

## GABINO-ALEJANDRO CARRIEDO Y LA LITERATURA EN LENGUA PORTUGUESA

Consideraciones a propósito de su obra póstuma  
*Lembranças e Deslembranças*

Poeta poco conocido y estudiado, siendo su obra merecedora de ello si no antes que cualquier otra posterior a la Guerra Civil, tampoco detrás de ninguna, nació Gabino-Alejandro Carriedo en Palencia el año 1923 y murió en 1981 sin llegar a ver la edición de sus *Lembranças e Deslembranças* que acaba de salir ahora<sup>1</sup>.

Dice José María Moro Benito con razón que «no se le ha destacado ni siquiera colocado en el lugar que le corresponde en nuestra poesía contemporánea»<sup>2</sup>, y quizás sea la causa de ello precisamente el lugar donde se inscribe como poeta, siempre en todas las corrientes de Posguerra que desde los *novísimos* hasta muy recientemente han sido denostadas e ignoradas. Su actividad literaria se inicia, rodeado por otros poetas de la tierra, «todo muy ingenuo y provinciano»<sup>3</sup>, con la aventura editorial de la revista *Nubis* en 1946, fecha en que publica *Poema de la condenación de Castilla*, tremendista, casticismo, noventayochista y hasta regeneracionista, como ha señalado Martínez Sarrión<sup>4</sup>. Enseguida entrará en contacto con el *Postismo* y, ya en Madrid al lado de sus fundadores

---

1. Edición bilingüe a cargo de Amador Palacios, su traductor, publicada por la Colección Palinodia en colaboración con la Institución cultural «El Brocense», Cáceres, 1988.

2. *Poesía palentina de posguerra*, Palencia, 1980, p. 26.

3. Antonio García Sarrión en su antología de Gabino-Alejandro Carriedo, *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, ediciones Peralta, col. Hiperión, Madrid, 1980, p. 189. El «Prólogo» de Martínez Sarrión es fundamental para conocer el recorrido poético de Carriedo.

4. *Ibidem*, p. 10.

(Chicharro, Carlos Edmundo de Ory...) escribe *La piña sespera* y *La flor del humo*. Aliteraciones fónicas, juegos de palabra, imagen vanguardista, reiteración, humor y tantos otros aspectos del estilo personalísimo de Carriedo proceden de esta época. Unido esto a su primigenia preocupación social aparecen *Los animales vivos* y *Del mal el menos* cuando iniciaba su andadura la década de los cincuenta. En 1959 publica el libro-denuncia *Las alas cortadas* y, de esta forma, coincidiendo con la propia evolución de su obra y con sus convicciones personales, se adscribe a la poesía social con *El corazón en un puño* (1961) y *Política agraria* (1963). Por desgracia basta haber pertenecido a esta corriente para que ni el valor estilístico ni la altura poética puedan justificar una consideración positiva de cualquier autor. Y eso a pesar de las características tan propias de Carriedo, una de «esas voces que no ahogó la estricta funcionalidad política que los sacrosantos líderes deseaban»<sup>5</sup>.

Aunque sus contactos con la poesía portuguesa son anteriores, como nos revela Amador Palacios<sup>6</sup>, es por estas fechas cuando se vincula a una actividad lusófona. En 1965 publica traducciones de poetas brasileños en la *Revista de Cultura Brasileña* dirigida por Ángel Crespo. La antigua amistad con Claudio Cabral de Melo se ve ahora enriquecida con la de autores brasileños y portugueses como Egito Gonçalves, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade y, sobre todo, João Cabral de Melo Neto. A sus colaboraciones con la revista *Bandarra* de Oporto se unen ahora las que realiza para *Vértice*, de Coimbra.

Antonio Martínez Sarrión ya ha señalado que esta vinculación con las letras lusas, y sobre todo con las brasileñas, imprimió «un nuevo giro a su trayectoria», aunque conservando «constantes muy suyas»<sup>7</sup>. Fruto de esta nueva etapa de Carriedo aparecerá el libro *Los lados del cubo*, ya en la línea de *Lembranças e Deslembranças*, pero es esta última creación tuya la que supone no sólo la culminación de Carriedo en su trayectoria poética<sup>8</sup>, sino también la culminación en su proceso de acercamiento a la literatura en lengua portuguesa (no en balde se trata de un libro escrito enteramente en portugués).

Según Amador Palacios, «el momento, a nuestro juicio, de la máxima atracción de Gabino-Alejandro Carriedo por Portugal es el inicio de la *Revolución de los Claveles* en abril de 1974; y el conocimiento del poeta portugués, natural de Mozambique, Rui Knopfli, fue, en este sentido, fundamental»<sup>9</sup>. A partir de entonces, los viajes de Carriedo a Lisboa se suceden al lado de Knopfli, con quien también visita algunas ciudades de España. Finalmente, en 1980 Carriedo le entrega a Knopfli su libro portugués para que corrija los inevitables errores lingüísticos con intención de publicarlo inmediatamente. La muerte del poeta frustraría este deseo que sólo ahora ha podido ser realizado.

Debió haber sido tarea grata a Rui Knopfli la de revisar los poemas de *Lembranças e Deslembranças*, no sólo por la amistad que le unía a Carriedo, sino también por la propia personalidad cosmopolita y plurilingüe de este poeta portugués al que Russell G. Hamilton ha calificado de *euromoçambicano*<sup>10</sup>.

5. *Ibidem*, p. 14.

6. «Ya en su *Diario* (aún inédito) cita el verso del setubalense Manoel María Barbosa de Bocage: *Meu ser evaporei na lida insana*, a propósito de una reflexión sobre la felicidad, en un párrafo fechado el 17 de diciembre de 1948 [...]» («Nota Preliminar a su edición de *Lembranças e Deslembranças*, op. cit., p. 8).

7. Op. cit., p. 18.

8. Amador Palacios la califica de «paradigma de obra culminante» (op. cit., p. 9).

9. *Ibidem*, p. 8.

10. V. *Literatura Africana, Literatura Necessária, II Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bisseau, São Tomé e Príncipe*, Edições 70, Lisboa, 1983, pp. 25-30. Profundamente vinculado a Mozambique, sus lazos

No sabemos con exactitud cómo comenzó Carriedo a interesarse por la literatura en lengua portuguesa. Sus palabras no nos aclaran mucho: «Siempre me cautivó la belleza, la musicalidad, la riqueza y capacidad lírica de la lengua portuguesa. De ahí mi acercamiento, ya en los años cincuenta, a los autores portugueses y, al tiempo, a los brasileiros. El conocimiento de Pessoa, por ejemplo, fue un descubrimiento inolvidable para mí, así como en la línea brasileira lo fueron Drummond de Andrade y Cabral de Melo»<sup>11</sup>.

Un acercamiento profundo, en efecto, no se produce hasta los años cincuenta, pero la lectura de literatura en lengua portuguesa es anterior, y está en su memoria *desde siempre*, como nos revelan sus palabras. Ya advertíamos antes cómo su primera obra, *Poema de la condenación de Castilla* (1946), posee una notable influencia de regeneracionistas y noventayochistas. Quizás la lectura de estos autores le descubriría, de forma indirecta, la literatura portuguesa, pues fueron estos los últimos en mantener estrechas relaciones con Portugal, sus autores y su literatura. Ellos fueron los últimos detentadores de ideas iberistas y, sobre todo Unamuno, debieron causar suficiente curiosidad en Carriedo como para que éste se acercara a la literatura del país vecino en una época (y así hasta nuestros días) en que ésta era ignorada por completo en España. No es extraño, por lo tanto, que ya en fecha tan temprana citase a Bocage. La cita de este poeta parece ser indicativa de que comenzase por leer a los clásicos portugueses y muy probablemente también a otros autores que, como Antero de Quental, le eran gratos a Unamuno<sup>12</sup>.

De forma paralela a su traslado a Madrid y adscripción al movimiento postista, comienza una etapa diferente en sus relaciones con la literatura en lengua portuguesa. Podríamos decir que Carriedo se libera de las directrices unamunianas en su prospección por esta literatura y, consecuentemente, descubriría a otros autores que, como Pessoa (a quien se refiere en la cita anterior), van a mostrarle una poesía nueva y mucho más vinculada a su propia creación poética. Pero más importante que esto fue el descubrimiento de la literatura brasileña, que se produce gracias a su amistad con Ángel Crespo y Claudio Cabral de Melo<sup>13</sup>.

La poesía brasileña que descubre entonces Carriedo es, básicamente, la de la *Generación del 45*. Estos poetas, cuyas primeras obras datan de los cuarenta, supusieron una ruptura en las corrientes vanguardistas del *modernismo* brasileño. Frente a la literatura anterior, muy limitada en su temática y en los recursos poéticos y lingüísticos por su carácter nacionalista e incluso localista, la *Generación del 45* nos presenta una poesía universalista, virtuosista en la lengua y el estilo, hermética y poco populista. La primera manifestación de esta generación fue el *I Congresso Paulista de Poesia* (1948), liderado por la *Revista Brasileira de Poesia* de São Paulo. A partir de entonces surgirá una gran cantidad de revistas por todo el Brasil donde se recoge la obra de estos poetas de

---

familiares y su formación europea le llevaron a instalarse en Portugal tras la independencia del país africano, a pesar del talante democrático y anticolonialista del que siempre hizo gala. No sólo escribió poesía de gran altura en portugués (*Mangas Verdes com Sal, Reino Submarino*), sino también en lengua inglesa. Gran amante del jazz y de los viajes, su cultura universalista (que es casi sinónimo de europea) lo matuvo en roces constantes con otras voces nacionalistas e indigenistas de Mozambique como Alfredo Margarido.

11. V. Amador Palacios, *op. cit.*, p. 9.

12. Ángel Crespo, amigo personal de Carriedo, nos revela que, cuando él lo conoció «Carriedo había leído algo de Bocage, de Antero de Quental y de *Los simples* de Guerra Junqueiro» («Un libro casi anunciado», sección de *Libros de Diario 16*, 23 de marzo de 1989, p. VI). En el acercamiento a estos autores coincide Carriedo con Unamuno, lo que parece confirmar la hipótesis que apuntamos nosotros.

13. El mismo Ángel Crespo lo relata en el artículo citado.

manera que el panorama literario del país se renueva por completo: *Clã* (Ceará), *Orfeu y Revista Branca* (Rio de Janeiro), *Joaquím* (Paraná), *Sul* (Santa Catarina), *Província de São Pedro* (Rio Grande do Sul), etc.

Las traducciones que publica Carriedo en la *Revista Brasileña de Cultura* nos permiten conocer los poetas leídos por él: Edgard Braga (uno de los más veteranos en edad, aunque no publica su primera obra, *Lâmpada sobre o alqueire*, hasta 1946, por lo que se le puede incluir en la *Generación del 45*), Affonso Romano de Sant'Anna, Fernando Ferreira de Loanda (de este autor también traduce *Oda a Bartolomé Díaz y otros poemas* en 1975), Domingos Carvalho da Silva (poeta prolífico que en ese momento hasta *À Margem do Tempo*, 1963— tenía ya seis libros publicados), Odorico Bueno Júnior y otros.

De entre todos los poetas brasileños hay que destacar a Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes y, sobre todo, João Cabral de Melo Neto, tanto por la amistad que les unió a Carriedo como por la influencia que ejercieron en su creación poética. El primero de ellos, Drummond de Andrade, pertenece a una generación anterior (su primera publicación, *Alguma Poesia*, data de 1930) pero su propia evolución y su constante indagación poética lo acercan mucho a la *Generación del 45* e incluso coincide con ellos en movimientos posteriores. Su obra, tanto en prosa como en verso, está marcada por el humor y el escepticismo. Su estilo poético se caracteriza por una constante depuración de la forma y de la temática, hasta acabar derivando hacia una *pesquisa do sentimento do mundo, alvo essencial de sua poesia*<sup>14</sup>.

Murilo Monteiro Mendes es también un poeta que, por edad, pertenece a una generación anterior (ya en 1930 publicaba sus Poemas), pero la temprana atracción por elementos surrealistas y la coincidencia en la labor literaria con la *Generación del 45*, lo acercan más a estos poetas que al *modernismo* algo folklórico que se estilaba entre los de su edad. Coincide con Drummond de Andrade en la componente irónica de su obra, así como en la búsqueda de lo esencial en el poema, cosa que le confiere cierto hermetismo. Quizás lo más característico de su poesía sea la abstracción del tiempo, incluso la desaparición del orden racional con que transcurre, a lo que hay que sumar el concepto de eternidad derivado de sus profundas convicciones religiosas. Su acercamiento a España, coincidente con la amistad que entabla entonces con Carriedo, tuvo su fruto en el libro *Tempo Espanhol* de 1960.

Más vinculado a España se encuentra João Cabral de Melo Neto, el poeta que más influencia parece haber ejercido sobre Carriedo. Cabral de Melo Neto, después de haber estudiado la carrera diplomática en Brasil, es enviado a España. Antes había publicado *Pedra do Sono* (1942) y *O Engenheiro* (1945), donde se muestra muy receptivo a las corrientes surrealistas que, coincidiendo con la II Guerra Mundial, llegan entonces al continente americano. La preocupación por los medios de expresión poética llegan a hacer de éste uno de sus temas más frecuentes, pero «a fase mais aguda de apuramento estético»<sup>15</sup> coincide ya con su estancia en nuestro país. En 1947 publica *Psicologia da Composição com a Fábula de Aníton e Antiode* iniciando una colección que funda él mismo en Barcelona, la misma en que publica en 1950 *O Cão sem Plumás*. Las relaciones de Cabral de Melo Neto con la cultura española se reflejan también en la obra

14. José Aderaldo Castelo, «Andrade, Carlos Drummond de» in *Dicionário de literatura*, direcção de Jacinto do Prado Coelho, 5 vv., Porto, 1981, p. 53.

15. Joel Pontes, «Neto, João Cabral de Melo» in *Dicionário de literatura*, op. cit., p. 11).

Joan Miró, en la misma amistad que entabla con autores españoles, caso de Carriedo, e incluso en su propia creación poética<sup>16</sup>. En obras posteriores (*Duas águas, Terceira feira*) volverá a imprimir a su poesía un contenido social incorporando a la vez elementos de la vida cotidiana, de la que recoge temas y formas lingüísticas que elevará a la categoría de poéticas. Uno de los libros incluidos en *Terceira feira, Dois Parlamentos* (1961), será traducido por Carriedo para la revista *Poesía* de Madrid (número 9, 1980). En colaboración con Ángel Crespo, había traducido también su obra de teatro *Morte e vida severina* en 1966 para el número de junio de la revista *Primer Acto*.

La influencia de los poetas brasileños sobre Carriedo es muy temprana. La forma de trascender los temas mediante el humor y el escepticismo satírico muy extendido en la *Generación del 45*, pero sobre todo en Drummond de Andrade, se observa ya en *Los animales vivos* y *Del mal el menos*, como ha observado Martínez Sarrión<sup>17</sup>. Además, en *Del mal el menos* encontramos algo que volverá a reaparecer con frecuencia en su obra posterior coincidiendo con los poetas brasileños: la alusión a lo cotidiano, a los objetos y a los personajes más *comunes*, que son sometidos a un proceso de descontextualización. Las acciones rutinarias de cada día acaban por ser la esencia de la vida y hasta la misma trascendencia de la muerte, como se ve en «Breve historia de los muertos», donde «los hombres que murieron se aparecen»... para abrir las cartas, leer el periódico, vigilar el sueño de sus hijos y observar si está recogida la cocina y el grifo no gotea. Y esto sucede no sólo en poemas que exponen (o no exponen) el sentido de la existencia («Pequeño tratado del mundo», «Monte "El Brusco"»...): cualquier acto, por rutinario que sea, sirve para elevarnos esa filosofía poética de lo trascendente en un mecanismo que nos recuerda al Pessoa de «A Tabacaria», como sucede de forma clara en «La casa» o «A veces, cuando llueve». Será éste un procedimiento que no abandonará del todo en su época de poesía social, como se puede comprobar en «Támara» del libro *Política Agraria*.

De hecho, durante toda la etapa de poesía social, la vinculación de Carriedo a la lírica brasileña propiciará que nunca su poesía caiga en la *utilidad práctica* y el servilismo proselitista, como hemos indicado líneas atrás. Pero creo que en esto tuvo gran importancia un segundo momento de acercamiento a los poetas de Portugal, que, sin embargo, nunca llegarían a desplazar del todo a los brasileños.

Prácticamente desde los años cuarenta se desarrolla en Portugal el llamado *Neorrealismo*, que produjo los mismos efectos de supeditar la literatura a la denuncia y al adoctrinamiento de la sociedad. Por lo que respecta a la poesía, el *Neorrealismo* nació en Portugal a partir de un grupo desgajado de la generación de *Presença*, revista que reunió en sus páginas a los poetas de los años treinta. Acontecimientos como la instauración del régimen dictatorial de Salazar, la Guerra Civil de España y la II Guerra Mundial tuvieron una influencia decisiva en este sentido.

Pero el peso del *Neorrealismo* en la poesía fue muy inferior que en la prosa, y no hay duda que la causa primera hay que buscarla en el movimiento surrealista. Igual que ocurrió en América, el surrealismo llega a Portugal coincidiendo con la II Guerra Mundial y con la primera generación neorrealista. De esta manera aparecen dos grupos poé-

16. Según Joel Pontes, «devido ás aproximações de carácter e comportamento entre os andaluzes e os brasileiros do Nordeste, a arte espanhola sempre se fez lembrada em suas poesias», *ibidem*, p. 730.

17. Hay en *Los animales vivos* y *Del mal el menos* un «costumbrismo que se trasciende merced a un filón expresionista salpicado de humor y piedad. No creo ajenas a tal manera tragicómica las influencias de poetas brasileños como Drummond de Andrade o portugueses como Pessoa. La penetración y amor por la poesía en portugués es en Carriedo muy temprana» (*op. cit.*, p. 11).

ticos enfrentados entre sí y radicalmente opuestos en sus planteamientos iniciales: por un lado tendríamos a los surrealistas liderados por António Maria Lisboa, Mário Cesariny de Vasconcelos y Alexandre O'Neill; frente a ellos, las posiciones neorrealistas de Mário Dionísio, Joaquim Namorado, João José Cochofel y Carlos de Oliveira entre otros. A pesar de la virulencia con que enfrentaban sus ideas poéticas y de la pureza hermética con que pretendían mantenerse, lo cierto es que con el tiempo se produjo el inevitable entendimiento entre ellos.

Los surrealistas desaparecieron en gran medida por un exclusivismo exacerbado. Lo reducido del grupo y las disputas internas en torno a la pureza surrealista (con víctimas como el mismo Alexandre O'Neill, rechazado por sus propios compañeros) hicieron inviable el mantenimiento de esta corriente en un momento que, además, resultaba social y literariamente poco propicio. El *Neorrealismo* fracasó por su incapacidad para crear un verdadero lenguaje poético. La dureza de los planteamientos neorrealistas auspiciados por la situación política portuguesa y como reacción ante los surrealistas cortó las alas a los poetas e impidió que surgiese entre ellos una obra culminante.

Como consecuencia de todo ello, apareció en Portugal una poesía que no renunciaba a los logros de las vanguardias y del surrealismo y a la construcción intrínsecamente poética de la obra, pero que mantenía en primer plano su preocupación por la injusticia, la pobreza, la represión política y, además, incorporó la idea de que «la poesía no constituye solamente un entretenimiento apto para iniciados, y que no deben quedar marginados de ella los temas tradicionalmente considerados como *prosaicos*»<sup>18</sup>. Esta vertiente social de la poesía portuguesa no se limitó a las décadas de los cincuenta y sesenta, pues un nuevo acontecimiento político en 1974 vino a reanimarla prácticamente hasta nuestros días: la *Revolución de los Claveles*.

Este hecho motivaría un nuevo compromiso entre la literatura y la realidad social y revolucionaria que en un primer momento derivó hacia posturas de verdadera intervención política a través de las letras. Sin embargo, fue una situación poco duradera: los nuevos caminos que había iniciado la literatura en los años sesenta, y de forma muy especial a finales de esa década, así como la convicción de que este compromiso social no debía en absoluto ir en detrimento de la calidad literaria, trajeron a la literatura portuguesa a la situación sin duda brillante que vive en la actualidad. Se trata de una literatura fiel a los anhelos individuales del escritor y abierta a las nuevas experiencias que en el ámbito literario se desarrollan en el mundo; pero la postura que el escritor adopta en su creación es siempre la de un individuo más entre los hombres de su tierra, entre las gentes de la ciudad y el campo. No renuncia a dirigirse a todos ellos, independientemente de que éstos puedan o no acceder a su creación literaria, incluso a la obra poética más difícil. Se trata de una postura de principios y no de una estrategia de propaganda, aunque hay que advertir que muchos autores consiguen llegar a un número considerable de lectores. De hecho, el éxito que alcanzan algunos escritores (muchos de ellos conocidos en España: Saramago, Fernando Namora, Almeida Faria...) no se circunscribe a la prosa, sino que alcanza también a la poesía (probablemente sea Portugal el país de Europa donde más poesía se lee, y cualquier edición de poetas como Herberto Helder, Jorge de Sena o Ramos Rosa se agota rápidamente).

El acercamiento de Carriedo en su etapa de poesía social a poetas portugueses se

18. António José Saraiva, *Breve Historia de la Literatura Portuguesa*, Ediciones Istmo, Madrid, 1971, p. 268.

produjo en gran medida porque coincidían en sus planteamientos sobre el compromiso sociedad-poesía y en la búsqueda de una *fórmula* que no desvirtuase su creación poética. Es el caso de dos poetas, aquellos a los que ciertamente se sintió más unido: Egito Gonçalves y António Ramos Rosa.

José Egito de Oliveira Gonçalves inició su labor poética en los años cincuenta con obras de marcado carácter surrealista (*A Evasão Possível, O Vagabundo Decechado, Viagem com o Teu Rosto*). Quizás sea uno de los ejemplos más claros de imbricación entre el surrealismo inicial y las corrientes neorrealistas dominantes. En él se unen la vocación corrosiva que posee el surrealismo con los anhelos revolucionarios y de alteración social que propugnan los neorrealistas. Ya desde *Viagem com o Teu Rosto* (1958), vuelve los ojos a la ciudad, a las gentes de la calle, resaltando lo absurdo de su vida con el humor. En los años sesenta, cuando Egito Gonçalves hace amistad con Carriedo y se interesa por los poetas españoles contemporáneos (publica una antología de éstos en Portugal), los críticos portugueses advierten en su poesía la presencia de influencia hispana<sup>19</sup>. Su obra más comprometida políticamente saldrá a la luz poco después (nos referimos a *O Fósforo na Palha* de 1970, a la que definen A. J. Saraiva y O. Lopes como «poesía de resistência democrática»). A partir de ese momento, su poesía se hace más introspectiva y más compleja coincidiendo en cierta medida con la evolución de las últimas creaciones poéticas de Carriedo.

A pesar de su propia biografía (inicios difíciles de empleo de comercio, vida prosaica y sin aliento) y de la constante preocupación por los objetos y lugares concretos de donde brota una experiencia vital o un pensamiento metafísico (fascinación por el simbolismo francés y otra vez el Pessoa de «A Tabacaria»), António Ramos Rosa sintió desde el principio una repugnancia visceral por el *Neorrealismo* hasta el punto de dilatar la publicación de sus obras hasta 1960, cuando contaba 36 años (*Viagem através dum Nebulosa, Voz Inicial*): «Eu fui obrigatoriamente, forçadamente, um solitário. Fui uma pessoa que combateu com os seus meios individuais e que encontrou um caminho contra todas as dificuldades e oposições que lhe apareceram. Eu vivi, posso dizer que vivi debaixo de dois poderes, de duas ditaduras (eu como outras pessoas que estavam na minha situação): debaixo de uma ditadura fascista e debaixo da ditadura estalinista que dominava o campo do neorrealismo»<sup>20</sup>.

Su poesía se caracteriza desde entonces y hasta su último libro, *O Livro da Ignorância*, por un irrefrenable deseo de liberación propia, por la angustia ante la necesidad que siente de hacerlo. Y el arma de la poesía es arrojada violentamente contra la esencia que la constituye: el lenguaje<sup>21</sup> (encontramos en esto, aunque a otro nivel, una correspondencia ya con el Carriedo de poesía social, y aún más con el posterior<sup>22</sup>). Junto a la distorsión lingüística se procede además a un experimentalismo constante y a

19. «*Os Arquivos do Silêncio*, 1963, confirman a ascensão deste poeta até um nível de sátira e de poético *prosaísmo* que só encontra correspondência em certos poetas espanhóis contemporâneos». (António José Saraiva y Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto, 10ª edição corrigida e atualizada, 1978, p. 1175).

20. Declaraciones a Carlos Vaz Marques, *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (Lisboa), ano VIII, n.º 327 (11 de Outubro), 1978, p. 1175.

21. António José Saraiva y Óscar Lopes descubren en su poesía «*hiatos de comunicação eficaz que os êxitos justificam como acidentes de trajecto numa experiência tentada até ao extremo limite do dizível*» (op. cit., pp. 1176-1177).

22. Martínez Sarrión habla, al referirse a *El corazón en un puño*, de «distorsiones y fintas verbales» (*Nuevo compuesto descompuesto viejo*, op. cit., pp. 14-15).

una reflexión sobre la propia creación poética que Ramos Rosa relaciona directamente con este anhelo de libertad: «[...] Libertação da palavra em relação aos dogmatismos —teológicos, ideológicos, metafóricos, científicos— e também na tentativa de uma libertação da palavra em relação à comunicação prática e utilitária. Digamos que a poesia é para mim uma procura que se liberta de todos os espartilhos que tendem a enclausurar a realidade humana<sup>23</sup>».

Martínez Sarrión destaca, dentro de las últimas creaciones de Carriedo, una tendencia en él que a nosotros nos es fácil identificar con estos anhelos y recursos del poeta portugués. Carriedo, según Martínez Sarrión, se deshace de sus temas precedentes, se vuelve más introspectivo, rechaza «la retórica sensiblera y vacía inscrita en casi toda la poesía romántica y posromántica española» con el uso de «su verbo singular e inconfundible y sus figuras de estilo más características» cumpliendo con el destino del escritor moderno: «la reflexión sobre el propio mecanismo de la creación: los límites, desafíos y vértigos del lenguaje [...]»<sup>24</sup>.

El libro *Lembranças e Deslembranças* viene a culminar todo este proceso, y lo hace, además, en lengua portuguesa. La edición bilingüe preparada por Amador Palacios incluye un interesante prefacio sobre las relaciones de Carriedo con la literatura en lengua portuguesa, así como algunas revelaciones sobre la elaboración del libro. También incluye la bibliografía completa del autor<sup>25</sup>.

A pesar de las dificultades que entraña siempre la traducción de poesía, Amador Palacios sale airoso del empeño consiguiendo una versión muy correcta. El resultado mantiene un loable equilibrio entre la fidelidad al original, el ritmo del poema y la claridad en el uso del español. Hay casos, desde luego, muy discutibles<sup>26</sup>. Pero en general se trata de una traducción muy fiable, e incluso brillante en muchas ocasiones.

El portugués de Carriedo es fluido y correcto<sup>27</sup>. Hay que pensar que el poeta le entregó el libro a su amigo Knopfli para que lo repasase y corrigiese sus posibles errores lingüísticos. Algunos detalles nos revelan, sin embargo, que el portugués no era la lengua materna de Carriedo. Su sintaxis es muy cercana a la española. Podemos señalar al respecto la ausencia del infinitivo personal (por ejemplo, en «Eles querem morrer / tranquilos em seus leitos, / e esquecer-se [en vez de esquecerem-se] eternamente / da vida que nem morre», p. 66). También llama la atención el escaso uso que hace del futuro de subjuntivo... Pero lo cierto es que *Lembranças e Deslembranças* es una digna muestra de la lengua portuguesa, a la que embellece y ennoblece tanto como a su literatura.

«Um louco a procurar / as razões da vida», dice Carriedo que es en «Aquila que eu sou» (pp. 14-18). La poesía de Carriedo se define ahora como indagadora de la vida y

23. Declaraciones a Carlos Vaz Marques, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, op. cit., p. 17.

24. A. Rodríguez Sarrión, op. cit., pp. 22-23.

25. Para esta edición, v. nota 1.

26. La fidelidad al original da como resultado a veces una versión con sintaxis portuguesa, como al traducir *sem querer mais falar* por «sin querer más hablar» (p. 41) en vez de «sin querer hablar más». Al contrario, hay veces en el que el afán por dar soltura a la versión castellana le lleva incluso a alterar la estructura del poema, como en «João sem Medo» (p. 68). También nos parece arriesgado emplear traducciones demasiado libres que pueden pasar por erróneas: *cores* por «tonos» (p. 28), *experiência despida* por «libre experiencia» (p. 26), *cobras* por «cobras» (p. 52), *encher* por «hinchar» (p. 42), etc.

27. Para Ángel Crespo, los errores lingüísticos corregidos por Knopfli «serían pocos [...], pues no se escribe tan en portugués, ni tan personal y espontáneamente, sino cuando, de forma realmente prodigiosa, uno se ha convertido —como diría Pessoa, al que parece que Gabino terminó por aficionarse— en heterónimo de sí mismo» (op. cit., p. VI).



sus razones, del mundo y las relaciones de las gentes que lo habitan, de su propio trayecto vital y el inexorable destino final que le espera.

Pero esta indagación del mundo y de las gentes se presenta ahora, al contrario que en su época de poesía social, de manera problemática, difícil. El poeta ha perdido su posición de juez porque no se conforma con una crónica de los hechos de la vida, sino que dirige su mirada hacia los principios y las leyes que rigen el desarrollo universal, y esos principios (esas *razões da vida*) son en cierta medida inexcrutables.

No quiere decir esto que Carriedo haya abandonado toda preocupación social. En muchos de sus poemas hay referencias concretas a la represión de la dictadura, a la pobreza, a la injusticia... Incluso hay poemas cuyo tema es por entero de tipo social («Luta de classes», «O grito», «Os reinos da confusão», etc.). Y lo que es más importante, todo el libro está concebido desde la perspectiva de un hombre preocupado por los hombres. Una parte de los temas principales de la obra surge a partir de esta perspectiva: la incomunicación, la incomprensión, la insolidaridad y el egoísmo, el acercamiento a la vida cotidiana de las gentes... Esta nueva perspectiva coincide con la que señalábamos al referirnos a los autores portugueses más vinculados a Carriedo.

Otra de las novedades que presenta *Lembranças e Deslembanças* frente a su producción poética anterior es su marcado carácter introspectivo, ausente incluso en los *Los lados del cubo*, la obra que supuso la ruptura con la poesía social. Aparece, eso sí, en la mayoría de poemas sueltos que fue publicando desde entonces hasta su muerte<sup>28</sup>, poemas que, junto con *Lembranças e Deslembanças* constituyen una nueva etapa en la obra de Carriedo.

De esta introspección que revelan sus poemas podemos destacar dos temas fundamentales en el libro: el recuerdo y la preocupación por la muerte.

Además, la introspección en el libro no se queda sólo en abordar el interior del poeta, sino que alcanza también a la propia poesía. Carriedo insiste a lo largo de todo el libro sobre su mismo acto de creación poética, de manera que podemos decir que éste constituye el tercer gran punto de referencia de *Lembranças e Deslembanças*.

Resulta paradigmático de todo ello el poema con que se abre el libro: «Aquilo que su sou» (pp. 14-18). Es casi la declaración de su nueva ARS POETICA, y de él es fácil deducir los elementos constitutivos de la obra. A pesar del título, no se trata de una definición de sí mismo, cosa que no sería capaz de hacer. La misma cita de Carlos Nejar que encabeza el poema ya nos lo advierte: «Se quiserem saber quem sou / —Não sei quem sou».

Carriedo plantea ya dos aspectos básicos que se reiterarán a lo largo de la obra en el tratamiento del tema introspectivo: una preocupación obsesiva por el destino fatal de su vida, la muerte («Um projecto de existência / consubstancial ao pó»; «un homem só, / o mais efémero, / como no dizer de Rilke») y una mirada nostálgica al pasado como si ahí se debiera buscar la definición de sí mismo o de su vida («preciso é pesquisar / a origem para despir / o próprio ser»).

Desde esa mirada retrospectiva deriva hacia lo que ha sido el trayecto de su creación poética: desenmascarar al mundo y sus lacras, redimir la conciencia de los seres. Llega

28. Muchos de esos poemas se pueden ver en la parte dedicada a poesía inédita de *Nuevo compuesto descompuesto viejo: Poesía 1970-1979 Inédita* (op. cit., pp. 159-188). Podemos destacar poemas como «Premonición», «Memoria de adolescencia», «Érase un potro de llorar cansado» «Mi dulce doble el azogado espejo», «Crepuscular», «Destierro», «Así de sencillo», etc.

de esta forma a fijar su atención en el medio con que realiza esa labor: el lenguaje poético, cuya complejidad puede plantear problemas de comprensión («Dai que isto pareça obscuro / áqueles que não sabem ler»): «A tarefa é portanto / desmascarar o mundo / e suas lacras. / Redimir mesmo nos seres / sua consciência esquecida. / Proceder ao inventário / da humana condição, / quer dizer, rodopiar / a linguagem dos conceitos, / pura metamorfose».

No es preciso que la poesía explique las cosas de la vida con lenguaje llano y accesible. Al fin y al cabo, eso no es propiamente poético, ni es posible (el problema de la comunicación se planteará en muchos poemas de la obra), ni siquiera es necesario, «porque em verdade acontece / que as coisas não são mudas; / as coisas falam; / têm sua própria voz [...]». La palabra, la poesía (esa «classe de livro / tão obsessivamente laborado», es una propuesta de indagación que vuelve sobre sí misma: «A palavra sòmente / propõe e dimensiona / as sílabas que vou pondo / naquela classe de livro / tão obsessivamente laborado».

Liberado del simple acto de denuncia o crónica de hechos, en la última estrofa del poema Carriedo se desvía hacia la preocupación existencial («as razões da vida») y la indagación de sí mismo y de su creación poética («o que eu sou»): «Un louco a procurar / as razões da vida / mesmo da inútil criação, / mais seus deuses possíveis, / isso é o que eu sou».

La inmensa mayoría de los poemas de *Lembranças e Deslembanças* son de temática retrospectiva y hacen referencia a la muerte, incluyendo aquí también su estado precedente (la vejez) y posterior (la trascendencia y lo eterno). En esta mirada al pasado llega a ser intimista como no lo había sido nunca hasta ese momento, y no es raro el tema amoroso, como en los poemas «Guiomar», «A entrega» y «Conhecimentos».

La característica fundamental de la existencia es la eterna mudanza, concepto de resabios renacentistas. Ya aparece en «Aquila que eu sou»: «História em mudança / que apodreçe o trajecto». Pero es en «História do homem» donde lo analiza por extenso. La vida se nos presenta, al estilo de Camoens o un Bernardim Ribeiro, como una continua sucesión de tristezas que no acaban y de fugaces alegrías que se transforman rápidamente en tristeza. La actitud de Carriedo no es, sin embargo, la conversión a la *secta de los tristes* (como harían los poetas del Renacimiento), sino la constatación de que la felicidad es tal sólo porque es caduca, y como tal tienen que aceptarla y vivirla los hombres.

Por otro lado, la vida es descrita siempre como un trayecto hacia la muerte. En «Um quadro de pintor»<sup>29</sup> aprovecha la representación plástica de un caballero cabalgando para hacer su propia representación simbólica de la vida. Tanto las figuras del caballo y caballero como los colores con que están plasmados (*amarelo, azul, vermelho, branco*) adquieren un sentido apocalíptico: es un viaje a «onde aguarda a resposta da morte», y el caballero parece «resignado à vontade suprema» mientras el caballo «sente próximo o final».

El significado simbólico de los colores del cuadro se repetirá en otros poemas del libro. El amarillo es el color de lo caduco, es la premonición de la muerte futura que ya se presiente: «O amarelo do futuro, / é o vermelho do passado [...] / O amarelo terror

29. Carriedo vuelve a tomar una creación plástica para la elaboración de su poema, lo que nos recuerda su libro anterior *Los lados del cubo*.

do mistério, / funde-se ainda com o vermelho?». El rojo (*vermelho*) es un color de vitalidad y quizás de violencia, aunque no aparece en el resto del libro y es difícil desentrañar su simbología. El hecho de que el amarillo de la muerte futura se funda con el rojo del pasado hace referencia a la visión de una hipotética vida eterna tras la muerte que es siempre representada por el cielo soleado, el mar, la playa, el verano, y por eso se pregunta: «A longa cauda azul do cavalo, / vai regressar ou não ao eterno?». El blanco cegador es aquello que enmascara al mundo, que no nos deja ver *as razões da vida* y de la muerte, y es con un «branco cegador da máscara» como acaba el poema.

Este misterioso y terrorífico final de la vida (el «amarelo terror do mistério») condiciona por completo la descripción que hace Carriedo de la existencia. La muerte se convierte en uno de los temas centrales de la obra. En «Rua da amargura» se nos presenta el trayecto vital (la amarga calle de la vida) condicionado exclusivamente por este final de muerte terrorífica: «rua do medo / por isso do veneno das cobras», «onde as serpes se reagitam», «onde o dragão afila os seus dentes», «onde os pássaros negros regressam», etc. El negro del misterio y del terror («a negra rua da morte / por aquilo da cor e sua maré») aparece en otros poemas para referirse a la muerte, como en «Preto feio»: «Preto feio / o da noite em que morre um ser querido. / Preto feio / o das sombras do túnel da morte».

La muerte se representa a veces en contraste con un luminoso estado de juventud que hace referencia, como hemos visto, al anhelo de eternidad. En «Noite na solidão», poema dividido en dos partes, se nos presenta en la primera el destino fatal del hombre («De que coisa falar / quando ao final se fica / deitado sobre o chão?»), y en la segunda, ese anhelo de juventud eterna («Duas dúzias de anos brincalhões / sem volta p'ra jamais, sono imortal cumprido, / vida sem mais nascer»). Este mismo contraste también lo encontramos en otros poemas como «Verão».

Carriedo analiza su propio trayecto vital en multitud de poemas a lo largo del libro, y en todos ellos observamos los mismos elementos: mudanza, recuerdos de juventud, el miedo y la muerte... «Pertença amarela», «João sem medo» o «Ao final» son algunos de ellos. Incluso hay poemas en los que parece descubrirse la inspiración en aspectos más o menos concretos de su vida, como en los poemas amorosos, en «Trajecto» o en «Crónica do pretérito».

El poema «João sem medo» posee una estructura típicamente carrediana construida a partir de la reiteración en todos los versos de *perco o medo*. Carriedo salva el peligro de convertir el poema en una mera enunciación de elementos a los que «perder el miedo» disponiéndolos de manera que ofrezcan una progresión cronológica<sup>30</sup>: «Perco o medo ao retrato / perco o medo ao armário / perco o medo ao desvão. // Perco o medo à cadeira / perco o medo à janela / perco o medo ao balcão // Perco o medo às chaves / perco o medo às grades / perco o medo à prisão. // Perco o medo às névoas / perco o medo às trevas / perco o medo ao caixão».

La primera estrofa se refiere a la infancia, donde nos volvemos a encontrar la misma

30. Es la técnica habitual en casos similares. Así, en «Trajecto», la sucesión de elementos concatenados con la conjunción «como» es aprovechada para retrotrase al pasado y, desde ahí, volver al punto de partida (el primer verso) de manera que el poema adquiere una estructura circular. Las referencias al pasado se establecen no sólo por la cita a las *crianças*, sino también por el uso de imágenes que poseen una clara simbología dentro de la obra: la juventud y la niñez son representadas por el espacio del cuarto de una casa («parede sem janelas»), por el verano («noite de Junho»), por la playa («a areia miúda das praias») y por el mar (el «verdazul da mar»); la actividad posterior de intervención en la sociedad se representa con la violencia y la represión («pérfido brilho do gume de uma faca», «açougue») ...

simbología que utiliza en «Trajecto»: la imagen del interior del hogar (el armario y el desván) y la unión no rota todavía con la familia y sus antepasados (el retrato). En la segunda estrofa se rompen los lazos familiares de forma que se abre la casa mostrando el mundo exterior (la ventana y el balcón). En la tercera estrofa aparece por fin la actuación en la sociedad representada con elementos de violencia y represión (llaves, rejas y prisión). Finalmente, en la última estrofa se hace referencia a la omnipresente muerte y al misterioso negro terror con que aparece caracterizada (nieblas, tinieblas y ataúd).

«Pertença amarela» es una imagen de sí mismo y de su circunstancia vital. La caída de la tarde es una referencia al ocaso de su vida. Aparecen en el poema los elementos habituales: los recuerdos («remorsos velhos»), la alusión al terror de la muerte («trevas da tarde»), los colores con un significado simbólico (el negro, el amarillo y los matices violentos del horizonte). Pero lo que nos interesa resaltar aquí es la alusión a su actividad poética: «e o amarelo papel que sobre a mesa / tem un poema começado / que nunca cheguei a findar». El poema en un papel envejecido es una imagen del propio poeta en los momentos finales de su vida, una vida que no acabó pero que, obviamente, ha de acabar.

La actividad poética es otro de los temas frecuentes en el libro. Hay muchas referencias a ella, pero incluso algunos poemas le están dedicados casi exclusivamente («Ir em vão», «O grito», «Em branco»...). La característica principal en el tratamiento de este tema es, probablemente, la incomunicación y, unido a ella, el estado de ebriedad en el que se produce el acto creador. El poeta escribe en un registro distinto al normal —en cierta medida ininteligible—, y por eso resulta difícil la comunicación («Dai que isto pareça obscuro / áqueles que não sabem ler», dice en «Aquilo que eu sou»).

La incomunicación es un atributo de la poesía. Toda poesía que lo sea entraña una gran dificultad en su lectura. Por eso en «Vela» afirma que las palabras de los poetas son *mudas*, son palabras de un borracho adicto al güisqui: «Nas gargantas cheias de uisque soam, / namoradas, as vozes dos poetas». También en «Horto das Oliveiras» se refiere a la «ferida palavra dos bêbedos». En este otro poema caracteriza la actividad poética como algo doloroso e irrenunciablemente unido a la soledad.

Esta dificultad comunicativa, siendo esencia de la poesía, no puede cuestionar nunca la creación poética. Carriedo, bien es cierto, no reivindica la poesía pura. El objeto de su poesía es comunicar algo, pero no sacrifica el poema a esta comunicación. «Ir em vão» es un poema minúsculo, aligerado aún más por la leve aliteración de la laviodental /v/. Su mensaje está *obstruido* por las reiteraciones fónicas y por la rima. Es una creación poética reducida a su mínima expresión en medio del espacio en blanco de la página. Se trata de un *metapoema* que habla de sí mismo y de la creación poética en general: no es válido un poema si éste se hace en vano, es decir, no consigue comunicar. Pero a la vez el mismo mensaje del poema no es fácil de aprehender de forma inmediata (el poema viene «com um véu»): «Vou / num voo / com um véu / em vão / não vou».

Esa misma levedad la encontramos en «Em branco», poema de representación de poema: su forma en fina columna pronuncia su misma esencia de poesía. El mayor peso lo ocupa, como dice el título (aunque no se refiere directamente a ello), el blanco immaculado de la página que resalta por encima del poema. Es una alusión a la presunta *ligereza* de la poesía, una poesía difícil de entender («e não se lê / num pronto») pero que queda en la memoria de quien lo escribe y lo lee.

La soledad y el problema de comunicación del poeta no es óbice para que éste trate

desesperadamente de llamar la atención sobre el mundo, las gentes y la insolidaridad de la vida cotidiana. Este es el grito desgarrador del poeta que nos presenta el poema así titulado —«O grito» «O que ninguém escuta / ou melhor / não quer escutar, / no isolamento acostumado / do homen. A gente / trabalha, / come, / procria, / vive a diário, / mas fechada até o fundo / de si mesma, / fechada com sete chaves / também a porta da casa».

La poesía debe ser un grito que llegue a aquellos que se tapan los oídos, que son indiferentes a su entorno y que les desagrada oír lo que no quieren escuchar. Este es el mensaje también de «Os reinos da confusão».

Carriedo continúa siendo el poeta preocupado con el hombre y los temas sociales. No ha dejado de denunciar el egoísmo, la insolidaridad, la injusticia, la pobreza. Sin embargo, la propia esencia *anticomunicativa* de la poesía choca con la necesidad de denuncia. De ahí nace una trágica contradicción que podemos analizar en el poema «Luta de Classes».

Un niño entra en una panadería llorando y pide su pan. El panadero le dice «que o pão / é nenhum para as crianças que soluçam». Cuando el niño sale, el panadero afirma: «O pão não existe mais, sòmente ferve / no devaneio deles, que soluçam». El poema, cosa que parece significativa para su interpretación, va dedicado a António Ramos Rosa, poeta muy reactivo a la temática neorrealista...

El efecto dramático se consigue con la ambigüedad del mensaje inmediato y por la contradicción de lo evidente. ¿Cómo se puede decir que no hay pan para los niños que lloran y, además, tener razón porque en realidad no hay pan, ya no existe? ¿Cómo es que no existe el pan y sí los panaderos y las panaderías? Hay una desconexión entre la realidad (oculta tras el poema) y el hecho que se narra: un niño que llora y pide pan. La primera conclusión es, obviamente, que el panadero no tiene razón. Es un caso más de no querer oír lo que no conviene, de la *confusión* (recuérdese «Os reinos da confusão») que crea la insolidaridad y el egoísmo.

El niño pide pan (lo exige) y encuentra una interpretación a sus palabras incongruente hasta tal punto que se le acusa de que lo que pide sólo se encuentra en su cabeza trastornada. La similitud con la actividad poética es clara: el poeta es, según Carriedo, un creador de palabras mudas (incongruentes, incapaces de comunicar) en un estado de ebriedad elocuente. No hay una relación lógica entre el poema y la realidad... aunque sólo para aquellos que no quieren entenderla.

Afortunadamente la poesía de Carriedo no dejará de *oírse* y entenderse nunca, porque ha alcanzado su esencia más difícil y más perfecta.