

RESEÑAS

GARCÍA, Miguel Ángel (ed.). *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*, Madrid, Visor, 2017, 332 pp.

A partir de la convicción de que, tal y como postuló Juan Carlos Rodríguez, toda literatura es una producción radicalmente histórica (p. 10), en *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*, trece investigadores coordinados por Miguel Ángel García nos invitan a pensar la relación entre las antologías, desde su vinculación con el canon, y la noción de compromiso (pp. 13-14). En conjunto, estas catorce propuestas abarcan desde principios del siglo xx hasta la actualidad, en un recorrido en el que la reflexión sobre el compromiso en la historiografía literaria contemporánea se conjuga con el abordaje teórico de las antologías poéticas desde una interesante variedad de perspectivas y enfoques.

Tal y como nos recuerda José Luis Bellón Aguilera en su ensayo, la archiconocida antología de Gerardo Diego de 1934 «no es solo un mapa de la poesía» del momento, sino que es también la «realización de una ideología de lo literario» (p. 20). Desde esta perspectiva, el investigador se propone «encontrar las huellas del compromiso» (p. 20) en la citada selección, ofreciéndonos un valioso índice de poemas «en los que se despliega o tematiza una cuestión vinculada a un ideario político» (p. 24). Por esta vía, Bellón Aguilera desvela el poder de las antologías para construir una «imagen histórica del campo literario» adecuada a la «visión personal» del antólogo, palpable no tanto en los preliminares como en la propia disposición de los poemas, orientada en este caso a una «neutralización» que al descontextualizarlos minimiza sus efectos en aras de una «aparición de autonomía creativa» (pp. 33-34).

Como constata Miguel Ángel García, toda antología es el resultado de una «política poética» que la determina y conforma. Por medio de la selección, pero también de la narratividad, los antólogos proponen «modelos políticos», paradigmas de recepción (pp. 37-40). A partir de

tales premisas, García pone el foco en la manera en que Castellet adapta en *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960) la lectura del 27 a sus intereses (p. 49), tratando de «demostrar a toda costa» que sus autores habían «caminado hacia el realismo» (p. 47). Así, el posible solapamiento entre realismo y compromiso (p. 46) permite a García espigar toda una serie de poemas que, enmarcados en el «canon realista» de la antología, dejan traslucir un compromiso (pp. 49-50) que la convierten en la primera muestra que hizo un «balance histórico del compromiso» en los poetas del 27 (p. 60).

Encarna Alonso Valero se centra en *Poemas de la Alemania eterna* (1940), de Federico de Urrutia. En su estudio, la investigadora extrapola dos de los conceptos fundamentales de la cosmovisión fascista al campo literario —la «decadencia, como diagnóstico de la situación en la que se encuentra inmersa Europa, y necesaria regeneración (palingenesis)» (p. 65)— con el fin de encuadrar la antología entre los volúmenes que en estos años surgieron para reestablecer la degeneración del canon literario y demostrar «que la causa franquista también tenía poetas e intelectuales» (p. 68). Así, en su «exaltación del fascismo» (p. 70), la antología se encuentra atravesada por ambos conceptos, de los que se derivan la teoría de la conspiración y la idea de Europa (p. 66), así como varios aspectos igualmente constituyentes de dicha cosmovisión (espiritualidad, anti-materialismo, heroicidad, exaltación de la virilidad... [p. 66]).

Por su parte, Andrea Blarzino se ocupa de *Romancero della resistenza spagnola (1936-1959)* (1960), de Dario Puccini, ampliada cronológicamente hasta 1965 en las reediciones del 65 y del 70. Utilizando la reimpresión de esta última en 1974, Blarzino muestra cómo, al abarcar también los años posteriores a la Guerra Civil, la antología reconstruye un mapa «del fenómeno poético internacional» desencadenado por esta y «sus consecuencias dictatoriales» (p. 88). Entre otras cuestiones, y en línea con los objetivos del volumen en que se integra, el estudioso reflexiona sobre el cruce de antología y canon, concluyendo que, aunque la heterogeneidad de la muestra no nos permita «ejemplificar con unos pocos títulos un canon suficientemente ilustrativo» de la poesía «surgida en torno a la guerra y a la resistencia» (p. 93), este contribuye *metonímicamente* a su definición por medio de los cinco poemas de Eugenio de Nora presentados como «anónimos», procedentes del clandestino *Pueblo cautivo* (1946) de las Ediciones F.U.E. (p. 95).

A partir de la constatación de que el problema fundamental que se nos plantea a la hora de abordar «el binomio poesía y compromiso» deriva «hacia lo que entendamos por poesía» (pp. 106-107), Ángel Luis Luján Atienza analiza las metapoéticas incluidas en la *Antología de poesía social española contemporánea (1939-1968)* (1969), de Leopoldo de Luis. Desde

esta perspectiva, el estudioso desentraña toda una serie de estrategias utilizadas por los poetas para intentar «superar la dicotomía entre poesía en el sentido moderno [...] y poesía al servicio de una causa social» (p. 125), arrojando luz sobre la interesante utilización del lenguaje por parte de algunos de los poetas seleccionados, entre los que puede destacarse, aunque no exclusivamente, el uso de la «plurisignificación y ambigüedad» tradicionalmente asociadas a la práctica poética para evitar la censura por medio de la elusión y la sugerencia en Blas de Otero (pp. 125-126).

En lo que sigue, Ginés Torres Salinas aborda, como Miguel Ángel García, *Veinte años de poesía española...*, aunque desde un punto de vista diferente. Con el fin de «estudiar hasta qué punto la inclusión del grupo poético del 50 en el canon de la lírica española del medio siglo se articula a través de una noción como la de compromiso» (pp. 129-130), el investigador analiza simultáneamente el paradigma de lectura promulgado por Castellet y los textos seleccionados, constatando que una gran mayoría de los mismos se adscriben a «aquellas exigencias de compromiso con su tiempo» que el antólogo formula en el prólogo, de forma que no parece arriesgado afirmar que la entrada del grupo poético del 50 «en el canon de la poesía española del siglo xx tuvo lugar a través de unos textos que encajan plenamente con los presupuestos de lo que podemos llamar una poética del compromiso» (p. 150).

En su ensayo, Nieves Muriel parte de la necesidad de «lanzar preguntas» capaces de abrir nuevos espacios desde los que repensar la relación de las mujeres con la crítica y el «canon». Así, Muriel ofrece una lectura de la antología *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta* (2006), de Angelina Gatell, a la luz de su capacidad para «cavar» en la historia de la literatura un «pasaje» (p. 157), en un movimiento que «nos devuelve la poesía social trayendo el corte de la diferencia femenina» (p. 158). Desde esta perspectiva, su análisis desvela cómo por medio de un criterio antológico fundamentado en la ruptura «con lo femenino normativo» y el «compromiso», Gatell recopila una nutrida muestra de poesía social en la que las mujeres «traen el más de esa experiencia del cuerpo junto con su saber hacer de la historia una “historia viviente”» (p. 160).

Por su parte, Sergio Arlandis se centra en *Joven poesía española* (1979), de Concepción G. Moral y Rosa María Pereda, en función de todo aquello que «intentaba certificar como definitivo y normativo» (p. 168). En su desarrollo, el investigador analiza la antología contrastando el discurso metaliterario con la ejemplificación a fin de esbozar el perfil de la generación ofrecido por las antólogas, desvelando que, a pesar de que estas incidieran en cuestiones como la reflexión metapoética, la sensualidad y el culturalismo, la selección logró sentar «las bases de una relectura de los

novísimos como estética pujante y que no daba la espalda a los problemas del presente, sino que los reformulaba de otro modo para hacerles frente con aquello que realmente pertenecía al dominio del poeta: el lenguaje» (p. 193).

A partir de la recepción de *Teorías y poemas* (1971) a la luz «de la premisa novísima» (p. 210), Manuel Valero Gómez propone una lectura de la misma capaz de concebirla como lo que fue: «el producto de casi una década de trabajo» (p. 211). En este sentido, el estudioso enmarca el volumen en «la actualización de algunos valores estéticos de la posguerra española» (p. 215) que los jóvenes de *Claraboya* trataron de llevar a cabo; en «una propuesta reformista de la más inmediata tradición» (p. 215) que, teniendo a la generación del medio siglo «como principal piedra de toque a partir de la cual configurar su poesía dialéctica» (p. 212), supo conjugar el narrativismo y la retórica social con muchas de las «novedades sesentayochistas», tales como el fragmentarismo, el culturalismo o la sensibilidad *camp*, entre otras (p. 215).

Félix Martín Gijón pone su atención en *1917 versos* (1987), la antología publicada por el entorno granadino solo unos años después de *La otra sentimentalidad* (1983). De hecho, la escasa atención recibida por la primera, en contraste con el fuerte impacto causado por la segunda, evidencian la necesidad de distinguir entre «la narración de la historia que elaboran ciertas antologías» y la «historia real de la que forman parte» (p. 220). Desde esta perspectiva, y teniendo en cuenta «la escasa atención prestada a la problemática del compromiso poético» en las antologías más recientes (p. 220), el investigador analiza el prólogo y los textos de una antología que, aunque considerada el acta de defunción de la «otra sentimentalidad», se encuentra marcada por un explícito compromiso que muestra la «palabra más abiertamente militante» del grupo (p. 223).

A continuación, María Paz Moreno estudia el compromiso en *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (1997). Desde su punto de vista, si bien algunos de los poemas pueden leerse como poesía social, «en su mayoría los textos seleccionados tienden a lo intimista y lo culturalista, con preocupaciones existenciales del individuo» que se alejan de tales presupuestos. Por ello, la estudiosa aboga por una ampliación de la noción de compromiso capaz de contemplar las «múltiples formas» que adquiere en la realidad de unos textos que no solo se ocupan de los «temas tradicionales que lo definían anteriormente», sino que también se expanden hacia el reflejo de «las nuevas preocupaciones y circunstancias del individuo —en este caso, de la mujer— en la España democrática de finales de los setenta y los ochenta» (pp. 250-251).

Araceli Iravedra se ocupa de otra de las antologías publicadas en estos años, *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*

(1998), a cargo de Isla Correyero. Enmarcada en toda la serie de propuestas que pretendieron denunciar la complacencia y hegemonía de la poesía de la experiencia, *Feroces* nació con la voluntad de reunir una serie de poetas «en torno a un pensamiento que aspira a socavar los cimientos del *statu quo* estético y moral, y que comparte un mismo estatuto periférico respecto del canon establecido» (pp. 262–263). Desde esta perspectiva, Iravedra se propone contrastar la distancia o cercanía de los planteamientos de la antóloga con respecto a la muestra, constatando que, si exceptuamos las «propuestas fuertes» de autores como Enrique Falcón, Antonio Orihuela o Jorge Riechmann, entre otros, «esta selección de *radicales, marginales y heterodoxos* no consiente una reducción al espacio conceptual de lo que suele encerrarse bajo fórmulas como poesía social» (p. 283).

Entrando ya en las últimas antologías, Juan Carlos Abril enmarca el análisis de *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea (1978-2015)* (2016), de Vicente Luis Mora, en una amplia y documentada reflexión sobre el compromiso poético a lo largo de todo el siglo xx. Desde esta perspectiva historiográfica, el investigador postula la «muerte» del compromiso en su sentido clásico, en el contexto de una sociedad que «ya no se corresponde en sus necesidades con la que, tras la Segunda Guerra Mundial, presentó el compromiso social como vía de escape al existencialismo» (pp. 292–293). De hecho, Abril comprueba cómo en la antología la mayoría de autores «no responde a la categoría *engagé* clásica» (p. 301), concluyendo que, si las «formulaciones del compromiso que conocíamos ya no existen» (p. 294), los textos han de analizarse «bajo la lupa del discurso ideológico» (p. 301).

Finalmente, Luis Bagué Quílez reflexiona sobre los poemas incluidos en *Deshabitados* (2008), constatando que, si bien no pueden leerse como una «reactivación convencional del compromiso», la ampliación de la noción de lo «real» en ellos postulada convierte la «sospecha» en un «ejercicio de responsabilidad frente al relativismo», abriendo «una ventana al convulso retablo de lo social» (p. 317). Así, Bagué Quílez comenta algunos de estos textos desde «ese vislumbre de una realidad más porosa y abierta donde cristaliza una representación de lo social que se desplaza desde el argumento hacia el procedimiento» (pp. 315–316). En la última parte del artículo, el investigador sigue la pista de algunos «deshabitados» cuyos últimos libros, publicados ya en la segunda década del siglo XXI, se hacen eco de los temas característicos del «compromiso posmoderno», como son la precariedad laboral, las desigualdades entre el primer y el tercer mundo o el 15-M (p. 321).

ANA RODRÍGUEZ CALLEALTA

PRADEL, Stefano. *Vértigo de las cenizas: estética del fragmento en José Ángel Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2018, 348 pp.

En su trabajo galardonado con el XVIII Premio Internacional «Gerardo Diego» de Investigación Literaria, Stefano Pradel lleva a cabo un análisis sistemático de la obra poética en español de José Ángel Valente, tomando como clave hermenéutica la noción de fragmento, que representaría «el eje, o centro, sobre el que se construye la mayoría de la escritura lírica» del poeta (p. 11). Esta centralidad de lo fragmentario coloca en el horizonte de perspectiva el romanticismo temprano alemán (*Frühromantik*), en el que la condición fragmentaria se sistematiza y alcanza su máxima potencialidad, pues el fragmento, según J. Lichtenstein, se permite ser «not a fragment of something else» sino «a new conception of the work (*l'oeuvre*) as in constant process (*une oeuvre en devenir*)» (p. 53), idea que evoca las propuestas de Blanchot y Derrida sobre el libro siempre por llegar y acerca del lenguaje como *tracce* y *différance*, respectivamente. Son éstos puntos de referencia esenciales que Pradel integra en una perspectiva más amplia a lo largo de su trabajo, estructurado en tres secciones principales a las que precede un sintético repaso a la vida y la obra de Valente, un resumen que adelanta una de las cualidades del libro: la amabilidad con el lector no habituado a la lectura del poeta, sin que esto suponga un menoscabo para quien sí esté familiarizado con la obra.

El objetivo del estudio es «poder explicar el centro generativo de la estética de Valente a través de una concepción fragmentaria de la experiencia poética y del texto» (p. 11). Para ello, Pradel dedica la primera sección del libro a delimitar algunos elementos de definición que permitan dar respuesta a qué se entiende por fragmento, tarea difícil debido a la naturaleza ontológicamente ambigua del concepto. Desde una perspectiva sincrónica, el fragmento se define en relación con el todo y con otros fragmentos; es decir, es a la vez residuo y experiencia de la otredad. Estas dos ideas adelantan la propuesta interpretativa de los tres grandes temas de la estética valentiana en tensión con lo fragmentario: la experiencia de la escritura, el sujeto y el erotismo. Por otra parte, una perspectiva diacrónica permite situar a Valente en una «tradicción del *logos*» que se remonta a Heráclito, recibe el mayor impulso durante el romanticismo a través de autores como Hölderlin, Schlegel o Novalis y continúa en su deriva posromántica en la escritura de Baudelaire o Mallarmé hasta dar con la de Cernuda o Celan. Merece una mención especial la cantidad de referencias que recoge esta primera sección y la capacidad para integrarlas en un primer capítulo de interés y provecho para el estudio de lo fragmentario.

El segundo gran apartado del libro constituye el centro de la labor interpretativa: el análisis discursivo y formal de la obra de Valente. Partiendo

de la premisa esencial de «limitar las particularidades estéticas del fragmento en la escritura valentiana» (p. 11), Pradel selecciona los poemas más representativos, analizándolos y valorándolos en sus elementos estructurales, visuales, retórico-figurales y temáticos. Con la voluntad de reconocer un cambio en la escritura de Valente a la altura de *Interior con figuras* (1976), Pradel organiza la obra del poeta en dos grandes ciclos o etapas. A pesar de esta división, la trayectoria de Valente se caracteriza por una relativa homogeneidad de la que da cuenta el «poema-síntesis» que inaugura su primer libro, *A modo de esperanza* (1954), y que ya contiene algunos de los símbolos más emblemáticos del poeta: el desierto como espacio negativo de creación poética y la elección de la piedra como símbolo de la palabra artística: «Cruzo un desierto y su secreta / desolación sin nombre. / El corazón / tiene la sequedad de la piedra / y los estallidos nocturnos / de su materia o de su nada». La primera etapa valentiana mantendría aún cierto componente autobiográfico y la presencia de la memoria social y colectiva (p. 67). En ella, se plantean elementos que alcanzarán su madurez y coherencia estética en la segunda etapa, que se abre en los años setenta con *Interior con figuras*. En esta segunda fase se favorecen nuevas vías para la investigación ontológica de la palabra: por un lado, la reflexión desde la literatura mística (cábala, sufismo, religiones orientales y mística cristiana) y, por otro lado, el interés hacia las artes figurativas y plásticas, que radicaliza la concepción del poema como objeto material (p. 161). Además, lo erótico y la corporalidad alcanzan un nivel superior como categoría reflexiva, especialmente en *Mandorla* (1982), y el léxico esencial de la estética valentiana va cristalizando en términos como la «nada», la «escucha», lo «inefable» o la «corporeidad» (p. 162).

En la tercera sección del libro, el análisis textual apegado al texto, completo y riguroso, se integra con las consideraciones iniciales teóricas sobre el fragmento. Pradel consolida su propuesta de una estética del fragmento en la poesía de Valente, retomando los tres núcleos temáticos que adelantó al comienzo: la experiencia de la escritura, el sujeto y el erotismo. Primeramente, elabora la relación entre fragmento, conocimiento y lenguaje, centrándose en la propuesta valentiana de la poesía como conocimiento de la realidad que solo puede darse en el poema y que guarda relación con la paradoja mística de instalarse en el lenguaje para intentar alcanzar una experiencia que lo excede, revelando así los límites de la palabra. El poeta debe situarse en el terreno de la antepalabra, del *alef* hebreo (primera letra del alfabeto y aliento previo al sonido), y, como el del místico, su estado ha de ser el de la pasividad, el de la escucha frente al papel activo de las palabras: «Estado de escritura. Estado de espera o de escucha, no del que va a decir o utilizar la palabra [...] sino del que va a comparecer ante ella» (p. 279). En segundo lugar, se trabaja el vínculo entre fragmento y sujeto, que se manifiesta con mayor fuerza en

la «desaparición del yo biográfico dentro del cuerpo textual del poema» (p. 13) y que se trata de un vínculo doble. Por una parte, el poema como «espacio de fracturación de la conciencia» (p. 293) entre el *yo* y el *tú* lírico, que guardan una relación especular. Por otra parte, la relación del autor con su propia obra, que, como hemos visto, exige un «vacío interior, un estado de receptividad psicológica y espiritual que se sitúa como punto de partida del acto creativo» (p. 290). Como leemos en *Al dios del lugar* (1989): «Borrarse. / Solo en la ausencia de todo signo / se posa el dios». Finalmente, encontramos el tema del erotismo y lo fragmentario. La potencialidad semántica de lo erótico se comprende como unión de lo disjunto, como encuentro místico de la realidad matérica con la espiritualidad divina, es decir, abolición de la dualidad cuerpo/alma, supresión de los opuestos y eliminación de las distancias. Pero, además, lo erótico es el deseo que nace como respuesta a una ausencia y que exige el cumplimiento de una plenitud que deriva en la disolución del yo en la unión con el cuerpo del otro, en un espacio de conocimiento (también poético) de la alteridad. Así leemos el poema «Borde», recogido en *Mandorla*: «Tu cuerpo baja / lento hacia mi deseo. / Ven. / No llegues. / Borde / donde dos movimientos / engendran la veloz quietud del centro».

A pesar de poner el foco en la obra lírica escrita en español, una adenda final incluye otros textos en relación con lo fragmentario, como los poemas en gallego de *Cántigas de alén*, las traducciones de *Cuaderno de versiones* y las reflexiones aforísticas en prosa y los fragmentos que funcionan como diario privado del autor, recogidos, respectivamente, en *Notas de un simulador* y *Diario anónimo*, libros dependientes entre sí.

Por todo esto, *Vértigo de las cenizas* constituye un trabajo de investigación amplio y satisfactorio, que sobresale por su clara organización y por la destreza a la hora de ir construyendo progresivamente su propuesta estética de forma rigurosa pero amable, integrando en un discurso orgánico el análisis textual más detallado con la reflexión global más provechosa. Esto responde, como se expone en la sección tercera, a la necesidad que tiene la poesía, especialmente desde la etapa moderna, de pensarse a sí misma (p. 271), una conjunción entre *poesía* y *pensamiento* (recordemos aquí a Paul Valéry) de la que Valente es uno de los mayores exponentes del siglo xx, al situar en el centro de su obra poética cuestiones como la fractura del sujeto, la posibilidad de un conocimiento alternativo al científico-técnico y las tensiones entre deseo y ausencia que articulan gran parte de la experiencia moderna.

VIOLETA VACA DELGADO

ÁLVAREZ LABRA, Ricardo. *Ángel González en la poesía española contemporánea*, Oviedo, Luna de Abajo, 2019, 504 pp.

Ningún poeta de altura se deja entender entrando por una sola puerta. Y probablemente en el tiempo que le tocó a Ángel González, histórica y literariamente, pasaron demasiadas cosas con demasiadas tendencias y pasiones chocando en remolinos. Por una y otra razón la poesía de Ángel González se lee como se ve el color blanco en el disco de Newton mientras gira. Hay que parar el disco para que desaparezca el blanco y aparezcan en su lugar los colores del arco iris de los que está hecho el blanco. En su extenso ensayo, Ricardo Labra posa la mirada sobre Ángel González, como quien detiene el disco de Newton, para mostrar de qué está hecha su poesía. Podríamos decir que lo hace, remedando la definición de poesía de Machado, poniendo su palabra en el tiempo. Por momentos, el trabajo es lo que dice el título, Ángel González en la poesía española, y por momentos es la inversa, la poesía española contemporánea en Ángel González. Labra entra en la obra poética de Ángel González por tres puertas diferentes. El libro tiene tres capítulos que nos llevan al poeta por tres caminos distintos que buscan en sus cruces las entretelas de su obra. En el primero pone a Ángel González en el tiempo literario e histórico que lo antecede y lo contiene. En el segundo pone cada momento de Ángel González en los demás momentos de Ángel González. En el tercero pone a Ángel González en el nutriente de sus influencias directas, singularmente las de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado.

Las tres partes son como ensayos autónomos y su sucesión produce un efecto más parecido a la armonía que a la coherencia de las partes en un todo. Están incluso escritos con un tono diferente. El primer capítulo no habla directamente de Ángel González, sino de las cosas que pasaban en la poesía de su tiempo y del tiempo justo anterior. No hay nada en el capítulo que se reduzca a mero recopilatorio de la bibliografía sobre la cuestión. El tono es siempre reflexivo, muchas veces profesoral y, para los expertos, seguramente audaz o temerario, según les guste o les disguste su exposición. El lector desde luego agradece la intensidad de la exposición y el fuerte criterio del autor. Explica algunas cosas necesarias y bien escogidas para pensar con orden en la poesía española que va de finales de los veinte hasta los cincuenta. Es el caso de la influyente idea de la poesía como comunicación de Vicente Aleixandre y Carlos Bousoño frente a la también influyente oposición de Carlos Barral con la idea de poesía como conocimiento. Es también el caso del análisis que ofrece Labra de las antologías de Gerardo Diego y Francisco Ribes y su efecto en el establecimiento de los cánones poéticos del momento. Y es, finalmente, el caso, de su análisis de las dos generaciones poéticas de posguerra.

Pero donde se hace más innovador este capítulo, desde el punto de vista de acercarnos a la obra de Ángel González, es en el establecimiento y estudio de dos procesos canonizadores de la generación del 50. Un proceso canonizador es un conjunto de actos públicos de distinto tipo que busca condensar y explicitar un programa poético, dar a sus cultivadores visibilidad e identidad como generación y expresión del momento y reclamar su supremacía estética. Son los sucesos y tácticas que ponen en el canon literario ciertas formas poéticas. El primer proceso canonizador explicado por Labra arrancaría, a finales de los cincuenta, de la Escuela de Barcelona, sobre todo de la actividad de Carlos Barral. El segundo proceso, al hilo del reconocimiento de la generación del 50 por parte de generaciones poéticas posteriores, tendría lugar entre 1985 y 1987. En esos tres años tendrían lugar, sucesivamente, la edición por el grupo asturiano Luna de Abajo del libro *Guía para un encuentro con Ángel González*, la publicación de los *Olvidos de Granada*, llevada a cabo por poetas como García Montero o Benjamín Prado, y, de nuevo en Asturias, los *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación*, con participación de los principales componentes de esa generación poética, incluido Ángel González. El propio Ricardo Labra fue uno de los impulsores del primer y del tercer acontecimiento.

En la segunda parte, Ricardo Labra se muestra ya más como crítico textual y lector atento, y hasta ensimismado. En esta parte aparecen por fin versos y poemas y Labra lee en ellos los acentos y ecos de las formas poéticas y avatares históricos de los que se había hablado en el primer capítulo. Pero, sobre todo, en esta parte se muestra la obra de Ángel González en la obra de Ángel González y la relación de la persona con el autor. La obra de Ángel González, siguiendo la exposición de Labra, aparece en su propia obra de dos maneras. Por un lado, fuera de su obra poética, él mismo escribió en prólogos y artículos sobre su poesía y la poesía de su tiempo y sobre sus ideales estéticos. Pero no solo fuera de su obra poética. Su poesía, sobre todo de la segunda etapa, es muchas veces metapoesía y sus versos llevan entreverados sus propósitos poéticos y las poéticas de las que busca alejarse. Y, por otro lado, y es este también un esfuerzo innovador de este ensayo, hay una rica intertextualidad entre los poemas de Ángel González. Labra analiza con detalle la poética de Ángel González, tal como se puede establecer a partir de sus reflexiones explícitas y del rastreo de sus actitudes estéticas en sus versos. Y muestra también con minuciosidad las remisiones de unos poemas a otros y los hilos temáticos que se van desarrollando y modificando en sus etapas creativas.

Respecto de los tres momentos creativos de Ángel González, Ricardo Labra concentra la evolución del poeta en una idea directriz: resistencia. Primero fue la resistencia política, en sus momentos más cercanos al realismo social. Después, desencantado de la capacidad de la poesía para afectar al curso de la historia, fue su resistencia poética, resistencia a irracionalismos,

hermetismos y todo lo que hace flotar la poesía sin agarre en el mundo y en el momento. Y la tercera etapa fue la de la resistencia al tiempo. El tiempo y su devenir es constante en toda su obra poética, pero se intensifica en este tercer momento en el que el poeta se concentra en la función del poema como resistencia al paso del tiempo, como si el poema fuera la herramienta para retener al menos algo de lo que el tiempo se lleva.

En este segundo capítulo, Labra nos acerca a las máscaras que el propio Ángel González dice interponer entre su persona y su obra, como si quien escribe fuera una identidad desdoblada para una función. Y, por este camino, estudia con detalle uno de los rasgos estilísticos más presentes en la obra del poeta, que es la ironía. El desdoble irónico pudo servir para despistar a la censura, pero también para esa interposición de personajes y desdobles del autor. Labra se muestra en todo este capítulo como un crítico textual concienzudo, muy personal y con vínculo muy vivaz con los textos de Ángel González.

El tercer capítulo lo dedica también hasta cierto punto a la intertextualidad, pero en este caso no entre los poemas de Ángel González, sino entre sus poemas y los de sus maestros. Se detiene en las influencias de Gabriel Celaya, Blas de Otero y Gloria Fuertes, señalados por el autor como antecedentes inmediatos suyos, pero también en los ecos, entre otros, de César Vallejo. Pero reserva el grueso del capítulo para enlazar con mucho detalle la obra de Ángel González con la de Juan Ramón Jiménez y la de Antonio Machado. Tal vez debamos destacar las páginas que dedica a la influencia y relaciones con Juan Ramón Jiménez. Las que dedica a Machado son muy detalladas y reveladoras. Pero el caso de Juan Ramón Jiménez es quizás más complejo. Ángel González despista en según qué momentos su relación con el poeta onubense. Toda la filiación que se reconozca con Antonio Machado da claridad a su poética y sus propósitos. La filiación que se establezca con Juan Ramón Jiménez muchas veces oscurece o distorsiona la comprensión de esos propósitos. Precisamente por eso, porque a veces pudo ser más causa de malentendidos que de aclaraciones, Ángel González es esquivo en la manera de relacionar su obra con la de Juan Ramón. Y además la influencia es permanente y profunda y, por eso mismo, compleja. Por eso son especialmente interesantes las páginas que Labra dedica a este aspecto.

El libro de Ricardo Labra puede leerse como un manual, como un ensayo o como una autobiografía intelectual del autor. Ordena datos, agita convicciones y lecturas y acerca a Ángel González y a su tiempo. Su lectura es una experiencia provechosa e intensa y, para los estudiosos de la poesía contemporánea y Ángel González, juntos o por separado, es una lectura necesaria.

ENRIQUE DEL TESO MARTÍN

SÁEZ, Adrián J. y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ (eds.). «*Haré un poema de la pura nada*». *La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 2019, 576 pp.

Llegan casi a seiscientas las páginas que componen el denso volumen, el «campo de juego» —por decirlo a la manera cuenquista— donde, con ocasión de un encuentro celebrado en el cantón de Neuchâtel en septiembre de 2018, un grupo de destacados investigadores se retan a emprender la palimpsestuosa exploración de los numerosos hipotextos que, tanto formal como temáticamente, conforman el sustrato de la ecléctica poesía de Luis Alberto de Cuenca. Una poesía que, tejida con los hilos de la tradición grecolatina no menos que con los de la lírica medieval, el Siglo de Oro y los más reseñables autores de los siglos XIX y XX, nace «de la pura nada», echando mano de la traducción literal, incluida en *Sin miedo ni esperanza* (2002), de un fragmento de una canción de Guillermo de Aquitania. La versión del autor de *Scholia* («Haré un poema de la pura nada»), citada en el título que Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez escogen para encabezar el libro, se presenta como una *mise en abyme* de lo que el lector se puede encontrar tanto en los distintos estudios de este volumen como en el corpus lírico de un escritor tan versátil. La a la vez docta y desenfadada biblioteca de Babel luisalbertiana refleja las múltiples identidades de un poeta polifacético, que sabe desenvolverse tanto en el terreno transgenérico (donde la tradición clásica y el relato fantástico van de la mano del cine y del cómic) como en el transtextual (en el que se convocan recursos como la parodia, la ironía o la imitación satírica).

Según viene a probar el extenso trabajo firmado por Juan José Lanz y apropiadamente elegido para abrir el libro, los ingredientes referidos constituyen la materia prima de ese «todo», formado por temas y motivos que, abordados con un *stylus gravis* o *humilis* hábilmente dosificados, proceden indistintamente tanto de la cultura erudita como de la popular; y estos son a la vez parte de aquella «nada», que evoca la inadvertida naturalidad con la cual se alternan y fusionan los contenidos más heterogéneos. Analizados desde una original perspectiva pragmática, basada en la función condicionante y proléptica que desempeñan ante la instancia receptora (títulos alusivos, títulos-cita, auto-citas), los títulos de los poemas de Cuenca, que invitan al lector a seguir la pista intertextual en pos del hipotexto evocado, desvelan cómo la «saturación culturalista» de sus primeros versos se va diluyendo progresivamente en la que Lanz describe como una «ironía intertextual» (p. 29) típicamente posmoderna.

Al último libro de esta etapa, *Bloc de otoño* (2018), dedican sus trabajos, por una parte, Luis Miguel Suárez Martínez, que lee este poemario a la luz de la tradición clásica (a la que rinde homenaje con el empleo paródico

de *topoi* literarios, la cita de ilustres líricos y comediógrafos grecolatinos, la actualización de la fórmula epigramática de la *imitatio cum variatione*, etc.); y, por otra parte, Pablo Núñez Díaz, que analiza *Bloc de otoño* a partir de las referencias bíblicas (componente consustancial del *background* humanista del autor) en él mencionadas, viniendo estas a constituir la clave interpretativa con la cual Cuenca aborda algunos de los temas más candentes de su obra: el valor del amor y de la amistad, la muerte y el más allá. Desde las huellas clásicas y veterotestamentarias nos traslada hasta la épica bizantina el medievalista Alberto Montaner, quien investiga las estrategias con las que el autor de «Caída de Bizancio en poder de los godos (380 A. D.)» y de «El espartario» rescata y reinventa el epilío helenístico, género caracterizado por la forma breve y elusiva, además de la hibridación de lo épico con lo lírico. En la órbita del medioevo occidental gravita, en cambio, el trabajo de Adrián J. Sáez, centrado en la figura del excéntrico poeta toscano Cecco Angiolieri, a quien describe como a «una suerte de Mr. Hyde marginado del *dolce stil novo*» (p. 231). Con el autor de «S'i fosse foco, arderei'l mondo» Cuenca identifica su forma de concebir la vida y su propia obra, y a él dedica —tras imprimirle un giro emotivo e íntimo muy personal— su peculiar «Soneto amoroso». Alude al personaje creado por Stevenson también Antonio Sánchez Jiménez, que hace viajar al lector, con un salto temporal de varios siglos, hasta el año 1886, cuando ve la luz *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, que, amén de alimentar la obsesión luisalbertiana por el tema del doble, inspira algunas famosas composiciones. La pasión por la literatura y el mundo anglófono *lato sensu* es objeto de estudio de Julio Vélez Sainz, que selecciona el juego de palabras bilingüe del madrileño «¿DNA o ADN?» para hacer hincapié en su proceso compositivo poliglósico, así como en las referencias intertextuales de la literatura inglesa presentes en su corpus lírico, con especial atención a *La tempestad* de Shakespeare. Sin abandonar el marco anglófono, aunque esta vez procedente de la otra orilla del Atlántico, nuestro poeta oye el eco del graznar del cuervo de Edgar Allan Poe, cuyo «The raven» no solo brinda al autor de «El cuervo» una doble clave interpretativa (intertextual y autobiográfica), sino que se revela crucial a la hora de investigar las relaciones luisalbertianas con el género fantástico. Si el filón fantástico de la novela psicológica constituye una de las caras del poliédrico talento cuenquista, otra de ellas la conforma el desencarnado hiperrealismo del hipertexto bélico modelado sobre la obra de Francisco de Aldana; como explica Adalid Nievas Rojas, autora del estudio dedicado al poeta áureo, Cuenca ve un él modelo de ética heroica y un símbolo metapoético de «sinceridad, claridad, técnica, sensibilidad» (p. 249).

Entre las que Sáez define como las «diversas teclas de este mosaico libresco» (p. 230) luisalbertiano, el rico legado finisecular ocupa las páginas que Jesús Ponce Cárdenas dedica al estudio de las influencias tanto literarias

como pictóricas ejercidas por la estética decadente y maldita en la poesía de los novísimos y en la del propio Cuenca, enfocando su atención tanto en las huellas de Gabriele D'Annunzio en *Elsinore* como en las de Marcel Schwob en *El hacha y la rosa*. De las mismas fuentes se nutre también la poesía de Manuel Machado, ese Manuel «prodigioso» y «funámbulo», cuya honda repercusión en la selección temática, renovación lingüística y tendencia al culturalismo de Cuenca destaca Rafael Alarcón Sierra. Además de ofrecer un brillante análisis de la composición titulada «De y por Manuel Machado» y explicar cómo los hipertextos proceden principalmente de *Alma y El mal poema*, el crítico observa que la influencia del sevillano, de quien el madrileño aprenderá la noción de «línea clara», sigue vigente a lo largo de toda su obra. Igual de fructífero se revela el magisterio juanramoniano, según prueba el estudio de Virginie Giuliana, ocupada en explicar cómo Cuenca aborda la figura de Juan Ramón en calidad de estudioso del moguerense no menos que de versificador, acostumbrado a entrenar sus cuerdas líricas reformulando los cánones y motivos heredados por el «Andaluz Universal». Al panteón de los maestros del siglo xx, con los que abiertamente dialoga la poesía luisalbertiana, hay que añadir, por un lado, a Juan Eduardo Cirlot, quien, pese a ser universalmente conocido por ser el autor del *Diccionario de símbolos* (1958), Antonio Rivero Taravillo investiga en su faceta de poeta, cuya melancolía elegíaca, así como el culto por lo medieval y lo germánico, asimilará el poeta del barrio de Salamanca. Por otra parte, Daniel Fernández Rodríguez estudia cómo y en qué medida la lírica de Jaime Gil de Biedma puede haber influido en la «línea clara» de Cuenca, rótulo que, según explica Araceli Iravedra a la hora de investigar los contactos con el intertexto de Julio Martínez Mesanza, actúa como hilo conductor entre «dos autores por muchas razones hermanos» (p. 492). Nuestro poeta rinde homenaje a la «nueva épica» mesanciana con la composición encabezada por el paratexto «Después de leer *Europa*», en el que se inspira el título del estudio de Iravedra. El volumen no puede cerrarse sin tener en cuenta también otros dos aspectos centrales en Cuenca: por un lado, su pasión por el mundo del cómic, del que es ávido lector, coleccionista y hasta versificador, como reflejan las múltiples referencias tebeísticas en sus poemas, examinadas en el trabajo de Ana Merino; por otro, su peculiar manera de «autorreescribirse», poetizando originarios contenidos prosísticos, como es el caso, agudamente analizado por Rodrigo Olay Valdés, de doce piezas que, incluidas en sus dos últimas colecciones, eran *in nuce* artículos periodísticos de los años noventa.

En conclusión, los diecisiete estudios que componen el volumen vienen a confirmar que, por decirlo con las palabras de Sáez, «la poesía de Luis Alberto de Cuenca es una fiesta de la intertextualidad, pues presenta guiños polifónicos con un alcance y una variedad de gran fuerza» (p. 230).

CRISTIANA FIMIANI

SCARANO, Laura. *A favor del sentido. Poesía y discurso crítico*, Granada, Valparaíso Ediciones, 2019, 416 pp.

Bajo coordenadas particulares, desde la *otra orilla* del Atlántico, la profesora y crítica argentina Laura Scarano se dedica desde hace muchos años a pensar y estudiar problemas de carácter teórico y crítico en torno a la poesía española contemporánea. En esta ocasión, en *A favor del sentido. Poesía y discurso crítico*, se enfoca en un enlace tan polémico como fecundo y vigente: el de *poesía y compromiso*. Este vínculo complejo —que arrastra, como señala la autora, cierto desprestigio— es revisado aquí desde nuevas direcciones que apuestan esencialmente a la idea plural de *sentidos*, o, como dice Alí Calderón desde el epígrafe de la introducción, de «otros sentidos», en alusión a un arte con conciencia y perspectiva crítica. Así, el libro retomará categorías teóricas de larga data, leídas en diálogo con un corpus de poetas españoles de las últimas décadas, que confluyen en el acento crítico de sus dicciones diversas. El estudio se divide en dos grandes partes, separadas cada una en cinco capítulos. La primera, «Testimonio en resistencia», está dedicada a la indagación de índole teórica, actualizando diferentes nociones operativas para el estudio de las nuevas formas de compromiso poético, desde la década del 80 y hasta la actualidad. La segunda, por su lado, se centra en la exploración de siete voces poéticas, que representan desde retóricas y posicionamientos variados formas múltiples de discurso crítico.

Los dos primeros capítulos, «La poesía que dice y hace: *un acto de sentido*» y «El compromiso poético como útil ideológico», realizan un estado de la cuestión en torno a la categoría de compromiso tomada como variable histórica que exige una permanente actualización y redefinición, y presentan conjuntamente una revisión, desde una mirada renovada, de algunas de las corrientes de la poesía española contemporánea asociadas a la perspectiva general del libro —*testimonio, compromiso, resistencia*...—, desde la poesía social de posguerra y la flexión crítica del medio siglo hasta las nuevas voces críticas del «nuevo entresiglos (xx y xxi)», tendencias diversas que, desde los 90, comprenden una nueva agenda del compromiso poético. El tercer capítulo, «Las dos orillas del español: *poéticas de lo menor*», introduce nociones tendentes a la hibridez y a la apertura, como la categoría de «hispanismo trasatlántico» (J. Ortega) o las identidades «glocalizadas» (V.L. Mora), por un lado, en relación con la idea de «lo menor» que vertebra el capítulo, vinculada en este caso con una visión panhispánica; y, asimismo, a partir de nuevas manifestaciones poéticas, percibidas también como otras versiones de «lo menor», alternativas a lo canónico: la poesía del ciberespacio, *e-poetry*, ciberpoesía, etc. «Poéticas urbanas en la ciudad-pánico», cuarto capítulo, está dedicado, como anticipa su título, a un tema ampliamente revisado por la autora en estudios precedentes, desde la

invención de la ciudad como categoría literaria hasta la nueva agenda de poéticas urbanas (estudiada con detenimiento en la segunda parte). Por último, el capítulo 5, «Ser poetas (siendo) mujeres: en el cuartito a oscuras», plantea una travesía por textos distintivos de mujeres poetas de las últimas décadas, junto con el análisis del rol de las antologías llamadas «de género» en el campo crítico y cultural, desde una perspectiva amplia que quiere sortear tanto esencialismos ontológicos como posturas militantes. La primera parte, pues, propone desbrozar poéticas, conceptos y categorías teóricas complejas, exploradas desde un punto de vista que procura actualizar muchos de los paradigmas teóricos y críticos, pero que se mantiene decididamente en una óptica que enfoca la literatura desde la teoría cultural, en la apuesta productiva por superar el enclaustramiento meramente textual. Los temas de estudio presentados constituyen problemas y objetos largamente asediados por Scarano en trabajos anteriores, por lo cual las cavilaciones teóricas traslucen una densidad y espesor conceptual fecundo que permea y complementa las reflexiones y la puesta al día que propone el acercamiento actual.

Los capítulos de la segunda parte, llamada «Árboles en el bosque urbano», examinan siete voces poéticas representativas de discurso crítico, productoras de *sentidos* diversos. La selección se justifica por su innegable calidad estética, primero, y luego por representar justamente flexiones distintivas del enlace entre poesía y crítica en el mapa de la literatura española de las últimas décadas, en busca de esa *pluralidad* que alienta constantemente las exploraciones del libro, con el eje común del emplazamiento urbano como escenario poético. «Luis García Montero: *la poesía te indulta*», en primer lugar, está dedicado a uno de los poetas más extensamente estudiados por Scarano en trabajos previos. En esta ocasión, se puntualiza la lectura de sus últimos poemarios, desde *Un invierno propio (Consideraciones)*, de 2011, hasta *A puerta cerrada*, de 2017, aunque se realiza un minucioso repaso por las concepciones y convicciones poéticas, políticas y éticas del granadino a través del tiempo. Se destaca en el autor, pues, la coherencia de «esa moral del oficio [que] se juega en una arena tan privada como pública», y en la cual la «posición de un sujeto social elaborada por García Montero acoge los fértiles territorios comunes que lo emparentan con los otros» (p. 233). El capítulo segundo, dedicado a Manuel Vilas (con el subtítulo «*Poetas miserables de la tierra: alzaos en armas*»), revisa la trayectoria poética de este autor difícil de catalogar, desde la antología *Amor, El cielo, Resurrección, Calor y El hundimiento* hasta *Gran Vilas* (2012). Se subraya en él la constitución de un *ethos* provocativo, que desestabiliza al lector, a partir del uso particular del humor en su poesía, que se asocia con la manifestación abiertamente política de su obra y de su cosmovisión poética y crítica: una poesía que «desrealiza y desorienta», atravesada por una «energía desbordante» que encuentra en el humor una compuerta

teñida de un espíritu carnavalesco, hibridez y antiolemonidad. El capítulo 3, «Jorge Riechmann: *poeta urbano, sí, qué duda cabe*», por su parte, transita por la obra de este poeta inclasificable, con una producción que arranca en sus inicios metafísica o abstracta y evoluciona hacia un realismo crítico, con una «ética de resistencia» impregnada de ecologismo e ideales libertarios. La autora enfoca en particular su libro de 1997, *El día que dejé de leer EL PAÍS*, síntesis de recurrencias y notas distintivas de su voz poética, en el cruce entre el ensayo, la crónica periodística y el poema. En «Roger Wolfe: *todo en la ciudad apesta a muerte*», capítulo cuarto, la voz controversial de este autor singular —llamado «francotirador» incluso por algunos críticos— es analizada a partir de algunos textos extraídos de su obra completa, compendiada en 2008 bajo el título de *Noches de blanco papel*, para dar cuenta del lugar conflictivo de Wolfe en el mapa español de las últimas décadas. Asimismo, se destaca el humor en su mirada crítica corrosiva sobre los valores políticamente correctos, a través de un personaje antiheroico sumergido en los rincones más silenciados y relegados de la vida social. En el último capítulo, «Con M de mujer *mirando al sur*», confluyen las voces de Ángeles Mora, Isabel Pérez Montalbán y Elena Medel, enhebradas por la coincidencia en la letra inicial de sus apellidos. No obstante, más allá de esta nota explotada lúdicamente por Scarano, se advierte en ellas su calidad estética y la representatividad de su escritura, que justifican su selección en el mapa de la poesía escrita por mujeres. Así, las tres cordobesas son leídas, en los apartados respectivos, desde su visión de mujer lectora, que busca establecer diálogos entre ellas como voces distintivas de la poesía escrita por mujeres en España. «¿Qué miran y cómo se miran desde el sur cultural?» es la inquietud que enlaza las aproximaciones a cada una, poniendo de relieve esta idea de «Sur» —conectada sobre todo con Pérez Montalbán— como *locus* más geopolítico y vital que geográfico, lugar desde donde exhibir sus experiencias como mujer y como persona al canalizar sus discursos críticos.

Para finalizar, es importante señalar que la travesía propuesta por Scarano se nutre coralmente de una constelación de presencias críticas que acompañan sus reflexiones: J. Oleza, J. C. Rodríguez, J. J. Lanz, L. Bagué, L. García Montero, A. Calderón, A. Iravedra, A. Saldaña, C. Le Bigot y una nómina profusa con la que la autora dialoga desde hace tiempo, procurando lazos y caminos de exploración dialógicos y polifónicos, que entablen y mantengan los fecundos puentes panhispánicos que habilita la literatura y la poesía, *a favor del sentido*, a través del tiempo y del espacio.

VERÓNICA LEUCI

BAÑOS SALDAÑA, José Ángel. *Desautomatización y posmodernidad en la poesía española contemporánea. La tradición grecolatina y la Biblia*, Córdoba, UCOPress. Editorial Universidad de Córdoba, 2019, 149 pp.

El ensayo titulado *Desautomatización y posmodernidad en la poesía española contemporánea. La tradición grecolatina y la Biblia*, del investigador de la Universidad de Murcia José Ángel Baños Saldaña, obtuvo el I Premio de Investigación Poética Pablo García Baena convocado por la Universidad de Córdoba, que ahora publica el volumen en una cuidada edición. Se trata de una valiosa aportación para el mejor conocimiento de la poesía española de las últimas décadas, entrevista a través de una serie de originales planteamientos que le han permitido alcanzar conclusiones adecuadas y oportunas para una valoración global de todo el fenómeno poético español de los últimos años.

Partiendo de la idea de que la posmodernidad ha suscitado un debate general y extenso desde el punto de vista teórico, se plantea el autor llevar a cabo en su trabajo el influjo de la posmodernidad cultural en la poesía española contemporánea, teniendo en cuenta que ya se ha estudiado la importancia de este fenómeno en algún otro género como la narrativa. Se han determinado, en efecto, los rasgos de la novela española posmoderna e incluso se han analizado las técnicas posmodernas narrativas. Pero es cierto, tal como avisa el autor del ensayo, que en el campo de la poesía no se ha realizado aún un estudio de similar alcance. Por ello, para desarrollar su investigación se propone enfocarla desde estas tres perspectivas: la primera, el análisis del surgimiento de la posmodernidad, seguida, en segundo lugar, de la delimitación de la entrada de recursos posmodernos en la poesía española contemporánea, para, en tercer lugar, ocuparse de observar cómo la subversión irónica de la tradición clásica y del discurso bíblico constituye uno de los principales ejes temáticos de la posmodernidad en España.

Por supuesto, uno de los aspectos más interesantes de este ensayo es su enfrentamiento al concepto de posmodernidad y la delimitación de su sentido, tarea nada fácil que Baños Saldaña aborda con detenimiento, para establecer en primer lugar unos márgenes temporales y valorar el contexto histórico-filosófico, planteándose recoger el debate en torno al propio término «posmodernidad» y su confluencia con otras tendencias. Plantea así las similitudes y las desemejanzas entre modernismo y posmodernismo y detalla el punto de vista posmoderno.

De lo que se trata es de descubrir cómo se ha producido, en el ámbito de la lírica contemporánea, el proceso de deconstrucción que ha derivado en la revisión sistemática un tanto subversiva de la tradición clásica y

bíblica. Debido a las consecuentes desautomatizaciones, se ha advertido una manera diferente de adaptar nuestra herencia cultural a un horizonte social distinto e insólito.

Y para demostrarlo todo, se ha servido Baños Saldaña de un buen número de testimonios poéticos escritos por autores españoles contemporáneos en los que han hallado un tratamiento inesperado y desprovisto de exactitud literal los mitos de la tradición clásica grecorromana y los modelos bíblicos, transmitidos por la tradición testamentaria y litúrgica.

Es evidente, tal como se deduce de las investigaciones de Baños Saldaña, que la poesía española a partir de los novísimos realizó una decidida revisión de la tradición cultural y ofreció una interpretación insólita e innovadora, ya en aquellos años iniciales, de su actitud ante el pasado. Baños Saldaña los inscribe dentro de los procesos de reforma que la lírica española lleva a cabo en torno a la tradición recibida. Y analiza testimonios textuales de José María Álvarez, Pere Gimferrer y otros poetas próximos a la estética novísima, aunque no formaran parte de la célebre antología de Castellet. Desde luego, constata la situación personal y profesional de poetas como Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles, Juan Antonio González Iglesias o Aurora Luque, ya que todos ellos son licenciados en Filología Clásica y han dejado entrar en su poesía interpretaciones muy singulares de los mitos clásicos y de los personajes de la clasicidad. Es muy cierto que la clasicidad para poetas como Jaime Siles forma parte de su propia vida y se refleja de forma decisiva en más de un poemario.

Pero son otros muchos los poetas aquí reflejados frente a los mitos clásicos, como Ángel González o Víctor Botas, como Jon Juaristi, Jaime Martínez Menéndez, Aníbal Núñez, Karmelo C. Iribarren, Roger Wolfe o Martha Asunción Alonso, para concluir que la integración de la tradición clásica en la realidad contemporánea constituye una forma de «comparar el pasado con el presente», y es que las reacciones de estos poetas ante determinados textos o episodios clásicos no suelen operar sobre una «referencia textual explícita», sino que actúan sobre la conservación del relato o, como explica de forma más clara el ensayista, «sobre el significado más que sobre el significante».

La presencia de la tradición bíblica también experimenta un tratamiento muy singular en la posmodernidad, si cabe más subversivo. Ya desde mediados del siglo pasado, desde la poesía social, las referencias religiosas van recibiendo unas interpretaciones cada vez más desautomatizadas y provocadoras, que se acentúan en el paso de un siglo a otro. José Ángel Baños aporta ejemplos de algunos de los poetas citados, como Botas o Wolfe, como Ángel González o Laura Casielles, entre otros muchos.

Partiendo del Génesis y sus interpretaciones hasta llegar a la liturgia eucarística y mostrar la transustanciación desautomatizada, se examina en este ensayo toda una serie de reacciones ante el fenómeno religioso entrevisto en muy diversos e insólitos perfiles. Hay interpretaciones incluso que se han hecho célebres en la poesía de las últimas décadas, como ha ocurrido con el paladeo de las oraciones y de las preces e incluso del mismísimo discurso bíblico. Textos bien conocidos de Ángel González son glosados y explicados en estos contextos por Baños Saldaña, como lo son también los de otros muchos poetas, como Botas, Martha Asunción Alonso y González Iglesias, que en 1997 ya tituló su segundo libro de poemas con un claro referente religioso y litúrgico: *Esto es mi cuerpo*.

Sobre esta presencia del hecho religioso en la poesía actual y la utilización desclasificada de los términos procedentes de la Biblia y de la liturgia hay que afirmar que estamos ante un curioso fenómeno practicado por los poetas, que han asumido en su cultura una realidad textual que les surge para desmitificarla o desautomatizarla en sus textos agresivos y sorprendentes. Pero el autor no le adjudica a esta actitud de nuestros líricos, más o menos irreverentes, mucha maldad, cuando afirma, para cerrar este apartado, que se ha podido comprobar que la desautomatización del texto bíblico no implica exclusivamente una degradación de lo religioso, sino que también la utilizan los poetas para reflexionar sobre cuestiones actuales «a través de un discurso primigenio». Aunque seguramente no es menos cierto que todas estas referencias religiosas desclasadas reflejan traumas de infancia o adolescencia procedentes del pasado educativo de cada uno de los poetas, que dejan ver en estas interpretaciones una especie de ajuste de cuentas con la educación religiosa tradicional que en algún momento de su existencia debieron recibir compulsivamente, y que aún retienen de forma literal y verbalizada en su memoria. De ahí las frases reproducidas, de ahí los textos litúrgicos transformados...

En todo caso, la aportación de Baños Saldaña a través de este ensayo al conocimiento de la lírica española de las últimas décadas es de una consideración indiscutible, porque son muchas las ideas aportadas y sobre todo porque su metodología es impecable, dadas las numerosas pruebas aducidas a través de los oportunos textos reproducidos tras cada argumentación, tras cada afirmación. El rigor de sus planteamientos y el acierto de sus conclusiones y de los resultados obtenidos avalan la calidad del libro y justifican plenamente el galardón otorgado por parte de la Universidad de Córdoba.

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA

JURALDE POU, Pablo. *Métrica española*, Madrid, Cátedra, 2020, 453 pp.

La publicación, en la colección «Crítica y estudios literarios» de Cátedra, de esta *Métrica española* de Pablo Jauralde Pou supone una nueva versión de su manual de Castalia, esta vez en solitario. Pocos son los cambios incluidos en esta reedición de su trabajo, entre los que destaca la adición de algunas referencias bibliográficas.

El catedrático de Literatura Española Pablo Jauralde cuenta con una amplia trayectoria docente e investigadora en los más variados temas, ligados especialmente a la historia y la literatura española, principalmente la de los siglos XVI y XVII, y destacando en la actualidad su estudio de la historia española de los siglos XVI y XVII en el Pacífico y Asia Oriental. La métrica ha sido otra de sus áreas de interés, y cuenta con varios artículos sobre ella. El estudioso rescata ahora este libro que da muestra de cómo la disciplina sigue despertando gran interés y contando con muchos adeptos.

En primer lugar, a la hora de enfrentarse al texto de Jauralde, es relevante señalar que no es un manual al uso para neófitos, sino que se trata, más bien, de un volumen dirigido a ya iniciados en el estudio del verso y sus entresijos. Con esta perspectiva, este libro ofrece una revisión y discusión muy productiva sobre aspectos teóricos de la métrica que han resultado siempre controvertidos, como la idea de cláusula o pie métrico o la importancia y naturaleza de los acentos en el verso español. Jauralde propone soluciones para el análisis métrico partiendo de categorías y conceptos más ajustados a la realidad de la versificación en español.

El libro está estructurado en dos grandes bloques, el primero titulado «Teoría» y el segundo, bastante más abultado, «Repertorios». Como ya adelantábamos, esta primera parte no es propiamente un tratado teórico, sino que recoge algunas precisiones importantes para entender lo que será su segunda parte, de inventario y clasificación de versos y estrofas, con el que es posible enfrentarse a cualquier poema y catalogar tanto sus versos como su forma compositiva, que no es decir poco.

Así, en la parte de teoría se discuten las categorías heredadas haciendo propuestas valientes que tratan de conjugar la realidad métrica con la tradición de los estudios de la disciplina, es decir, buscar una solución de consenso. El carácter de la métrica, a caballo, como indica el autor, de otras disciplinas como la fonología, la historia de la literatura, la prosodia, etc., hace que su tratamiento tenga siempre en cuenta varias vertientes en el análisis del verso.

Se tratan, desde este enfoque, cuestiones como la distinción de verso y prosa, y se exploran además los límites sinuosos del verso, tanto en el

sonido como en la imagen (lo gráfico), y en algo tan de actualidad como los deportes.

Uno de los apartados más relevantes es el dedicado a la fonética del verso, porque pone de relieve su dependencia del sistema lingüístico utilizado, de sus sonidos, por una parte, y de la importancia de su historia, por otra. Introduce aquí uno de los conceptos que se vuelven clave en el libro, el de grupo fónico o métrico. Es un concepto que, aunque cuenta con antecedentes en Henríquez Ureña, es Jauralde el que lo define y otorga más valor, distinguiéndolo del pie métrico o la cláusula y como medida y división más natural del verso. Explica que los grupos fónicos se configuran alrededor de un acento tonal y tienen en torno a cuatro sílabas, pero se delimitan a través de la entonación. Este concepto es fundamental en todo el libro, para explicar, por ejemplo, el verso libre. Se retoma el grupo fónico también para explicar la estructura del verso, y se recupera igualmente para diferenciar entre los versos de arte menor y mayor.

Destaca, asimismo, la relevancia otorgada a la entonación lingüística, que relaciona con el encabalgamiento, lo que introduce un matiz diferencial respecto a las teorías previas, que suelen relacionarlo con la pausa de sentido o la sintaxis. La entonación es clave entonces, según expone, para la delimitación del verso, que además de la pausa cuenta con una línea melódica.

La teoría de Jauralde, como ya indicábamos, trata de pegarse a la realidad del verso, y así indica que una lectura del verso puede ser muy variable y resaltar de manera distinta elementos clave como acentos o grupos métricos. Sin embargo, esta variación tiene sus límites; para él, el ritmo acentual es fundamental y sus interpretaciones, finitas, lo que permite el análisis métrico.

El acento del verso es, por lo tanto, uno de los elementos que estudia con detalle, tanto las desacentuaciones prosódicas como la naturaleza de los acentos secundarios o de apoyo, así como la importancia expresiva e incluso métrica de los llamados acentos extrarrítmicos.

Se exploran en esta parte teórica también los diferentes matices entre categorías como verso libre, verso irregular o verso partido, a las que luego se vuelve, ya con ejemplos prácticos, en el apartado de repertorios. Cómo dividir el verso y la idea de la pausa y hemistiquios se trata en relación con el grupo fónico y como idea determinante para la división entre versificación de arte mayor y menor.

Un epígrafe aparte merece, por supuesto, el endecasílabo, como metro más complejo y rico de nuestra versificación, pues su carácter simple, no compuesto, hace que ponga en juego un interesante esquema acentual.

De esta parte teórica cabe destacar, por último, un útil apartado titulado «Resumen y reglas» (p. 87), que sirve a modo de recordatorio para solucionar los problemas básicos sobre cómo medir versos.

Esta parte teórica se cierra con una bibliografía. La presentación formal de la misma podría, quizás, modificarse para ayudar al lector o investigador en el caso de que hubiera una reedición de este valioso texto. El hecho de que no se encuentre al final del texto, como es costumbre, sino al final de la primera parte dedicada a la teoría, dificulta su consulta. Por otro lado, esta bibliografía tiene una característica también particular, y es que está ordenada de manera cronológica. Esto resulta muy esclarecedor a la hora de verla como un todo, es decir, de dar un vistazo a lo largo de la historia de las teorías métricas y sus protagonistas. Reúne, además, los trabajos más esenciales para el estudio de la métrica española. Para la consulta específica de una referencia, sin embargo, puede complicar algo las cosas. Dado que no siempre se explicita la fecha de publicación en el texto cuando se habla de estos trabajos, localizarlos luego en una bibliografía organizada solo cronológicamente y sin orden alfabético, frente a lo que es costumbre en las bibliografías al uso, se hace una tarea menos sencilla.

La segunda parte del libro, «Repertorios», resulta de gran interés para cualquier estudioso de la métrica. Los dos primeros capítulos de este bloque, dedicados a conceptos (a modo de glosario) y a la rima, quizás hubieran tenido más encaje en la primera parte teórica, ya que vienen a completarla.

En todo caso, en esta sección del estudio se recogen un repertorio de versos y otro de formas compositivas muy exhaustivos y siguiendo un sistema de denominación y clasificación claro y preciso. Analizar un poema siguiendo, por tanto, este sistema y comparándolo con los ejemplos propuestos se vuelve una labor mucho más sencilla y que ayuda a comprender la métrica española.

Estos capítulos reúnen muchos ejemplos comentados, y tienen gran valor por la recopilación de distintas variantes acentuales de los versos y su discusión, que deja ver la riqueza de la versificación española, así como las variantes que la tradición ha consagrado y aquellas que han corrido peor suerte. Se realiza un recorrido muy minucioso, en el que se incluyen variantes como el endecasílabo llamado «creciente» por Henríquez Ureña, con una sílaba de exceso, y que resulta muy extraño incluso para los conocedores de la métrica.

El sistema de denominación de los versos que propone es el pilar para la recopilación posterior de distintas clases de verso según su esquema acentual. Jauralde explica que ha tratado de conjugar, para su propuesta de denominación, la tradición de los estudios métricos españoles con

categorías propias para llegar a un sistema completo y coherente. Así, se utilizan, según dónde caiga el primer acento del verso, las denominaciones «enfático», «heroico», «melódico», «sáfico» y «vacío». Lo conjuga, para mayor exhaustividad, para poder hablar de variantes, con otras denominaciones de propia cosecha: «puro», «pleno», «largo», «medio» y «corto». Partiendo de este sistema, se trata cada uno de los versos, desde el bisílabo hasta el alejandrino, dando ejemplos, explicando sus variantes, su historia y su uso. Se llega incluso a tratar los versos de quince a dieciocho sílabas, señalando que en ellos hay una tendencia al versículo. Aun así, los examina uno a uno viendo sus posibilidades de escansión y ejemplos de utilización. Ya hacia el final de este capítulo, se trata el verso libre, que distingue del irregular. Esta diferencia es matizada en muchos lugares del libro, y cabe plantearse si no sería más útil haber distinguido el verso libre no como tipo de verso, sino como sistema de versificación.

Cierra el capítulo con el conocido *versículo*, que explica relacionándolo con su expresividad y las llamadas series rítmicas, determinadas por la posición del acento, y que podemos identificar con la que se ha llamado versificación silabotónica de cláusulas. Luego señala otras posibilidades en el límite de la poesía que ya no llega a tratar, como el verso anagramático, el musical, el sordo o el gráfico.

El capítulo sexto, también de gran interés, está dedicado a las formas compositivas del poema, es decir, estrofas, series, estructuras multiestróficas y composiciones con repeticiones o estribillos. Señala de manera teórica incluso otro tipo de estructuración, que serían las estrofas formadas no solo por versos, sino que incluyen prosa u otros medios, como imágenes.

En este capítulo, como no podía ser de otra forma, tiene gran relevancia la tradición y la historia del verso español, que ha consagrado unas formas estructurales y dejado sin uso, por el momento, otras. Tratamiento especial reciben, por supuesto, el romance, el soneto y la silva, todos ellos con sus múltiples variantes, y tan relacionados con el moderno verso libre.

En el apartado de «Otras composiciones» se atienden, además, categorías como la endecha, la jácara o el epigrama, que incluyen en su definición conceptos no métricos, como la temática. En el acercamiento a estas *otras composiciones* vemos que Jauralde ha procurado ser a la vez sistemático y no perder el nombre y tratamiento tradicional del uso poético. Conjugado ambos propósitos resulta a veces complicado, pero aquí se llega a buen puerto. Resalta asimismo el estudio que realiza sobre las estrofas con estribillo, muy interesante para la poesía actual.

En definitiva, esta reedición del trabajo de Jauralde no pretende ser prescriptiva, sino que pone sobre la mesa una serie de problemas teóricos

y aporta soluciones incluso en temas tan arduos como el verso irregular, el verso libre, la lectura e interpretación o la entonación de los versos. Resulta especialmente valioso este estudio por su exhaustividad en la recopilación de variedades versales y estructurales del poema y su amplia discusión teórica. Será, por tanto, de gran ayuda para abordar el análisis de cualquier poema, aspecto clave para todos los interesados en el arte del verso.

CLARA ISABEL MARTÍNEZ CANTÓN

JURADO MORALES, José, Alberto ROMERO FERRER y Nieves VÁZQUEZ RECIO (eds.). *Si yo les contara... Estudios sobre Fernando Quiñones*, Gijón, Ediciones Trea, 2020, 479 pp.

Más de veinte años después del fallecimiento de Fernando Quiñones (1930-1998), el autor gaditano y su obra siguen siendo una tarea pendiente para estudiosos, antólogos y editores de literatura española contemporánea. *Si yo les contara... Estudios sobre Fernando Quiñones* pretende mitigar esa carencia gracias a las aportaciones de veinticinco investigadores y escritores que, a través de sus palabras, acercan al lector a la vida y la obra de un autor excepcional y desconocido para muchos. José Jurado Morales, Alberto Romero Ferrer y Nieves Vázquez Recio, profesores de literatura en la Universidad de Cádiz y editores de este trabajo, se adentran, una vez más, en el mundo literario de Quiñones; en 2018, año en que se cumplió el vigésimo aniversario de la muerte del escritor, ya publicaron de la mano de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía *Las mil noches de Fernando Quiñones*, el catálogo de la exposición homónima que ese mismo año recorrió las ocho provincias andaluzas con motivo de la elección del autor gaditano como Nuevo Clásico Andaluz 2018.

Esta recopilación de testimonios ofrece al lector la oportunidad única de acercarse a la biografía y a la producción artística de Fernando Quiñones desde la mirada de una serie de autores —algunos, amigos; otros, conocidos, y otros, estudiosos de la obra del escritor gaditano— que exploran la versatilidad de un autor tan prolífico como polifacético cuya trayectoria literaria supo reflejar los diferentes escenarios históricos en los que transcurrió su vida. Desde la guerra civil hasta los años noventa, pasando por la posguerra, el aperturismo de los sesenta y los cambios políticos y culturales acontecidos tras la muerte de Franco a mediados de los setenta, el escritor andaluz navegó entre las vicisitudes históricas, sociales y culturales de su tiempo haciendo de su obra un reflejo de las mismas.

«Semblanzas», la primera de las secciones que conforman este trabajo, reúne siete testimonios en los que, bajo una perspectiva muy cercana, se

abordan aspectos más personales de la vida del escritor gaditano: desde su entrega a la amistad hasta su compromiso, tanto el vital como el político y social. Esta aproximación abre, por su calidez y cercanía, una ventana al lado más personal y humano de Quiñones, una faceta quizá desconocida para el lector. Los textos que forman parte de «Semblanzas» hacen hincapié en la entrega y generosidad que el gaditano dedicaba a aquellos que consideraba amigos, cualidades que se dejan apreciar en los relatos de Antonio Hernández, Jesús Fernández Palacios, José Manuel García Gil o Alejandro Luque, algunos de los autores cuyos escritos forman parte de este apartado.

«Poesía y narrativa», el segundo capítulo de este libro, y «Teatro y cine», el tercero, exploran diferentes aspectos de la faceta creadora del escritor andaluz. Gracias a las contribuciones incluidas en estos dos epígrafes, el lector puede hacer un recorrido desde los primeros pasos de Fernando Quiñones en su formación como escritor hasta el análisis y la contextualización histórico-literaria de *La canción del pirata*, uno de sus libros más reconocidos, prestando atención a detalles como la presencia de la picaresca, de la oralidad o de la ciudad de Cádiz en su obra. Asimismo, «Teatro y cine» acerca al lector a dos de las vertientes creativas menos estudiadas del autor: las de dramaturgo y guionista. Las aportaciones de investigadores como Alberto Romero Ferrer, Desirée Ortega Cerpa y Mariana Alejandra Ramírez Butrón nos guían en un trayecto por la obra teatral de Quiñones y por su relación con el mundo del teatro, mientras que el director de cine Paco Periñán nos invita a visitar al Fernando Quiñones guionista a través de *Cuqui, un relato cinematográfico*, guion escrito por el gaditano en 1988 como parte de un proyecto televisivo.

«Revistas literarias y prensa», cuarto bloque de este trabajo, propone un acercamiento a las colaboraciones en prensa y publicaciones periódicas, así como a la vasta producción de Fernando Quiñones publicada en revistas literarias y a su faceta, mucho menos conocida, como entrevistador en prensa. La labor de esta sección del libro permite al lector aproximarse a otra de las múltiples vertientes creativas del escritor andaluz, así como explorar una parte de su obra que, por su dedicación y su técnica, lo distinguen como una de las figuras destacadas en la prensa del siglo pasado. A través de este repaso por los múltiples perfiles periodísticos de Fernando Quiñones, tanto el público más experto en la obra del gaditano como aquel que la haya conocido más recientemente o en menor profundidad puede reconocer y celebrar la complejidad y versatilidad de un autor cuya entrega le permitió hacerse un hueco y un nombre en distintos ámbitos de la creación artística y literaria.

A una de las mayores aficiones del escritor está dedicado el siguiente apartado de este trabajo: «Flamenco». En él, autores como Luis Pascual

Cordero Sánchez y Marion Winrow Hart dan cuenta de las ideas y perspectivas de Fernando Quiñones en lo que respecta a esta forma de expresión artística a través de una serie de textos de diversa índole escritos por el gaditano, entre los que podemos encontrar prólogos de libros, presentaciones o artículos en diferentes tipos de publicaciones periódicas. Además de presentar el flamenco como una de las grandes pasiones de Fernando Quiñones, las dos contribuciones que conforman este apartado nos ofrecen una concienzuda reflexión académica sobre este género musical y la tierra en que se desarrolla, Andalucía, como elementos esenciales del pensamiento político y social, así como de la obra literaria de este escritor.

Finalmente, «Epistolario y antologías» explora, de la mano de José Jurado Morales y Nieves Vázquez Recio, dos aspectos apenas estudiados de la biografía y trayectoria literaria de Fernando Quiñones. Por un lado, este apartado ofrece un análisis de la correspondencia personal mantenida entre Quiñones y el escritor José Luis Acquaroni entre los años 1950 y 1952, ofreciendo al lector un fugaz reflejo de la personalidad del escritor gaditano. Asimismo, esta última parte del trabajo aborda el papel de antólogo que Fernando Quiñones llevó a cabo a lo largo de su carrera literaria a través del estudio de las nueve antologías que el andaluz preparó para distintos sellos editoriales. Para complementar todo lo abordado en cada una de las veinticinco contribuciones que conforman este libro, *Si yo les contara...* ofrece una completa «Bibliografía de Fernando Quiñones» preparada por Virtudes Atero Burgos y dividida en diferentes bloques que hacen que el contenido, organizado de acuerdo con los diferentes aspectos temáticos que aborda cada una de las secciones del libro, sea accesible para el lector.

Tanto la estructura como el contenido de *Si yo les contara...* reflejan lo que su acertado título —un fragmento del relato que dio lugar a *Las mil noches de Hortensia Romero*, una de las novelas más reconocidas y galardonadas del andaluz— insinúa: que Fernando Quiñones es un autor con tantos perfiles como aristas del que, como reza el prólogo de este trabajo, «aún quedan muchas cosas por contar». Esta amplia, organizada y variada recopilación de ensayos cumple una extraordinaria labor divulgativa acercando al público en general y a los especialistas en literatura a uno de los grandes escritores andaluces del siglo xx. Desde su faceta de novelista y poeta, articulista o entrevistador hasta su experiencia con la amistad o su pasión por el flamenco, cada uno de los textos que forman parte de este proyecto aporta una serie de piezas muy necesarias para completar el puzle que es la vida y la obra de este escritor gaditano.

ELENA CABALLERO FERNÁNDEZ

MARTÍNEZ, José Enrique. *Rumor del verbo ardido. Estudios sobre la poesía de Antonio Carvajal*, Atarfe, Entorno Gráfico Ediciones, 2020, 263 pp.

Antonio Carvajal (Albolote, 1943) pertenece cronológicamente a la generación de los 70, es decir, a la de los poetas que José María Castellet canonizó en *Nueve novísimos poetas españoles*, de cuya publicación se cumplen, en este 2020, cincuenta años. El granadino no formó parte de aquella celeberrima antología, pero al parecer su nombre se barajó en algún momento. Y no precisamente por su afinidad estética con los poetas allí seleccionados, sino por la incuestionable calidad que mostró desde su poemario inicial, *Tigres en el jardín* (1968). Desde entonces, su obra se fue desarrollando al margen de modas hasta convertirse en una de las voces más destacadas y personales de su generación.

Entre los investigadores que con más asiduidad se han acercado a la obra de Carvajal en las dos últimas décadas está José Enrique Martínez, catedrático de Teoría de la Literatura de la Universidad de León, ahora jubilado, y reconocido especialista en poesía contemporánea, a la que ha consagrado importantes trabajos en los que ha estudiado, por ejemplo, aspectos como el fragmentarismo, la intertextualidad, la métrica, etc., además de la preparación de antologías y ediciones críticas de diversos autores. El profesor Martínez ha recopilado ahora sus trabajos sobre Carvajal, ocho en total —algunos inéditos—, en el volumen *Rumor del verbo ardido*, título extraído de un verso del poeta.

El primero de ellos, «Recorrido apresurado por la poesía de Antonio Carvajal: *Extravagante jerarquía (1968-2017), I y II*» (pp.15-87) constituye «una lectura personal de la poesía de Carvajal con el apoyo de quienes se han acercado antes a ella con fervor y esfuerzo» (p. 15). La lectura abarca los veinte libros de la obra reunida del autor —en torno a mil quinientas páginas— publicada en 2018, que son analizados individualmente en orden cronológico, y en ciertos casos, como *El fuego en mi poder*, de manera extensa (pp. 76-87). Entre otras ideas se destaca el virtuosismo del autor —es ya tópica la designación de *miglior fabbro*—, que no oculta la tensión dramática y el vitalismo; la mezcla de tradición e innovación formal; la abundante intertextualidad (Fray Luis, Góngora, Soto de Rojas, Rubén Darío...); la relación de su poesía con otras artes (pintura, música, fotografía, escultura...); la importancia del tema de la amistad, de la naturaleza, del amor...; o la división de su obra en dos etapas, a partir de *Testimonio de invierno* (1990), cuando su poesía se hace formalmente más sobria y depurada, y en el contenido cobran protagonismo la desolación y lo autobiográfico.

Los dos siguientes artículos se detienen en el análisis individual de sendos poemarios. «Nueva lectura de *Tigres en el jardín*» (pp. 89-111), surgido de una conferencia con motivo del cincuentenario de este primer libro del autor, destaca, como interpretación general, su «sensualidad», es decir, «la expresión, entre otros aspectos, del gozo de ver, tocar, oír, saborear y también, como un sentido íntimo del alma, el gozo de sentir, de vivir, en suma» (p. 90). En cuanto a «*Serenata y navaja*» (pp. 113-122), se sitúa el segundo poemario publicado por Carvajal en su contexto generacional y, entre otras cosas, se insiste en la tensión dramática y la vitalidad de sus versos y se detallan algunas de sus importantes innovaciones métricas.

Los cuatro siguientes trabajos se centran en diversos aspectos métricos. «Final de verso en partícula átona (tradicción e innovación métrica en la poesía de Antonio Carvajal)» (pp. 123-143) analiza una llamativa particularidad métrica practicada por el poeta. El profesor Martínez sintetiza primero la historia de esta práctica del final de verso en palabra átona, proscrita por los tratadistas de los siglos XVIII y XIX, salvo para la poesía jocosa, pero luego revitalizada por los modernistas. En el caso de Carvajal —del que se examina fundamentalmente *Serenata y navaja*, si bien en las páginas finales se añaden algunos ejemplos anteriores y posteriores—, el fenómeno lleva consigo también otras audacias: rima entre unidades tónicas y átonas, rimas entre palabras monosílabas átonas, violentas *tnesis* que rompen la unidad morfológica o incluso silábica de la palabra, atrevidos encabalgamientos léxicos, etc. Todas estas formas de dislocación fónica y morfológica, en definitiva, ponen de manifiesto la importante innovación que ofrece su poesía respecto a las formas canónicas. Esta innovación, como destaca Martínez (pp. 133-134), puede llevarla a cabo el autor gracias a sus exhaustivos conocimientos métricos —no debemos olvidar tampoco que estamos ante un poeta profesor, especialista, además, en métrica—, que se ponen, no obstante, al servicio de las necesidades expresivas —como se vio a propósito de *Serenata y navaja*— y no al servicio del alarde versificador.

«Modulaciones de la lira en la obra de Antonio Carvajal» (pp. 145-169) sintetiza en las líneas iniciales los orígenes de esta estrofa de origen italiano, aclimatada por Garcilaso en España, y resume las principales características de la métrica carvajaliana para centrarse después en las distintas innovaciones que ofrecen sus liras a través de recursos métricos y gráficos como el escalonamiento tipográfico, la rima simulada, la rima interna, el encabalgamiento léxico y la ruptura del esquema métrico a través de la rima, la polimetría o la distribución de los acentos.

«La estrofa sáfica y sus variantes en la poesía de Carvajal» (pp. 171-194) se detiene en el estudio de esta estrofa que surge para adaptar el esquema métrico de la estrofa clásica a las traducciones, y que tras varias tentativas previas es fijada por Esteban Manuel Villegas y respetada en

general por neoclásicos y románticos, aunque experimentará a lo largo de la historia diversas modificaciones. Esta estrofa, con muy escasa presencia en la actualidad, es utilizada por Carvajal sobre todo a partir de la segunda etapa, la que se abre con *Testimonio de invierno* (1990). Se examinan aquí las interesantes mudanzas a las que el poeta somete el metro sáfico: cambios que afectan tanto a los acentos versales y a la rima (asonante continua, asonante en los versos pares, cruzada...), como al número de versos (que en algunos casos, por ejemplo, pasan a cinco) y de sílabas (que incluye experimentos polimétricos), a lo que hay que añadir su combinación con estrofas próximas como la de La Torre, lo que da lugar a poemas mixtos. Se trata una vez más de forzar los moldes clásicos «con el fin de extraer de ellos la máxima expresividad» (p. 194).

«El encabalgamiento intertextual: *La escondida senda. Soledad enésima* (tres fragmentos, p/e: *Elegía catanesa*), de Antonio Carvajal» (pp. 195-203) analiza ejemplos de encabalgamientos que constituyen ecos de Fray Luis y Góngora en la poesía del granadino. Es el texto más breve, ya que, en realidad, constituye un extracto de un artículo más amplio que estudia este fenómeno de forma más general, con ejemplos tomados también de otros autores, y que aquí quedan reducidos solo al caso carvajaliano.

Finalmente, «El verbo ardido de *Un girasol flotante*: “Cartas a los amigos”. Poesía y pintura en la carta “A Carmelo Trenado”» (pp. 203-229) versa sobre el libro con el que Carvajal obtuvo el Premio Nacional de Poesía en 2012. Y se centra sobre todo en la primera sección, de contenido epistolar, para detenerse luego en el análisis de uno de sus poemas, el dirigido a Carmelo Trenado, amigo del poeta. El profesor Martínez pone en relación estos poemas de celebración de la amistad con su modelo genérico, la epístola garcilasista (aclimatación a su vez de la epístola horaciana), de la que traza de forma sucinta su historia (pp. 208-210). Otros aspectos que se examinan brevemente son la abundante intertextualidad, los recursos expresivos, la presencia de otras artes como la pintura, la música, etc. Por último, se analiza el poema dirigido a Carmelo Trenado, que constituye un modélico ejemplo de écfrasis.

El volumen se completa con un apéndice en el que se recogen las reseñas del autor sobre Antonio Carvajal (pp. 229-248), aparecidas casi todas en el suplemento literario del *Diario de León*, donde ejerce desde hace varias décadas la labor de crítico. Clausuran el libro las «Referencias bibliográficas» (pp. 249-259) y una breve nota sobre la «Procedencia de los artículos» (p. 261) aquí reunidos.

En definitiva, estos trabajos vienen a poner de manifiesto la riqueza y la complejidad de la poesía de Carvajal, una poesía que, partiendo de la tradición, la somete a un proceso de innovación que no tiene paralelo en la lírica española contemporánea, de modo que, como afirma el catedrático

leonés, «en conjunto, la obra de Carvajal es la de mayor alarde métrico desde el modernismo» (p. 233). Por todo ello, *Rumor del verbo ardido* constituye sin duda alguna una incitación a su lectura.

LUIS MIGUEL SUÁREZ MARTÍNEZ

CARNERO, Guillermo. *Jardín concluso (Obra poética 1999-2009)*, ed. de Elide Pittarello, Madrid, Cátedra, 2020, 421 pp.

Jardín concluso reúne cuatro libros de poesía de Guillermo Carnero: *Verano inglés* (1999), *Espejo de gran niebla* (2002), *Fuente de Médicis* (2006) y *Cuatro noches romanas* (2009), diez años de muy bella creación poética entre dos siglos. El poeta desvela la razón de la unidad de esos cuatro libros, y él será nuestro mentor indispensable por ese jardín «concluso», acabado, en espera de sentencia: «En 1995 conocí a E* G* Q*, con quien mantuve una intermitente y tormentosa relación entre 1997 y 2007, fruto de la cual han sido los cuatro libros de poesía que se reúnen en este volumen, más el último publicado hasta ahora, *Carta florentina* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, colección Vandalia, 2018)» (p. 266). La «Nota del autor», junto con el apartado «Esta edición» escrito por Elide Pittarello, es lo primero que tiene que leer el lector para abrir la puerta del *Jardín concluso*, aunque los versos van siempre antes que lo primero: «El invierno me trae a este jardín / donde las ramas trizan el cristal del poniente» (p. 319). La «Nota del autor» es un perfecto autoanálisis de las dos épocas de su creación; este libro pertenece a la segunda, y «en ella se cumplió el deseo expresado en la cita de Juan Ramón Jiménez que abre *Espejo de gran niebla*: “Quiero ser, en mi espacio, solo y otro”. Mi segunda época es así más mía, en su fecunda soledad» (p. 241).

Carnero es un excelente filólogo y erudito (véase su fecunda investigación en el «esbozo autobiográfico», que firma en marzo de 2019, pp. 243-266) y, por tanto, tiene el bagaje perfecto para aprehender y analizar su obra poética desde ese yo profesional, y al mismo tiempo su experiencia y sentimientos en la memoria le convierten en el testigo ideal para desentrañar momentos líricos: «el jardín / cerrado en el que fluye / la diseminación de la memoria» (p. 344). El poema «Campos de Francia», que cierra *Verano inglés*, es un ejemplo clarísimo de ello: «Cuando me ocurre desandar el tiempo / y su corriente anega el laberinto / en que se descompone la memoria [...], / veo abrirse sin peso una puerta de bronce / y un rayo de Sol débil se diluye / en el azul fingido de una cúpula, / una tarde de agosto en que sonaba verde / en tibieza y aroma la campiña de Francia», y la nota dice «el lugar evocado es la capilla del palacio de Versalles» (p. 334). Elide Pittarello aporta a este propósito unas

palabras fundamentales de Carnero, de una entrevista que le hicieron en 2011: «Todo estaba en silencio; el órgano no funcionaba. Todo era perfecto, brillante, riquísimo, magnífico, oro por todas partes, toda esa maravilla de arte y riqueza, oculta y fuera de la realidad y de la naturaleza; y al otro lado los muros, la vida, el campo verde, el cielo azul. Esa es la sensación que tuve. Yo venía de perder y dejar mucho en Inglaterra, y había cruzado, en realidad y simbólicamente, el canal de la Mancha». Y acaba confesando: «Y cuando te retiras a tu inevitable soledad, lo que te acompaña es el arte» (p. 111), ejemplo además de su bella prosa enormemente sugestiva, evocadora.

Cuando el lector lee en soledad y asume la experiencia lírica, primero le conmueven las palabras, que puede aplicar a una realidad deseada o recordada; y luego la situación de los versos en el tiempo vivido por el poeta le abre otra puerta hacia su propio yo o a imaginar ese momento transfigurado en poema; el análisis queda en tercer lugar en la lectura. Y, sin embargo, este permite descubrir el dominio del arte poética de Carnero, excelente artífice —*fabbro*— que funde belleza a pensamiento, sentimiento a armonía verbal, imágenes innovadoras a flechas al alma, gozo intenso amoroso al comienzo del *Jardín* y reflexión existencial siempre.

Garcilaso está en el umbral de *Verano inglés*: «Vos sola lo escribisteis», del mismo modo que dio a Pedro Salinas las palabras para su *Voz a ti debida*, que iniciaría su trilogía amorosa; pero en Carnero se une a su versión moderna, la de *Your song* de Elton John, «You can tell everybody this is your song», y es una luz roja que nos advierte que en su poesía la corriente literaria va en los dos sentidos, no tiene límite en las lenguas ni tampoco en la forma de llegar a nosotros. Como dice Pittarello, Guillermo Carnero «actúa a contracorriente barajando elementos heterogéneos. Cortó con la mayoría de los hábitos literarios de España y dio un salto hacia el pasado occidental introduciendo en sus textos referencias a obras de arte, música, literatura, filosofía y ciencia en calidad de testimonios de paradigmas culturales tan excelentes como pretéritos, conectados con su presente a través de la nostalgia, el sentimiento del exilio imaginario e imaginativo, de la peregrinación fiel a la pérdida irrevocable» (pp. 17-18).

Por esta razón hay dos apoyos indispensables para la lectura de los textos: las imágenes que los ilustran —cuadros, esculturas, lugares— y que, como indica la editora, ha elegido Carnero; pero, sobre todo, las notas a los textos, que son del propio poeta. En palabras de Pittarello: «En esta edición, junto con las imágenes, el autor también entreabre su taller o archivo personal mediante las notas que añade al final de sus textos, sin descuidar los epígrafes que los encabezan, mostrando su propensión a buscarse a sí mismo a través de la tradición literaria, artística o histórica» (p. 268). Son precisamente estas notas a los textos lo que le da suma originalidad a esta edición, lo que la convierte en esencial para comprender el pleno sentido

de los poemas. No las preceden números, con muy buen criterio, porque es fácil localizar palabras o versos a los que se refieren, y así quedan esas notas realmente en los márgenes del texto, a disposición del lector que las necesite.

La introducción es un estudio inteligente, erudito, que analiza los poemas de los cuatro libros del *Jardín concluso*, que aporta datos esenciales, que los mira con sabia pupila de teórica literaria, aunque no es manjar para todo el mundo; a menudo se olvida la erudita editora de lo que ella misma dice, de «cierta propensión actual hacia la desmemoria y la trivialidad» (p. 13). Y enhebra citas de teóricos a propósito de los asuntos que va tratando hasta crear un espeso laberinto en ese umbral del *Jardín*; felizmente las certeras palabras del poeta extraídas de varias entrevistas nos permiten retomar el hilo —y tomo la expresión de ella misma— para salir de él; Pittarello, que conoce hondamente la obra de Carnero, no solo habla de la tetralogía que forma el *Jardín concluso*, sino que va más allá, a sus dos libros posteriores: *Regiones devastadas* (2017) y *Carta florentina* (2018). ¡Sabe tanto que a menudo apabulla al lector en vez de desbrozar los senderos! Y, sin embargo, aporta datos esenciales y una completa y utilísima bibliografía (pp. 209-235).

En «Leicester Square», el poema que inicia *Verano inglés*, el yo lírico le dice a la amada: «Juego a creer en ti fuera del tiempo / y en su tibieza horizontal asciende / la tarde con aplomo de burbuja, / flota para temblar y diluirse / cuando llegue la noche con su sonrisa ajada / —mi igual, mi compañera— y me tienda un espejo / mientras una canción me hiere con su aviso: / *You'll never find a warmer soul to know*». En nota traduce y precisa Guillermo Carnero: «*You'll never find...*: “Nunca encontrarás un alma más cálida”. Remodelación del verso cuarto de la canción *Nikita* de Elton John: “You could roll around the globe / and never find a warmer soul to know”» (pp. 279-280). Elide Pittarello une sabiamente este «mi igual, mi compañera» con su presencia en los versos finales de «Café rouge», otro poema del libro: «No acierto a recrear aquella música. / Lo haré cuando descienda por el río del tiempo / su imagen lacerada, sin volumen, / sin rumbo ni calor, mi semejante» (p. 313). Y comenta: «Con esta aposición final, el yo retoma el verso de Baudelaire “—Hypocrite lecteur, —mon semblable, —mon frère!”» (p. 89). Es cierto, pero hay un texto esencial que actúa como intermediario, del gran poeta Jaime Gil de Biedma —lo menciona Carnero en su «Nota del autor», al hablar de 1967, como «el poeta a quien yo más admiraba» (p. 239)—. En su «Pandémica y celeste», de *Moralidades*, dice el yo lírico: «Que te voy a enseñar un corazón, / un corazón infiel, / desnudo de cintura para abajo, / hipócrita lector —*mon semblable, —mon frère!*».

Carnero hace suyo ese verso esencial porque él está ahí mirándose en el *Espejo de gran niebla*, en las muchas imágenes que su yo lírico le ofrece a lo largo de esa década, y en la nota y las notas, «poeta a pesar de todo» como dice Pittarello. Esas distintas presencias nos llevan de la mano por «entre los muros de un jardín concluso», y este *Jardín* encierra diez años de honda y bellísima lírica, esencial para la historia de nuestra poesía contemporánea.

ROSA NAVARRO DURÁN