

[Reseñas]



**Vladimir Shyshkov, *Curso fonético-introductorio a la lengua rusa para los hispanohablantes*, Valencia: Filología Eslava –Universidad de Valencia, 2007, 214 pp.**

Acercarse a la fonética de la lengua rusa desde la perspectiva de un hispanohablante es siempre complejo y, a menudo, difícil. La reflexión, entonces, que supone el «Curso fonético-introductorio a la lengua rusa para los hispanohablantes» del profesor Vladimir Shyshkov es, por lo tanto, digna de todo elogio.

La primera parte de dicho manual contiene un amplio informe sobre: el alfabeto ruso, las vocales, las consonantes y la escritura, dedicando, posteriormente, una extensísima segunda parte práctica a la pronunciación y la articulación rusa. Es sabido que teoría y práctica son dos caras de una misma moneda; sin embargo, en esta parte práctica, echamos en falta algunos datos referidos a la entonación rusa y a la española, especialmente desde el punto de vista comparativo.

En la tercera parte del curso fonético, que el autor denomina “comunicativa”, se nos presentan una serie de refranes de bastante utilización, “fraseomas”, fábulas de Krylov con su traducción literal y a las que, al propio tiempo, intenta encontrar sus equivalentes en lengua española.

Son dignos de atención determinados fraseologismos, también con su traducción literal, para que se vea su forma interna y poder así compararlos con sus equivalentes en español. No encontramos, a pesar de todo, en este «Curso fonético-introductorio a la lengua rusa para los hispanohablantes» ninguna reflexión sobre algo que nos parece realmente importante y que es lo siguiente. Existe, hoy en día, un gran problema en la enseñanza de las segundas lenguas. El proceso de la enseñanza/aprendizaje de las mismas ha de realizarse desde el punto de vista psicolingüístico.

La metodología de la enseñanza de la etapa inicial (curso fonético-introductorio) tiene que basarse, a nuestro entender, en los datos psicolingüísticos: etapas de la ontogenia del habla, mecanismos de la percepción lingüística, funciones de los parámetros rítmicos, etc. Las unidades lingüísticas de los niveles fonético, léxico, gramatical representan el carácter básico de los parámetros suprasegmentales (del ritmo y de la entonación) de la lengua y las particularidades de la comunicación oral. Es necesario, entonces, comprender y practicar las particularidades de la entonación española (como lengua materna) y rusa en el plano comparativo y la percepción del lenguaje emocional. Sería de interés intentar, entonces, estudiar lo universal y lo específico en el habla emocional comparando ese aspecto en ambas lenguas.

En la Universidad Estatal de Voronezh (Rusia), existe una metodología, elaborada por la catedrática Lyudmila Velichkova, apoyada en un sistema de gestos y que no se basa en simples posibilidades imitativas. Asimismo, gracias a esta metodología, los estudiantes hispanohablantes aprenden el ruso y los rusohablantes aprenden el español, sobre la base del idioma materno con ese sistema de gestos especiales. Dicha metodología ha sido elaborada sobre la base del idioma ruso, español, alemán y sus resultados han demostrado la capacidad de los estudiantes para hablar estas lenguas sin acento.

Además de los problemas metodológicos citados habría que resolver una serie de problemas de carácter científico, a saber:

- determinar las dificultades principales que encuentran los estudiantes en el proceso de la realización de los modelos rítmicos y de entonación asimilando el lenguaje ruso;
- determinar los parámetros del lenguaje que sirven de apoyo para los estudiantes en el proceso de asimilación de la modalidad emotiva.

Sería de interés, en una futura reimpresión del manual que comentamos, que el autor incluyera alguna reflexión al respecto. En resumen, podemos señalar que, a pesar de las deficiencias apuntadas, el autor merece nuestro reconocimiento por el trabajo llevado a cabo y el manual nuestra crítica favorable; este tipo de herramientas no abundan y serán apreciadas, sin duda, por los colegas en la enseñanza del ruso para hispanohablantes.

**Olga Abakumova**

**Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, Flammarion, Café Voltaire, 2007, 94 pp.**

El teórico de la literatura, el semiólogo y el estudioso de la alteridad Tzvetan Todorov alerta en su último libro sobre el peligro en el que se encuentra la literatura. Señala los males que aquejan a la enseñanza de ésta en Francia al tiempo que propone nuevos enfoques para la disciplina y la crítica. Parte de su biografía para explicar su trayectoria intelectual, la influencia de sus estudios en la enseñanza y sus nuevas posiciones. Analiza el estado actual de la creación literaria como fruto de una concepción cuyos antecedentes y evolución expone cronológicamente. Presenta así un panorama histórico de la estética moderna. Acaba su ensayo con una doble defensa: la de los nuevos métodos de interpretación para captar el significado de la obra y la del papel de la literatura en los estudios de tipo social.

Para el autor, la literatura, tal y como se estudia en la enseñanza media y superior, está reducida al absurdo. No se analizan las obras en sí, sino que éstas sirven para ejemplificar diferentes procedimientos técnicos o métodos de análisis. Se privilegia la jerga, los enfoques internos y las categorías aducidas por la teoría literaria. La obra se presenta como un objeto lingüístico cerrado, no como una interpretación del mundo. La consecuencia de tal tipo de enseñanza ha sido la caída drástica del número de estudiantes de letras y la indiferencia que produce en el extranjero la literatura actual francesa. Y es que esta concepción reductora de la literatura no es exclusiva del ámbito educativo, sino que se encuentra en los críticos literarios, periodistas e incluso escritores. Tres tendencias se perfilan en la literatura actual: formalismo, nihilismo y solipsismo. Tres tendencias que refuerzan la idea de que el universo representado en el libro es autosuficiente y carece de relación con el mundo exterior, de que no existe un mundo común al creador y al lector. El formalismo cultiva las construcciones ingeniosas. El nihilismo ofrece una visión sombría de la naturaleza humana que no admite cuestionar la pertinencia de esta visión. La exploración narcisista del escritor, que de espaldas al mundo se complace en estudiarse, es expresión del solipsismo.

El porqué de esta situación se encuentra, a su juicio, en el cambio que se produjo en Francia en los estudios universitarios durante los años sesenta y setenta al adoptar dogmáticamente el estructuralismo. En décadas anteriores tampoco se estudiaba la obra en sí, su sentido. Se privilegiaba el estudio de todo lo que rodeaba a la obra: biografía del autor, fuentes, variantes, repercusiones en los contemporáneos...Y todo ello desde una perspectiva estrictamente nacional e histórica. La ideología del mayo del 68 constituye el movimiento de péndulo que va de lo exterior de la obra a lo interno de ella sin detenerse en un punto de equilibrio entre forma y sentido.

Teodorov se había interesado por los aspectos estilísticos y formales en su Bulgaria natal como medio para escapar a la propaganda y doctrina comunistas. Ya en Francia, junto con Genette y Barthes, se convirtió en uno de los precursores de la poética de la narración y en motor del cambio en los estudios universitarios. A él se le debe la traducción de los formalistas rusos.

Pero pronto se dio cuenta de que la poética era algo limitado porque no hablaba del sentido del texto. El análisis interno debe completar al externo con el objetivo de comprender el sentido de la obra.

Obviar el sentido de la obra literaria, considerar que ésta no está en relación significativa con el mundo no es algo propio de nuestro tiempo, sino una tesis que se va abriendo camino desde la época moderna. La relación entre belleza y verdad aparece en la teoría clásica de la poesía. Aristóteles la ilustra concibiendo la poesía como imitación de la naturaleza; Horacio, con su delitar enseñando; la Edad Media usa la poesía para la transmisión y glorificación de la fe cristiana, el Renacimiento y el Barroco unen la verdad y la belleza al bien. Esta concepción se quebranta en la modernidad de dos maneras, ligadas ambas a la secularización de la experiencia religiosa y a la sacralización del arte. La primera, al identificar al poeta con Dios en el acto de la creación de su obra; la segunda, al determinar que el objetivo del arte es producir belleza, una belleza que no conduce a nada exterior a ella misma. Tal interpretación de la belleza no es más que una laicización de la idea de divinidad, cuya fuente estaría en Platón con su contemplación desinteresada de las ideas. En el siglo XVIII la contemplación estética, el gusto por lo bello y su juicio se consideran entidades autónomas. Surge así la ciencia de la percepción, la estética, en la que se adopta la perspectiva del receptor, no la del creador. Es toda una revolución. Diviniza al artista que crea su objeto sin utilidad sólo para ser contemplado. Otra consecuencia es la reunión de todas las artes. Les une el hecho de ser objetos de contemplación. De ahí surge la necesidad de espacios para contemplar: el museo. Espacio que a la larga otorgará el título de obra de arte al objeto en él depositado. En este momento se sacralizan el arte, la libertad del creador, la obra autónoma sin finalidad externa. La obra se dirige al público que se convierte en la llave de su éxito. Pero los filósofos del siglo de las luces no buscaban cortar la relación entre lo bello y el mundo. Distinguían entre poetas y filósofos, separaban la actividad poética de la filosófica pero dentro de un género común y ambas actividades convergían en ofrecer una mejor comprensión del hombre y de la sabiduría. La verdad de la poesía, diferente a la de las ciencias, radica en la verosimilitud y en la armonía de los elementos internos. Kant hablaba de la belleza desinteresada que es al tiempo símbolo de la moralidad. La belleza es subjetiva pero puede reconocerse por la armonía de sus elementos y por el consenso del público. Hay que notar el rechazo que encontró en su tiempo la formulación de Lessing « el arte por el arte » en, por ejemplo, Benjamin Constant, quien afirmó categóricamente que la poesía pura no existía y se resistió a considerarla como un fenómeno aislado. Fruto de esta polémica surge la obra de Mme de Staël *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*.

Para los primeros románticos el arte sigue siendo una vía para acceder al conocimiento del mundo, un conocimiento superior al de las otras ciencias. Las ideas del arte por el arte no se tomaron aún al pie de la letra. Baudelaire buscaba la verdad, una verdad de naturaleza diferente a la de la ciencia. El poeta para él tiene altos deberes y su misión es la de descifrar el mundo. Flaubert insistía en la autonomía del arte, en su pasión por el conocimiento del

mundo y en la relación indisociable entre la verdad de una obra y su perfección. Para todos ellos crear mundos maravillosos y más durables que el mundo real implicaba que el arte no rompía su relación con éste.

La ruptura se produjo a partir de las tesis de Nietzsche que cuestionó la existencia de toda verdad. A partir de ahí la pretensión del arte al conocimiento fue ilegítima. Las tesis de Winckelmann y de Karl Philipp Moritz triunfaron: la belleza no debe hablar de nada que sea exterior a ella. Este postulado fue difundido por las vanguardias. Como consecuencia, se produce una divergencia entre la literatura popular, que sí tiene relación con el mundo, y la literatura considerada culta, dirigida a lectores profesionales, críticos y profesores que se deleitan con sus proezas técnicas. La primera Guerra Mundial y sus consecuencias políticas generaron dos tipos de planteamientos. En los regímenes totalitarios el arte se puso al servicio de la doctrina política como herramienta para modelar una nueva sociedad. Mientras que en los países libres se defendió la ausencia de vínculos entre arte y literatura, como si el rechazo del marxismo exigiera tal antítesis. A finales del siglo XX y principios del XXI, aunque coexisten diferentes planteamientos, predominan los representantes del formalismo-nihilismo-solipsismo.

En tal contexto Todorov se pregunta qué puede hacer la literatura. Su respuesta es dar sentido a la vida, pues la literatura aspira a comprender la naturaleza humana. Los libros deben servir para liberar la mente de los jóvenes de hoy, tan solicitada por la imagen, pues leer novelas, por ejemplo, se aparenta, según Richard Rorty, a conocer nuevas personas, a ampliar nuestro horizonte.

La enseñanza de la literatura debe permitir acceder al sentido, lo cual conduce al conocimiento de lo humano. Entendida así, la literatura ayudará a ejercer las profesiones basadas en las relaciones humanas, en vez de generar únicamente nuevos técnicos de literatura. La crítica, por su parte, debe tener como objetivo el comprender el sentido del texto. Para lograrlo debe utilizar todos los métodos de análisis pertinentes, tanto externos como internos, tal y como ha hecho el americano Joseph Frank en su magno estudio sobre Dostoïevski.

Este libro que denuncia la situación de los estudios de literatura en la enseñanza media francesa se enmarca en un contexto de crítica generalizada al sistema educativo, en crisis desde hace ya varias décadas. La crítica a las prácticas concretas se convierte en crítica a la ideología que las generó y las sustenta: la del Mayo de 68. En esto tampoco es original el libro, pues viene a sumarse a otros ensayos que combaten ese pensamiento en otros ámbitos: filosófico (Luc Ferry), histórico-político-social (Jean Seville). El peso simbólico del autor, el tono mesurado, el pertinente análisis de la génesis y evolución de las ideas modernas sobre el arte otorga al texto un valor superior al de otros panfletos. Para el lector general español, este libro ilustra los ejes de reflexión del ensayismo actual francés. Para el especialista en literatura, sus afirmaciones sobre la pobreza de la poética y su entusiasmo sobre el eclecticismo metodológico pueden ser fructíferas.

**María Dolores Alonso-Rey**





**González Ródenas, Soledad, *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca. Lecturas y traducciones en lengua francesa e inglesa (1881-1936)*, Universidad de Sevilla, 2005, 315 pp.; y *Juan Ramón Jiménez, Música de otros. Traducciones y paráfrasis*, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, Barcelona, 2006, 630 pp. Edición de Soledad González Ródenas.**

En medio de tantos actos oficiales como jalonan las celebraciones juanramonianas del trienio 2006-2008, cobran especial relevancia las recientes aportaciones de Soledad González Ródenas, hechas desde la más rigurosa filología, por la novedad de perspectivas que abren sobre la evolución del moguerense y sobre su papel como catalizador en el mundo poético español contemporáneo. La primera de ellas es *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca* (Universidad de Sevilla, 2005), “estudio pormenorizado y rico en agudas aportaciones” y, por ello, adelantado de nuevos enfoques, según señala el eminente Howard Young en la presentación del volumen. De hecho, los trabajos sobre bibliotecas privadas son escasos y relativamente recientes dentro del hispanismo, pese a constituir una aportación imprescindible del método positivista al estudio de la transmisión literaria. Mientras algunos investigan la difusión del libro en un determinado período –el de Dadson (1998), por ejemplo, se centra en las colecciones privadas del Siglo de Oro–, otros toman un escritor célebre en su dimensión de “lector de calidad”; desde tal perspectiva se ha estudiado a Unamuno (Mario y María Elena Valdés, 1973), a Gabriel Miró (Ian R. MacDonald, 1975) y a Azorín (Magdalena Rigual, 2000); ahora es el turno de Juan Ramón Jiménez, cuyo papel en la infiltración de las tendencias literarias francesas y anglosajonas fue atestiguado hasta lo anecdótico por sus contemporáneos (Cansinos-Asséns, en *La novela de un literato*; Guerrero, en sus anotaciones *Juan Ramón de viva voz*) pero no suficientemente estudiado por la crítica posterior. La biblioteca que el poeta dejó al partir hacia el exilio –hoy depositada en la casa-museo de Moguer– constituye un correlato material importantísimo de dicho proceso de contacto entre tradiciones literarias. González Ródenas ha catalogado el conjunto de los documentos en lengua francesa e inglesa que integran ese fondo, consignando puntualmente las anotaciones manuscritas por el poeta, tanto los comentarios valorativos, como los “ex libris” que, en muchos casos, dan cuenta de la fecha probable de lectura y asimilación del volumen en que figuran. Por sí solo bastaría este registro para que la obra fuese de consulta imprescindible; pero añade, además, un espléndido ensayo interpretativo que convierte el inventario en documento de gran trascendencia para la historiografía literaria y, en particular, para la biografía intelectual de Juan Ramón Jiménez.

La permanencia en España de una buena parte del patrimonio bibliográfico reunido por el poeta hasta 1936 es testimonio elocuente de la suerte de un intelectual de la República, que salió de su país sin enfrentar siquiera la posibilidad de un exilio definitivo. En el primer capítulo de su estudio, reconstruye González Ródenas la angustia e impotencia del poeta ante las noticias sobre el allanamiento de su piso de la madrileña calle de Padilla y saca a la luz las sospechas de Juan Ramón sobre ciertos nombres nunca hasta ahora relacionados con tan confusos hechos.

Por otro lado, cuando Juan Ramón Jiménez afirmaba “Mi biblioteca es sucesiva como mi obra”, anunciaba la voluntad de someter cuanta literatura conocía a una comprensión unitaria y orgánica, y a una constante depuración, tal como había hecho con la poesía propia a partir de su *Segunda Antología*. Entre los papeles del poeta custodiados en el Archivo Histórico Nacional se documentan con detalle dos proyectos destinados a materializar esa recepción activa de la obra ajena. En el primero de ellos se apunta cuál había de ser la dotación y ordenación física de su biblioteca privada, que había de jerarquizar los aproximadamente ocho mil volúmenes que poseía hacia 1930 y más de siete mil números de revistas literarias de toda Europa, con predominio de las francesas e inglesas, todo ello presidido por un “cuarto de depuración” que había de contener lo considerado más excelso. El segundo proyecto, bajo el título *El jirasoil y la espada*, esboza una colección de obras breves, la mayoría, traducciones que pensaba realizar el futuro premio Nobel con la intención de configurar una selección, no por subjetiva menos canónica, de la Literatura Universal. Con ambos proyectos exhumados, González Ródenas ilumina la razón de ser y la íntima articulación de los fondos franceses e ingleses de Moguer. Muestra entonces cuán acertadas eran las dudas de Cernuda (1943) acerca de la sinceridad de Juan Ramón, al declarar en la *Antología* de Gerardo Diego (1931) una “baja de Francia” en sus intereses literarios a partir de 1915. El examen de la biblioteca juanramoniana permite a la autora verificar la gran cantidad de libros franceses adquiridos con posterioridad a la publicación del *Diario de un poeta recién casado*. Ello, sin embargo, no desmiente la entrada de los fondos anglosajones a partir de 1920, en los que descubrirá a unos poetas “más directos, más libres, más modernos” que serán clave para releer a los franceses en busca de un sustrato simbolista desposeído del “ropaje” modernista de la primera época.

Con eficacia y creatividad investigadora, Soledad González Ródenas logra hermanar la evolución poética de Juan Ramón con su papel en cuanto “lector de calidad” en diferentes aspectos: como bibliotecario que jerarquiza a los autores según evoluciona su afinidad con ellos, como traductor que pretende apropiarse de lo que más admira, como crítico que juzga y editor que da a conocer. En los cuatro aspectos se revela Juan Ramón tan personal, intuitivo y arriesgado como en su creación, según puede verse a través de sus filias y de sus fobias. Así, la controvertida “baja de Francia” se concreta en un progresivo distanciamiento de la retórica sentimental de los simbolistas menores, para centrarse en Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé y en los de la segunda generación, con Claudel a la cabeza, seguido de Gide y Proust —a quienes no duda en considerar poetas—, pero con la exclusión de Valéry y de Saint John-Perse, por su intelectualismo. La correspondiente “alza” de lo anglosajón lo llevó, en efecto, a ser lector pionero y traductor de autores entonces casi totalmente desconocidos en España, como E. Dickinson, F. Thompson, A. Lowell, R. Frost, E. L. Masters o el mismo W.B. Yeats; su opción de riesgo: el menosprecio de Eliot y, en parte también, de Ezra Pound, que contrasta con su benevolencia al traducir ciertas autoras norteamericanas —

para el proyectado volumen *Voces de diecinueve años*— que no continuaron su carrera literaria ni recibieron otro reconocimiento.

La segunda y más reciente aportación de González Ródenas es fruto y continuación del estudio que acabamos de reseñar. En el volumen *Música de otros* ha editado las traducciones literarias del poeta y materializado así su voluntad de contarlas dentro del conjunto de su Obra. La peculiar dinámica de las efemérides ha propiciado que este material, integrado en una de las mejores colecciones de poesía, la de Círculo de lectores-Galaxia Gútemberg, sea ofrecido al lector general en vez de quedar restringido a los especialistas, *a priori* destinatarios principales del volumen, tanto por su heterogeneidad artística como por la solvencia científica con que la misma es presentada.

La labor traductora de Juan Ramón Jiménez puede analizarse a la luz de dos de sus declaraciones de intenciones recogidas en el prólogo. La primera, la necesidad de preservar el “acento” del texto original, definido como “dejo o sonido propio peculiarísimo” de su autor, se adivina como pura quimera en las versiones juanramonianas, pues muchas veces lo son de lenguas tan ajenas al poeta como el alemán de Goethe, el noruego de Ibsen o el japonés, que traduce siempre a partir de versiones en idiomas intermedios. A menudo preferirá, por pudor, traducir el verso en prosa, con lo cual puede deducirse que lo que le interesa es la construcción imaginativa del original para otorgarle un nuevo acento: el suyo. Así parece confirmarlo la otra declaración de intenciones, según la cual “únicamente debe traducirse cuando lo que uno lee de otro le sea tan íntimo, tan propio a uno que sintamos a un tiempo que es de uno y no lo es, casi una duda, que se conmuevan las flores del abismo de nuestra alma; que lamentemos que no sea aquello expresión nuestra. Entonces le damos -debemos darle- forma propia en nuestra lengua, para que sea aquello un poco de uno”. Pues bien, esta primacía de la afinidad anímica preside todo el florilegio de versiones, justifica sus aciertos estéticos y sus errores técnicos, a la vez resume todo su valor documental. Lo que más sorprende es la libertad absoluta que muestra el futuro premio Nobel a la hora de elegir qué textos y qué autores hará suyos. Y con ello pone al descubierto las raíces ético-estéticas de su ideal de desnudez poética de un modo que deja inerte al crítico profesional. Así, su convicción de la identidad esencial entre prosa y verso queda patente cuando se deja seducir por la calidad poética de un trabajo ensayístico de Élie Faure sobre un tema de historia del arte. Desconcierta, por otro lado, poder leer en versión de Juan Ramón un relato y ocho poemas de una de esas “poetas amigas” sin ulterior carrera, como es Helen R. Fogelquist, y que, en cambio, estén casi ausentes algunos nombres venerados como puntales de la poesía contemporánea: las traducciones de Eliot y Pound se reducen a fragmentos y brillan por su ausencia otros Nobel a los que el nuestro nunca reconoció como grandes poetas: Valéry o Saint John-Perse.

Las discrepancias con el canon oficial (el de Juan Ramón, por cierto, resiste con creces una revisión desde la crítica feminista) llevan a preguntarse por los criterios de selección del traductor y a hallarlos afines a los de su propia creación, desde parámetros que a veces no son estéticos, sino temáticos. Así, entre las traducciones más interesantes reunidas en *Música de otros* se cuentan

las de dos piezas teatrales breves, *Ryders to the sea*, de John M. Synge y *The countess Catleen*, de William B. Yeats. Hay una evidente afinidad imaginativa y temática entre estas obras y *Primavera*, el relato de Fogelquist, pese a la desproporción entre la importancia histórica de una y otros autores: las tres obras muestran semejante preocupación por la trascendencia del alma. La crítica tiende a ponderar el esencialismo juanramoniano en términos formales: su antirretoricismo, como precedente de la renovación retórica posterior; sin embargo, conviene recordar que entre los méritos que JRJ se atribuía está, según consignan los diarios de Guerrero, el de haber iniciado la “poesía espiritualista” en lengua castellana y ese ámbito temático orienta su elección de textos para versionar .

Las aportaciones filológicas de Soledad González Ródenas abren el camino a nuevas investigaciones sobre los fondos juanramonianos. Extraña, sin embargo, que los poderes públicos – dispuestos a litigar por su titularidad – no hayan puesto todavía los medios para digitalizar el conjunto de los archivos de España y Puerto Rico, haciéndolos accesibles a los investigadores de todo el mundo. Sin este trabajo básico no puede siquiera aspirarse a una edición definitiva de la Obra en verso y en prosa del mayor de los poetas españoles del siglo XX.

**Jordi Ardanuy**

**Pedro Antonio González Moreno, *La erosión y sus formas* (Antología 1986-2006), Madrid, Vitruvio, 2007, pp. 136**

La impresión más clara que puede sacarse de la lectura de esta antología es, junto a la de una gran calidad poética, la de unidad y coherencia. La trayectoria de la poesía de Pedro A. González Moreno se ha caracterizado por una mantenida progresión hacia el desvelamiento de sus contenidos esenciales, y este nuevo libro revela gran madurez en este sentido. En él se replantean temas constantes en la poesía. Esencialmente, el tiempo, representado por la memoria. Todo, expuesto, no a través de crudas experiencias personales, sino tras un proceso de depuración y una abstracción que no se aleja en ningún momento del plano real. Nada penetra tan profundamente en el arte como el símbolo, y merece destacarse que González Moreno alcanza ese profundo nivel de visión de la realidad, que culminará en *Calendario de sombras* (2005). Pero los principios fundamentales, la esencia de lo que siente el poeta, se dan ya en el primer libro, *Señales de ceniza* (1986).

La memoria es inseparable del olvido, hasta el punto que puede afirmarse, con Francisco Gómez Porro, que es la fuerza motriz de la poesía de González Moreno. El olvido permite liberarse del peso de la memoria, para centrar la atención en el presente. Pero la lucha para conseguirlo, en un proceso que no es tan voluntario como surgido de una necesidad interior, es incesante y no tiene término. En el proceso de la dialéctica memoria-olvido, los nombres pierden el significado corriente y ganan otro nuevo. "Tal vez de tanto haberlo perseguido (se dice el poeta) hemos perdido el nombre de las cosas (...) el helado misterio en el que se derrama". Recordar, entonces, "es ponerles / otro nombre a las cosas / cuando el tiempo y el uso / ya han gastado su brillo y el metal de sus bordes". La claridad del poeta no es la propia de la vida cotidiana, y en ella el poeta busca "un límite / de absoluta tiniebla que me traspase, un ámbito / donde sólo la noche exista". Ese paraje en que se tropieza con el límite adquiere un carácter mítico, porque imagina que, en "ese dulce territorio", diosas y aves / se amen", donde el caos "de súbito estalle en un incendio de cítaras".

Todo poema, y todo libro con cierta unidad, adquieren cierto tono de viaje iniciático. Especialmente, ya con verdadero carácter en este sentido, cuando los poemas tienen significado simbólico. Era de esperar, pues, que el viaje implique, en la poesía de González Moreno, la aparición constante de obstáculos que se han de superar. Y esto lo descubrimos, tanto en cada uno de los libros como en el conjunto, representado en esta antología. Se trata de un viaje cuyo puerto de arribada se avizore más allá de la dualidad sombra-luz. La exposición más clara de sentirse en la oscuridad se da en los versos: "Tanta luz para qué. Nadie busque en mis ojos / ramilletes de aurora: sólo pueden / reconocerse en las tinieblas". Es interesante hacer notar que, a continuación, escribe que sus ojos "han crecido (...) noche adentro" y, el poema se cierra con este verso: "ciegos de tanta luz equivocada". Y podemos entender que la luz que rechaza es la luz que conoce y que lo que busca está más allá de las tinieblas, y de ahí el impulso que le lleva a la conciliación de esa contradicción.

El hecho de que, en versos citados anteriormente, el poeta manifieste que busca “en la claridad un límite / de absoluta tiniebla” no ha de engañarnos. En realidad a lo que parece aspirar es a la conciliación de los opuestos, sea luz-oscuridad, como procede en el caso de memoria-olvido. Es algo que podemos advertir en otros niveles y que se manifestará, con mayor madurez y claridad en Calendario de sombras: memoria-cuerpo, sed-agua, calor-frío, sombras-luz, silencio-voz que emerge del misterio. Es interesante subrayar la importancia que tiene el cuerpo en la primera de estas contraposiciones. El cuerpo y, con él, la carne. No nos encontramos con un ser que consiste sólo en una mente pensante y sintiente con independencia del cuerpo, sino que el poeta percibe su ser y actúa con él de manera más completa.

La memoria se presenta como una “larga travesía hacia la nada”, que adquiere el significado de algo que está más allá de la luz y la oscuridad. El espacio en que se sitúa el poeta es desolado, pero, a través de la acción de la poesía misma, van apareciendo, como relámpagos, vislumbres de resquicios de una posible apertura. Es interesante subrayar que se advierte la ambivalencia de los distintos factores. Así, la memoria puede hacerse “lumbre para la noche de los ojos” y acariciar y “besar el mundo”. El cuerpo, que se opone al recuerdo, se ve como espejismo o corteza que deja la memoria “cuando el dolor se enfría”, y también como recipiente, “desolada vasija” para albergar, “como huéspedes”, los recuerdos. La luz, sin embargo, aparece a menudo, y cuando lo hace constituye una sorpresa.

La mirada, por lúcida, es, con frecuencia, de desolación, especialmente en el último libro. Pero no considero que se trate de una nota negativa. A lo que aspira, poéticamente, es tan alto, que el proceso es largo y arduo. El poeta vive un presente que se entrelaza con el pasado, en un mundo vacío donde sólo oye el silencio de las cosas. Y se pregunta si la vida sólo es “esta costumbre de vivir, sin más razón / que alimentar el espejismo, / sin más misterio que ir dejando escrito / el tiempo en cada sílaba”.

El juego con el tiempo es constante, siempre con la presencia del pasado, que se vive a veces como presente. Así, en el penúltimo poema establece una comparación entre la mariposa con el vientre atravesado por un alfiler, que el poeta sabe ver aún viva sobrevolando la flor, y la “verdad no escrita”, no enfriada aún por las palabras del poema. Las sombras de la memoria son un obstáculo y un reto, y al mismo tiempo un medio para acceder a la realidad. “Por eso -leemos al término del excelente Calendario de sombras, que cierra esta antología, de gran madurez y penetrantes versos-, es necesario regresar nuevamente / a ese espacio de sombras, / a ese reino sin nadie donde habrá que inventarse / más luz para mañana”.

**José Corredor-Matheos**

**Luis Bagué Quílez, *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-Textos, 2006, 408 pp.**

Sin duda, el Premio Internacional “Gerardo Diego” de Investigación Literaria viene descubriendo, desde que se celebró su primera convocatoria el año 2001, una serie de trabajos de investigación fundamentales para los estudios sobre la poesía española del último siglo. Al trabajo de Miguel Ángel García sobre el universo creador del 27, le siguieron el estudio de José Luis Gómez Toré sobre la poesía de Francisco Brines, el trabajo de Fernando Yubero sobre Claudio Rodríguez, la investigación de Jordi Ardanuy sobre Ángel Crespo y el profundo estudio de José Luis Rey sobre la poesía en castellano y catalán de Pere Gimferrer, uno de los trabajos más lúcidos y completos sobre el poeta barcelonés.

A esta lista viene ahora a sumarse *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*, de Luis Bagué Quílez, que, como la mayoría de los trabajos anteriormente apuntados, es el resultado de una investigación, espléndidamente dirigida en su momento por Ángel Luis Prieto de Paula, conducente a la obtención del grado de doctor. Digo esto para remarcar el alto nivel de investigación que están alcanzando algunos de nuestros jóvenes filólogos, en condiciones muchas veces precarias. En momentos en que tanto se cuestionan las inversiones institucionales en la formación de jóvenes investigadores y la labor de los Departamentos de Filología Española en las Universidades nacionales, es hora de reivindicar la formación de una nueva generación de expertos, que apenas cuentan con treinta años y que están comenzando a realizar una gran labor en su materia. Luis Bagué es, sin duda, uno de los ejemplos más notables de esta nueva generación. Poeta notable, con varios premios a sus espaldas (entre otros, el Premio Ojo Crítico de RNE y el último premio Hiperión), Bagué es autor también de importantes trabajos de investigación, como su estudio sobre *La poesía de Víctor Botas* (2004) o sus ediciones de los poetas hispanoamericanos Ricardo E. Molinari, Julio Herrera y Reissig y Humberto Díaz-Casanueva. A ellos, se añade ahora *Poesía en pie de paz*.

Más allá de su propósito de “analizar la poesía comprometida de las dos últimas décadas del siglo XX y comienzos del siglo XXI a la luz de ciertas constantes ideológicas que se reiteran en los textos hasta alcanzar la categoría de una cosmovisión”, *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio* logra establecer una sistematización muy coherente del panorama poético español contemporáneo, e incide en un problema complejo, como es el de las poéticas del compromiso, para acentuar el carácter cosmovisionario que éstas tejen. Y esta labor la realiza Bagué obviando satisfactoriamente todos los obstáculos, llevando a cabo un trabajo que resulta ingrato pero impagable para los investigadores futuros: desbrozar el material hemerográfico y eliminar aquellos árboles que nos impiden ver el bosque.

El libro, de una lectura amena y entretenida (el autor deja aquí constancia de su capacidad literaria), está, en este sentido, perfectamente diseñado, con una precisión meditada. Partiendo del contexto general de los planteamientos filosóficos del fin de siglo y del debate de la posmodernidad, pasa a hacer un

análisis de las principales corrientes poéticas que capitalizan el panorama de los últimos veinte años y se enfrenta a los diversos planteamientos teóricos sobre el compromiso en la última poesía. Pienso que uno de los logros fundamentales de este trabajo radica justamente en inscribir “la recuperación del compromiso en la poesía española de los ochenta y noventa [...] en el marco conflictivo de la posmodernidad”; de esa ubicación crítica van a derivarse algunas de las aportaciones más novedosas de este libro. El diálogo de las poéticas finiseculares con los planteamientos estéticos y filosóficos posmodernos otorgan al estudio de la poesía española reciente una dimensión cosmovisionaria que trabajos más parciales quizás no han sabido ver. Es en el debate de la posmodernidad donde debe situarse el estudio de los fenómenos culturales que acontecen en España desde la transición política.

El segundo capítulo del libro se dedica a la reconstrucción del panorama poético de los años ochenta y noventa, realizando una buena sistematización de la pluralidad de corrientes que se disputan el panorama desde los años de la transición, y estableciendo tres grandes corrientes poéticas: poesía de la experiencia (aquella que “supone la vuelta a un lenguaje figurativo y la propensión a la narratividad”), poesía metafísica (bajo la que “se reúnen corrientes tan diversas como la nueva épica, el neosurrealismo, la poesía del silencio y el neoconceptualismo de ecos juanramonianos”) y poesía de la diferencia, cuyos orígenes se ubican alrededor de los “Cuadernos del Sur”.

El siguiente capítulo está dedicado al estudio de las perspectivas teóricas del compromiso en los últimos años, y lo hace atendiendo, muchas veces no sin falta de dimensión polémica, a las principales corrientes que han desarrollado una poética del compromiso desde perspectivas bien diferentes: la otra sentimentalidad, cuya historia y planteamientos teóricos se exponen con lucidez crítica; la evolución del sensismo a la poesía entrometida, movimientos en los que participaron activamente Miguel Galanes y Fernando Beltrán; la denominada como poesía del desconsuelo, en la que se inserta una parte importante de la obra poética y crítica de Jorge Riechmann; el realismo sucio, que hunde sus raíces en el movimiento anglosajón que le dio origen a comienzos de los años ochenta, y cuyos representantes más importantes en la lírica española actual pueden ser Roger Wolfe, Karmelo C. Iribarren o Pablo García Casado. El capítulo se cierra con una “coda”, en la que se repasa la labor teórico-crítica y poética del grupo surgido en torno al colectivo *Alicia Bajo Cero*.

El apartado histórico del libro, estructurado en los tres capítulos anteriores en círculos concéntricos, que avanzan desde el contexto posmoderno hasta los modelos del compromiso poético actuales, pasando por el establecimiento del panorama poético general de los años ochenta y noventa, se completa con dos capítulos analíticos y uno crítico, que otorgan una visión completa del tema objeto de estudio. De este modo, el capítulo cuarto analiza los principales géneros poéticos en la nueva lírica social: el epigrama crítico, cuyas raíces se hunden en la poesía de Marcial; la sátira neocostumbrista, que encuentra su modelo remoto en Horacio y su referente más próximo en la poesía costumbrista de la segunda mitad del XIX; el collage, la intertextualidad y otros procedimientos de ascendencia vanguardista. El apartado analítico se



cierra con un pormenorizado estudio de los principales ejes temáticos que han estructurado modernamente la poética rehumanizada en que se insertan los modelos del nuevo compromiso poético: el tema de España y la relectura crítica de la historia reciente; la presencia del tema de la ciudad moderna, que arranca de la “fourmillante cité” baudelaireana; y las aportaciones novedosas, desde una perspectiva temática, del nuevo compromiso, plasmadas en el sentimiento ecológico crítico y en la dimensión internacionalista del compromiso ético.

El libro se completa con un capítulo analítico-crítico en el que se comentan y analizan cuatro obras que se quiere representativas de las principales corrientes comprometidas en la poesía española última, tal como se han analizado en el capítulo tercero: *El día que dejé de leer El País* (1997), de Jorge Riechmann, como representación de la “poesía del desconsuelo”; *Cinco años de cama* (1998), de Roger Wolfe, como ejemplo del “realismo sucio”; *La semana fantástica* (1999), de Fernando Beltrán, como modelo de la “poesía entrometida”; y *La intimidad de la serpiente* (2003), de Luis García Montero, como ejemplo de “la otra sentimentalidad”.

El libro se cierra con un capítulo recapitulatorio, a modo de conclusión, una completa bibliografía crítica y un útil índice onomástico.

En fin, para quien quiera aproximarse a la poesía española escrita en los últimos veinticinco años, *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*, de Luis Bagué Quílez, es un libro imprescindible e inevitable, que se convertirá en referencia ineludible para los estudios de los próximos años. Más allá del estudio concreto del compromiso poético, Bagué logra establecer un panorama coherente y meditado para el estudio de la joven poesía española surgida desde la Transición política. Quizás el lector suspicaz pueda poner pegas a un aspecto o a otro del trabajo, pero no cabe duda de que, como visión de conjunto, este libro nos ofrece una de las perspectivas más conseguidas. Quienes durante años nos hemos dedicado a intentar hacer algo semejante sabemos agradecer el esfuerzo realizado por Luis Bagué.

**Juan José Lanz**



**T. Villanueva, Escena de la película *Gigante* (Edición bilingüe, traducción de Rafael Cabañas Alamán), Madrid, Catriel, 2005, 96 pp.**

*Scene from the Movie GIANT*, de Tino Villanueva, es un poemario que ensalza el desgarramiento de la identidad chicana y su problemática, y que surge a raíz de la ya clásica y galardonada película *Gigante* (1956), protagonizada por Rock Hudson, Elizabeth Taylor y Dennis Hopper. La edición que aquí presentamos supone una puesta de largo de la obra de Villanueva y un intento de volver la mirada a las víctimas directas de aquellos conflictos, presentando, por primera vez, una traducción íntegra del poemario, prologada y vertida al español por Rafael Cabañas Alamán, profesor del Departamento de Lenguas Modernas y Arte de Saint Louis University (Campus de Madrid) y especialista reconocido en los estudios de traducción (inglés-español).

Ciñéndonos a la pura realidad vital del autor, hemos de señalar que nació en el pueblo de San Marcos, Texas, en el seno de una familia de ascendencia mexicana, de trabajadores rurales, emigrados en busca de un futuro mejor del otro lado del Río Grande. Esa es, sin duda, la causa primera del impacto que producirá en su niñez la contemplación de la escena final de la película, clave, al propio tiempo, para comprender la esencia más íntima de su poemario: en un aislado café de una carretera de Texas, un fornido y arrogante camarero se niega a servir a una pobre familia de mexicoamericanos. El desenlace no viene sino a insistir en el triunfo de la fuerza bruta, alentada por una irrespirable atmósfera racista.

Una imagen, una escena de una película cualquiera en la memoria durante décadas, apenas unos instantes clavados en el alma y recuperados tiempo después, quizás en ese momento en el que somos lo suficientemente mayores y maduros para comprender alguno de tantos porqués brotando a lo largo de la vida. El bebedizo mágico, la magdalena que nos transporta hacia el pasado... ("Que el guión revele: que en el acto de contar/me lanzo hacia delante en el tiempo", grita Villanueva)

Pero, ¿por qué aquella escena y no otra?, ¿por qué permaneció latente durante tanto tiempo? "El revivir de la memoria", como su nostalgia, solo son comprensibles con el paso de los años; hasta entonces no podremos ni tan siquiera vislumbrar los efectos que tuvieron en nosotros unas circunstancias y no otras. De hecho, el propio autor ya nos advierte y sitúa, en esta línea interpretativa, desde los preliminares del poemario, puesto que "estos poemas relatan un incidente del pasado y están concebidos para leerse en consecuencia".

"Sobre estas escenas (la real y la cinematográfica) y sobre la vida que fluye hacia el pasado para comprender sus silencios", se articula el poemario, dividido en cinco partes que suman un total de 21 poemas, a los que antecede otro a modo de prefacio, en los que se poetiza la temática concreta de la discriminación hacia los mexicoamericanos. Desde la angustia, la insatisfacción y la protesta, inicialmente agria, clama justicia, pero no venganza; la serenidad que pretendió atribuir a sus versos continuará en las escenas que se suceden.

Así un autor chicano en Marlborough Street, una ciudad, Boston, una

película en el recuerdo y apenas unas hojas en blanco que lo immortalicen para siempre. Un cruel y paradójico juego. Escribir, ese eterno dilema entre aliviar, a modo de catarsis, el intenso dolor momentáneo (“estás a salvo para siempre en las/ palabras mismas que has elegido ser”, apunta el propio Villanueva) y perpetuarlo al plasmarlo para la eternidad. Ese sentimiento de obligación que le invade, de obligación para con los otros, sus paisanos, aquellos que comparten la misma dolorosa experiencia.

Difícil tarea, entonces, sin duda, aquella a la que hubo de someterse el traductor, tratando de adentrarse, no solo en un terreno tan conflictivo y espinoso como el de las tensiones raciales americanas sino en el intento de trasladar a otra lengua unos sentimientos y unas sensaciones clavadas en la memoria personal del autor y colectiva de todo un pueblo.

Estamos, pues, frente a una lectura a dos voces o aún ante un triple juego que forman la película y las experiencias que nacen de la misma en un adolescente que comienza a comprender su realidad, por un lado, y la relación de amistad, confianza y comprensión mutua que suscita la traducción, por otro. Y de esa manera lo siente el propio Rafael Cabañas al afirmar: “Así, de la noche a la mañana, impactado por la fuerza poética de la obra, me vi envuelto en la grata pero nada fácil tarea de empezar a verter al español *Scene from the Movie GIANT*”.

Un intento de permanecer siempre leal a la voz poética del creador “arma fiel ante la discriminación e injusticia que hiere, motiva y da sentido a la voz poética”, alentar de una injusticia, vozalzada ante la adversidad, clamor de los que sufren, hispanos en mitad de la nada, lejos de su patria y necesitados de voz, de una voz que debiera hablar su misma lengua, para identificarse con ellos, para sentir por ellos, en suma, para gritar por ellos. Este debió ser el aliento que empujara a Rafael Cabañas, más allá de aquel de la amistad. Una poesía nacida de una tal esencia no podría entenderse sin su correspondiente traducción al español.

Así le hallamos en su papel de transmisor y mediador; pero también en ese otro que provoca una eterna insatisfacción y una innegable inseguridad: el del traductor, el traductor traidor, el traductor infiel, el usurpador de otras palabras, boca que da voz a unas palabras que no son suyas.

Y así lo siente él mismo cuando no duda en confesar “si bien en todo momento he intentado ser lo más fiel, en lo posible, al texto original, no he dejado de sentir la sensación de estar ocultándome bajo la piel de un transgresor de la palabra”.

Por eso, si, para Roland Barthes, el crítico es un escritor aplazado, otro tanto podríamos afirmar del traductor; pues, a pesar de no haber creado algo propio, deberá ser capaz de sentir y transmitir idénticas sensaciones, a través de su traducción.

En suma, una obra que invita a la reflexión y que, en la tradición poética más clásica, sumerge al lector en un océano de dudas, de inquietudes respecto de una situación que se prolonga en el tiempo y el espacio haciendo de estos personajes humildes, héroes con vigencia universal. Fidelidad absoluta y destacable, en la propia traducción, respecto al original, en un intento de

mantener viva la esencia que los hizo surgir, desde el dolor que pretende conservar pasando por “el vacío que traspasa cada pensamiento”. Conseguido el objetivo, el poeta como, seguramente, el traductor exclamarán “Ahora soy porque escribo”.

**Miriam López Santos**



**A. I. Conejo, *Colores*, Barcelona, La Garúa Libros, 2007, 72 pp.**

El poema "Esencia", que cierra *Colores* (2007), el último libro de Ana Isabel Conejo, premio Màrius Sampere de poesía, resume lo "esencial" de su poemario en dos versos: "Las cosas tienen el significado / que el uso les otorga". El diccionario académico define la esencia como lo permanente e invariable de la sustancia de una cosa, lo cual contradice la variabilidad que la poeta atribuye a los colores, pero no lo permanente, porque "así es siempre"; siempre tienen las cosas "el significado / que el uso les otorga". También los colores, porque como la poeta enuncia, los colores variaron y varían de significación (de simbolismo) según los pueblos, la cultura y las costumbres: "un color es sólo / el largo aprendizaje de su nombre / a través de la lengua y la costumbre, / un largo entrenamiento del ojo / sometido al lenguaje".

"El ojo sometido al lenguaje": el primer poema plantea el viejo asunto de la relación entre las palabras y los conceptos. Se ha dicho que si no disponemos de la palabra, no disponemos del concepto; vemos los colores que nombramos. "El griego antiguo no dispone de un término específico que designe el azul", lo que quiere decir que los griegos no veían el mundo como nosotros lo vemos. Hay algo más: su percepción del color consonaba con su mundo de valores y su modo de vivir; de ahí que percibieran con nitidez los colores de la batalla. ¿No veían los griegos el azul ni el color del cielo? Lúcidamente la poeta nos dice que veían un color variable, el que cada día y cada hora tenía el cielo en cada lugar, matizado por olores, sabores, sentimientos y cantos de cada momento, "un color indecible que nosotros no vemos": es decir, nosotros tampoco tenemos nombre para ese color indecible: el ojo sometido al lenguaje. Tan ciegos eran los griegos para el azul como nosotros para ese color indecible y variable.

Ana Isabel Conejo nos introduce así, como ya he indicado, en el problema lingüístico, psicológico y poético de la relación de palabras y conceptos; al igual que en el segundo poema, "Loros" nos plantea un enigma de la ciencia: ¿cómo es posible que exista un ser como el loro, con un plumaje de fondo rojo tan intenso que la poeta lo llama "imposiblemente rojo"? ¿Por qué, si tal color es reclamo peligroso para los depredadores de todo tipo? Con este poema nos introduce en otro enigma, que ya no es el del lenguaje y los conceptos, sino el de la naturaleza. No es la poesía de Ana Isabel Conejo una poesía enigmática, en la que el artificio oculte el sentido (enigmática es la poesía de Celan, Valente o Gamoneda, por ejemplo) sino que plantea racionalmente el asombro ante los enigmas del mundo en un poema como "Loros".

El poemario nos irá conduciendo hacia temas como la distancia entre lo que parece y lo que es, entre lo que vemos y la realidad, entre ésta y el ojo que la mira (el conocido engaño de los ojos que poetizaron o teatralizaron nuestros poetas barrocos), la sabia naturaleza en la que nada parece gratuito, en la que todo tiene una razón de ser, trátase del color, del fulgor momentáneo, de la transición de colores en el cielo o de las alas leves de la mariposa cuando se pliegan; de la distancia entre los colores de la mediocridad -los ocres de la tierra humilde- y los azules ideales de los sueños...

De modo general, los poemas se inician con una constatación histórica o filológica o del arte de la tintorería: “En Rouen, a principios del siglo XVI, la guerra / entre los tintoreros del rojo y del azul / forzó la intervención de las autoridades” (“Tintoreros”); “El fin no siempre justifica el medio, / y algunas prácticas (las mezclas / de amarillo y azul), no deben aceptarse / como procedimientos de tintura” (“Receta medieval para teñir de verde”), etc. Y a partir de tales aseveraciones va haciéndose el poema con curiosas observaciones sobre el oficio de tinter, por ejemplo, o sobre las cualidades del color. Estamos en el ámbito de la poesía y las cualidades y calidades del color no son las que apreciaría un tintorero o un pintor, pongamos por caso, sino las que siente la poeta, que traza definiciones metafóricas tal vez inapropiadas fuera del ámbito lírico.

El punto de partida exige otro de llegada. Y si aquel es aparentemente objetivo, empírico, el desarrollo del poema va matizando la idea, de forma que lo que era aceptado como cierto va arbitrándose como creencia más que como verdad, acaso como prejuicio, opinión común que la poeta puede ir derruyendo, como en ese hermoso poema titulado “Ajedrez”, en el que el juego de “blancas contra negras” (“desangelado contraste de miserias / entre las luces y las sombras”), que simboliza una determinada visión del mundo, la poeta nos lo hace ver como símbolo pobre y no universal, por cuanto en otras culturas jugaron negras contra rojas o rojas frente a blancas. Así percibimos que nuestra manera de ver y pensar tiene grietas por las que es posible entrar para deconstruirla, en este caso desde el pensamiento poético.

En otras ocasiones no se trata de matizar o de deconstruir nuestra visión del mundo, sino de proyectar la idea objetiva hacia ámbitos del espíritu. Así ocurre en el poema “Mordiente”, en el que se parte de la idea de que algunos pigmentos necesitan “alguna sustancia intermediaria” para impregnar bien las telas. Y el asunto recibe esta proyección sobre la facultad humana de la memoria: “Lo mismo le sucede a la memoria; / que sus rojos intensos / no agarran bien la trama del futuro / si no media algo más / (miedo, ternura, o cierta / implicación del alma) / que adhiera a nuestra historia su violencia”. En estas proyecciones hacia el ámbito interior (psicológico, sentimental o de otro tipo) es donde la intervención del yo como personaje del poema parece más cercana. Este yo se manifiesta explícitamente en piezas como “Efecto óptico”, que poetiza el barroco engaño de los ojos: “No hay pájaros azules, / mi Amor....”.

“El blanco y su silencio”, “el azul y su mística”, “el rojo y su violencia” (“Tricolor”): los colores no son neutros. No están sólo en las cosas; nacen también de dentro, del recuerdo, de las vivencias y las amarguras del corazón. El color evoca y convoca. Y en esa evocación de lo vivido y sentido, convocado al presente por la palabra, cada color se va tiñendo de diferentes tonalidades cercanas a la melancolía, como sucede en los poemas titulados “Verde” –en el que se evocan “aquellos días en que nos bañábamos en playas ácidas de esperanza y tristeza”-, “Azul” –en el que la poeta afirma saber ahora “todo cuanto se alza / desde la voluntad hasta el deseo”-, “Rojo” –el color de la violencia para la poeta, que evoca otro tiempo en el que llevaba “carmín de



tristeza en los labios”: “En aquel tiempo yo tenía / la edad incalculable de mi miedo...”, “Amarillo” –el color de la decadencia, de “las páginas más viejas / de la memoria”, y que a la poeta le evoca a ella misma, “yo atrapada en mi propio corazón”, como Narciso en el espejo de las aguas- y “Negro” –que evoca viejas fotografías familiares ambientadas en la tristeza, como el propio yo en “la ternura desolada de mis dieciocho años”, con todos los engaños, rencores y olvidos con que aquellos años se rememoran-.

La idea de que los colores no son neutros y que no están tanto en las cosas como en el ojo que las mira está hermosamente expresado en el poema “Cartas a Théo”, donde los pensamientos que la poeta pone en boca de Van Gogh, además de expresar el mundo pictórico del hoy célebre pintor neerlandés, reflejan la idea que recorre el poemario sobre la interpretación variable de los colores, que residen, más que en el mundo exterior, en el ojo que lo percibe: “No está en mí la verdad; yo sólo busco / el contraste secreto que no captan los ojos. / No está en mí la verdad. No está en las cosas, / sino en la audaz acción de la mirada.

Poesía del color es esta poesía, no colorista. Poesía del color que, casi de manera inevitable, había de acercar la poesía a la pintura en poemas como “El matrimonio Arnolfini”, alusivo al célebre cuadro de Van Eick, “La paleta de Velázquez” o “Turner”. La poesía sobre lienzos pictóricos parte de una ausencia: la del cuadro. La écfrasis intenta paliar la ausencia “poniendo ante los ojos” el objeto que no vemos por medio de la descripción. La écfrasis quiere evidenciar, evocar, despertar en el lector la presencia de la obra artística ausente. De ahí la importancia de un título como “El matrimonio Arnolfini”, índice pragmático primero del hecho de que nos encontramos ante un poema sobre un lienzo concreto. Pero sucede que la écfrasis no deja de ser algo ilusorio, pues el poema es representación (poética) de lo que ya era representación (pictórica); de ahí que el poema ecfástico, es decir, alusivo a un lienzo que describe poéticamente, exprese doblemente el fracaso de cualquier representación: la imposibilidad de apoderarse del objeto, por lo que se ha dicho que es esencialmente un poema elegíaco, pues expresa una pérdida, la pérdida del objeto. Lo ausente es inicialmente el cuadro, pero más allá, y de modo más hondo y trágico, la realidad.

La poeta –como es frecuente en los poemas de este tipo- raramente permanece en la mera descripción, sino que deriva fácilmente hacia el encomio o hacia la interpretación personal. “El matrimonio Arnolfini” se inicia con una frase descriptiva: “Giovanni Arnolfini, mercader de Lucca, lleva puesto un sombrero de castor negro. Las medias, los zapatos y el vestido son de ese mismo tono...”, pero se desliza de inmediato hacia el posible significado del color: “porque negra ha de ser la lealtad entre los hombres que intercambian bienes...”. Y lo mismo sucede al tratar de la figura femenina del cuadro: “Giovanna Cenami lleva un vestido azul y una amplia capa verde adornada con orlas de piel blanca”; es la parte ecfástica, a la que sigue la búsqueda del significado simbólico: “El azul significa lealtad, alimento e infancia...”, y “combinado con verde (color del matrimonio), evoca vida que aflora de lo húmedo”, pero “Giovanna nunca tuvo hijos”, por lo que la poeta proyecta lo

concreto hacia un valor universal: “No hay piedra / filosofal en el color. Ni símbolo / que pueda utilizarse como llave / para forzar las arcas del futuro...”. La misma tónica sigue “La plata de Velázquez”: a la descripción efrástica (“Los reyes, los bufones, todos visten de negro”), sigue la interpretación (“Será porque se sienten culpables de existencia”), con proyección personal final, pues los colores desvaídos, entre el rojo y el negro, “guardan la memoria de todo lo que es bello / e inútil a la vez en nuestro corazón”.

En *Colores*, el ritmo parece acomodarse al discurrir del pensamiento, de forma que en muchos poemas parece que nos hallamos más cerca de la prosa que del verso; “Loros”, por ejemplo, avanza entre argumentaciones, dudas y posibilidades, con frases parentéticas e incidentales que nos lleva a pensar en el lenguaje ensayístico, por ejemplo. Véase, asimismo, el comienzo de “Arco iris”: “Tres colores ostenta según Aristóteles, dos según San Gregorio [...]”. Innumerables son, por el contrario, los colores del arco iris en opinión de Ovidio y de Virgilio. Lo atestiguan así ciertos mosaicos del siglo II en Pérgamo...”. Los bloques rítmicos, el talante narrativo, el aprovechamiento de datos de la ciencia antigua en determinados poemas, puede hacernos recordar la estructura de los poemas de Gamoneda a partir de *Lápidas* o la conversión en poesía de la antigua materia médica en *Libro de los venenos* (la mención de Dioscórides en el poema “Índigo” es otro indicio); pero no hay la fascinación gamonediana por el lenguaje médico de la Antigüedad, convertido en poesía cuando ha perdido sus valores de utilidad y uso, ni el sentido de “fármaco” que el libro de Gamoneda tiene, en el doble sentido de triaca y veneno. Por otro lado, en poemas de A. I. Conejo como los citados o como “Camaleón” o “Quipus” podemos preguntarnos –al igual que se ha hecho con las prosas gamonedianas– ante qué género nos encontramos, pues si en dichos poemas no podemos hablar de versos o versículos, tal vez tampoco podamos hablar de poemas en prosa en su concepción habitual. En todo caso, poesía, superando la división genérica. Desde mi apreciación, las prosas poéticas de Ana Isabel Conejo tienden a aprovechar recursos rítmicos endecasilábicos, es decir, se construyen como una sucesión de heptasílabos y endecasílabos principalmente, pero no de forma regular, pues es propio del ritmo ser tejido de expectativas, satisfacciones, desilusiones y sorpresas provocadas por la sucesión de sílabas, según explicó en su día I. A. Richards. En cualquier caso, la poeta, dueña de su lenguaje, ha sido capaz de infundir poesía a distintos registros del lenguaje en un libro mayor, construido sobre proyecto previo, unitario, por lo tanto, en tonalidad y asunto, que ofrece perspectivas nuevas y de vario tipo en la obra poética hasta ahora publicada.

**José Enrique Martínez**

**Luis Artigue, *Tres, dos, uno... jazz*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2007, 74 pp.**

Como muchos otros poetas, Luis Artigue reivindica la poesía como ámbito de libertad: libertad métrica, variabilidad en el desarrollo, expansión emotiva e imaginativa... Es lo que encontramos en *Tres, dos, uno... jazz* (2007), que fue premio de la Academia Castellano-Leonesa de Poesía para jóvenes creadores.

El sujeto de estos poemas, reflejo autobiográfico del poeta, es un personaje enfermo y hospitalizado, con "la inminencia de la muerte, / el miedo, / la tranquilidad en blanco del hospital a oscuras". Y en esos momentos de largas noches hospitalarias, la radio le sirve al enfermo para apaciguar sus pensamientos negativos y de acompañamiento en la blanca soledad: "el jazz era una forma de estar acompañado", escribe el poeta, y de cultivar cierta nostalgia, recuerdos, evocaciones y deseos; era un modo también de encender la imaginación, de viajar y rememorar el ámbito del jazz, club, cines, músicos y coristas: "Aún hay jazz, hay imaginación, hay ríos navegables / en barcos de vapor, hay fe y memoria anímica...". El jazz devuelve al mundo a ese personaje que lucha contra la enfermedad y la miseria física, crea un clima vital de esperanza, porque la música hace concebir mundos donde anida la tragedia y el amor, la vida, en suma.

Esta situación es la que da al poemario un sentido de intimidad. Es una poesía intimista porque el personaje poético expresa sus vivencias interiores, las que el jazz suscita en su soledad existencial. En distintas ocasiones, los versos nos hablan de estas vivencias íntimas en que desemboca la imaginación; y el propio poeta ha aludido al "intimismo contagioso" del poemario, entendido como "testimonio de un convaleciente hospitalario que se encomienda a la música para hacernos saber así que todo origen tiene algo de destino"; son palabras que aparecen en la página última, donde se refiere también a algo que adivina pronto el lector: que en las distintas fantasmagorías presentes en el poemario ha colaborado decisivamente el cine negro: "El autor nos introduce en un mundo como de cine negro con clubs, coristas de cuerpo justiciero, matones con cara de acertijo, camareras licenciosas que llevan su corazón en la mano, viejos discos-fetiché, drogas y disturbios emocionales, sí, la vida, la dicha, el suelo, el cielo, el ritmo, el jazz".

El jazz como reconocimiento en el dolor, en la amistad, en el amor. El jazz como recuerdo y evocación, encuentro y refugio en el dolor y el miedo, atmósfera de lo súbito, de lo inesperado, de la creación improvisada que remoje los humores del cuerpo y del alma y que hace asomarse a otros mundos por la imaginación o la fantasía y trazar algún rasgo de esperanza.

El jazz suscita múltiples sugerencias. Algún poema, como el titulado "Harto de la fortuna del dolor...", se desarrolla como expresión todo él de las imágenes que provoca la música del jazz, en este caso concreto, la trompeta de Miles Davis.

En cualquier caso, el poemario explicita el amor al jazz, a las vidas que rodaron en torno al mismo, a sus músicos, a la moral del jazz y a lo que él representaba como modo de dar voz a lo oculto psicológica y socialmente, de

libertad y de rebeldía, en suma. De ahí que sintamos en estos versos el ritmo del jazz, pero no como melodía acogedora, sino como vigor, energía, liberación e improvisación luminosa, como la vida misma. Hay un antecedente inevitable: el *Blues castellano* de Gamoneda; pero los poemas de Artigue respiran otro aire y otro ritmo. Si uno conoce la literatura de Luis Artigue no se extrañará de su entrañamiento con la atmósfera del jazz como “música sin preceptos”, como de igual manera le atraen los seres ocasionales que un día aparecen en la ciudad como espejo de la débil frontera que separa el lujo y la miseria o, simplemente, las distintas maneras de enfocar la vida; hablo del mendigo, el acordeonista de la calle Ancha u otros personajes al margen de lo comúnmente establecido y que acaban formando parte del paisaje urbano o del recuerdo y la imaginación; seres que viven la vida de forma no reglada, que desprecian lo convencional y expresan así su rebeldía, los seres de la noche, “cuando los héroes y los mendigos beben juntos” al calor de lo inesperado; seres en el desamparo de su locura, como la mujer indigente del poema “Esa mujer se ha convertido sin desearlo en una estatua...”, a la que se imagina hermosa antes de que el rayo de la locura quemara su mente y que es el reverso de todos, pues a todos “les recuerda sin ambages / que están aquí y muy próximos el cielo y el infierno”; los seres rebeldes que, finalmente, son reconducidos con camisas de fuerza “para que todo siga como siempre”, como expresa el verso último del libro.

*Tres, dos, uno... jazz* es, además, una indagación en la música afronorteamericana que había nacido a comienzos del siglo XX en el sur de los Estados Unidos, una indagación desde sus raíces a las modalidades que fueron surgiendo con el paso de los años. En realidad el libro nos propone un concierto que introduce Louis Armstrong, que destacó pronto como uno de los mejores músicos de Nueva Orleans, verdadera cuna del jazz, y después como cantante y director de orquesta; es Armstrong el que anuncia el concierto: “Buenas noches señoras y señores: hemos venido de lejos pero ahora vamos a tocar alguna de las buenas para ustedes”; y es Duke Ellington, estrella del *Cotton club* de Harlem, quien despide el concierto: “Muchas gracias señoras y señores. Antes de irnos los chicos de la orquesta me han pedido que les diga que los queremos locamente”. Y entre la entrada y la despedida se van sucediendo las distintas innovaciones que el jazz fue padeciendo, de los orígenes en la confluencia del “ragtime sincopado” de Nueva Orleans y “el descarnado blues del delta del Mississippi” (primera parte) al *swing* de los clubes de Chicago y Kansas City en los años treinta y al *big bands* de la segunda guerra mundial (segunda parte), pasando por “los laberintos armónicos del *be bop*” de los años cuarenta (recuérdese el nombre, entre otros, de Charlie Parker) (tercera parte) y el *cool bop*, nacido a fines de la misma década (cuarta parte), el *hard bop* o *funky* de mediados de los cincuenta, que quiso volver a las raíces negras del jazz, el *blues* y el *gospel song* (quinta parte), y, finalmente, el *free jazz* o *new thing*, que surgió a mediados de los sesenta, convulso y desenfrenado, fruto de la improvisación colectiva (sexta parte). La evolución del jazz, y los nombres de sus creadores, intérpretes y renovadores que van salpicando los poemas puede seguirse en cualquier enciclopedia, pero el poeta, tal vez temiendo la ignorancia del lector, o acaso como información y guía de lectura, y con el fin de crear previamente la

atmósfera sentimental apropiada, se ve obligado a alargar considerablemente los títulos aclaratorios de cada parte y de cada poema; he aquí uno de cada: el de la sexta parte nos ofrece el clima del *free jazz* (“ropa sudada”) y su carácter caótico, impulsivo y violento: “Entre esa mampostería de la ropa sudada el militante efusivo e histérico *free jazz* al integrar incluso las disonancias nos introduce en un territorio sonoro cercano al ruido como argumentando que la intensidad es el idioma de la plenitud” (en mayúsculas en el original); un poema de la segunda parte lleva este título: “Otro hospital psiquiátrico para cuerdos llamado *cotton club* donde hasta lo improvisado parece calculado” (mayúsculas en el original, como todos los títulos). No todos los títulos son tan referenciales, pues el poeta acumula en ellos distintas funciones propias del título en general, informativas, conativas, poéticas o de cualquier otro tipo, pero siempre como necesario factor de legibilidad, pues el título funciona como puerta de entrada en el texto y se convierte en la primera guía de información y descodificación del mismo; el siguiente título de un poema de la cuarta parte es de carácter poético, pero, a la vez expresa una experiencia vital intensa: “Tras los encontronazos en las encrucijadas todos nos convertimos en un hombre tan viejo que sólo puede ya soñar con sus recuerdos”. La relación del título y el poema sería otro capítulo explicativo enjundioso y nada breve. Y dejo para los interesados la relación entre los diferentes ritmos, estilos y modulaciones del jazz con los ritmos y la tonalidad sentimental de los poemas de cada parte.

El desarrollo del poema es otro aspecto de interés. En determinados poetas, el primer verso está cuajado como una perla y es como un golpe de aldaba para el lector. Él verso de inicio parece resumir un mundo, como un precipitado químico que ha resultado de reacciones íntimas previas (por ejemplo: “Me he sentado en el centro del bosque a respirar” verso con que Colinas inicia uno de los poemas de *Noche más allá de la noche*); no es así de ordinario en los poemas de Artigue, que suelen comenzar con versos de talante narrativo para ir contrapunteando el poema con ritmos rápidos y pausados, desarrollos más o menos extensos con versos fulgurantes o afilados como estiletos, creando huecos entre los versos o escalonándolos para que se vea el poema como un cuerpo material también que alterna ritmos y parece ofrecer una guía de lectura tanto rítmica como semántica; y de igual manera, en el poema se suceden fragmentos narrativos, reflexivos, evocadores para terminar, generalmente, con un golpe de efecto que no cierra emocionalmente el poema, sino que lo deja vibrando, resonando. Valga como ejemplo el poema titulado “Otro hospital psiquiátrico para cuerdos...”, de la segunda parte, en el que se van alternado la situación real del sujeto y su estado anímico, con la oreja pegada a su radio de galena para escuchar la música de Duke Ellington y fantasear con el ambiente del *cotton club* en el que aquel desarrolló con éxito su nuevo estilo, para finalizar el poema con dos versos que resumen los dos motivos, la situación del sujeto y la música con la que viajó a Nueva Orleans sin moverse de la cama: “Algo deberé siempre al músico entusiasta / que compone mi sueño; nuestros sueños”.

Es así como Luis Artigue ha construido un libro brillante y original formal y temáticamente, cuajado de diferentes ritmos al son del jazz escuchado,

memorizado y evocado cuando ya la vida ofrecía otras esperanzas por encima de los tejados hospitalarios del protagonista en primera persona del poemario, el que lleva la voz cantante diríamos para no salirnos de los motivos musicales o jazzísticos de esta poesía.

**José Enrique Martínez**

**Ángel Crespo, La vida plural de Fernando Pessoa, Barcelona, Seix Barral. 2007, 414 pp.**

Quienes hayan tenido, alguna vez, el interés de adentrarse en la interesante bibliografía de Ángel Crespo habrán, sin duda, observado que sintió una verdadera debilidad por la obra de Fernando Pessoa. En sus diarios, intitulados *Los trabajos del espíritu*, se evidencia que Ángel Crespo, además de ser uno de los poetas clave de la segunda mitad del siglo xx en España, poseía una sensibilidad no muy habitual hacia otras literaturas. En especial, hacia la portuguesa, tan cercana y a la vez tan lejana de la española, históricamente. La labor filológica, a la que Crespo se dedicó con ahínco, está jalonada no sólo de obras propias sino de traducciones de primer orden, las cuales no dudamos en catalogar de incomparables en el ámbito hispánico.

Por citar un ejemplo emblemático, recordemos la traducción del pessoano *Libro del desasosiego*. Puede afirmarse sin atisbo alguno de equivocarnos que Ángel Crespo fue el mayor admirador, conocedor e introductor de la vida y obra de Fernando Pessoa en España. Las ingentes lecturas, los viajes a Portugal junto a su esposa, doña Pilar Gómez Bedate, un consiguiente conocimiento del portugués y de la literatura portuguesa, junto con los lazos culturales entre sus amistades hispano-lusas, convirtieron a Crespo en uno de los escritores españoles con mejor criterio para acercarse a la obra pessoana. Este interés -y vía de conocimiento- se desarrolló a lo largo de su existencia, en la que el rigor filológico fue una constante. Fruto de ello apareció a finales de los años ochenta, cuando Ángel Crespo se hallaba de nuevo instalado en España, a su vuelta de Puerto Rico, el presente ensayo, *La vida plural de Fernando Pessoa*.

El propio título nos desvela que no se va a tratar de una biografía al uso, plagada de datos cronológicos o bibliográficos. La generosidad del Crespo humanista brilla como nunca y se traslada a las páginas del libro, de donde el lector emerge habiendo aprendido de su sabiduría las claves fundamentales de la vida, pero también de la obra, de Fernando Pessoa. La biografía la forman veintidós capítulos -más una bibliografía-, los cuales se estructuran lógicamente al hilo de la evolución vital, digamos que histórica, de Fernando Pessoa, quien, como afirma el propio Crespo en el prefacio, llegó a ser definido como "el hombre que nunca existió". Y si mérito tiene evidenciar con datos contrastados que, como en cualquier vida, hubo hechos reseñables, que permiten hacerse una idea exacta y real de la existencia lisboeta de Pessoa, entonces con mayor razón alabaremos las páginas dedicadas a aclarar los a veces intrincados caminos de su periplo vital y poético. Ambas, vida y obra, se van conjugando a lo largo del libro, pero no únicamente desde una perspectiva externa del hecho literario sino también desde un punto de vista radicalmente interno.

No olvida, sin embargo, Crespo la repercusión de la obra pessoana en la sociedad lisboeta o la realidad histórica portuguesa donde se halla inmerso ni, por supuesto, la propia peripecia vital del artista. De este modo, en los primeros capítulos, a través de cartas y escritos del autor, libros o noticias de biografías anteriores, Ángel Crespo va tejiendo, de forma apasionante, el relato de la evolución del vate portugués, desde sus años de infancia. Llama la atención,

por ejemplo, que, durante dichos años, se traslade a Durban, ciudad de la colonia británica de Natal, junto a su familia, aunque, como nos recuerda Crespo, “su patria no dejó de ser nunca la lengua portuguesa”. El autor continúa desgranando sus primeras influencias, las peculiaridades familiares, hasta llegar a sus primeros pasos literarios, es decir cuando se crea el grupo de la revista *Orpheu* y la invención singular de los poetas heterónimos. Aquellos que en alguna ocasión manifestaron que Pessoa no tenía biografía, quizá lo hicieron perdidos en el laberinto de sus heterónimos, pero también en el de su propia vida, repleta de fracasos en lo profesional y en lo personal. Ahí radica uno de los principales méritos de la presente biografía. En palabras de Crespo, “Si su vida fue plural, no lo fue únicamente debido a las intensísimas que vivieron sus heterónimos, éstos sí, en el reino de lo imaginario, sino también porque el poeta vivió al mismo tiempo la vida ideal del escritor ortónimo, que equivale a la de bastantes más escritores que un solo poeta, y la del inteligente, aunque fracasado por falta de medios materiales, hombre de negocios.” Y es que, de hecho, buena parte de los capítulos iniciales del libro está dedicada a la gestación de los heterónimos y a su inevitable imbricación en la biografía de Pessoa.

Como Crespo expone pacientemente, debido a los heterónimos, hay constantes interferencias pero también distanciamientos, los cuales acaban por conformar una relación prismática en torno a su propio creador. En la primera parte del volumen, se asiste a la génesis de sus heterónimos más importantes: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos y Ricardo Reis, que irán construyendo su obra autónomamente a la par que la biografía avance. Estarán presentes en los aspectos vitales y literarios más relevantes del poeta, como en la gestación de la revista *Orpheu*, a la que Crespo le dedica algunas de las mejores páginas, en especial a su relación con el poeta Mario de Sá-Carneiro. En especial, destaca por lo trágico y revelador, la relación epistolar entre Sá-Carneiro y Pessoa en los meses previos a la desesperada muerte de aquél. Destacan también, por otro lado, los aspectos políticos: la preocupación de Pessoa por la situación político-social portuguesa, el sebastianismo y todos los postulados que acaban convergiendo en su controvertida obra *Interregno*. En ella, Pessoa, harto de la incompetencia política de los partidos tradicionales, justifica la dictadura como un mal temporal, pero sin que sus postulados puedan definirse como fascistas.

Ángel Crespo disecciona magistralmente tanto los fundamentos y la lógica de la política pessoana como su verdadera contextualización histórica. Es el auténtico hilo conductor de este estudio: ofrecer una panorámica integral del hombre Pessoa, sin renunciar a nada. El lector podrá comprender mejor al Pessoa poeta si descubre sus intereses políticos, filosóficos o morales, no exclusivamente estéticos o literarios. Y ello incluye todas las facetas del hombre. Tanto es así que, en determinadas ocasiones, el lector se erige en espectador privilegiado de un Pessoa muy íntimo, desconocido para muchos. Sus rutas vitales se revelan en el libro: los cafés que frecuentaba, cómo le veían allí, qué solía hacer en el trabajo y fuera de él, qué tipo de hombre era; en definitiva, todos aquellos elementos que tiran por tierra la mencionada opinión de que era



un gran desconocido. En este sentido, lo que más puede sorprender es la investigación dedicada a los amoríos del poeta.

Pessoa se enamoró de una joven lisboeta llamada Ofelia Queirós, aunque las dificultades económicas le impidieron quizá formar con ella una familia, por lo que el noviazgo no prosperó. Sin embargo, del mismo se conservaron cartas y comentarios de la propia Ofelia, que Crespo utiliza para echar luz sobre la sexualidad del portugués y de paso sobre otros aspectos personales, que nos acaban remitiendo a su obra y que, sobre todo, informan sobre su personalidad. Asistimos a momentos de gran ilusión y de excitación del poeta, combinados con otros de amargura y abatimiento, que llevan a Pessoa a hacerle pensar que estaría mejor recluido en un sanatorio. Otro de los temas cruciales, para la comprensión de la figura del portugués, es el del ocultismo. Pessoa se interesó desde joven por la teosofía y las llamadas ciencias ocultas, y esa afición tiene un lugar en su obra, como apunta el autor de *Una lengua emerge*. En el capítulo viii, Crespo hace hincapié en un hecho a veces soslayado por la crítica: “a Fernando le venía de muy lejos su interés por lo misterioso y por los conocimientos esotéricos, y entre sus mejores amigos se contaban varios estudiosos de las ciencias ocultas.”

Si se ahonda en esta vertiente pessoana se aclaran ciertos pasajes de su poesía y se perfila con más claridad la figura general del poeta. En este sentido, llama la atención la relación entre el poeta y uno de los personajes británicos más misteriosos del siglo xx, Aleister Crowley, fundador de la secta ocultista Golden Dawn. Pessoa concebía la poesía como un camino iniciático, especialmente al final de su trayectoria, cuando más atención presta al ocultismo y a la búsqueda de un conocimiento aún no revelado. Es en extremo pintoresca la recreación, elaborada por Crespo, de la cita lisboeta entre ambos personajes, en un pasaje que roza lo novelesco en su estado puro, con un Pessoa vacilante, que espera en el puerto a un extraño individuo a quien no conoce personalmente. Aunque anecdótico, este episodio no tiene nada de incongruente, ya que es, justamente, hacia el final de la vida de Pessoa, cuando se desvelan ciertas claves medulares de su obra y de su vida. Ángel Crespo ha sabido aunar al lector hasta los capítulos finales del libro. En ellos desentraña, a modo de perspectiva, los verdaderos resortes de una vida compleja y de unas aspiraciones literarias y culturales de gran calado. Es justo en esta época final, en la que Pessoa no llega a la cincuentena, en la que Pessoa produce más obras ortónimas y en la que ve con claridad la pervivencia de su obra. Se trata de unos capítulos fundamentales porque echan luz sobre el resto.

Vemos como el lisboeta se aleja de sus postulados de *Interregno* y comprende que la dictadura no abocará a Portugal al ansiado Quinto Imperio, que el lugar hegemónico que la cultura portuguesa debería alcanzar, el sebastianismo, en suma, no provendrá de Salazar. La regeneración nacional que encerraba el mito del sebastianismo no llegaría de manos de éste y Pessoa veía como Portugal iba a continuar sin la necesaria orientación política y social. De hecho, la obra de Pessoa no puede entenderse en absoluto sin el desarrollo de sus ideas políticas y su espiritualidad. Es lo que Crespo consigue en la parte final de su ensayo biográfico. Sirva como ejemplo, la imagen que el humanista

español recreó del Pessoa último, a poco menos de un mes de vida: “Su salud se resentía cada vez más pero él se empeñaba en mantener su ritmo de vida habitual. Durante el día, pasaba unas horas en las oficinas comerciales despachando correspondencia, se paseaba por la Baixa, comía en cualquier parte e iba de vez en cuando a las tabernas y a los cafés acostumbrados, preferentemente al Martinho da Arcada. Por la noche, se encerraba en su casa y bebía, tal vez en busca de esa “asombrosa” lucidez que produce a veces el hacerlo en exceso. Allí, en el secreto de su aislamiento, debía de seguir pasando revista a su vida, recordando y, sobre todo, -y de ello dan fe sus poemas de entonces-, lamentándose de sus carencias y de sus fracasos, pero consolándose con la realidad de una obra que sabía imperecedera.”

**Juan Carlos Merchán Ruiz**

**Gustavo Vega, *Reflexión. Instantes de cristal*, edición bilingüe con prólogo y traducción al italiano de Giuseppe Napolitano, Gaeta, Voci del Mediterraneo, 2007, 40 pp.**

El pequeño opúsculo que aquí comentamos es una sucinta, pero interesante, muestra del quehacer literario de su autor, Gustavo Vega (León, 1948), creador y estudioso de la poesía visual afincado en Barcelona desde 1972. Esta obrilla forma parte de una pequeña colección (*La stanza del poeta*) de tirada limitada que el vate italiano Giuseppe Napolitano (Minturno, 1949) viene editando desde la primavera de 2005, año en que se cumplieron treinta y cinco años de la salida a la luz de su primer libro de versos, *Momenti*.

Junto al texto de Gustavo Vega y las traducciones de Napolitano encontramos una breve nota introductoria del propio autor italiano en la que lamenta las dificultades de traducción que presenta toda obra poética (aun tratándose, como en este caso, de lenguas tan próximas), al tiempo que ensalza las virtudes de un poeta capaz de expresarse no sólo a través de la palabra, sino también de la plasticidad que en ésta es capaz de intuir. Además alude a lo que supone el placer de escuchar al propio Gustavo Vega como un acercamiento más pleno a la sonoridad especial de su poesía y al sentido completo de su obra. Una obra de la que, insistimos, se ofrece aquí una muestra muy breve (apenas dos núcleos poemáticos), pero suficientemente útil para intuir su amplio alcance y la perfecta conjunción en ella de múltiples elementos en apariencia dispares, tanto de naturaleza plástica, como filosófica y poética. Una obra, en fin, en la que la reflexión sobre la propia naturaleza del lenguaje, su individuación como vehículo máximo de expresión, así como el papel delimitador del silencio resultan toda una constante, tal y como vemos, tanto en su actividad al frente del grupo *Ex.Tensión Fonética* y del *Laboratorio de Investigaciones Poético-Fonéticas*, como en algunos de los libros más destacados que configuran su trayecto artístico, *Habitando Transparencias* (1982), *El placer de ser* (1997), *Prólogo para un silencio* (2001), *La frontera del infinito –método minimomaximalista–* (2005).

Aunque los dos grupos poemáticos que componen la breve muestra ofrecida aquí no puedan englobarse entre sus creaciones más radicales y rupturistas (de su poesía visual se ofrecen dos pequeñas muestras al final del opúsculo), sí se percibe en ellos ese gusto por jugar con las palabras y su presencia sobre el papel. Junto a ello palpitan las omnipresentes indagaciones sobre su valor fónico y, al mismo tiempo, sobre su belleza plástica observada en la original disposición de los textos en la que la naturaleza abrupta de los encabalgamientos adquiere, junto a la intensidad que les es propia, un valor constructivo radical.

Así, en el primer grupo poemático, “Reflexión”, el poeta juega con viejas metáforas para tratar de hallar el valor simbólico del silencio tan presente en algunos de sus libros citados. De este modo su pensamiento discurre acerca de la pasión como fuego vivificador y la brevedad de la vida huidiza, que, además, es vista como sueño o como camino hacia lo inevitable. La reflexión se encadena en breves secuencias, en agrupaciones versales cohesionadas no sólo por su naturaleza significativa, sino también por su mismo y evidente valor fónico,

pues en el momento más alto de tensión poética los vocablos fluyen, alcanzando una libertad que permite al ingenio del poeta encadenar conceptos dispares, en apariencia no asociados directamente entre sí: “y ya no te preocuparías / tanto / de tanta tiranía sin ternura, / tenaz, tristeza, / tenia, / talonario, / todavía...”. La creación se convierte ahora en una realidad omnívora y paralela, pero también autónoma desde su misma configuración en el papel, lo que no evita que la conclusión obtenida tras la reflexión, al conducir al vacío, resulta demoledora: “y / no añorarías / ya / nad / a, // nad / a”. En esa unión en el poema de la presencia y la ausencia corporales, del todo y la nada, representada significativamente a través de los vacíos textuales, se intuye la inclinación hacia la poética del silencio que se ha ido perfilando como una de las constantes de su producción.

Mientras el primer grupo poético se resuelve en lo que podríamos denominar un único poema, el segundo, “Instante(s) de cristal”, se compone de entidades sueltas, pequeñas agrupaciones de tres versos cada una, cuya escueta estructura, así como su alto grado de concreción, recuerdan enormemente a los haikús de origen japonés. Aquí el enlazamiento entre unas y otras no es más que su propia disposición en el papel y la gravitación en torno a una serie de conceptos, casi siempre comunes, que afloran de la lectura. En ellos se muestra, a través de un análisis metaliterario, una visión de la poesía en la que se aúna pensamiento y sensación, reflexión y emoción, intelecto y sentimiento para forjar esos “instantes de cristal” cuya levedad y fragilidad se hacen siempre evidentes. Para Vega el arte poético no es sino un “absurdo empeño, ser / un nombre para / el olvido”. Su misma levedad, así como la del tiempo y la de la propia vida se plasman en la recurrencia a imágenes originales y certeras, como ese sol que inicia el día ya moribundo, como esa nada que muestra “sus oscuras fauces / ya de mañana”, recordando al hombre su finitud y poquedad, recuerdo incrementado por ese huir del instante que avanza más rápido que las agujas del reloj. Pero no será ese el único tema, pues un gran número de imágenes remite a muchos otros de carácter filosófico (la soledad, el silencio, el vacío existencial...) en los que se percibe una videncia de naturaleza onírica y claramente surreal que está muy presente en el conjunto de su producción, como ese pez que atraviesa la luna o como ese pájaro que “rasgó el cielo hacia / el infinito”. La perversión del discurso que esas imágenes produce crea un sutil juego de referencias que enlaza con el valor de las palabras, pues el poeta las maneja con soltura, las acaricia creando nuevas asociaciones ilógicas a base de desplazamientos conceptuales que terminan provocando que la mirada desconcertada de su propia voz poética poco a poco se contagie al lector, quien, en su asombro, comulga plenamente con el vate al percibir como “grazna la luna / desde la afilada rama / del cuervo”. Sobre todo ello, se alza con evidente magnitud, a través de los bruscos contrastes y las frecuentes antítesis (“En silencio / una flor se abre paso / entre el estiércol”), de nuevo la recurrencia al valor metafórico del silencio, el vacío, la ausencia y la nada que, poco a poco, van dominando los sentimientos del poeta como un camino sin retorno.

Sin embargo, tras la lectura de estos versos, resulta casi imposible no vislumbrar que todas esas referencias a la soledad del hombre (“Soledad. /

Mirar por la ventana y tan sólo / ver los propios fantasmas”), a la llegada de las sombras, frente a la luz (de nuevo el protagonismo de las antítesis) y que son sinónimo del acabamiento final, tendrán que enfrentarse a un fortalecido deseo de aferrar la vida o, al menos, de mostrarla, de un modo irreductible, siempre a través de la poesía: “Quién pudiera / nadar hundido en un mar / de estrellas // Para agujerear / con luz tanta oscuridad, / tres versos”.

**Mario Paz González**



**Juan Antonio González-Iglesias, *Eros es más*, Madrid, Visor, 2007, 78 pp.**

Por la búsqueda de un continuo equilibrio en su obra podría decirse que la producción de Juan Antonio González-Iglesias lo acercaría tanto a los poetas del Renacimiento (al fin y al cabo su labor creadora se prolonga en las artes plásticas) como a muchos de sus contemporáneos. De hecho, la inmersión en el mundo clásico, sin desdeñar alusiones a la actualidad, será una de las constantes de una obra que aspira a una serenidad y una perfección fruto, en buena medida, de una gran sencillez y naturalidad no ajenas a su solidez retórica indiscutible. No en vano se ha dicho frecuentemente que su poesía aúna tradición y modernidad. Refinamiento cultural, por lo tanto, y sólido anclaje en el mundo real. Ciertamente esto se revela tanto en el actual *Eros es más*, como en algunos de sus libros anteriores: *La hermosura del héroe* (1993) (Premio Vicente Núñez), *Eso es mi cuerpo* (1997), *Más hermosura* (2001) o *Un ángulo me basta* (2002), que podrían servir como ejemplos.

En concreto en este poemario, galardonado con el XIX Premio Internacional Loewe (uno de los más prestigiosos de la actualidad), dicha alianza de contrarios se concreta en aspectos muy precisos. Tradición, puesto que no escasean los temas habituales de la poesía universal (el amor, la muerte, la metaliteratura, incluso el poder...), el cultivo frecuente de metros ya consagrados y plenamente asentados en nuestra lírica, como el alejandrino y el endecasílabo, así como las referencias culturales, explícitas o no, fruto de la densa formación de este profesor salmantino. Modernidad, por su parte, perceptible, sobre todo, en el tratamiento de esos temas, con una expresión adecuada y sencilla, en ocasiones escueta, a medio camino entre la mística y el zen (como la vendimia, “que se parece a un ejercicio zen”), casi minimalista (como sugiere el juego de palabras de Vicente Núñez que da título al libro), una contención que revela la madurez, honestidad y sencillez de este autor que, como todo poeta, “es alguien que dice verdades elementales”, tal y como proclama el propio González-Iglesias en el prólogo que precede los poemas de este libro.

A ello añadiríamos, como una cualidad más, esa serenidad e, incluso, humildad con que el hombre ha de aceptar su destino y que el vate remite, tanto a las cartas de Marco Aurelio dirigidas a su maestro (“Correspondencia”), como a los practicantes del moderno arte marcial nipón (“Aikido”). Esta humildad tendrá, además, una certera manifestación a nivel expresivo en la huida consciente de todo alambicamiento innecesario, de toda retórica grandilocuente, de toda artificiosidad ajena al equilibrio natural pretendido. Esta huida no es obstáculo, sin embargo, para que surja a través de los versos una sugestiva red de referencias culturales muy variada y ya aludida, producto de la vasta cultura de su creador. Estas alusiones se suceden unas a otras, conviven o se entrecruzan conformando un mosaico como los de las antiguas villas romanas, que hace que se diluya esa aparente tensión que podría surgir entre tradición y modernidad, consiguiendo fusionarse ambas entre sí. El resultado será un conjunto de poemas pletóricos, entre cuyos versos emergen por igual, casi hermanados, Julio Casares y Platón, Dante y Aristóteles, Agustín

de Hipona y la música popular (Robbie Williams), las referencias a Tito Livio y a Rafael Pérez Estrada, a Lorenzo de Médicis y a André Chastel. Incluso cobran un sentido nuevo las citas o meras alusiones a las *Meditaciones* de Marco Aurelio, a Álvaro Mutis, a Antonio de Nebrija, a Djuna Barnes, a Marco Polo, a Elio Adriano, a Marguerite Yourcenar, a Cioran o a Arnaldo Momigliano. Y junto a todo ello, la cercanía con la lírica actual, a través de las dedicatorias a otros poetas contemporáneos (como Christian Law Palacín y María Ángeles Pérez López) o no tanto (como María Victoria Atencia o Pablo García Baena).

La composición que abre el libro, "Exceso de vida", resulta toda ella una declaración de principios y un hermoso poema de amor. Anticipa, además, algunos de los temas que prefigurarán el conjunto del poemario al mostrar el peso de la vida casi como una limitación frente al amor y a la esperanza que reside en un futuro anhelado, más allá de la materia y sus restricciones, del tiempo o del espacio, de la geografía, pues el amor "es lo único que mi corazón sabe", dirá el poeta. El mensaje expuesto en estos alejandrinos iniciales se aleja de una óptica pesimista o marcadamente existencial, optando por un impulso vitalista que, sin desdeñar cierto tono elegíaco, se contagiará a todo el poemario. Tal vez esto, esa visión esperanzada de unión más allá de la materia, revela el feliz maridaje apuntado en el prólogo entre tradición cristiana, "que tanto ha meditado sobre el amor", y literatura grecolatina. Sea como fuere, esa visión de la muerte, presente para el poeta tras el descubrimiento del amor ("Desde que te conozco tengo en cuenta la muerte", dice el primer verso), no parece contemplarla como frontera o final, sino como puerta hacia una esperanza de futuro, de otra vivencia anhelada, de "la mañana en la que no habrá límites", pues el amor será capaz de trascender el acabamiento final, "triunfará de un modo misterioso" porque "es más fuerte que la muerte", como dirá en otra de las últimas composiciones del libro ("In joyful memory").

Junto a esa experiencia del amor como elemento trascendente, encontramos reflexiones que pueden girar en torno a cuestiones tan dispares como la equiparación entre poesía y vida, la necesidad de la primera como salvaguarda del acabamiento final ("¿Destinados al olvido?" o el ya citado "In joyful memory"), la conciencia del paso del tiempo, su lenta ascensión ("40"), una personal ansia de infinitud ("Tal vez influya que este otoño / acabo de cumplir cuarenta años") o la nostalgia de un pasado no vivido ("El reinado de Adriano"), pero que intuye más pleno, frente a cierto carácter crepuscular que rige en la época actual, esa "máxima inseguridad cultural" en la que "el arte de traducir se erige / en última forma de conocimiento. / Ahora que la torre de la historia / sufre asedios que pueden ser los definitivos" ("Arte de traducir"). Referencia esta última que remitirían a la propia trayectoria de González-Iglesias, traductor de obras de Ovidio, Horacio, Catulo, James Laughlin, Stendhal y Sebastiano Grasso. Obras, eso sí (y volvemos a lo mismo), todas ellas dedicadas al amor en sus múltiples formas, porque, al fin y al cabo, el tema fundamental de este poemario no es sino, por encima de todos los demás, la capacidad (exclusiva) del lenguaje como único instrumento humano útil para traducir e interpretar el amor.



No en vano González-Iglesias ha sido calificado en más de una ocasión como el gran poeta del amor de entre sus contemporáneos. Poeta del amor, pero de un amor libre, pleno, puro, alejado de una visión marcada por prejuicios, un amor sin tapujos, sin restricciones, sin ataduras. Una visión del amor que, en su concepción y su postración a los límites del lenguaje, podría llegar a rozar el misticismo, aunque, por fortuna, sin olvidar nunca un carácter mundano que la ha engendrado y que la humaniza, ese hedonismo que se constata en la admiración por los cuerpos bellos (“Campus americano”, “Stripper vestido”, “Si me despierto en medio de la noche”, “Gimnasta” o “You light up my life”). Así, el amor físico adquiere un sentido trascendente y pleno, el poeta alude al “cuerpo hecho de tiempo, / a la suma sencilla de momentos / que queda para siempre en el registro / general de los días de este mundo”. Por ello la expresión de la emoción, del sentimiento y, en ocasiones, una ardiente sensualidad se reflejan en una visión del amor realista, material, traspuesta a esa otra visión ideal y, tal vez, mistificadora. La visión de los cuerpos, su fisicidad, su presencia absoluta, como en otros poemarios de González Iglesias (*Olímpicas*, por ejemplo), sirve para entender, como señala en el prólogo, siguiendo las enseñanzas de Platón, que “hasta en su vuelo más alto, Eros tiene su punto de partida natural en los cuerpos”. Porque el poeta concibe la poesía como un medio de expresión de sus sentimientos más íntimos, pero también como un reflejo de la realidad exterior.

Tal vez esta visión remita a esa “rebelión serena” de la que ha hablado Luis Antonio de Villena al referirse a la obra de González-Iglesias, una rebelión que incita al disfrute reposado y meditativo de la vida, siempre en toda su extensa plenitud, una plenitud en la que la luminosidad de “Octubre, mes sin dioses” representa la “ausencia de todo lo que excede los límites” y como sugiere el poeta dejarse “llevar por los presentimientos. / Escribamos las cosas con las letras minúsculas”. Esas “minúsculas” que revelan de nuevo la austeridad, la levedad ya citada, la huida de toda impostación expresiva, pues el poeta, como el asceta “con paciencia va deshaciendo nudos. / Corta ataduras. Se le va la vida / en desentenderse” (“Demasiadas cosas”), porque, nos dirá más adelante, “a partir / del año cuadragésimo de vida / los ojos del asceta / apenas miran ya las cosas de este mundo” (“Los ojos del asceta”). Esa narratividad casi conversacional, incrementada por el perfecto uso del encabalgamiento, se trasluce también en la búsqueda ocasional de un nuevo sentido poético a palabras poco comunes, casi olvidadas (como “Contracandela” en el poema homónimo), a las que el vate restituye con asombrosa lucidez, transformándolas en símbolos que arrojan renovada luz sobre el lenguaje, que traspasan sus limitaciones al estar olvidadas o atadas al hábito de la costumbre. Ese apasionamiento, fruto de su labor filológica, por el lenguaje como instrumento de comunicación plena, sólo superado por el amor, al que, como ya hemos dicho, trata de traducir y recrear, nos revela algo a estas alturas ya predecible, que nos hallamos ante un gran poeta, sin duda uno de los más fecundos y prometedores de presente siglo.

**Mario Paz González**



Amador Palacios, *El pie en la alimaña (Castilla-La Mancha y la literatura de vanguardia)*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2007, 252 pp.

Amador Palacios ha ido desarrollando a lo largo de los años una, cada vez más interesante, labor como poeta, traductor y ensayista. Como poeta cabe destacar títulos como el reciente *Licencias de pasaje* (2007), pero también otros tales como *Canta y no llores* (2006) o la magnífica antología de su producción editada en Cuenca por El Toro de Barro, *Pajarito bañándose en un charco* (2001). Su labor está caracterizada por una gran coherencia que, en lo que a su aspecto ensayístico se refiere, se ha centrado sobre todo en el estudio de los movimientos de vanguardia que han poblado la segunda mitad del siglo XX, especialmente el Postismo, y en esos autores (como Cirlot, Chicharro, Nieva, Carriedo o Labordeta, por citar algunos) con los que, aun siendo fundamentales en el desarrollo literario de su época, perdura una deuda no siempre reconocida. Precisamente este conjunto de ensayos de Palacios intenta, de algún modo, contrarrestar una parte de esa deuda, así como (y de su propio subtítulo se infiere) hacer ver el papel que los territorios castellano-manchegos han tenido que ver como foco de atracción e irradiación literaria y fuente de inspiración para innumerables artistas, fundamentalmente vinculados a la vanguardia, pero también de períodos históricos precedentes en los que se percibirían ya, como dice su autor, “ciertas actitudes de adopción vanguardista”. No se nos entienda mal, no se trata de una apología de localismos o visiones limitadas y provincianas tan al uso, sino de un amplio y riguroso estudio elaborado con sumo acierto y precisión en el que se busca interpretar la visión del arte de creadores (foráneos o locales) los cuales habrían realizado todo o parte de su obra en tierras manchegas.

Como hecho más destacable, que ocupa el cuerpo central del libro proyectando su sombra hacia los capítulos iniciales y finales, está el influjo del Postismo. Por ello no es extraño que Palacios dedique abundantes páginas a explicar su gestación y evolución, detallando todos los sucesos e interpretaciones posibles que, frecuentemente, han sido analizadas con mayor o menor acierto por la crítica. Parece indudable, y así lo señala el propio autor, que la breve existencia de ese movimiento posvanguardista creado en Madrid en 1945 por Chicharro y Ory (no vamos a profundizar ahora en matices genésicos precedentes), y tan importante por ser la primera manifestación vanguardista de la posguerra, pudo prolongarse en el tiempo “en muy gran medida a través de autores y eventos castellano-manchegos” o, más que el propio movimiento en sí, su reivindicación de la imaginación desbordante y cierto espíritu transgresor. Ese espíritu habrá de estar muy presente en las revistas de la órbita del realismo Mágico, surgidas, en su mayoría, en esta región, como es el caso de *Deucalión*, *Doña Endrina* o *Trilce*. Aunque, nos recuerda Palacios, ese sentimiento de novedad no se va a agotar ahí, sino que perdurará décadas después en la labor creativa y editorial de Carlos de la Rica y, todavía más tarde, en la Escuela de Poesía *La Camama*, casi cuatro décadas después del surgimiento del Postismo.

Para explicar la atracción por lo novedoso y rupturista vinculado a la comunidad castellano-manchega se analiza en el primer capítulo el influjo que ya en tiempos pretéritos representó la ciudad de Toledo para diversos creadores, especialmente para El Greco, que permanecería en esta ciudad a lo largo de cuatro décadas. Se ofrece así una visión de Toledo como una urbe atrapada en la paradoja de representar los valores firmemente asentados de la más rancia tradición conviviendo con un impulso de modernidad y un eclecticismo propios de una mentalidad que anticiparía la vanguardia. Estas cualidades sintonizarían con la sensibilidad de Domenico Theotocópuli, en cuya obra, a decir de Palacios, “se revela una inclinación vanguardista: predilección por el primitivismo y el exotismo en contra de lo racional”. Junto al pintor cretense destacarían, entre muchos otros, dos artistas que sentirían la llamada de la ciudad: Rainer Maria Rilke y Luis Buñuel. El primero, pese a su breve estancia (apenas cuatro semanas entre 1912 y 1913), vivirá Toledo como un “presentimiento, un ideal”, pero también una “resonancia” que le dejará hondas impresiones. El segundo fundará en la ciudad manchega, en 1923 en pleno auge vanguardista, *La Orden de Toledo*, que no era un ismo, sino una especie de delirio tan común entre las vanguardias, “una actitud impregnada del más fuerte espíritu vanguardista” que Buñuel compartía con otros compañeros de la Residencia de Estudiantes.

A partir de ese entronque con la vanguardia del primer tercio del siglo XX Palacios nos traslada a la Ciudad Real de posguerra, a la influencia del Postismo y a las tres publicaciones que Gregorio Prieto (quien había prefigurado el movimiento con Chicharro en Roma años antes) va a realizar a su regreso a España a finales de los cuarenta, precisamente con la colaboración de tres de los grandes creadores ligados a esta vanguardia: Chicharro, Ory y Crespo. Los tres textos (*Toro-Mujer*, *Macho-Machungo* y *Niño-Mosca*) se ofrecen en un acertado apéndice final del libro. El recorrido que realiza Amador Palacios por la génesis, influencias y evolución del Postismo resulta muy preciso, no en vano se trata de un movimiento que conoce a fondo por sus artículos y libros sobre el tema (*Jueves postista* o una biografía de Carriedo podrían citarse como significativos). También ese recorrido se hace imprescindible para el lector (como ya hemos apuntado más arriba), pues sirve para evaluar en su justa medida la presencia de Ciudad Real como una de las principales urbes ligadas al Postismo, así como para entender la cercanía mayor o menor a la vanguardia de poetas manchegos absolutamente fundamentales como Juan Alcaide Sánchez.

Serán las implicaciones del Postismo en la obra de un autor como Francisco Nieva, pintor y dramaturgo manchego, las que ocupen el tercer capítulo del libro, centrándose sobre todo en su producción juvenil englobada en *Centón de teatro*, así como en dos de sus obras fundamentales: *La carroza del plomo candente* y *Delirio del amor hostil*. Las apreciaciones de Palacios sobre el tema ayudan a entender algo no siempre reconocido en profundidad, esto es, cómo el joven Nieva hallará en este movimiento dos principios fundamentales que habrán de pervivir en su producción dramática: “la escritura del caos” y una imaginativa “contraliteratura que tiene la misión, no de representar, sino de

inventar". Estos principios serán, junto a Valle y Ramón (entre otros), algunos de los influjos fundamentales del entonces incipiente arte antirrealista de Nieva, cuyo lenguaje es estudiado aquí, con suma exhaustividad.

Los dos ensayos finales se dedican a analizar las consecuencias que la "revolución" postista tendría en la literatura española y cómo esas consecuencias se harían palpables, sobre todo en Castilla-La Mancha. Por un lado, a través del llamado "realismo Mágico" que no será sino, en la década de los cincuenta, una continuación del Postismo a través de la obra de diversos creadores aglutinada en publicaciones como la madrileña *El Pájaro de Paja* (de Carriedo, Crespo y Muelas) o tres revistas manchegas: *Deucalión* (de Crespo, la más versátil de todas, editada por la Diputación de Ciudad Real), *Doña Endrina* (de Fernández Molina) y *Trilce* (más marginal y a cargo de Leyva Fernández y Suárez de Puga), entre otras. Por otro lado, ese influjo se extenderá en la producción de un gran poeta como Carlos de la Rica, al que se dedica el último capítulo. Carlos de la Rica no sólo iniciaría su producción vinculado a esas revistas citadas, sino que su "realismo mitológico" de corte culturalista (surgido, como señala Palacios, como alternativa personal frente a "los derroteros que iba tomando la poesía social") hundirá sus raíces en el realismo Mágico y en el Postismo. A ambos movimientos reivindicará ya en los años sesenta a través de su editorial *El Toro de Barro*, en la que publicará también "una poesía distinta de corte vanguardista", y participará en la irrupción en el panorama de nuevos talentos como el "novísimo" Martínez Sarrión o la obra del llamado "grupo de Cuenca", obra de carácter experimental y rupturista.

Aunque el propio autor revela en el prólogo el origen variado (artículos, conferencias, estudios...) de algunos de los textos que conforman el libro, su vinculación temática justifica más que sobradamente su reunión en un único volumen manifestándose las relaciones entre unos y otros como una suerte de vasos comunicantes.

La ausencia de un estudio pormenorizado de la literatura de corte vanguardista realizada actualmente en Castilla-La Mancha está plenamente justificada por la intención del autor de ceñirse "a lo ya histórico", consciente, con toda probabilidad, de que, por un lado, la riqueza de manifestaciones actual obligaría a un proceso de selección y a una extensión que trascenderían el ámbito ceñido de este libro. Por otro, la falta de perspectiva con la que, de un modo inevitable, se tiende a juzgar lo concerniente a la realidad factual no tendría cabida en un ensayo de carácter historicista como es éste. No obstante, para el lector ávido de conocimiento se apuntan algunas (muy útiles) referencias en el prólogo a este momento presente en las que se podría ahondar. De hecho, el propio Palacios lo hace al destacar a artistas tan interesantes como pueden ser Dionisio Cañas, Teo Serna o Juan Carlos Valera, de los cuales se incorporan pequeñas muestras de su producción, como parte del atractivo apéndice antológico final ("Florilegio") en el que se incluye también obra de Gregorio Prieto, Francisco Nieva, Ángel Crespo, Antonio Fernández Molina, Carlos de la Rica, Antonio Gómez, etc. Además, conviene advertir cómo la referencia a las fuentes de estas producciones demuestra la asimilación por

parte de esa literatura viva y palpitante de las nuevas tecnologías (Internet incluido).

En cualquier caso, se trata de un libro clarificador en el que la extensa y completa bibliografía aportada, el rigor, la búsqueda de un hilo conductor entre los hechos históricos presentados, el análisis lúcido, minucioso y preciso de cada uno de los momentos, así como la percepción de una sensibilidad especial arraigada en épocas precedentes a la actual se revelan como algunos de los grandes méritos de una obra, a partir de ahora, indispensable.

**Mario Paz González**

Dolores Iravedra (ed.), *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor, 2007, 436, pp.

La etiqueta “poesía de la experiencia” se ha impuesto definitivamente sobre otras en la lírica española (poesía “de sesgo clásico”, “realista”, “figurativa”, etc.) para aludir a la corriente dominante de nuestra lírica desde finales de los ochenta y principios de los noventa. En realidad su aparición vendría ya de 1975, con el declive de la estética “novísima” y el advenimiento de una mayor rehumanización de la lírica que entroncaría con los poetas del medio siglo (Gil de Biedma y Brines, fundamentalmente), así como con aquellos sesentayochistas que, como Juan Luis Panero, venían reclamando dicha rehumanización desde tiempo atrás. Por ello, la antología que aquí comentamos no es la primera –recordemos otras como *Las voces y los ecos* (1980) o *La generación de los ochenta* (1988), ambas de José Luis García Martín; *Postnovísimos* (1986) o *Fin de siglo* (1992), ambas con prólogo de Luis Antonio de Villena; o bien *Selección nacional* (1995), también de García Martín y *Los poetas tranquilos* (1996), de Germán Yanke, entre otras–, ni probablemente ha de ser la última entre las que busquen ofrecer una amplia y variada muestra de esta vertiente lírica procurando, al mismo tiempo, interpretarla, analizar sus orígenes, su evolución y sus más recónditas influencias. Sin embargo, huelga decir que se trata, si acaso, de una de las aportaciones más significativas en su género, tanto por el amplio estudio introductorio, que abarca casi hasta la mitad del libro, como por la nutrida muestra de poetas, que, sin llegar a ser todos, sí ofrece a los más representativos, las cabezas más visibles de un movimiento que, pese a perdurar en sus líneas básicas todavía, ha ido, con los años, adquiriendo paulatinamente nuevos y diferentes rumbos. También es cierto que en esta antología encontramos, como inevitable ventaja frente a las otras recopilaciones ya citadas (algunas de ellas, eso sí, de una lucidez y clarividencia asombrosas), que la mayor distancia temporal con respecto a los orígenes de la corriente estudiada facilita el acercamiento desde una perspectiva mucho más amplia y, por supuesto, más libre, favorecida también, es preciso decirlo, por la mayor cantidad de literatura sobre el tema, así como por la mayor cantidad de obra de los autores incluidos, rasgo que, sin lugar a dudas, posibilita a la autora percibir con solvencia la evolución de sus trayectorias, en ocasiones dispares, pero que revelan, en el análisis minucioso, abundantes puntos de confluencia entre sí.

En el prólogo, la antóloga, Araceli Iravedra, hace alusión, entre otras cosas, a cómo esta tendencia compartiría con los propios “novísimos” un singular vitalismo, quizás inicialmente menos extendido entre los poetas experienciales, pero también una inclinación hacia cierto clasicismo formal, que, no lo olvidemos, se hallaba ya muy presente, aunque de modo menos exacerbado, en muchos de los poetas del medio siglo. Por otro lado, el parentesco con estos últimos se marcaría, por una mayor inclinación hacia el lenguaje no impostado, de mayor transparencia y coloquialismo, así como un tono reflexivo que tocaría en ocasiones temas relacionados con la postura vital del hombre en el mundo.

Al fin y al cabo, el marbete que da título a esta antología trató desde sus inicios de englobar con un criterio estético amplio la variada “heterogeneidad”

(alcanzando este tan mentado abigarramiento el carácter de tópico) de un nutrido conjunto de poetas y tendencias de filiación realista o “figurativa” (según García Martín) en el que el exceso de fragmentación llevado a cabo en ocasiones en los estudios teóricos no había permitido vislumbrar con claridad puntos comunes. Entre esas tendencias dispares podríamos englobar algunas como la poesía elegíaca o la “otra sentimentalidad”, corrientes todas ellas que conjugaban en equilibrada dosis “intimidad”, “autobiografía” y “subjetividad” o, como señala Iravedra, “un ejercicio pudoroso de reflexión distanciada sobre la vida que confía el distanciamiento a procedimientos como la ironía o el monólogo dramático; que si no desdeña los elementos culturales, éstos son actualizados en el texto en cuanto «componentes de la persona»; que provoca el escenario urbano como ámbito biográfico del sujeto; que se expresa en un lenguaje normal, sobrio y narrativo; que acude a la métrica «heredada» –desde el versolibrismo con apoyaturas rítmicas hasta el metro tradicional–, y que descansa en una «tradición tradicional» con arranque en la Antigüedad”.

En este estudio introductorio la autora se detiene, además, a bucear en los meandros terminológicos y teóricos que dieron pie a esta corriente, desde el ensayo de Robert Langbaum (*The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*), de 1957, introducido en España por Gil de Biedma, hasta las declaraciones vertidas en sucesivas poéticas por algunos de sus integrantes como Juaristi, Benítez Reyes o García Montero. Se insiste así en el modo en que, en aquel ensayo de Langbaum, se delimitaban claramente de forma racional las fronteras entre la realidad y su representación a través del arte. Representación que habrá de sustentarse en la nueva lírica, sobre todo, en la propia experiencia individual, siendo esto posible en una era en la que las viejas certidumbres tradicionales (ciencia, política y religión incluidas) han quedado trasnochadas. Por ello el inevitable escepticismo surgido de semejante posicionamiento artístico y vital se traducirá ahora, en términos literarios, en el uso de estrategias de distanciamiento a través de la utilización por parte del poeta de sucesivas máscaras, la creación de personajes poemáticos y la búsqueda de una objetividad que propende a la ironía, pues se asienta en una concepción de la poesía como género de ficción.

Además de Jaime Gil (y a través de él Langbaum, como se ha dicho), algunos poetas experienciales, entre ellos García Montero, invocaron otros muchos referentes tan dispares como Diderot, Wordsworth, Browning, Brecht, Machado, Pessoa, Cernuda o Borges, siempre en esa línea de observancia del arte poético como un “arte meditado” (en palabras del propio Gil de Biedma), basado en el distanciamiento aludido más arriba, en la ficcionalización, aunque en diversos grados, del yo poético, visto éste como mera construcción discursiva despersonalizada y posmoderna, incluso en ocasiones vehículo de expresión de lo universal, de la colectividad, que, en cualquier caso, habrá de huir del ajado confesionalismo romántico. Se establece en la obra de estos poetas, pues, lo que se ha dado en llamar “pacto realista”, en el que entran en juego conceptos como “verosimilitud” y “representación”, pues su puesta en circulación no busca sino crear un espacio poético en el que se pretenda encontrar esa mirada cómplice del lector, apelando a su sentido común, gracias



al cual será posible la representación ficticia, este artificio literario del que emergerá el poema mismo. Así, para algunos, el texto poético, como “ejercicio de inteligencia” (de acuerdo con Benítez Reyes), como diálogo, llegaría incluso a emparentarse con el relato, por su progresión argumental, por la construcción un tanto episódica, por el afán de objetividad y por el interés por imponer, sobre el ritmo del propio verso, el de la frase. El poeta de la experiencia perseguirá así, con un evidente, y artificioosamente elaborado, tono coloquial, crear “una ilusión de normalidad”, por lo que, en esa búsqueda constante su lírica “no puede participar de la concepción del arte como desvío y ruptura del lenguaje, de la imagen del poeta como sujeto maldito o del protagonista lírico como héroe marginal enfrentado a la sociedad”, como nos recuerda Iravedra. Se conjugan así rigor y oficio poético con cercanía, actitud dialogante, aparente narratividad y huida, por consiguiente, de todo afán retórico grandilocuente y artificioso, ambientándose las composiciones en un “universo referencial esencialmente urbano, pues es la ciudad el hábitat natural del hombre contemporáneo y, por lo tanto, de esa «persona normal» que se erige en enunciativa del discurso”, un *flâneur* baudelairiano, un hombre de la multitud paradójicamente solitario, como en Poe, que, sin embargo, no ha despegado los pies de la tierra, es consciente, en su cosmopolitismo, de su labor de continuidad dentro de *toda* la tradición poética y, discretamente, enarbola como bandera el nihilismo propio de la posmodernidad.

Es preciso destacar la precisión a la hora de seleccionar los textos de cada uno de los diez autores antologados los cuales aparecen, además, ordenados por su cronología vital: Álvaro Salvador, Jon Juarista, Ángeles Mora, Antonio Jiménez Millán, Fernando Beltrán, Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Benjamín Prado, Carlos Marzal y Vicente Gallego. Los poemas reflejan con acierto las diferentes etapas evolutivas de cada uno de ellos así como las principales características de la tendencia ya comentadas: la presencia de un paisaje urbano, un cierto tono elegíaco acompañado de un lenguaje cercano al habla cotidiana, algunas referencias culturalistas, la ironía, el intimismo, la metapoesía, la conciencia solidaria y, por supuesto, una indudable perfección formal en todos ellos.

Como conclusión simplemente añadir que el hecho de incluir algunos textos inéditos revaloriza enormemente la antología al ofrecer muestras de la obra viva y en curso de todos estos poetas. Ello pone de manifiesto, una vez más, el hecho de que nos encontramos ante una obra necesaria (tanto por su detallado estudio introductorio, como por la cuidada selección de textos) para acercarse a una de las corrientes sin lugar a dudas hegemónica en la lírica hispánica en el último cuarto del siglo pasado e inicios del presente.

**Mario Paz González**



**José Corredor-Matheos, *Metapoemas*, Segovia, Pavesas, 2007, con nota introductoria de José Luis Puerto y prólogo de José María Balcells, 64 pp.**

La colección "Pavesas. Hojas de Poesía", a cargo del poeta salmantino José Luis Puerto, viene ofreciéndonos, desde hace ya bastantes años, una singular y selecta nómina de títulos entre los que se puede citar a autores, tanto del ámbito hispánico como universal, tan singulares como Juan Ramón Jiménez, José Ángel Valente, Antonio Colinas, Aníbal Núñez, Antonio Gamoneda, Gabino-Alejandro Carriedo y ahora, en su número vigésimo, José Corredor-Matheos. En concreto, estamos ante una pequeña antología de su obra, realizada por el propio autor quien, además, ha escogido ese título de *Metapoemas* como advertencia de que todos los aquí englobados presentan, como veremos, una serie de rasgos comunes, temática y formalmente hablando. Entre esos rasgos comunes el más destacado sería (y sirva esto ya como anticipación) el de que todos tienen como tema común la propia poesía. Los textos van acompañados, además, como viene siendo habitual en la colección, de una "Nota de presentación" del propio José Luis Puerto y un estudio introductorio, en este caso a cargo del profesor José María Balcells.

Sin duda podría decirse que José Corredor-Matheos es uno de los poetas con una personalidad más acusada de entre los de su generación, una generación en la que se encuentran autores como Valente o Gil de Biedma (nacidos como él en 1929). También es cierto que, como ellos, y muchos otros, Corredor-Matheos supo pronto alejarse hacia otros derroteros diferentes a los de la llamada, entre otras múltiples denominaciones, poesía testimonial y que había caracterizado a muchos de estos poetas. Ellos prefirieron abrir nuevos caminos y tomar nuevos rumbos más allá de la experiencia de lo real, lo que en el caso concreto del manchego afincado en Cataluña se evidenció definitivamente a partir de la publicación de su excelente *Carta a Li-Po* (1975), un poemario de ecos culturalistas y orientalistas. Aunque suele decirse que es este libro el que ha marcado un antes y un después en su fecunda trayectoria (y no vamos ahora a contradecir tales afirmaciones), no es menos acertado comprobar cómo, tal y como se evidencia en algunas composiciones de esta antología, ya desde algunos de sus poemarios iniciales se van perfilando asuntos y enfoques que irán progresivamente ganando terreno en los intereses creativos del poeta hasta que, a mediados de los setenta y con la publicación del citado libro, lleguen a adquirir un protagonismo que podríamos denominar como casi absoluto.

Entre esos elementos ocuparían un lugar destacado las reflexiones metapoéticas que, como hemos señalado, son las que ahora dan título a esta antología y que recorrerán su amplia producción desde aquellos inicios del medio siglo hasta su más reciente *El don de la ignorancia* (2004), por no citar también el libro publicado en 2007, *Un pez que va por el jardín*. Junto a ellas la preferencia por un tipo de verso despojado de retóricas innecesarias, con una clara tendencia hacia el heptasílabo como metro más amplio que, en cualquier caso, recuerda, por su liviandad, a los poetas orientales. La búsqueda de una lírica pura en la línea juanramoniana se traduce en unas composiciones, como

las que integran este volumen, que revelan su preferencia por la expresión justa, escueta, desnuda, de trazo breve, como si se tratase casi de meros apuntes o iluminaciones instantáneas. Con todo ello Corredor-Matheos logra una voz personalísima con la que desea olvidar el mundo en torno, olvidarse de sí mismo, olvidar el lenguaje incluso, alcanzado una máxima austeridad expresiva y una, como del título de uno de sus libros se infiere, perfecta ignorancia. “A fin de que la necesidad y la voz interiores a las que responde la escritura poética”, nos dirá el profesor Balcells, “puedan manifestarse por la vía más natural, hay que liberarlas de los saberes aprendidos, hay que ensanchar hasta el infinito el universo psíquico para que fulguren las iluminaciones líricas”.

Las dos primeras composiciones de esta antología pertenecen a su poesía primera, la escrita entre 1951 y *Carta a Li-Po*, es decir, el período en el que más firmemente militó en una poesía de corte testimonial, pero que en su caso más que en lo político adquiriría un carácter experiencial o de lo cotidiano. Sin embargo, las composiciones aquí ofrecidas, como hemos apuntado más arriba, se alejan de esa línea inicial permitiendo que se vislumbre ya en ellas una nueva y sugestiva inquietud por la poesía carente de afectaciones. En la primera de las composiciones la voz del poeta insiste, en la onda de la poética del silencio, en la necesidad de callar dada la imposibilidad comunicativa del lenguaje (incluso del lenguaje poético) frente a la fuerza inaprensible y arrolladora del vacío ante el que se desvanece la realidad, una fuerza arrolladora que el poeta debe asumir y aprender con la disciplina propia de un ejercicio zen: “Cuando encuentre el silencio / y la palabra / callaré para siempre. / (Quizás entonces hable lo que hoy calla.) // He de callar, / si encuentro una palabra / que baste no decir”. Las imágenes y metáforas que aluden a ese vacío anhelado son frecuentes en todo el libro, revelando, pese al distinto origen de las composiciones, una sorprendente unidad singularizadora, incluso en estas primeras en las que se insiste en cómo el oficio de poeta no es sino, borgianamente hablando, el entretejimiento de naderías.

Las composiciones siguientes (hasta la 23, incluida) pertenecerían ya plenamente a la etapa en la que las influencias del taoísmo y del budismo zen están presentes en su trayectoria de un modo más definitivo, a través de la lectura de los poetas medievales chinos de la dinastía Tang, como Li-Po o Wang Wei. Como en las creaciones de estos autores los elementos naturales aparecen brevemente esbozados a través de ligeras alusiones que están al servicio del fondo meditativo de cada composición. El poeta se proclama como una especie de *médium* entre éstos y el poema, aspira a olvidar, a vaciarse, a insensibilizarse, como en el rito meditativo budista (“no desear ya nada”), para que así el fulgor de la palabra poética pueda fluir por sí mismo libremente hasta cristalizarse a través de él: “Esta tarde quisieras / no escribir, / pero se escriben solos / estos versos / y los aún no escritos”. Sabe que su destino es permanecer en esa quietud, tal vez por mandato de un orden superior, fundiéndose con esa nada a la que pertenece, de la que proviene y a la que regresará. Se impone así una tonalidad serena que sugiere una visión del vacío como norma, como disciplina, como escuela de aprendizaje hacia la búsqueda constante de esa voz poética propia y singular que el yo poético percibe tratando de captar lo fugaz oculto en

la esencia de las cosas, por encima de su voluntad individual: “El día es ya muy largo, / y hay tiempo para todo, / si no pretendes nada”. La poesía fluye sola, sola frente al tiempo, frente al mundo y frente a la muerte que escucha el poema “con el mismo deleite, / con igual impaciencia”. Así, son los propios versos (en el poema 9), pero también los elementos animados o inanimados como las velas (en el 10), el rumor del mar (11), las cosas (15), un gorrión (16), la tierra (20), el lápiz (21), etc. quienes escriben mientras el vate observa limitándose a escuchar esas otras voces, esos destellos que fluyen a través de él cuando permanece atento a sintetizar todo lo ínfimo, lo minúsculo de la vida: “Cuando ves una hormiga / en el camino/ procuras no pisarla. / Si acaso la mataras, / por descuido, / habría de menguar / el universo”. La conciencia de su desasimiento de las cosas, de su carácter de intermediario, de la pérdida de corporeidad, que implica una asunción del vacío como aspiración, hacen a la voz poética intuir el texto o anticiparse a la propia creación, como en el significativo haikú: “Estas leyendo / los versos de un poema / aún no escrito”.

Las siete últimas composiciones del libro están extraídas de *El don de la ignorancia* y siguen la estela dibujada por las anteriores. Aun manteniéndose la gravitación en torno a los mismos temas y motivos, así como el mismo despojamiento expresivo anterior, se arroja una nueva iluminación sobre el conjunto al ampliarse su ceñido ámbito de reflexión y analizarse la inaprensibilidad de la poesía o su misteriosa función como parte del decurso vital: “Todo lo que he logrado / es escribir poemas / que son sólo poemas. / No dan sombra sus árboles, / ni frutos”. El poeta proclama la extrañeza de la vida y de la poesía, pero también la pureza y plenitud de esta última, así como la posibilidad de convertir ese ansia de equilibrio y belleza en un fin en sí mismo: “y no hay nada, no hay nada / que se pueda cantar, / sino es el canto mismo”.

El conjunto destila una coherencia y una originalidad que son inherentes al arte poético de este autor. El orientalismo en Corredor-Matheos rebosa autenticidad y tiene más de asimilación que de imitación, lo cual no siempre es compartido por otros autores que han optado por este tipo de influencias. Por otra parte, la fuerte personalidad poética de Corredor-Matheos, la huida consciente de la narratividad, la serenidad que lo impregna todo, un sorprendente esencialismo y la eliminación de lo accesorio sirven de baluartes indispensables para una lírica que, obra tras obra, se puede calificar cada vez más como autosuficiente y, sin duda alguna, personal y única, y que entronca con la búsqueda de pureza y plenitud de los grandes creadores del siglo XX.

**Mario Paz González**



**Joaquín Serrano Serrano, *Antonio de Valbuena (1844 - 1929) Poeta, narrador y crítico polémico*, Universidad de León, 2007, 523 págs.**

Este libro, que acaba de ser editado por la Universidad de León y prologado por José María Balcells, catedrático de Literatura Española de la misma, pone de relieve dos realidades: una, que hay muchos personajes de la historia, conocidos por la mayoría solo por el nombre (y esto en el mejor de los casos) debido a instituciones, organismos o centros, de un cariz u otro, que lo han tomado como nombre de identidad, pero que son de enorme trascendencia en el ámbito cultural o político por su obra, su pensamiento o su actividad; tal es el caso del escritor objeto de estudio, cuyas obras han caído la mayoría en el olvido o apenas son mencionadas en historias de la literatura y libros de texto, lo cual marca un llamativo contraste con la opinión de un acreditado hispanista francés, Jean-François Botrel, recogida por Joaquín Serrano en nota a pie de página (377, p. 459) y que nos parece necesario y conveniente reproducir:

El caso de Valbuena, creador bien pensante y crítico virulento de la lengua legítima, es, en tanto que revelador de tensiones sociales en torno a problemas lingüísticos y estéticos, digno de ser tenido en cuenta para una verdadera historia literaria de España.

La segunda realidad evidenciada por el citado libro es que la labor de investigación siempre resulta gratificante y atractiva cuando el resultado es un producto tan bien elaborado como esta obra que recientemente ha visto la luz.

Para corroborar ambas evidencias, basta con leer el mencionado estudio y descubrir la figura de Antonio de Valbuena en sus múltiples facetas, indicadas en el propio título, así como comprobar el buen hacer de Joaquín para llevar a cabo este amplio y serio trabajo sobre dicho personaje de la historia, sin calificativos, de nuestra España de finales del XIX y principios de XX, como corresponde a su cronología vital.

Por el título, el lector puede pensar que se trata de una biografía al uso de tal género en la que cronológicamente se recorre el devenir personal, privado o público, del biografado; pero, con la simple observación del índice con el que se abre el estudio y, principalmente, con la lectura del texto completo, se comprueba que no es así y que el trabajo está organizado más por etapas y contenido que por periodos cronológicos, a lo largo de cinco bloques.

El bloque o capítulo I (el autor no lo determina, quizá porque lo menos importante sea el término) es el más extenso, con casi 200 páginas, y aparece ilustrado con 20 fotografías (11 de Pedrosa y 9 del escritor biografado). Tal vez todo ello sea fruto de la relación que el autor del libro tuvo con Pedrosa del Rey, localidad natal de Antonio de Valbuena, y que, sentimentalmente y en el recuerdo, sigue teniendo. Ello le permitió conocer personas (familiares, amigos y conocidos) y rincones con las huellas del escritor, tal como el mismo Joaquín declara en nota a pie de página (1, p.19). Sólo era necesario que alguien soplase sobre el polvo que los cubría para que saliesen a la luz. Y se ha logrado con esta obra.

En los bloques siguientes (II, III, IV), de diferente extensión, pero de similar interés, el autor hace un recorrido por la obra de Antonio de Valbuena según los distintos géneros cultivados, -poesía, narrativa y crítica-, sin olvidar sus actividades periodísticas como redactor de *El siglo futuro* y comentarista en *El Imparcial*. Por tanto podemos dar por ciertas las palabras de Joaquín Serrano al comienzo de su "Presentación": Este libro pretende dar una visión global de la vida y obra de Antonio de Valbuena, poeta, narrador y polémico crítico leonés.

En el apartado dedicado a la obra narrativa, destacan varios títulos: *Agua turbia*, novela larga, y cinco libros de relatos entre los que figuran *Rebojos* y *Parábolas*.

El más extenso de los tres es el IV, dedicado al estudio de la obra crítica del autor, faceta en la que Antonio de Valbuena destacó por la abundancia y la profundidad de sus comentarios. Debido a su labor crítica y a los títulos dados a sus aportaciones, se le conoce como el "inventor de los ripios"; son destacables *Ripios Aristocráticos*, *Ripios Académicos*, *Ripios Vulgares*, *Ripios Ultramarinos* o cuatro tomos de *Fe de erratas del Diccionario de la Academia*. En este sentido destacan las controversias mantenidas con escritores contemporáneos, entre los que cabe citar a Menéndez Pelayo, Emilia Pardo Bazán, Manuel Gutiérrez Nájera, Julio Casares o Julio Cejador; polémicas que le acarrearán fama y que él mismo atizaba.

Es muy destacable que cada poema o poemario, cuento, novela o libro de crítica vaya acompañado de un comentario o resumen de su contenido ya que ello evidencia que el autor de este estudio conoce, de propia lectura, cada una de las obras de este escritor, o por referencias muy directas "de primera mano" y que su dedicación a la enseñanza le ha demostrado que una buena manera de formar al lector es informarle con rigurosidad y claridad pedagógica.

Es un trabajo que viene, por tanto, a llenar el vacío que, a pesar del interés de personas o grupos por el escritor, había generado la inexistencia de una obra de conjunto y esta lo es, tal como se dice en la "Conclusión":

Aquí queda, pues, la visión general de la vida y producción literaria de Antonio de Valbuena, tan oportuna, tan necesaria, para conocer los entresijos del desenvolvimiento de nuestra literatura, de nuestra cultura, y para vivir el hervor y hervir de las ideas en los años de la Restauración y el salto del siglo XIX al XX.

Además de presentar una visión general, constituye un acercamiento objetivo y ajeno tanto a los aplausos de los «valbuenistas» como a las censuras de los «antivalbuenistas», predominando el equilibrio, la independencia y la veracidad de lo que sobre el escritor, su familia y su entorno se dice sin apologías ni persecuciones. Esto lo ratifica la inclusión de una serie de documentos al final de la obra, además de apéndices y anexos que implican una tarea de documentación previa a la redacción del estudio. Y no era de esperar otro enfoque dada la forma de trabajar del profesor Serrano Serrano, reflejada en la ya abundante bibliografía que lleva su nombre.

Cualquier lector puede descubrir la minuciosidad en la observación "a pie de obra", el "trabajo de campo", la relación de personas, organismos e instituciones consultadas, referida en el capítulo de Agradecimientos, y que constituye la característica del quehacer de este investigador y trabajador



incansable, tal como se puede comprobar si nos acercamos a su trabajo *Romances vivos en la montaña leonesa* (1986).

Para cerrar el libro, el profesor Serrano Serrano, además de la referencia bibliográfica exigida por el código de todo estudioso e investigador, incorpora dos apartados: Anexos y Apéndices, de sumo interés y utilidad, que vienen a apuntalar, por si no había quedado suficientemente demostrado a lo largo de todo el estudio, el método seguido: documentación (es destacable el catálogo que hace de las opiniones que otros escritores han dado de Antonio de Valbuena recogidas en la "Conclusión" y en los Apéndices), minuciosidad y objetividad; de todo ello ha brotado este trabajo intenso y "tan extenso como concienzudo y bien documentado", como dice José María Balcells en el prólogo, además de, sigue diciendo el prologuista,

imprescindible para el conocimiento cabal de uno de los escritores leoneses más singulares, y singular por diversos motivos: en virtud de su peculiarísima personalidad, de lo diverso de su escritura, de la agudeza satírica de su pluma, y de la insólita resonancia de varias de sus críticas.

Se trata, en definitiva, de una obra, no solo valiosa, sino necesaria e imprescindible para conocer a este ilustre y polifacético escritor leonés, "un prosista de los buenos; en su prosa hay sabor castellano", como dice Azorín (Apéndice 6, p. 506), "un crítico terrible", en opinión de Juan José Soiza Reilly (Apéndice 5, p. 504), "un escritor correcto, fácil, gracioso y franco, [...], y un crítico de gusto delicado" según Clarín (Apéndice 2, p. 497), "...temible satírico, anarquista y reaccionario en una pieza...", como lo considera el P. Francisco Blanco García (Apéndice 1, p. 493).

Todo el que quiera comprobar esto y mucho más, solo tiene que conocer lo que Joaquín Serrano Serrano ha plasmado magistralmente en *Antonio de Valbuena (1844 - 1929). Poeta, narrador y crítico polémico*, una visión general, detallada y científica de la personalidad y obra del escritor leonés.

**Santiago Pérez Fernández**

