que trastorna nuestro discurrir diario y, a la vez, nos descubre facetas de nuestra intimidad que tal hecho casual hace aflorar al exterior. De sentido trascendente podemos dotar, asimismo, a "Miguel Voces", ilustración narrativa acaso del ideal absoluto de liberación de las contingencias temporales; y naturalmente, y como consecuencia, como una parábola más del fracaso. En la introducción habla Aparicio de la presencia de lo numinoso en estos cuentos, pero formando parte de lo cotidiano, lo que hace de los relatos una rara y sabia mezcla de realidad y fantasía. "Hilario" es un cuento que, desde mi punto de vista, se mueve en una atmósfera kafkiana. ¿Quién es ese Hilario que en primera persona cuenta su historia de desecho, "inexpresivo y viejo" cuando lo encuentran, objeto de curiosidad para todos hasta convertirse en estorbo y acabar arruinado y olvidado? ¿Es un ser humano o es la parábola de la vejez, pongamos por caso? ¿O es un Gregorio Samsa de nuestro tiempo? En "El pacto" la intriga mantiene su misterioso desarrollo hasta el final.

Actúan muchos elementos: un pacto extraño que entrañaba "el compromiso de volver", el reconcomio que roe las entrañas durante una vida, derivado de tal pacto, pero inmerso en lo cotidiano, en "la intimidad del trato cotidiano entre los dos" amigos, la espera indefinida y temerosa de que aquel pacto delirante se cumpliera... Y se cumplió. Volvió Humberto Manjón, pero "con un aspecto que en otras circunstancias hubiera resultado irreconocible, dado su avanzado estado de descomposición". Se cumple el pacto, pero lo numinoso, en efecto, se ha instalado en la vida, a lo largo de toda una vida de espera.

Aparicio llega a sugerir que esta literatura la "podemos considerar con toda propiedad fantástica", aunque inserta en situaciones realistas. Para verificar tal aserto bastaría con leer "El cadáver de alabastro". En él hay un sabio manejo de la intriga que se mantiene candente a lo largo del cuento y que nos hace leerlo con tensión creciente. Vemos cómo convertimos en algo misterioso y desazonador nuestras sospechas, nuestras suposiciones, el análisis suspicaz de lo que se sale fuera de los esquemas que guían nuestra lógica de la costumbre; comprobamos la intranquilidad que produce el cambio por nimio que sea, la inquietud que provoca lo que no tiene momentánea explicación, lo que, en fin, alborota nuestro

transcurrir ordinario y origina fantasías derivadas de los desvíos de la lógica, como diría el poeta Guillermo Carnero. La realidad puede, finalmente, acompasar nuestra fantasía a sus esquemas: es la resolución del conflicto en el que hemos vivido desasosegados. Al género fantástico pertenece de lleno uno de los cuentos más atractivos del libro, "La música", asunto frecuente en los relatos de Enrique Álvarez; el enigma del relato no se resuelve hasta el final, pero el misterio envuelve a los personajes, al desarrollo argumental y a la extraña y perversa pieza musical convertida en el centro del relato.

Por encima de todo, sean más o menos realistas o más o menos imbuidos de lo imprevisible, los cuentos de Enrique Álvarez plantean situaciones humanas. Habla Juan Pedro Aparicio de "sobredosis de humanidad" y de "apasionada experiencia por esos caminos de perdición en que se desarrolla la vida...". Son los cauces de perdición o aparentemente quiméricos por los que transcurrimos todos en las situaciones más comunes. Quizá no haga falta acudir a mundos lejanos para trazar una historia: esta brota de las múltiples historias de todos los días, de los hechos comunes y, sobre todo, de nuestra percepción de la realidad y de cómo la interpretamos desde nuestras suspicacias, desde el asomo de la sospecha, desde la desazón y el

desasosiego que producen los hechos nimios, pero que contrarían la percepción ordinaria del vivir diario, es decir, la tranquilidad de la costumbre. Lo que no se adapta a nuestra percepción o a nuestra costumbre desata el cuento. El relato nace de una sorpresa, generalmente insignificante para la mayoría, pero no para ese personaje-protagonista que choca con algo imprevisto o inesperado y que puede desatar su imaginación, cuando no su fantasía. El desconcierto que provoca lo inesperado es el tema que flota bajo la historia de muchos relatos.

Todo puede surgir de la confianza o desconfianza que un personaje genera en nosotros o, como sucede en "El trino del diablo", de que queramos acomodar la realidad de los demás a nuestras intenciones. O de las dudas en torno a una decisión, como en el cuento "Elena Jiménez"; o de la coincidencia o no de nuestro punto de vista con el punto de vista de los demás: léanse en este sentido "Dejar a Felicia", una obra maestra para Aparicio. De lo indicado se desprende que la vida más que hacerla nos hace. No hay fatalismo, creo, pero sí coincidencia en el hecho de que un suceso inesperado y repentino puede torcer el rumbo de una vida e imponer un destino que no parecía el nuestro.

Los cuentos de Enrique Álvarez son narración en estado puro. Asistimos al desarrollo de los hechos sin nada que pueda demorarlo, trátase de digresiones, reflexiones o

descripciones. De ahí un primer rasgo de amenidad, que Enrique Álvarez consigue tanto en acciones prontas a dispararse hacia su remate (los cuentos primeros) como en aquellos que, como "El trino del diablo", discurren demoradamente hacia un final que parece que se nos dilata; o como en el cuento final, "Los incendiados", el único inédito del volumen, que da la talla altísima del narrador. En él un cura maduro cuenta, en su largo reposo de curación, las alucinaciones que empezó a sufrir hasta ver a los parroquianos incendiarse sin abrasarse; el cuento discurre morosamente, acompasado con el reposo demorado del protagonista, envolviendo el relato en un halo espiritual capaz de hacer comprensiva la desgracia. Me parece un relato verdaderamente luminoso.

En general, los cuentos parten del punto de vista del protagonista, sea en primera o en tercera persona; pero Enrique Álvarez domina los trucos de la narración y puede hacer coincidir diferentes puntos de vista, con técnicas como el monólogo interior, cartas y distintas voces, las de la vigilia y las que llegan desde el sueño y la pesadilla, como puede verse leyendo "Iván y Carmen", uno de los cuentos más largos y complejos, uno de los mejores

también. Se trata de algo verdaderamente importante: la polifonía de voces, que Bajtin atribuyó a la novela moderna y que viene a decirnos, en apresurado resumen, que a la voz del narrador llegan voces ajenas, previamente ideologizadas, que se mezclan con la suya; un ejemplo sencillo, en el inicio de "El cachorro": el narrador nos dice que a primera hora de la mañana el niño José Alberto sale camino del colegio para realizar un examen de literatura "para el cual había estudiado como una bestia las dos noches anteriores y estaba convencido de que haría un ejercicio impresionante"; en la voz del narrador resuena, como forma indirecta, la del niño ("como una bestia", "ejercicio impresionante") que a su vez traduce el registro del habla coloquial escolar o estudiantil. No sé si los cuentos de Enrique Álvarez mantienen una unidad que no es más que un mito de la literatura o de la crítica. Su virtud es, más bien, la capacidad creadora, la inventiva engendradora de mundos posibles varios y variados. Lo que sí hay es una atmósfera peculiar y un estilo singular que hemos desgranado a lo largo de esta reseña.

José Enrique Martínez

J. P. Aparicio, *La mitad del diablo*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006. 172 pp.

“Una narración que empieza pronto y termina enseguida”. Esta frase que aparece en el prólogo a estos 136 cuentos breves de Juan Pedro Aparicio me parece una definición precisa de ese género, no nuevo, pero sí novedoso en cuanto a la potencia y originalidad de su cultivo en España e Hispanoamérica, y que llamamos relato breve o, como mención más extendida, microrrelato. Ocurre algo parecido en poesía, si observamos el ahínco con que se ha generalizado e intensificado el cultivo del haiku, una vez adaptado a nuestra tradición por los poetas modernistas. El microrrelato y el haiku comparten algunas cualidades comunes, derivadas en uno y otro caso de la escasa materialidad textual, como pueden ser el escaso desarrollo de la acción narrada o de la emoción poetizada y la importancia que cobra tanto lo que se dice como lo que se calla. La diferencia radica en que el microrrelato pertenece al ámbito narrativo.

Juan Pedro Aparicio nos dice en el prólogo a su libro que al relato breve le afectan dos fenómenos fundamentales: la elipsis y la invención. No sé si Aparicio practica la elipsis a la hora misma de escribir el relato o es una acción a posteriori, es decir, practicada una vez escrito

el relato mayor, sobre el que se van eliminando elementos de las frases o de la historia; porque en narratología la elipsis significa que el narrador se salta algunas partes de la historia que cuenta, creando huecos que el lector ha de rellenar instintivamente, con el fin de que la duración del tiempo de la historia se acompañe con la del relato en su memoria lectora. La invención –la otra cualidad del relato breve– va unida directamente a la ficción, a la imaginación, a la capacidad de crear ficciones, así como al ingenio, cualidad ésta que me parece otro tercer puntal del relato breve; el ingenio alude a la inventiva pronta, a la intuición y al artificio.

Los escritores de cuentos suelen quejarse de que es un género poco leído y de que los lectores prefieren la novela. Aparicio expresa una idea que a mí me parece de gran interés y que quizá explica por qué sucede lo indicado: cada cuento es un mundo autónomo que requiere –escribe– “un esfuerzo individualizado de penetración en cada uno de ellos”. Se trata de una experiencia común: en el mundo imaginario de una novela permanecemos durante un tiempo considerable; en el del cuento, y más si es un relato breve, apenas nos instalamos nos echan del salón. De ahí que la rapidez de desarrollo de la historia necesite

compensarse con otras cualidades, como la inmediata entrada en materia o el final imprevisible.

La mitad del diablo es un libro, pues, de 136 relatos breves que se organizan de forma que la brevedad de los mismos va potenciándose progresivamente del primer relato (página y media) al último, reducido a una sola palabra, a una sola sílaba: "Yo". En el relato breve el título cobra especial trascendencia. En este caso, el título es "Luis XIV", el Rey Sol, aquel que imbuido de una potestad casi divina afirmaba: "El Estado soy yo". Es el relato o microrrelato más breve que conozco, mucho más que el del dinosaurio de Monterroso, aunque supongo que alguno habrá reducido al silencio, es decir, que conste sólo de título; el cuento de Aparicio es la elipsis retórica en su más alta expresión; pero funciona como fogueo de luz, como imagen repentina, como plasmación plástica y verbal del super-ego. Probablemente tal texto o "testículo" sea pasto de las futuras antologías -hoy ya relativamente numerosas- del microrrelato en español.

Ciento treinta y seis cuentos autónomos, yuxtapuestos, forman La mitad del diablo; pero el sello de Aparicio genera en el conjunto una atmósfera peculiar reconocible en algunos rasgos característicos, entre los que apunto como más atractivo el de la narratividad total y absoluta. Aparicio es un narrador

nato, un contador de historias, sin que estas sufran "pausas" descriptivas o digresivas; de esta manera, el ritmo del relato es progresivo, sin alteraciones, paradas o retenciones que creen espacios de morosidad o de dilación temporal. Este hecho contraría las opiniones críticas que aproximan el microrrelato a la poesía o, más concretamente, al poema en prosa, colocando a los dos géneros en una zona fronteriza. En todo caso no es asunto novedoso, dada la hibridación de géneros en la literatura contemporánea y la tendencia, quizá general, al minimalismo. En cualquier caso, los cuentos de Aparicio son relatos, breves y brevísimos, pero relatos, y, de cualquier manera, los más reducidos están más cercanos a la reflexión rápida y al apunte ingenioso que a la poesía, aunque se asemejen a esta en la intensidad y la concisión.

El cuento breve exige, como antes indiqué, la entrada en materia desde la primera palabra y el final sorpresivo por inesperado. Una y otra cosa se da en todos los relatos de Aparicio. La frase final causa siempre un efecto-sorpresa, como se comprueba leyendo cualquier relato; la frase final ronda lo inesperado, cuando no lo paradójico, produciendo un impacto que contraría, de forma luminosa, lo previsible: es un efecto estético muy poderoso, a pesar de la precariedad textual del microrrelato.

Hay que añadir aún otro aspecto notable del relato breve: el humor. Aparicio mismo lo ha puesto al lado de la elipsis y la invención. Es el humor que impregna relatos como "Compartir el cielo", en el que el matarife de Lot -la ciudad inventada de Aparicio tiene nombre propio- sueña con un cielo de cerdos, los que ha matado a lo largo de su vida de jifero.

En estos relatos breves despliega Aparicio toda su capacidad inventiva para contar historias diversas siempre sorprendentes y con variadas tonalidades de sentimiento, del humor benevolente al humor negro de "Estar vivos", de la emoción amorosa de "La traición" al humor macabro de "El grito".

Los relatos se mueven entre situaciones verosímiles y supuestos imaginarios que en numerosos casos derivan hacia lo fantástico, como sucede en la hipótesis que origina "Cazadores" o en el supuesto unamuniano de "La partida", según el cual somos personajes de un juego de Dios. Pero me parece que los cuentos aluden siempre a situaciones humanas en las que es tan importante lo que soñamos como lo que vemos. Como dice uno de los relatos, "una situación como de sueño, pero que sabía a real". Esas situaciones humanas nos hablan de miedos, celos, emociones, debilidades, cambios de personalidad o desdoblamientos de la misma o de la propia imagen, de fantasmas personales, sueños,

deseos, destinos contrariados, promesas sólo resueltas tras la muerte, venganzas, posibilidades de futuro no cumplidas, etc., etc.

El motivo del desdoblamiento es frecuente ("Ataque al corazón", "Los dos caminantes", "El premio", etc.), pero en el conjunto predominan, si no me equivoco, las referencias escatológicas, es decir, los argumentos que tienen que ver con la muerte y demás postrimerías o novísimos; historias de reos y ajusticiamientos, de condenas y muertes, del infierno y del demonio. Lo que nos admira es que en la escasa materialidad textual de cada cuento quepan historias tan admirables, como, por ejemplo, aquella en que el castigo contra otro se vuelve contra uno mismo ("La mano") o aquellas otras en las que uno ve su muerte transformada en la de otro ser ("Morir en la cama", "En el último instante"). Parece mentira, de igual manera, que la brevedad admita las técnicas narrativas más efectivas, entre las que yo destacaría las prolepsis o anticipaciones del futuro, pero con una cualidad muy original en los cuentos de Aparicio: se trata de un futuro que no existe ni existirá; es un futuro imaginario, que reside sólo en la mente del personaje, sea como ilusión o mera fantasía; es el futuro previsible o posible si las circunstancias no hubieran torcido el destino verosímil; así ocurre en "La traición" o en "Rememoración final"; en este relato, el joven

paracaidista, en ese momento fugaz de caída libre en el que el paracaídas no se le abre, previó un futuro ya negado, un futuro imposible.

Hay otro asunto que me parece de interés. Tras tantos siglos de escritura, la literatura, se alimenta de ella misma; los escritores extraen tópicos, temas y fórmulas de obras del pasado que sirven de referencia. Estamos en el campo de la intertextualidad y la metaliteratura. No es frecuente este aspecto, según creo, en la literatura de Aparicio, pero también hay algunos casos, como los cuentos titulados "El graffiti" y "El trino"; se basa este último en el cuento tradicional del fraile que, absorto ante el canto de un pájaro, pierde el sentido del tiempo; Aparicio repristina la historia haciendo que cuando el fraile regrese al convento, este se haya transformado en una urbanización de chalets y un campo de golf: no cabe duda que es la actualización del viejo tópico del

locus amoenus, pues hoy, éste, más que una naturaleza grata es, por ejemplo, un centro multiusos o ese campo del golf del que habla Aparicio.

En otros relatos expresa Aparicio una concepción del arte, y por tanto de la literatura, muy moderna y sintética, pues resume en pocas líneas las muchas que otros han gastado para teorizar sobre los mundos posibles de la literatura. Me refiero a los relatos titulados "La síntesis" y "La vida en el lienzo"; dice el primero: "David Slaziel estaba descontento. Decía que el arte es un misterio y un milagro, pues no sólo recrea la vida al representarla, sino que también compite con ella, creando, cuando es verdadero, una realidad paralela y superior, síntesis a un tiempo de la propia vida y de su representación".

José Enrique Martínez

Gustavo Vega, La frontera del infinito –método minimomaximalista-, León, Universidad de León, 2005, s/p (pero 110 pp).

El último libro del poeta leonés, afincado en Barcelona, Gustavo Vega, nos remite a dos instancias complementarias. La que presupone una lectura –o contemplación- de los trabajos aquí seleccionados por el autor y la que nos introduce en la labor misma del poeta. No es un libro de poesía al uso, y no ya por el hecho de ofrecernos una muestra de poesía visual –“realizaciones”- de calidad indiscutible, sino porque el lector puede –quizá deba- adentrarse en el territorio protocreativo gracias a la inestimable exposición del “cuerpo teórico”, titulado “- es +, o viceversa (apuntes para un método mínimo-maximalista)”. La combinación de este prólogo con la selección del trabajo de –en palabras del propio poeta- mínimo-maximalismo poético consiguen no sólo un acercamiento y mayor comprensión de la figura del creador sino, lo que conlleva un mérito mayor, seducir al lector, predisponerlo a algo más que a una pirueta humorístico-poética o la rápida asimilación de determinados hallazgos expresivos verbales y plásticos.

La reflexión filológica y filosófica se aúnan para, a la mayor brevedad y haciendo honor al título del libro, indagar sobre el fenómeno artístico

de la poesía plástica y de la poesía en sí. Con su lucidez característica, Gustavo Vega esboza, sin necesidad de justificaciones y sin voluntad de generar amplificaciones vanas, una microhistoria de una parte de su trayectoria poética. Una diacronía que sumerge al lector en los aspectos físicos y metafísicos de la labor creativa de su autor. Aunque La frontera del infinito no está construido con textos inéditos, porque fue un libro terminado en 1984 y sus “realizaciones” fueron apareciendo a la luz pública tanto en exposiciones como en diversas publicaciones, ha pasado el tiempo y, por vez primera, lo podemos concebir como un conjunto o unidad estética, al menos de una parte sustancial del proyecto, además de disponer de un prólogo teórico revelador, lo que aumenta el valor que de por sí la obra actual contiene. En el mencionado prólogo, asistimos a detalles internos de la creación que, en el caso de la poesía visual y plástica, son de mucho valor para seguir un proceso no siempre expuesto con tal claridad. Lejos de ser un manifiesto programático, en el inicio teórico de La frontera del infinito se nos expone diáfananamente la metodología seguida por Gustavo

Vega hasta conseguir la expresión concreta que observamos con fruición en la segunda parte del libro. Inspirándose en el arte minimalista de los sesenta –de hecho el libro se define como un homenaje a éste-, el poeta visual – anterior a la era informática- recurre a técnicas similares a las del collage, aunque como el propio Vega recuerda se trata de una técnica y de un método afín pero de resultados estéticos y filosóficos diferentes de los del minimalismo histórico. El método orienta al artista en cuanto a los materiales pero al mismo tiempo ese mismo método supone una actitud del artista ante el proceso creativo y ante el mundo.

No se trata de una postura meramente esteticista, es una voluntad de indagación poético-artística que, si bien incluye formas geométricas, trazos, figuraciones, sigue apoyándose profundamente en la palabra poética, a veces en la sílaba, en el fonema. La paradoja en la que el mismo título parece ahondar no supone la finalidad directa de esta poesía, pero sí hay una intención de ruptura inherente a esta concepción de la creación artística. La noción básica de “menos es más” conlleva un replanteamiento de la poesía y del mensaje poético, incluso sólo comunicativo, que rechaza frontalmente lo que el poeta define como lógica proposicional. Desnudar el lenguaje para hallar en el resultado de este proceso, en

ocasiones mutilador, la pureza originaria de la palabra. Para ello, el poeta plástico prefiere recurrir a materiales de base industriales, los periódicos por ejemplo, es decir la palabra sacada de un entorno prosaico, desnaturalizado, para devolverla a su primer nivel, el literario o artístico. De ahí la idea de minimalismo: “Se trata de tomar expresiones lingüísticas o visuales – grafismos, formas plásticas...- ya realizadas de antemano con cualquier tipo de finalidad – publicitaria, propagandística, informativa, etc.-, despojarlas de elementos y de aditamentos –lo que suele equivaler a reducir las, minimizarlas...-, en ocasiones simplemente a descontextualizarlas, de modo que adquieran una nueva dimensión, un significado nuevo, poético.” Descontextualizar las palabras, revelar su auténtica esencia, más allá de la frase o proposición, “raptar” las palabras es el método a seguir para poder crear a partir de ese nuevo y singular tiempo expresivo cada uno de los cauces naturales, que el propio lenguaje tiene de forma inmanente. Y en ese recorrido inverso hacia la naturaleza primaria del lenguaje es donde el poeta más que buscar halla, de forma sorpresiva y casi azarosa, los nexos de expresión entre la palabra y la imagen o la forma.

La experiencia estética perseguida por el poeta se sitúa en el ámbito de lo liminar, de lo elemental que

subyace en la materia esencial de la poesía, la palabra, cuando la despojamos y la reducimos a los mínimos anclajes de expresividad o de lógica, en aras de la esencia poética en sí misma. Pero la noción fundamental sobre la que se asienta la búsqueda expresiva del poeta es, sin duda, el concepto filosófico de la coincidentia oppositorum. Todas las aparentes paradojas, empezando por la del título, se resuelven en un acercamiento metódico hacia el mundo creado y por crear, desde una vertiente conceptual, que asume la oposición de los contrarios no como un problema sino como la verdadera realidad de todo: “La coincidencia de opuestos es fuente inagotable de fantasías, de poesía y, con ello, de placer. Cómo disfrutamos confundiendo en nuestra propia experiencia, dentro de nosotros mismos, los “contrarios”. (...) Instante de eternidad, vivir al mismo tiempo el Todo y a la Nada. Qué gran analogía, el mundo. Qué gozo, la coincidencia de los opuestos cuando, de pronto, se produce en las profundidades del alma.”

Se asume como propia la línea que viene de Tomás de Aquino o Leibniz, entre otros, que pasa por Hegel o Heidegger, y que consagra la contradicción como un motor para el conocimiento verdadero. Al apuntar este pilar conceptual del método mínimo-maximalista, Gustavo Vega coincide con otro poeta plástico, José Manuel de la

Pezuela, especialmente en su conjunto *La gran contradicción*, del que seleccionamos los siguientes versos por la preocupación por la forma y la proximidad conceptual de ambas poesías: “Porque la gran contradicción es lo que da sentido a los opuestos/-ya que sin la oposición de uno el otro no sería nada-/y la tensión entre ellos es lo que les unifica,/negué la afirmación y afirmé la negación/cuando quise atravesar sin compañía/el difícil desierto lleno de espejismos y de estériles palabras.”

Y el mejor ejemplo de toda la brillante teorización del prólogo es, sin duda, la selección de poesía visual que conforma *La frontera del infinito*. Quizá uno de los logros más llamativos del conjunto sea la profundidad narrativa y filosófica que alcanza, obtenida sin embargo con el mínimo de materiales lingüísticos. Lo máximo se genera a partir de lo mínimo, pero éste desvelado por el trabajo de despojamiento ya mencionado. En ese proceso hacia lo pequeño se encuentra el esquema de lo más fundamental, de la idea expresada en libertad, del fonema liberado de ataduras económicas o sociales, mediáticas, que esconden la esencia del lenguaje. No obstante, prevalece una lógica interna que unifica todos los textos y sus realizaciones por encima de lo anecdótico, consiguiéndose un resultado expositivo, que va de hallazgo en hallazgo y que hace de la lectura de

este libro un placer compartido entre el autor y el lector.

Los juegos de palabras cómplices, el humor como expresión última contra la injusticia, los conceptos, las imágenes, son recursos empleados para superar la oposición de los contrarios que domina la realidad pero también para establecer puentes con el lector, destinatario activo de esta poesía. Y la unidad conceptual y metodológica que estructura todo el libro converge con la lograda disposición gráfica del mismo. Tanto el color como las formas geométricas y figurativas establecen un ritmo visual armonizado al detalle con la palabra, el cual, a base de desarrollarse a lo largo del conjunto, le imprime un hilo narrativo-expresivo contundente. Cada "realización" se convierte así en un cuadro donde detenerse a reflexionar sin esfuerzo y en una lectura minimalista, en la que se debe asumir con fruición cada letra, cada rasgo gráfico y fónico, porque hasta las comas sumen nuestra conciencia en un estadio anterior a la mera comunicación, que amplía nuestro campo de visión estético hasta límites desconocidos. En definitiva, al concluir la lectura de *La frontera del infinito* podemos suscribir las palabras de Roland Barthes: "El placer del texto es eso: el valor llevado al rango suntuoso de significante."

Juan Carlos Merchán

Carmen Conde, Antología poética, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Biblioteca Nueva. 2006, 210 pp.

Es Carmen Conde (1907-1996) una de las grandes poetas españolas del siglo XX. Su voz poética, además de inconfundible en su singularidad, posee la innegable capacidad de contagiar al lector de un vitalismo intemporal, casi primigenio. De hecho, Carmen Conde ha devenido en un clásico de la poesía española por derecho propio. Su figura se enclava en la llamada Generación de 36. Comparte, por tanto, época con Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo o Gabriel Celaya, entre tantos otros. Si atendemos a su perfil biográfico, observamos como el hecho generacional va más allá de unas meras coincidencias cronológicas o epocales. Los fenómenos históricos de signo violento vividos por dicha generación condicionaron de forma ineludible la natural trayectoria de sus obras, en especial de la de Carmen Conde. La Guerra supuso un hito trascendental en su vida y en su obra, que le impidió continuar publicando con total libertad. No afectó, sin embargo, la situación histórica y personal a la escritura que, bien al contrario, la poeta mantuvo al mismo nivel que en los años previos a la contienda civil. Pero tuvo que aplicarse a sí misma una autocensura en cuanto a las

publicaciones posteriores a la guerra. De este modo, hasta finales de la década de los setenta y de los ochenta, son muchos los poemas que no ven la luz. Aparecen por vez primera, pero interpolados en conjuntos poéticos muy alejados ya del tiempo de su escritura.

A esta circunstancia debe añadirse que, para la calidad y el ingente volumen de textos, no han abundado las antologías de Conde. Sí que existe la de 1967, que supuso la recuperación pública de su figura. Incluye cuatro poemarios inéditos, *Sostenido ensueño* (1938), *Mientras los hombres duermen* (1938-39), *El arcángel* (1939) y *Mío* (1941). Esta antología histórica, sin embargo, no podía incluir todo el corpus poético oculto, elaborado durante la Guerra y con posterioridad a ella. Se trata de textos fundamentales que ahora, por fin, pueden ser leídos en perspectiva, es decir intrapolados en el correcto lugar y tiempo de su creación. Ahí radica uno de los aciertos principales de esta antología tan necesaria, en mostrar tanto al lector actual como al de años pasados una obra lírica fundamental, como es la de Carmen Conde, en su verdadera trayectoria estética y cronológica. Así se atisba la auténtica línea expresiva de una creación interrumpida.

Díez de Revenga recoge parte de este corpus, señalando fechas de edición y de escritura. Esto permite una correcta, incluso privilegiada, perspectiva de la auténtica travesía estética y temática de la poesía de Conde. Se trata de una antología que recupera para el lector -y para el estudioso- una lectura real de dicha singladura, yendo a la fuente verdadera, al poema, ultrapasando los límites históricos o anecdóticos de cada poemario. La lectura se rehace de forma más completa y, sobre todo, más profunda. Al tener Carmen Conde una andadura vital y literaria considerable, pudo enmendar el hecho fatídico de no poder ver todos sus textos publicados durante el franquismo. Aquéllos que no pudieron ver la luz en su día, lo hicieron paulatinamente años después, diseminados en diferentes conjuntos poéticos. La antología realizada por Díez de Revenga colabora en este proceso de enmienda, que la propia poeta lleva a cabo a lo largo de décadas, pacientemente. Con el tiempo, la coyuntura política y social de la reinstauración de la democracia permitiría a Conde, aunque a destiempo, esmaltar sus nuevos poemarios con algunos de aquellos textos del pasado.

En cuanto a la obra recogida en la Antología poética, empieza con Brocal (1929), que es el poemario inicial de Carmen Conde. Está constituido por un conjunto de poemas en prosa, en los que ya

asoman temas y recurrencias que singularizan su obra posterior, tales como el ambiente solar del Mediterráneo o su consecuente vitalismo. Gabriel Miró, Juan Ramón Jiménez o Gabriela Mistral tienen en estos poemas juveniles un eco profundo. De esta etapa inicial son también los textos antologizados de Júbilos (1934). Son más complejos que los de Brocal y, sobre todo, nos abocan al recuerdo y la narración, elementos ambos identificatorios de la voz poética condiana. Pero, de igual modo, se introducen motivos vanguardistas junto al canto a la vida, al paisaje y a la belleza, que persiste más allá del dolor inherente al vivir. Con estos dos conjuntos poéticos se cierra -a la fuerza- la primera etapa de su obra, porque la Guerra Civil se cierne ya sobre España y la normalidad de la trayectoria tanto vital como poética de Carmen Conde se truncará, igual que la de tantos otros autores. Conde, no obstante, sobrevive a la guerra y sigue escribiendo durante y después de la misma. Demasiados textos, como ya se ha señalado, quedarán relegados en el cajón, a la espera de poder ver la luz algún día. Como explica Díez de Revenga, con Júbilos "se cierra una etapa de la poesía de la autora, ya que habrá que esperar diez años, y transcurrir la Guerra Civil y la primera Posguerra, para que volviera a aparecer un libro poético suyo, lo que no ocurriría sino hasta 1944, con la aparición de Pasión del verbo y

Honda memoria de mí." Ya en 1947, Carmen Conde sorprende con tres poemarios, *Sea la luz*, *Mi fin en el viento* y *Mujer sin Edén*. A pesar de las autolimitaciones temáticas, se puede afirmar que la dimensión pública de su producción poética se ha recuperado. De nuevo, el vitalismo condiano se abre camino desde la muerte o el más negro porvenir de los hombres. Una vez en los cincuenta, la mirada interior sufre un proceso de acendramiento y concibe *Iluminada tierra* (1951), *Vivientes los siglos* (1957) y *Los monólogos de la hija* (1959). Con la década de los sesenta, sus versos profundizarán en la soledad desgarrada pero compartida, humanista, que subyace en conjuntos como *En un mundo de fugitivos* (1960) o *Derribado arcángel* (1960). En los setenta, la trayectoria culmina con libros extraordinarios como *A este lado de la eternidad* (1970) o *Corrosión* (1975), donde se aúnan poemas inspirados en la muerte de su esposo, el también poeta Antonio Oliver -"Réquiem por nosotros dos"- con la poesía social o la recreación poética de la naturaleza. También hay que destacar dos títulos emblemáticos, *Cita con la vida* (1976) y *El tiempo es un río lentísimo de fuego* (1978), en los que el vitalismo, recurrente a lo largo de su obra, alcanza su cota máxima. Por último, merece una mención especial la obra generada por la poeta en la década de los ochenta,

tanto por su originalidad y fuerza expresiva como por los poemas inéditos en ella recogidos. Destacan los conjuntos poéticos *Desde nunca* (1982), *Derramen su sangre las sombras* (1983), *Del obligado dolor* (1984) y *Cráter* (1985). De ellos extrae Díez de Revenga parte del mencionado corpus poético, cuya fecha de escritura corresponde en realidad a décadas muy anteriores. Conde ofrece, en estos conjuntos, textos nuevos, junto a los que dormían a la espera de la ocasión propicia.

Larga trayectoria vital y poética la de Carmen Conde, de la que no debe olvidarse su prosa memorialista, de enorme interés y valor estético, en consonancia con su obra lírica, de la que dan buena muestra los tres volúmenes de *Por el camino, viendo sus orillas* (1986). Brillante y reveladora labor filológica la que ha llevado a cabo el profesor Francisco Javier Díez de Revenga, quien hace justicia a una de las obras poéticas más consistentes y fundamentales de la literatura española del siglo XX. La antología recopila lo esencial de cada etapa, resucitando los textos en su verdadero lugar, más allá de los avatares ineludibles de la historia desgraciada. La que Carmen Conde compartió con sus coetáneos y a la que logró sobrevivir audazmente, quizá gracias a la apuesta por la vida que recorre sus versos de principio a fin.

Vieites, Manuel F. (ed.), Manuel LUGRÍS Freire. *Do texto ao escenario, Vigo, Galaxia, 2006, 292 pp.*

El año 2006 ha sido el año, en las instituciones y en la esfera literaria gallega, de Manuel LUGRÍS Freire (1863-1940). Autor de la villa coruñesa de Sada, LUGRÍS ha sido la figura del "Día das Letras Galegas" un 17 de mayo en el que la Real Academia Galega prepara también su centenario. Fruto de este evento, y como viene siendo habitual, el sistema editorial gallego agudiza la (re)edición de las obras fundamentales de los autores homenajeados y lanza estudios y material didáctico de muy diferente tipo. Así, de LUGRÍS hemos podido ver volúmenes centrados en su obra narrativa, ensayos que focalizan sus intervenciones políticas, su evolución ideológica, etc. Ahora damos noticia de un sólido e inaugural volumen que se centra en una faceta importantísima y exitosa del sadense, la de dramaturgo.

Podemos decir que el autor de *Minia y Mareiras* (1904), ha escrito estas mismas obras con un claro propósito: su puesta en escena por parte de una compañía y de un centro de formación de actores gallegos, la frustrada Escuela Regional Gallega de Declamación, idea de los regionalistas (entre los que se encontraba nuestro autor) para la producción y promoción

teatral en la lengua propia del país. La necesidad de la puesta en funcionamiento de una escuela dramática ha sido una constante preocupación a lo largo de todo el siglo XX (obviamente con los obstáculos y las imposibilidades lógicas de la represión franquista) e, incluso en la era postautonómica, Galicia tendrá que esperar bastante tiempo, hasta el año 2005, para que comience en Vigo la formación reglada a nivel superior en Artes Escénicas.

Precisamente esta nueva sección de la Biblioteca de Teatro de la editorial Galaxia (*Grandes Manuais*) se inaugura con un conjunto de estudios de los primeros profesores de la ESAD de Galicia, una nueva casa que activará al teatro gallego de aire nuevo y fuerte y a la ciudadanía de un impulso revitalizador y activo hacia la cultura escénica de la mano de los profesionales gallegos, como habría soñado LUGRÍS y todos aquellos que pusieron su empeño en la creación de la citada Escuela Regional. Manuel LUGRÍS Freire. *Do texto ao escenario* es una obra pensada desde un punto de vista divulgativo, accesible a un amplio sector social pero sin que ello implique descuido o falta de rigor en la investigación; el lector

encontrará un esmerado trabajo en lo compositivo y en lo ilustrativo, capítulos con información adicional y notas o fragmentos de gran interés. Partiendo de la figura del autor de *A ponte* (1903), el libro nos ofrece un conjunto de aproximaciones sobre teoría e historia teatral, ejemplificadas o contextualizadas en la órbita lugrísiana.

Destacan los apartados de Manuel F. Vieites, coordinador del volumen y director de la ESAD gallega, trabajos sobre creación dramática y formación teatral en la época de Lugo. El teatrólogo ya nos había demostrado su solvencia en este terreno y su bien hacer con sus recientes investigaciones sobre el teatro gallego y su función político-educacional en el período que media entre la fecha del estreno de *A fonte do xuramento*, de Francisco María de la Iglesia, en 1882, hasta el estallido de la cruel guerra civil. El reciente premio ADE Creación dramática, educación popular e construcción nacional. Galicia (1882-1936), fruto de su tesis doctoral, amplía este bloque contextual en el que también Lugo, presidido en su creación, como indicó Euxenio Carré, por el amor a la patria, a la justicia y a la humanidad, prendió una antorcha (continuada posteriormente por las Irmandades da Fala) en los ámbitos de la educación y de la creación, vinculada muchas veces al atril de la política y de la configuración de una

esencia gallega ideal, de un discurso identitario dirigido a un proyecto de nación.

Vieites y Damián Villalaín se encargan, de este modo, de elaborar un mapa ilustrador de la obra y del tiempo en que se encuadra la producción dramática del que fue presidente de la RAG. El primero, por una parte, sin escapar del análisis global de la obra dramática del autor, encuadrada entre el drama social y la comedia de costumbres

Temos pois que na obra de Lugo hai dúas épocas ben diferenciadas: comeza coa comedia de costumes en 1884, e logo inicia unha andaina máis orientada ao tratamento de problemáticas sociais, para, en 1917, volver á comedia de costumes, con *O pazo e Estadeíña*. (p.60)

dibuja un marco hispánico y galaico, del que emana una esencia muy amplia del quehacer del mundo del espectáculo y en donde destacan el nombre de personalidades del teatro como Ángel Guimerá, Joaquín Dicenta, María Guerrero, Antonio Benito Fandiño, Xavier Prado Lameiro, etc., o instituciones y movimientos como la Institución Libre de Enseñanza, el Krausismo, la Escola Dramática Galega, Cantigas da Terra, Abbey Theatre, etc. Ya hemos dicho que una de las características de esta obra es su inclusión de fragmentos, ilustraciones o términos adjuntos al cuerpo central del texto, que los

amplían y le imprimen un tono divulgativo y educativo.

El segundo, por su lado, es el responsable de la panorámica europea en la que el teatro experimenta unas grandes transformaciones y evoluciones, tanto en lo teórico como en la praxis escénica. Stanislavski y su método de trabajo con el actor lo elevan a “primeiro gran director de escena” (p. 39). En concordancia con Villalaín, sin sus renovaciones, el naturalismo quedaría relegado a un simple capítulo en la historia de las artes, con una nómina de autores de relevancia como Ibsen o Chékhov, bien es cierto. Aún así, no podemos olvidar el caldo de cultivo del Théâtre Libre con Antoine o las bases con las que empieza este artículo, el programa reformador de la escena de Diderot; tampoco conceptos definidores del teatro occidental como el de mimesis: “relación do produto artístico coa natureza, coa realidade ou coa verdade” (p. 20). Es importante tener presente estas renovaciones técnicas y buena salud del teatro (también en España, recuérdense los populares “teatros por horas”) para observar en qué medida la empresa de otras nacionalidades históricas es espejo de estos avances, al lado de otras premisas de construcción nacional, como hemos visto. De nuevo, las aportaciones del ensayista se acompañan con fundamentales textos de la historia y la teoría del teatro (Aristóteles,

Diderot, Jean-Jaques Roubine o Alison Hodge), que pueden ser consultados, en su totalidad, en la lengua de Castelao.

La segunda parte del manual (a creación teatral), elaborada en su conjunto por profesores de diversos departamentos de Arte Dramático, toma la partitura textual de Lugrís para proponer una serie de ejercicios, prácticas, modelos y disertaciones sobre la puesta en escena y el análisis dramático y dramatúrgico. Sea el trabajo con la voz, el cuerpo o la palabra (hablada y escrita), todas las propuestas coinciden en lo que Afonso Becerra anota al final de su apartado: “a clave está en considerar que os piares básicos de calquera dramaturxia ciméntanse no texto orixinal [pretexto, en palabra de algunos] e na énfase que lle deamos aos elementos dramáticos constitutivos” (p. 235)

En la parte textual llama la atención la denominación teórica de la composición del drama escrito, dividido según las superadas denominaciones ingardenianas de texto primario y secundario (con todos los juicios de valor que esto pueda conllevar) y se echa de menos tanto un mayor reflejo de los avances que se han llevado a cabo en torno a las acotaciones o los procesos de transducción, como una mayor diversificación bibliográfica. Con todo, es muy destacable, en estas propuestas de análisis textual y dramatúrgico, la aplicación de la

analítica del ritmo para el drama, entendiendo éste como una serie de intervenciones y factores tangibles y de elementos aprehensibles en la globalidad rítmica de la pieza. Afonso Becerra ya nos había demostrado los buenos resultados de estas tomas de pulso al cuerpo textual con una también reciente publicación, *O ritmo da dramaturxia*, centrada en la primera dramaturgia gallega en verso: *Entremés famoso sobre a pesca no río Miño*.

Luego del trabajo de mesa, llegan los ejercicios sobre las tablas y la toma de decisiones en el proceso de escenificación: “Cando coñezamos ben o texto, teremos unha serie de desexos e ilusións sobre o traballo que nos espera. Nese momento deberemos decidir cal é o máis importante deses desexos, cal deles nos interesa por riba de todo” (p. 260). Es, en ese momento, cuando se defiende unánimemente el proceso de ensayos como el momento para la búsqueda, el encuentro con las dobleces de los personajes, la exploración, etc. Para ello (y sin abandonar la remisión a las obras de Lugrís), también se indican una serie de interesantes ejercicios para la puesta a punto de las principales herramientas del teatro: la voz y el cuerpo del actor. Solamente queremos hacer mención a un punto, a una carencia, bajo nuestro punto de vista, en el apartado vocal: la mayor profundización en la tarea del ejercicio prosódico y de la

fonética gallega. Es preciso que un actor sepa distinguir la curva melódica de un enunciado interrogativo castellano frente a un gallego, que diferencie las enes velares de las alveolares y que profundice en la sociolingüística para la óptima “definición vocal dos personaxes” (p. 248). Es clamoroso si escuchamos la cantata de alguna escena gallega contemporánea.

Lugrís demostró que el espectador también podía presenciar una pieza larga de teatro gallego (Mareiras es la primera obra en tres actos del teatro gallego), hoy se ha conseguido una normalización lingüística (por lo menos en las tablas) y paulatinamente en todo el sector, como demuestran los avances de la formación, la edición y la calidad de obras como la que hoy comentamos.

Roberto Pascual

RAMOS, Baldo, *Escura e Transparente*, Santa Comba, tresCtres, 2005, 88 pp.

El trayecto artístico de Baldo Ramos se ha ido perfilando y afianzando con pasos lentos pero certeros, cada vez más firmes y seguros, durante los últimos años. Buena prueba de ello son, no sólo algunos de sus libros de autor (*Ut pictura poesis*, *Monólogo do calígrafo*, *Signos de cinza o Raíz do voo*, entre otros), sino, sobre todo, los siete magníficos poemarios que lo sustentan, en los que afloran las constantes de una obra singular y con amplia proyección de futuro: *Raizames* (Follas Novas, 2001), *A árbore da cegueira* (Espirál Maior, 2002), *Los ojos de las palabras* (Fundación Villar Berruelo, 2002), *El sueño del murciélago* (Pre-Textos, 2003), *Escura e transparente* (tresCtres, 2005), *Diario de una despedida* (Amarú, 2005) y *O ourego e o compás* (Ies Virxe do Mar, 2006). Hemos dicho trayecto artístico y no exclusivamente poético o literario pues, a la par de estos libros (e incluso en buena parte de ellos), Ramos ha ido desarrollando una atractiva labor pictórica, de naturaleza caligráfica, sumamente original, que lo ha llevado a ilustrar también libros de otros poetas, como Arcadio López-Casanova (*Dicir unha razón*, 2006), y a obtener un, cada vez mayor, reconocimiento en diversas muestras como la V Bienal de

Pintura “Eixo Atlántico” (2002-3) o en el XV Certamen Gallego de Artes Plásticas “Xuventude 2001”, así como el I Premio Auditorio de Galicia (2001), por citar sólo algunos ejemplos.

Consideramos obligado, pues, hacer referencia a todos estos antecedentes, ya que ello puede contribuir de algún modo a un acercamiento más amplio y cabal para el lector a un poemario tan complejo como es este *Escura e transparente* (2005), quinta entrega de una obra que, como puede apreciarse por la lectura de los títulos arriba aludidos, se perfila sólidamente en el equilibrio que supone un, no siempre fácil (aunque alternado), bilingüismo.

Se trata en este caso de un poemario amplio, denso, que, como ha señalado López-Casanova en su lúcido prólogo, aspira en su concepción misma a ser un objeto estético “totalizador”, entre otras razones por la sutil combinación que en él encontramos de pintura y poesía, dos artes que Ramos concibe indisolublemente unidas como parte de un mismo proceso creativo.

El libro está estructurado en cuatro bloques: “Razón de azar”, “Na raíz doutra perda”, “Repaso de destinos” y “Dados do Deus perdedor”, en los que el número de composiciones que los integran es

variable. Pese a las diferencias fácilmente detectables de extensión y contenido entre unas y otras, están todos los textos recorridos por la presencia constante de un entramado conceptual que se agruparía en ciertos núcleos que afloran en diferentes momentos del libro. Entre ellos, destacarían fundamentalmente dos: las reflexiones metapoéticas, muy abundantes por otro lado en toda la producción de este autor, y la importancia del silencio como parte del proceso creador. Se alude así a una “mudez” del poeta que, por otra parte, cobra absoluta corporeidad en muchas de las composiciones incorporando de este modo su obra a esa “poética del silencio” cuya presencia en la literatura hispánica algunos han puntualmente analizado.

Para Ramos el acto de la escritura es visto como una azarosa salvación frente al olvido que todo corroe, frente a la ausencia y la inanidad de la materia, pero también frente al silencio. “Para escribir só preciso / este ceo gris / e a nada das cousas”, manifestará en uno de los logrados haikús presentes en el libro (“Branco sobre negro”). Sin embargo, a la luz de reflexiones de este jaez, la voz poética intuye la falacia que puede encerrar todo acto creador, al no ser más que una “falsa creencia” cuya verdadera esencia permanecerá oculta o tratará de intuirse encarnada en algún lugar recóndito, tal vez en esa otra voz con la que

constantemente dialoga a través de la segunda persona gramatical, una especie de alter ego, recreación lingüística de sí mismo. La verdadera dimensión de este acto se hallaría, pues, más allá de las propias palabras o de la línea de tinta que, de un modo burdo, trata de representarlas, de configurarlas imprecisamente, sobre el papel. Para el poeta la escritura y la reescritura, constantemente aludidas, no pueden escapar de la misma dimensión translúcida, “oscura e transparente”, que encontramos en un “trazo de auga” o unas “alas de tinta”. Sin embargo, deben luchar de forma continua hasta liberarse de esos límites impuestos por el sentido o por la simple hoja de papel y buscar lo inefable, “seguir sempre a dirección que asegura o extravío”. Mediante una profunda volición poética, el yo lírico tratará de servirse de ambas (escritura y reescritura) para acercarse a la inocencia primigenia, a la matriz originaria de la materia creadora, al “trazo primeiro”, aun siendo consciente de su propia precariedad y de su derrota, de su sempiterno fracaso por encontrar “aquilo que lle negan as palabras”. Las alusiones en este sentido son constantes. Los términos que muestran esa ruina, esa desazón sumida en la decadencia, el olvido, el abandono y la asunción de la misma poquedad del yo son más que recurrentes: “perda”, “fracaso”, “final”,

“descenso”, “derruba”, “extinción”, “decepción”, “esquecemento”, etc. Esa luz “oscura e transparente” a la que hace referencia el título es constantemente aludida a lo largo de todo el poemario a través de una visible dicotomía luz-oscuridad. Así, la primera se ofrece como motivo omnipresente y con frecuencia inaprensible, como búsqueda, como representación esencial del arte, como guía más allá de los “muros da palabra”, pero también como limitación frente al poder subyugador del silencio que provoca la mudez aludida del poeta. Por su parte, la oscuridad es la negrura de las sombras, de los túneles, de la ceguera, de la noche, de los murciélagos, del crepúsculo, de la palabra oscura, motivos que encarnan el anuncio de la orfandad vital del ser humano, su desazón y su destino encaminado al olvido, pues escribir no es sino el “oficio de esquecer” (de olvidar). Por ello, ese destino conducirá indubitablemente a la mudez necesaria, ya aludida, y la palabra, que resulta a la postre imposible de compartir con el mundo, quedará, como el hombre, permanentemente sujeta a ese olvido, al no poder competir con la misma capacidad comunicativa que encierra el silencio.

La lucha contra el tiempo, un fecundo onirismo presente en la búsqueda de imágenes originales y precisas, la conciencia de ahondar en la herida, en el surco en el que tal vez se halle la esencia del arte (su

raíz última y más profunda) y el fuego o el río como símbolos del acto creador son algunas de las otras constantes presentes en este libro en cuya cuidada presentación se mezclan en un todo pintura y poesía. A ello contribuye la original justificación del texto siempre hacia los márgenes externos y la sobreimpresión del mismo en las ilustraciones del propio Ramos.

Por otra parte, la búsqueda de un constante esencialismo en toda su lírica, de una sencillez extrema pero densa en su contenido, así como esa convivencia de lo poético y lo pictórico en una misma producción artística fecunda y enriquecedora, enlazaría la obra de Baldo Ramos tanto con la poesía de José Ángel Valente como con la producción de artistas plásticos tan reconocidos como Leopoldo Nóvoa (Salcedo, Pontevedra, 1919), con quien “dialoga” en una de las más sutiles composiciones del libro que termina diciendo: “escoitas voces / e ninguén responde. // alenta muda / a súa luz”.

Mario Paz González

CARRIEDO, Gabino-Alejandro, Poesía, edición de Concha Carriedo y Antonio Piedra, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2006, 1018 pp.

Con la publicación de este libro, conmemorando el veinticinco aniversario de la muerte de su autor, los amantes de la Poesía, con mayúsculas, están de enhorabuena, pues ahora pueden acercarse a la producción íntegra de Gabino-Alejandro Carriedo (1923-1981) uno de los poetas más singulares y originales de la segunda mitad del siglo XX. La salida a la luz de esta magna obra, largamente esperada y reclamada por muchos, ha venido además a echar por tierra algunos tópicos que sobre la figura de este autor habían pesado demasiado al ser comúnmente reiterados hasta la saciedad. Y no nos referimos simplemente a las consabidas etiquetas que, por su facilidad y su simpleza, vienen a sobrar cada vez más a la hora de acercarse a un creador tan complejo como el que aquí nos ocupa, sino también a esa idea tan largamente extendida y enarbolada casi como dogma de fe de que Carriedo había alternado, a lo largo de su trayectoria, fases de gran fecundidad creativa con otras de hondo silencio. Este libro viene a mostrar que no sólo estos silencios estuvieron dotados de no menor

fecundidad que el resto de su trayectoria, sino que también nos revela, por si aún pudiese quedar alguna duda, que su compromiso con la palabra poética (y por ende con la creación artística) iba más allá de lo que fáciles simplificaciones puedan hacer creer. Compromiso con el arte y consigo mismo, aunque no tanto con las capillitas y corrillos que nunca atrajeron demasiado a un poeta heterodoxo y rebelde como éste, siempre independiente y fiel a un dandysmo propio tan original como incómodo para muchos.

Muchas de estas cualidades, así como la de “oculto poeta mayor”, son expuestas aquí por Fanny Rubio en un acertado prólogo, en el que nos recuerda cómo su poesía “suma de misterio, sorpresa y experiencia” ha influido más de lo que se suele citar “sobre los que, después de él, se han vinculado, aprendiendo de él, a las páginas de las revistas de experimentación contemporáneas”. E insiste esta autora además en que estaríamos así ante “uno de los poetas españoles de los últimos treinta años en el que se integran verticalmente, a manera de profundidad, una serie de escuelas y facetas originales” que irían desde el Regeneracionismo y el

Tremendismo a las raíces de esa poesía de la introspección más cercana en el tiempo.

El lector familiarizado con la obra de Carriedo disfrutará gratamente, pues, con la lectura de sus primeros sonetos inéditos hasta ahora, escritos en 1945. Son diez composiciones de estirpe áurea en las que se muestra, de modo muy palpable, la influencia quevedesca en momentos como ese “hueso prisionero de mi hueso” con que termina el número II, que recuerda el “polvo enamorado” del poeta barroco, así como en las alusiones al amor constante más allá de la muerte o al paso del tiempo inexorable.

En su etapa Tremendista, vinculada a un tipo de lírica en la línea del regeneracionismo noventayochista, así como del expresionismo poético del Dámaso Alonso de Hijos de la ira y de los poetas de Espadaña, encontramos dos libros singulares, Poema de la condenación de Castilla (1946) y El cerco de la vida (1946-47). De este último, que (aunque había sido enviado por Carriedo al Adonais en 1947) se editará póstumamente en 2002, resulta especialmente interesante el tercer bloque, un magnífico conjunto integrado de nuevo por sonetos relacionados por su impecable factura con los antedichos de 1945, pero que también se englobarían en una tradición de la poesía de los objetos que hundiría sus raíces no sólo en el siglo de Oro, sino también

en el Futurismo o en algunos poemas de Miguel Hernández como el soneto “Ascensión de la escoba”, por citar un ejemplo. En cualquier caso, en ambos poemarios se palpan esas influencias tremendistas y noventayochistas mencionadas que nos presentan, mediante una tensión expresiva constante, a un yo exaltado frente a las inclemencias del mundo que lo circunda. Cabe criticar aquí el hecho de que la versión de este poemario incluida en el libro no sea la original de 1946, sino la que Carriedo llevó a la imprenta en una revisión del mismo publicada en 1964. Es lógico que el criterio ortodoxo de edición obligue a incluir siempre la última versión del autor, sin embargo quien tenga oportunidad de cotejar ambas comprobará que la presencia de la primera sería muy necesaria para el acercamiento a una obra tan singular como ésta, pues las variantes introducidas por Carriedo en esa reedición de 1964 son tantas que casi podríamos decir, como también ha señalado Palacios (Espéculo, n.º34), que se trata de un texto nuevo que, como aporte más palpable, incluye la titulación de los poemas, algo que no existía apenas en la edición del 46.

Al mismo tiempo que abandonaba Palencia y la influencia del Tremendismo por Madrid y el Postismo, Carriedo, cuya curiosidad poética no tenía límites, abordó la confección de un libro de poemas religiosos inédito hasta la fecha, La

sal de Dios (1948), influenciado por el Blas de Otero de los "Poemas para el hombre" (Egan, 1948) y por el poeta religioso mejicano Manuel Ponce. Son textos impecables, de una curiosa sensibilidad, en los que percibimos de nuevo rasgos de ese influjo áureo ya comentado en los aspectos métricos (con un amplio uso del endecasílabo y del heptasílabo), influjo que, por otra parte, no era ajeno a un gran número de poetas de su promoción, espadañistas, garcilasistas, postistas o de la escuela que fuese.

Este influjo se percibe con mucha más claridad en los textos en los que la impronta postista resulta mucho más nítida. Nos referimos al conjunto de sonetos que también había permanecido inédito hasta ahora, incluidos bajo el epígrafe de "Taimado lazo (1947-1951)", de gran interés para estudiar la evolución del poeta y comprobar cómo unas influencias se iban amalgamando a otras, pasadas siempre por el filtro de su voz única y personalísima. Cabe destacar aquí la progresiva presencia de recursos muy del gusto postista, repeticiones, paronomasias, juegos de palabras, anáforas, onomatopeyas, hipérbolos, imágenes marítimas también presentes en Chicharro, pero, sobre todo, los experimentos formales: con el alejandrino (como en "Disquisición divina", por ejemplo) o en el genial "Soneto ilegal", que combina heptasílabos y endecasílabos en todas sus estrofas.

Además de apreciarse en estos textos un uso constante del humor y la provocación, llama la atención en ellos (o en las dedicatorias que los acompañan) la presencia de todo un nuevo mundo que pasa a configurar un universo poético trasunto del personal plasmado en los diarios del autor, un universo por el que desfilan sus amigos de la bohemia artística, Carlos Edmundo de Ory, Nanda Papiri, Emilia Palomo, Gregorio Prieto..., así como todo un imaginario propio o, cuando menos, compartido con los otros postistas, tal como vemos también en *La piña sespera* (1948) y *La flor del humo* (1949), los dos libros de este periodo que ya habían sido reproducidos anteriormente en la antología de *Hiperión Nuevo compuesto descompuesto viejo* (1980).

De su paso por el Realismo mágico se nos presenta el bestiario *Los animales vivos*, de inicios de los cincuenta aunque publicado por el poeta en 1966, y dos libros íntimamente ligados entre sí, *Del mal, el menos* (1952) (el primero dado a la imprenta por Carriedo tras el *Poema de la condenación de Castilla*) y *El otro aspecto*, poemario de esos mismos años que formaría parte del mismo ciclo poético que el anterior. De éste último cabe destacar la cita de George Laforgue que lo encabeza, que resultaría toda una declaración de principios, así como el hecho de que, al no haber sido publicado en vida del autor, muchos de los textos que lo

integraban, en los que se intuye ya una clara preocupación de índole social, pasarían a formar parte de libros posteriores como *El corazón en un puño* (1961), poemario que, junto a *Las alas cortadas* (1959) – lleno todo él de un evidente onirismo surreal–, y *Política agraria* (1963), representaría la personal incursión de Carriedo en este tipo de poesía etiquetada como Realismo social. Sin embargo, ni aun entonces el palentino abandonará sus claras exigencias cualitativas y su sempiterno sentido del humor y de la ironía, aprehendidos del Postismo, que lo alejarán del panfletarismo ramplón tan común en aquella tendencia.

Su interés personal y profesional por la arquitectura, las artes plásticas y la literatura en lengua portuguesa, acrecentada fundamentalmente a través de su amistad con João Cabral de Melo y su participación en la *Revista de Cultura Brasileña*, dirigida por su amigo y compañero de vicisitudes poéticas Ángel Crespo, dará como fruto un libro original y que ha sido admirado y denostado a partes iguales, por su riesgo y su complejidad compositiva. Se trata de *Los lados del cubo* (1973), un libro ligado de alguna manera al Concretismo luso-brasileño y a la influencia de los poetas de la revista *Noigandres* (1952), como Decio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos y Ronaldo Azevedo.

Buena muestra de su última etapa creativa serán algunos de los textos incluidos como inéditos en la ya mentada antología de *Hiperión* y que se reúnen ahora bajo el título de “*Tabla de valores (1970-1979)*”, así como dos de los poemarios publicados póstumamente que recogían composiciones de este período: el libro en portugués *Lembranças e deslembranças* (1975-1980) y *El libro de las premoniciones* (1972-1981). Junto a ellos, dos conjuntos de poemas inéditos emparentados por su forma y, en muchos casos, por su temática: “*Poemas chinos (1975-1980)*” agrupados bajo este singular epígrafe por el propio autor, y “*Esperanza todavía (1977-1981)*”. En todos estos casos encontramos una lírica de raíz más íntima y personal, centrada en el yo y su vivencia, haciendo gala de una gran condensación y densidad, así como de un gran despojamiento formal que hace que los poemas se muestren carentes de todo ornato vacuo e innecesario.

Uno de los grandes aciertos de este volumen es el de reunir con el título aglutinador de “*Las ubres de Amaltea*” (extraído de un probable proyecto de libro de Carriedo que nunca llegaría a cobrar cuerpo) un vastísimo corpus de poemas sueltos, inéditos o, en buena medida, desperdigados en infinidad de revistas. Es probable que sin el arduo esfuerzo recopilador de Concha Carriedo (responsable junto

a Antonio Piedra de esta magnífica edición), muchas de estas composiciones hubiesen llegado a perderse o a confundirse en la maraña de publicaciones sueltas que (casi siempre con más buena intención que medios a su alcance) habían tratado de recuperarlas. Su reunión en este volumen nos permite leer por fin juntos los famosos “Anónimos chinos” (publicados en *El Pájaro de Paja* y otras publicaciones análogas de la etapa en que acompañó a Crespo en la aventura del Realismo mágico), así como innumerables composiciones de más que apreciable factura y que conforman prácticamente un tercio de la producción total del poeta. Su vastedad es reveladora de, al menos, dos certidumbres ampliamente intuitidas y no siempre comentadas, a saber, la dificultad encontrada por muchos grandes autores de posguerra para publicar su obra en forma de libro y la importancia (se quiera o no, no debería subestimarse) que tendrían las revistas poéticas, tanto de la capital como de provincias, para que esta obra pudiese ver la luz y ser difundida a un público lector.

Por añadir alguno más de los muchos aciertos encontrados en este volumen podríamos referirnos a la presencia de unas maravillosas “Linternas mágicas”, diecisiete poemas escritos por Carriedo en francés, inglés y portugués (dos de estos en colaboración con António

Rebordão Navarro) que contribuyen a revelar su innegable versatilidad poética. También la inclusión (a nuestro modo de ver más que necesaria) de unas “Notas” finales que orientan al lector, teniendo en cuenta la amplia variedad y procedencia de los textos y el hecho de que más de la mitad habían permanecido inéditos en forma de libro. También, y ya a nivel meramente formal, la inclusión de ilustraciones que nos revelan la faceta plástica del poeta, apenas conocida, y que sirven, al ir incluidas en un papel de tonalidad diferente, como “guías”, para ubicarnos en el inicio de cada uno de los bloques que conforman una obra tan vasta.

Antes de terminar quisiéramos añadir dos pequeñas consideraciones que no restan la más mínima valía a un libro tan cuidadosa y elegantemente editado como éste. La primera, reiterar la mencionada ausencia de la primera edición del *Poema de la condenación de Castilla* (1946), que priva al lector de un cotejo necesario con la segunda en la que el poeta adaptó el texto a las directrices del Realismo social, deturpando, de algún modo, el sentido original. La segunda, el hecho de que, para la versión castellana del libro en portugués *Lembranças* e *deslembranças* se haya recurrido a las traducciones de Amador Palacios y no a las versiones del propio Carriedo existentes, aunque

todavía inéditas. Estas dos apreciaciones personales no ensombrecen, sin embargo, la valía de una obra tan magna y necesaria como ésta, imprescindible para acercarse por fin de forma plena a su autor y para comenzar a otorgarle el reconocimiento que injustamente se le ha negado, tratándose de un creador tan importante como injustamente poco reconocido dentro del panorama de la poesía hispánica del siglo XX.

Mario Paz González

Sagrario Torres, Estremecido verso (Antología poética), edición de José María Balcells, Ciudad Real (Diputación Provincial), 2006, 227 pp.

Podría pensarse que el estudio introductorio que acompaña a una obra literaria puede resultar prescindible. Sin embargo, eso no ocurre en el caso que nos ocupa, pues la obra de Sagrario Torres (1922-2006), poeta de Valdepeñas fallecida cuando esta antología estaba siendo ultimada, presenta una mayor complejidad de lo que a simple vista parece. Complejidad que radica en el hecho de que los diferentes poemarios que integran el conjunto de su brillante producción poseen un sólido carácter unitario que dificulta en cierta medida, como ya nos advierte el profesor Balcells en su certero prólogo, el acercamiento de forma individualizada a unos textos que “constituyen fragmentos de la obra en la que se inscriben y en el transcurso de la cual adquieren pleno sentido” (p. 25).

Sin embargo, conviene añadir también, ello no es óbice para que la compleja individualidad de estos poemas decaiga lo más mínimo, ni para que esa aparente dificultad previa se olvide gracias al rigor y cuidado con que han sido realizados, tanto el imprescindible estudio introductorio, como la selección ofrecida. Ese mismo rigor

hace de este libro una obra unitaria, homogénea, que ofrece una poesía implacable, surcada por una serie de temas y obsesiones que afloran, pese a la distinta cronología de los textos, ligados con vehemencia en una precisa visión de conjunto, demostrando, al cabo, que las claves estructurales y temáticas de esta antología son las mismas que, en el fondo, articulan toda su producción lírica.

En ella el profuso cultivo y dominio del soneto individualiza a Sagrario Torres como pionera dentro de la poesía femenina del siglo XX, y aún en el múltiple decurso de las letras castellanas (recuérdense ilustres precedentes como Sor Juana Inés de la Cruz), aunque tendiese, a menudo, a supeditar el prestigio infiel de las maestrías de la hechura a la sublime expresión del sentimiento. Podría decirse así, que el de esta poeta, adscrita por edad a la llamada generación del medio siglo o primera promoción de posguerra, resulta un trayecto caracterizado por la incidencia en la retórica del “sentimiento”, vivido éste a través del “estremecimiento”, pues es la suya una “lírica estremecida”, como apunta el título del estudio introductorio, una lírica en la que “alienta un perceptible

temblor anímico, y una actitud espiritual manifiestamente sobresaltada ante la realidad del ser y las circunstancias del vivir" (p. 12). Se percibe, pues, una búsqueda constante de un espacio vital, de un paisaje interior en el que priman las fibras vitales del elemento autobiográfico más o menos transfigurado, cuya enarbolación conduce a la poeta a un sutil autoconocimiento marcado por la depuración de la memoria. Aunque justo es reconocer que, por el fluido compás de sus versos, desfilan también otros temas: la inquietación metafísica, la preocupación religiosa, la sublimación de la realidad, el dolor de lo efímero (y la asunción de la caducidad vital frente al desangrarse del tiempo), la conciencia ecológica, amén de la sempiterna temática amorosa orlada de cierto carácter mítico al proyectarse hacia la figura del Quijote.

Este vehemente acopio de cogitaciones, tamizadas en los poemas por la mirada personalísima de Sagrario Torres, es diseccionado con el fino escalpelo del buen conocedor y amante del género en el medido prólogo. En él se nos acerca a la honda evolución de una lírica en la que, salvado un rico estadio previo al margen de cenáculos y marcado por la participación en revistas y recitales, podrían distinguirse (así lo hace el profesor Balcells) dos etapas fundamentales. La primera con cuatro libros:

Catorce bocas me alimentan (1968), Hormigón traslúcido (1970), Carta a Dios (1971) y Esta espina dorsal estremecida (1973). En este periodo, iniciado y concluido con sendos libros de sonetos, el "sentimiento se declara, presenta y analiza en sus diversas radiaciones" (p. 11), pues sus versos ilustran las claves del repertorio emocional y temático de la autora, ya desde el primer libro citado, que se inicia, a modo de presentación, con un machadiano (por Manuel) "sonite", firmado por Juan Alcaide. Abunda en este poemario la reflexión metapoética ("El árbol mío", p. 36), la visión de la naturaleza como refugio y salvación ("No es fantasía", p. 38), la indagación metafísica ("El volcán", p. 40), claves que se extenderán, ampliándose, en libros posteriores. Por ejemplo en Hormigón traslúcido (1970), donde da entrada al erotismo ("Sudor", p. 61) y a profundas reflexiones sobre la muerte y el paso del tiempo ("Sin que logremos nada, nos morimos", p. 69), desde una perspectiva que entroncaría con el estoicismo senequista de escritores áureos como Quevedo. En Carta a Dios (1971), uno de sus poemarios más reconocidos de esta etapa, aborda, desde una óptica siempre personal y originalísima, temas extraídos de la tradición, entre ellos: "omnipresencia divina, silencio de Dios, esperanza convicta en la vida sobrenatural" (p. 17), etc.

Este primer ciclo creativo se caracterizaría formalmente por una

incesante exploración y búsqueda de los límites del lenguaje y de los recursos métricos. En *Esta espina dorsal estremecida* (1973) están ya presentes dos de las claves que muestran su anhelo de renovación y su delicado dominio de los aspectos formales: la creación del “sonexástrofo” y la aparición de un “Soneto –sin sinalefas– ante una calavera que tuve, como huésped, varios días en mi casa” (p. 124), compuesto, como su propio título indica, sin una sola sinalefa, algo muy poco común en la lírica castellana, tal y como la propia autora pudo constatar tras leer la friolera de más de doce mil trescientos sonetos. Por su parte, el “sonexástrofo”, pasa por ser un tipo de composición original de la autora, inspirada en el soneto y consistente en “tres cuartetos y tres tercetos, un módulo que nunca antes se había registrado en la historia de las letras hispánicas, puesto que [...] la ampliación del estrambote siempre se produce al final del poema, nunca en el seno del mismo” (p. 18).

En la segunda etapa de su producción el verso se libera en mayor medida de la sujeción a esquemas rítmicos predeterminados. Ahora la poeta repasa su trayectoria vital, la limpidez de la mirada infantil, la crisis que supone la entrada en el mundo adulto, el amor imposible y la comunión con la naturaleza. También son cuatro los libros que

configuran este periodo: *Los ojos nunca crecen* (1975), *Regreso al corazón* (1981), *Íntima a Quijote* (1986) y *Poemas de La Diana* (1993). A ellos se podría añadir *Ritmos desde el péndulo de mi vida* (en prensa), una recopilación de sonetos (ofrecidos en orden cronológico inverso) que habían quedado dispersos en publicaciones varias desde la década de los cuarenta. En algunos casos se trata de poemas de circunstancias, mientras que en otros aborda algunos de sus temas más caros, como la ecología (“Desolación, fuego y muerte en las Tablas de Daimiel”, p. 224) y lo efímero de la existencia (“Deseo”, p. 227).

En *Los ojos nunca crecen* (1975) se percibe un menor retoricismo y una mayor desnudez expresiva, aunque abundan los heptasílabos y endecasílabos blancos. Todo el libro se deja embriagar, igual que los anteriores (y en mayor medida incluso que ellos), por la dulce mansedumbre del recuerdo marcada por la intensidad del elemento autobiográfico, muy presente sobre todo en composiciones como “Ocho puertas había en aquel patio” (p. 147) y “Parloteaba un día con mi madre” (p. 160). Por su parte, *Regreso al corazón* (1981) contiene un conmovido soneto y varios poemas escritos fundamentalmente en versículos whitmanianos, abundando de nuevo el tono confesional y autobiográfico. Sin

abandonar su propia trayectoria, su lenguaje explora ahora la vía más rigurosa, generosa en su profusión de imágenes, que dejan entrever, tanto el neosurrealismo, como el culturalismo, mostrando una visión intelectual del mundo afín a la vigente en aquellos años. En *Íntima a Quijote* (1986), como había sucedido en *Carta a Dios*, encontramos un claro tratamiento epistolar sopesado por el uso del verso libre con la única excepción de tres sonetos, uno de ellos (“Contigo irá mi sombra”, p. 203) incluido en la antología. El libro manifiesta una confesada devoción platónica por la figura del mítico personaje cervantino, en cuya visión, como señala el profesor Balcells, “se subsumen ciertas ideas unamunianas, la búsqueda del alma quijotesca que propuso Jorge Guillén, o la convicción de Cernuda de que en Alonso Quijano había un espíritu de poeta” (p. 23). Por último, la poeta ofrece una personal versión de lo bucólico en los *Poemas de La Diana* (1993), cuyo título hace irónica referencia al campo de tiro que, pese a la oposición popular, se

construyó en el pueblo de Anchuras. Para la elaboración de este poemario, que manifiesta una profunda conciencia ecológica con escasos precedentes en la lírica castellana, Sagrario Torres se trasladó una temporada a Cabañeros y Anchuras (Ciudad Real).

A modo de conclusión, justo es reconocer que, entre las bondades efectivas y laudables de esta antología, figura la de ser un libro palpitante, que muestra una obra poderosa, reconcentrada y de extraña intensidad. Una obra que evita, en la compleja limpidez de sus versos, toda dispersión innecesaria, aunando a la sazón, con la misma naturalidad, espacios reales y paisajes interiores. Una obra, en definitiva, que posee un marcado acento personal propio y que, con vehemente sinceridad, aspira a convertirse, sin lugar a dudas, en arte intemporal en cuyo seno se aglutinan, claramente hermanadas, tradición y vanguardia.

Mario Paz

