

## RESEÑAS

IRAVEDRA, Araceli y Leopoldo SÁNCHEZ TORRE (eds.). *Materia de recuerdo y de nostalgia. Ángel González (2008-2018)*, Oviedo, Cátedra Ángel González, 2018, 509 pp.

Este libro reúne la casi totalidad de lo que se dijo en Oviedo entre los días 23 y 25 de mayo de 2018 en torno a la obra de Ángel González con motivo del décimo aniversario de su muerte. Entre conferencias plenarias y ponencias, veintiséis intervenciones intentaron dar cuenta de la riqueza y variedad de la obra del poeta ovetense. Se trataba de realizar un balance y valorar el interés del aporte altamente significativo de la producción gonzaliana en la historia de la poesía en lengua castellana, para corregir una visión a veces partidista de antologías que quisieron dejarlo fuera de selecciones panorámicas del siglo xx (cf. *Las ínsulas extrañas*, 2002). El libro pretende abarcar todos los aspectos esenciales de un poeta que forjó una voz particular en la lírica española de la segunda mitad del siglo xx, desde sus raíces en la poesía social, con tintes personalísimos que no se olvidaban de abonar un lirismo de buen cuño, hasta la poesía lacónica de la etapa final que confirma por supuesto el apego ético y sentencioso del ovetense, pasando por la reflexión distanciada del autor en torno al taller de poesía que siempre acompañó el quehacer poético de un hombre dedicado tanto a la creación como a la crítica literaria. Todos estos aspectos fueron tratados por los participantes en el coloquio: momentos claves de su trayectoria, aportaciones sobre las circunstancias de producción, enfoques varios sobre el contenido de la obra, sin descuidar consideraciones técnicas (metapoesía, lecturas del autor y proyección sobre las orientaciones actuales de la lírica española). Y la revisión de todos estos aspectos confirma el protagonismo que desempeñó Ángel González para los poetas que escribieron a continuación.

Abrió el coloquio Susana Rivera, compañera y estudiosa del poeta, comentando su última etapa y los avatares de *Nada grave*, publicado póstumamente, en condiciones más que discutibles, por la editorial Visor. El poemario bien puede dejar la impresión de un libro inacabado por su escuálido grosor, pero confirma una tendencia a lo breve que suele caracterizar la «poesía pensativa», que no se puede confundir con una extenuación del estro poético. Acaso preocupado por cierto acendramiento que acompaña la poesía de senectud, González quiso dejar constancia de las enseñanzas de la vida, desprendidas de los conflictos locales. Y si se habló a veces de «rebañaduras literarias» fue a costa de olvidar que lo breve fue siempre en González una tendencia profunda desde sus inicios poéticos. A veces, las publicaciones tardías acaban por lastimar la imagen cabal y cumplida que se forjó una personalidad en el momento de su pleno reconocimiento.

En la formación de un poeta entran los rastros de sus lecturas favoritas; a esto se dedica Ángel L. Prieto de Paula con buen tino y sagacidad probada a la hora de reconocer tal o cual préstamo. González no es un poeta de *collage*, como suelen serlo algunos contemporáneos suyos del medio siglo (José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral). El ovetense es un poeta que asimila totalmente sus lecturas y que se encuentra muy alejado de cualquier mimetismo. Si se deja llevar por la voluntad paródica, frecuente en el autor, esta solo afecta a los géneros poéticos para subvertirlos, pero de ninguna manera viene en detrimento de una singularidad, sino que se desarrolla íntimamente fundida en la tesitura del poema como aprovechamiento de una memoria lúdica de la literatura que el poeta ha llevado a puntos cimeros. Prieto de Paula apunta los préstamos y sus reescrituras procedentes de autores de todos los periodos, desde la época áurea hasta las figuras que marcaron la entrada en el siglo xx (especialmente las de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, a los cuales González dedicó sendas monografías), sin olvidar a sus contemporáneos, con los cuales comparte afinidades ideológicas e intelectuales (Aleixandre, Cernuda, Blas de Otero, José Hierro). Pero, como señala Prieto de Paula, la proximidad ideológica no condujo a ceder a los *topoi* de las corrientes dominantes, especialmente los de la poesía social. Como complemento de los afloramientos intertextuales, el crítico se detiene en la explicación de los títulos de poemarios como claves de lectura reveladoras de las intenciones del poeta a la hora de pensar la recopilación de un ciclo de textos. En su trabajo, Prieto de Paula sabe captar la profundidad de los mecanismos asimilados por Ángel González para poner de realce la capacidad transformadora de su discurso.

Al interesarse en el último libro publicado en vida del autor, *Otoños y otras luces*, Francisco Díaz de Castro quiere recalcar el rumbo tomado por un género que mantiene la lírica en su fundamental línea elegíaca; sin embargo, esta lección modélica sufre matizaciones, amoldándose a cierta

pauta personal que asienta su sabio equilibrio entre clasicismo y distanciamiento irónico. Es curioso notar que, en este poemario de senectud, González comunica a sus versos los ecos lejanos de un miedo infantil de posguerra que una insuperable realidad biográfica nunca pudo acallar definitivamente. El poeta logra calar en lo hondo de la sensación, dándole a sus versos una potente fuerza sugestiva: «No es de ahora, ese frío. / Viene desde muy lejos: / de otras calles vacías y lluviosas, / de remotas estancias en penumbra / pobladas solo por suspiros, / de sótanos sombríos / en cuyos muros reverbera el miedo». Díaz de Castro analiza detenidamente los «otoños» de Ángel González y la paleta sensorial y temporal que acarrear dichas evocaciones en la creación de un ambiente no solo cromático, sino también sentimental. Acaso sea en las «Glosas en homenaje a C[audio] R[odríguez]» donde González capte con mayor clarividencia la esencia de lo lírico, dándole la inflexión que pide la elegía moderna, que Jean-Michel Maulpoix define con las siguientes palabras: «Faire chanter la subjectivité sans qu'elle se trahisse comme telle, en feignant de laisser parler les lieux mêmes et les objets qui s'y trouvent, telle est l'une des caractéristiques de la poésie moderne» (*Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 343). Uno de los méritos del trabajo de Díaz de Castro es haber puesto de relieve la intensidad de la reflexión crítica gonzaliana desde un poemario que no cae en la pesadez teorizante que a veces caracteriza la metapoésía; en este caso, el poeta lleva a cabo una reflexión sumamente construida con todo el vigor de la palabra exacta y misteriosa que dibuja las constelaciones más admirables.

La última conferencia plenaria fue pronunciada por María Payeras Grau, dedicada al entorno de la publicación de *Procedimientos narrativos*, según los datos que proporciona la consulta de la correspondencia entre Ángel González y Manuel Arce. Está claro que la relación entre el contexto socioliterario y la gestación de una obra no puede ser totalmente ignorada —pese a la opinión defendida por la crítica textualista—, y acaba por entregar detalles valiosos para la interpretación de una obra, especialmente cuando esta coincide con un cambio de perspectivas creadoras. El traslado de González a Estados Unidos en 1972 anticipa el final de la larga noche del franquismo. El poeta viaja a Chile, a la Argentina, descubre los Estados Unidos en la fase final de la guerra de Vietnam. Un ambiente nuevo se cierne en el horizonte democratizador que se extiende en continentes alejados, y que abre nuevas expectativas. Tal es la lección de *Procedimientos narrativos*, que en su momento pareció contradecir el apego elegiaco de un poeta que por otra parte nunca dejó de sentirse atraído por los alicientes de las fuerzas impulsoras de democratización. En opinión de María Payeras Grau, la salida de Ángel González fuera de España augura una época bisagra importante en busca de un nuevo comienzo.

La sección siguiente, «Ángel González y su circunstancia», aborda aspectos del entorno socioliterario (Jordi Gracia, José Jurado Morales) e interpretaciones de contenido (Pablo Carriedo Castro, José-Carlos Mainer). La ponencia de Jordi Gracia tiene el interés de arrojar luz sobre la actividad crítica del ovetense, destacando en primer lugar su monografía sobre Antonio Machado para señalar el reduccionismo simplificador que se expandió en mengua de una complejidad dialéctica, manifiesta en los ensayos, que vale también como autojustificación del destino que le deparó cierta lectura académica al oponer las dos vertientes de la creación machadiana, el poeta modernista y simbolista y el poeta del pueblo. Finalmente, a través de la figura de Antonio Machado se perfila un alegato doméstico mediante el cual el propio Ángel González clama su horror a todos los dogmatismos. Por esa misma razón, Jordi Gracia explica el sarcasmo que despertó en Ángel González «la germinación publicitaria y estruendosa, adánica y fundacional de la nueva poesía [promocionada por José María Castellet]» (p. 135). Tal rechazo acaso fue motivado por el brutal descompromiso que suponía la ola novísima, lo que no hace más que confirmar la inclinación batalladora del ovetense y, en opinión de Jordi Gracia, cierto estrabismo crítico que impidió a González intuir la significación de la ruptura novísima. Quizá razones políticas debidas al desencanto provocado por la restauración de la democracia y sus frustraciones puedan explicar el error de juicio sobre la estética novísima que neutralizaba tanto el frente combativo del exilio interior como el de los desterrados con los que Ángel González se asimilaba. Jordi Gracia plantea, acaso involuntariamente, una cuestión no zanjada por la historiografía en torno al debate entre el exilio republicano del 39 y un posible exilio interior con un terrible sentimiento de derrota. Pero, en ambos casos, tales núcleos de resistencia no podían encajar con la voluntad rupturista de los novísimos. Concluye el profesor con la dimensión afectiva de un Ángel González combativo e intransigente con «el abandono del exilio» (p. 140), una dimensión tal vez no apurada en el debate memorialístico que aún afecta al antagonismo entre el exilio cultural que siguió a la victoria franquista y un exilio interior que no se puede confundir con una concesión al régimen imperante.

Dos ponencias entran en los vericuetos que anteceden al nacimiento público de los libros: la de José Jurado Morales, a partir del epistolario cruzado entre José Manuel Caballero Bonald y Ángel González; y el testimonio de Joaquín Marco, sobre las colecciones que promovieron las obras del ovetense. El primero esclarece el impacto de la escritura de Ángel González sobre el poeta gaditano, quien, entre los autores del medio siglo, siempre se esforzó por cultivar una forma personalísima de compromiso que aprendió de González, el cual se guardó mucho, gracias al uso de la ironía, de no caer en la poesía edificante. Joaquín Marco, por su parte, recuerda en qué circunstancias el segundo poemario de Ángel González, *Sin*

*esperanza, con convencimiento*, fue acogido en la colección «Colliure», que, sin haber conseguido una extensión prolongada de su catálogo, contribuyó no poco al giro iniciado por ciertos poetas sociales como J. A. Goytisolo, C. Barral, J. M. Caballero Bonald y J. Gil de Biedma. La breve historia de la colección «Colliure» resulta, sin embargo, muy representativa del nuevo rumbo que había de tomar en sus nuevos planteamientos cívicos el grupo poético del 50. Desde su propia propuesta, Joaquín Marco recuerda el papel desempeñado en Barcelona por las colecciones «Colliure», «El Bardo» y «Ocnos», preocupadas por potenciar voces que modificaron profundamente la intencionalidad social, al mismo tiempo que afirmaban su relación con autores de antes de la guerra, especialmente Cernuda, Aleixandre y Juan Ramón Jiménez.

Una nueva visita a la «poesía social» encarnada por Ángel González era ejercicio obligatorio; y a él se somete Pablo Carriedo Castro. Después de una introducción más o menos convenida para destacar los méritos y deméritos de dicha corriente, el estudioso presenta a Ángel González como una figura excepcional de dicho movimiento, con la particularidad de que nunca renegó el asturiano de su apego a esta forma de compromiso, porque supo evolucionar para evitar cualquier fosilización. Y todo esto queda corroborado por el aluvión de citas a pie de página tomadas de las declaraciones de González que explican cómo se sortearon los escollos.

La ponencia de José-Carlos Mainer sigue un camino hartamente conocido sobre las condiciones en que se construyó una literatura de posguerra, especialmente el despertar iniciado por poetas que rompieron con el garcilasismo imperante. Se recuerda la irrupción de la *Antología consultada* de Ribes en 1952 y el lugar que ocupa Ángel González en ese contexto absolutamente deprimido. Los primeros signos de una nueva sensibilidad vinieron de la mano de los poetas y escritores que llegan a la vida literaria a partir de una niñez atropellada —aunque no para todos, si pensamos en lo que manifestó Jaime Gil de Biedma en su conocido poema «Intento formular mi experiencia de la guerra» o, desde una mirada sesgada, Carlos Barral en el famoso «Baño de doméstica», al contrario de otros que, por pertenecer al campo de los derrotados, tuvieron que padecer toda clase de humillaciones y privaciones, cuando no persecuciones—. Mainer saca a la luz el proceso de introversión que se produjo en estos «niños de la guerra» atrapados por la represión que aflora en la medida de lo posible en los versos de Valente, Gamoneda, el propio González y Vázquez Montalbán, que escribe desde la cárcel de Lérida los poemas que iban a integrar *Una educación sentimental* (1967). Fiel a su concepción del compromiso y artífice de una poesía de resistencia, González mantuvo firme su oposición a la estafa moral de los llamados «Veinticinco años de paz» y la promesa embaucadora del desarrollismo.

La cuarta sección trata acerca de procedimientos frecuentes en la obra de González: la écfrasis (Marta Ferrari), las figuras de repetición (José Enrique Martínez) y una aproximación al léxico gonzaliano a partir de los estudios de estilometría (Carmen Morán Rodríguez). El trabajo que dedica Marta Ferrari al «ejercicio de la mirada» en la poesía de Ángel González viene precedido por consideraciones teóricas sobre la écfrasis, tomada en este caso en el sentido más amplio de «hacer presente los hechos ante la vista» tal como aparece en la *Retórica* de Aristóteles (libro III, cap. XI), siendo tal principio activo la raíz misma de la imagen o de la metáfora. La acepción más restringida de «representación verbal de una obra de arte» remite a una concepción mucho más reciente, que es fruto de la estilística de Leo Spitzer, reconsiderada posteriormente por el lingüista Michael Riffaterre. Hechas ya estas consideraciones, Ferrari examina en la obra de González los casos en que el discurso tiene como punto de partida la «mirada»: el marco de una ventana que naturaliza un espacio visual, el vínculo que se establece entre el enunciador y el objeto contemplado, que bien puede derivar hacia una «mirada imaginaria», e incluso admite casos rotundamente humorísticos, y por último un sujeto que mira hacia sus adentros para ver más hondo. En este caso, el recuerdo machadiano está muy presente y propicia una relación dialéctica entre lo contemplado y el sujeto contemplador, hasta tal punto que resulta afectada la relación entre sujeto y objeto, aunando percepción y significación. Acaso el aporte de Merleau-Ponty a la hora de interpretar el papel de la mirada en poesía hubiera dado otra perspectiva al trabajo de Marta Ferrari, como lo hizo en su momento al Dionisio Cañas de *Poesía y percepción* (1984).

José Enrique Martínez, asomándose a ejemplos muy ilustrativos, examina en su trabajo la reiteración léxica, la enumeración y la correlación, apoyada en los habituales procedimientos reiterativos que describe la retórica y que en el caso de Ángel González dan cohesión y rigor demostrativo a un discurso que tiende a la máxima claridad. El principio organizativo fundado en las reiteraciones cuando afecta a amplias unidades, como la estructuración de un poema, crea también un ritmo propio que sustituye a los habituales esquemas de la versificación. Este proceder encuentra en González una elevada frecuencia por entroncar con el tema muy presente de la temporalidad. Martínez propone el ejemplo de «A veces, en octubre, es lo que pasa...» (pp. 241-243).

Con un título algo misterioso de «intento de lectura distanciada», Carmen Morán Rodríguez propone en realidad una interpretación estilística facilitada por las herramientas informáticas, método llamado estilometría, que no es una novedad, ya que la tentación de realizar inventarios léxicos exhaustivos para detectar tendencias estilísticas en la invención de un lenguaje surgió a finales de los años sesenta, con la capacidad de almacenamiento, cálculo y clasificación de las computadoras (véanse

los inventarios realizados en el Centre d'Études Lexicographiques de la Universidad de Besançon, dirigido a la sazón por Bernard Quemada). Lo interesante no era tanto la cuantificación léxica sino la posibilidad de observar el entorno inmediato de tal o cual ocurrencia y descubrir que venía adosada a preferencias adjetivales, específicas de la idiosincrasia de un poeta. El método de la estilometría tiene sus límites, y lo reconoce la autora con toda honradez, pero con la esperanza de que el futuro nos ofrezca programas más eficaces. Desde luego, el significado de sintagmas complejos, contruidos sobre una base metafórica o en rupturas de tonalidades, no se deja reducir tan fácilmente. La opacidad semántica que es fundamental en muchos casos del discurso poético es una dificultad que la computadora todavía no ayuda a despejar. Los mejores resultados de la llamada «lectura distanciada» afectan a la estructura de los campos léxicos y de ahí se puede deducir cierta organización semántica y, por lo tanto, una manera de estructurar un lenguaje propio. Aduce la estudiosa algunos ejemplos aplicados al corpus gonzaliano. Acaso la «lectura humana», por su capacidad intuitiva y facultad de abstracción, tenga cierta superioridad a la hora de revisar planteamientos nuevos, tanto teóricos como historiográficos, de modo que lo cuantitativo no es más que una herramienta entre otras para fundamentar con cierto rigor una estilística estructural, a sabiendas de que el acercamiento estilístico a un texto no agota ni mucho menos sus potencialidades semánticas.

Bajo el epígrafe de «Escribir un poema», se reúnen dos ponencias que atañen al legado cernudiano en la poesía de Ángel González (Marina Bianchi) y a la noción de metapoesía tal como se manifiesta en una de las secciones de *Muestra, corregida y aumentada...* (Leopoldo Sánchez Torre). La primera estudia la filiación desde Bécquer hasta Luis Cernuda y Gil de Biedma, pasando por Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Aunque la autora de la ponencia se apoya esencialmente en las afinidades entre Cernuda y González, personalidades tan diferentes por otra parte, se pone de realce que el legado abarca esencialmente una línea depuradora que podría resumirse en la naturalidad del lenguaje adoptado por el ovetense, que huye de cualquier barroquismo o habla alambicada. Pero la aparente sencillez léxica y retórica que ignora formulaciones oscuras no impide un pensamiento que problematiza las relaciones con el mundo sobre la base del binomio «mundo áspero y acariciado», en la estela misma del antagonismo cernudiano de «la realidad y el deseo». Marina Bianchi analiza cómo dichas posturas diseñan un discurso con el cual el intimismo queda trascendido en una capacidad reflexiva de alcances más generales en beneficio de un sólido humanismo.

De metapoesía habla Sánchez Torre, asomándose a la serie epónima de *Muestra, corregida y aumentada...* (1977). Los principios a los que finge ceñirse Ángel González están en la línea de su gusto por lo lúdico y su

tradicional antidogmatismo, de modo que las posturas avanzadas en sus «poéticas», si bien plantean cuestiones estéticas, no se pueden asimilar a preceptivas estrictas. Jugando con cierto nivel de contradicción y tonalidades varias, desde lo más grave al chascarrillo, el único precepto que admite el poeta es el relativismo en cuanto a una definición académica de la poesía. Desde lo lírico hasta la antipoesía, González ensaya todas las modalidades de un discurso en el que domina la ironía, cuando no la auto-irrisión. Al fin y al cabo, el poeta aboga por la idea de que la poesía cambia sus requisitos al filo de su historia. En opinión de Sánchez Torre, lo que se desprende de esta sección es la voluntad desacralizadora frente a los géneros literarios (p. 301). Tal vez en esto González se haya mostrado totalmente posmoderno.

La sección «Ángel González y la tradición» forma un conjunto bastante homogéneo, ya que se trata de estudiar las relaciones que mantiene Ángel González con la tradición cívica que se inicia con Antonio Machado y se prolonga con Neruda, Alberti, Celaya, Blas de Otero o Gloria Fuertes; el otro legado es el de Juan Ramón Jiménez, admirado por Ángel González, en la medida en que el poeta de Moguer fue el auténtico iniciador de la modernidad en la lírica española. En cuanto a la presencia de los clásicos latinos en la obra de Ángel González, es algo inesperado; si no fuera por la sagaz cultura del latinista y poeta Jaime Siles, no resultaría tan fácil para el lector común identificar las huellas de autores latinos en el estilo llano de un poeta muy alejado de alardes eruditos.

«La sencillez es un rasgo de complicidad estética», escribe con razón Luis García Montero (p. 311). Pero también viene a ser un rasgo estético con influencia decisiva en «la posterior inclusión del lenguaje coloquial en los estudios poéticos» (p. 312); un equilibrio poético difícil de conseguir sin caer en banalidades. García Montero avanza, como hipótesis de trabajo para explicar tal opción estética, una decepción ante la consolidación económica de la dictadura franquista gracias a los ingresos que facilitaron el turismo y la emigración. «Su antipoesía nace de la parálisis de una historia que no sucede como se había esperado» (p. 314). Ahora bien, la antipoesía exige un dominio riguroso del lenguaje para sacar la dinámica de los equívocos, las bromas, los sarcasmos, dejando constancia de un arte que se aleja del lirismo tradicional y que al mismo tiempo sale a la conquista de una palabra cordial. Termina García Montero su estudio estableciendo puentes entre el trabajo de crítica literaria del autor y el traspaso de formulaciones prestadas que acaba por fundamentar una tradición humanista y conversacional que era inevitable en un tiempo poco favorable para el esteticismo, siempre sospechoso de pecar de escapismo.

La ponencia de Almudena del Olmo Iturriarte versa otra vez sobre el legado de Juan Ramón Jiménez en la obra de Ángel González, explicando a



partir de sus trabajos de crítica «las razones de su progresivo alejamiento de la propuesta juanramoniana habiendo partido del fervor juvenil» (p. 338), y tomando en grado menor apoyo en el corpus poético gonzaliano para asentar una influencia «decantada por el envés» (p. 341), o sea, contrarrestando el ideal de pureza e intensidad defendido por el poeta de Moguer.

Muy homogénea también aparece la séptima sección del libro con tres ponencias dedicadas a «la estela de Ángel González». Con esto, se revela indiscutible el magisterio desempeñado por el ovetense, si se mide el aporte que significó su obra en el panorama poético de la segunda mitad del siglo xx. En efecto, como estudia Sara Alonso Palicio, González fue un referente poético fundamental para un grupo de jóvenes escritores reunidos en torno a la revista langreana *Luna de Abajo*, que pretendía profundizar en la contribución de los poetas del medio siglo reforzando «las relaciones entre la tríada sujeto, poesía y sociedad» (p. 367). Este homenaje se prolongó en *Guía para un encuentro con Ángel González* (1985) y *Ángel González en la generación del 50. Diálogo con los poetas de la experiencia* (1997). La ponente también apunta lo que significó el número extraordinario de *Olvidos de Granada* dedicado a la generación del medio siglo, con un trabajo muy detallado sobre la evolución de Ángel González firmado por Álvaro Salvador. El homenaje tributado significaba al mismo tiempo una conexión entre la poética gonzaliana y la preconizada por el grupo granadino de «la otra sentimentalidad», aunando ambas sensibilidades: «la intención de construir un personaje cómplice con el lector y la necesidad de comprometerse con el tiempo histórico y referirlo en sus poemas» (p. 374).

Con la pujanza estilística que lo caracteriza, Luis Bagué Quílez nos propone observar la influencia ejercida por «Ángel González en la poesía española reciente», esfuerzo que supone un buen conocimiento de lo que se escribe en España últimamente. Partiendo del ejemplo de filiación que forma el argumento de «Para que yo me llame Ángel González», Bagué considera que Carlos Pardo se aprovechó del método en su autorretrato, y mucho más aún en el caso de Erika Martínez con su genealogía femenina en «La casa encima». En cuanto a la corriente «impura» iniciada por Ángel González desde sus poéticas, tuvo entre sus secuaces a Jorge Riechmann (*Muro con inscripciones*), y el empaque satírico contra los «nuevos bardos» fue también adoptado por Miguel d'Ors. La crítica literaria no evita tampoco los tiros del ovetense, que arremete contra las posturas dogmáticas cuando se pone a desglosar según brillantes taxonomías la creación artística. También se cita a Víctor Botas, tan diestro en manejar la parodia pasada por el criterio de su talante epigramático en muchos poemas de *Historia antigua* (1987). Hereda también el espíritu burlón y desmitificador que se expande a través de la subversión de los géneros tradicionales operada por el ovetense: la égloga en «Empleo de la nostalgia», la elegía en «Inventario de lugares propicios al amor» y «Lecciones de buen amor». El poeta Rodrigo

Olay va por los mismos caminos en «Fin de curso» (*La víspera*, 2014). Concluye Luis Bagué con la creación de una identidad textual que «no vacila en servirse de estrategias propias de la ficción autobiográfica o de la autoficción» (p. 393), acuñando acaso fórmulas que hoy se han granjeado el favor de jóvenes poetas que no están dispuestos a resacralizar la poesía.

El estudio de Araceli Iravedra versa sobre los trabajos de crítica literaria que dedicó Ángel González a ciertos poetas de la experiencia con los cuales se siente en total sintonía: Alberto Vega, Álvaro Salvador y Luis García Montero. Pero, como apunta la profesora, a partir de la complicidad intelectual e ideológica con esos poetas «es lógico pensar que las reflexiones del poeta sobre la obra creativa de estos autores no serán sino una apología de sus propias opciones y convicciones» (p. 399). Ángel González saludaba en la obra de Alberto Vega «una poesía de la cotidianidad y el desencanto» (p. 400), desde una lengua que huye de los efectismos y oropeles de la solemnidad para adoptar un lenguaje que linda con la lengua común y que «coquetea con los géneros menores del tango y del bolero» (p. 401). Al prologar una selección antológica de Álvaro Salvador, *Suena una música* (2008), apuntaba Ángel González la textura polifónica de una poesía que destaca por su calidad musical, pero más aún por la trabazón que el poeta granadino establecía entre intimismo e historia. Todo lo que dice Ángel González en este prólogo es una manera de respaldar la propuesta estética de la poesía de la experiencia. Saliendo por otra vía, vuelta hacia la expresión del sentimiento amoroso, según coordenadas más actuales, Ángel González tributó un homenaje sostenido al libro de Luis García Montero *Completamente viernes*. Señala Araceli Iravedra el parentesco argumentativo entre composiciones amorosas gonzalianas y la manera de «alegorizar» los días de la semana o las estaciones del año, recurso frecuente que el poeta granadino hilvana de manera estupenda en su poemario. La conclusión es un alegato a favor del realismo renovado por los poetas de la experiencia.

El título de la penúltima sección, «De otoños y otras voces», viene inspirado por el del último libro publicado por Ángel González en vida. Gabriele Morelli habla de la recepción de la poesía de González en Italia. José Andújar Almansa propone una lectura muy inteligente de lo que fundamenta el lirismo gonzaliano y su vitalidad, pese al discurso irónico dominante. El crítico recuerda una verdad esencial sin la cual no existe humana profundidad: los poetas escriben «bajo el signo del olvido y la pérdida: el hecho de que uno vive siempre en la ausencia, en los extravíos vitales» (p. 419). Aprovecha la ocasión Andújar para comentar el libro póstumo *Nada grave*, que, pese a ser inacabado, no carece de interés, dada la constancia de lo que significó siempre para Ángel González el laconismo: un modo de contrarrestar el «énfasis de las sublimaciones» (p. 421). Con razón, señala el crítico la rectitud del juicio gonzaliano en cuanto a los poderes de la

poesía: «La poesía no resuelve problemas, pero los buenos poemas están obligados al planteamiento impecable de lo problemático» (p. 421).

En cuanto a Bénédicte Mathios, al fijar su atención en los dos últimos libros de Ángel González, intenta definir el particular perfil de un poeta entregado contra viento y marea a defender un vitalismo pesimista que a mí me parece proceder de lo que nos enseñó Albert Camus. La profesora, como excelente conocedora de la obra de Ángel González, a la que dedicó una monografía importante que renueva los estudios gonzalianos, y como traductora al francés del poemario *Otoños y otras luces*, pone de realce toda la profundidad humana y la ejemplar cordura que siempre adoptó el poeta como trasfondo necesario para que la poesía tuviera cierta utilidad.

Termina este enjundioso volumen con tres ponencias de distinta intencionalidad bajo el título de «Después de haber hablado». Xelo Candel Vila examina los expedientes de la censura franquista sobre la poesía de Ángel González en un trabajo muy documentado, a partir de los fondos del Archivo General de la Administración, sito en Alcalá de Henares. Es de suma utilidad para comprender los reveses de que fueron víctimas los escritores durante el franquismo. Sabemos de sobra lo que les costó a poetas como Blas de Otero, Gabriel Celaya, Marcos Ana, Carlos Álvarez y un largo etcétera. Y no hablemos de los dramaturgos. Ángel González no escapó del escrutinio censorio y se nos cuenta por lo menudo los tizeretazos que le propinaron los censores. Concluye la estudiosa refiriéndose a los artificios inventados por los poetas para sortear el celo de los informadores.

El estudio de Laura Fernández Santamaría sobre la lengua coloquial en Ángel González nos parece muy importante, porque permite despejar posibles equívocos. Al acudir al registro coloquial, el poeta corre riesgos. Se trata de encontrar un equilibrio entre una lengua que finge la llaneza y el fluir de la conversación ordinaria y que al mismo tiempo respeta la «extrañeza» que caracteriza el discurso poético con sus hallazgos. Por eso, las consideraciones que abren la ponencia no son superfluas; ocupan gran parte del trabajo y llevan a un ejemplo tipo que se centra en el análisis de «Para que yo me llame Ángel González». Considera la ponente que la lengua coloquial funciona en la poesía gonzaliana como elemento unificador, si entendemos por esto la complicidad inmediata con el lector y la tendencia a universalizar las problemáticas planteadas.

La última intervención se debe a Cristina GutiérrezValencia, que trata la cuestión del ritmo en la poesía de Ángel González, más bien adicto al ritmo acentual tradicional, pautado por metros de extensión variable. Pero lo que puede modificar profundamente el ritmo tradicional es el uso de las pausas, los encabalgamientos y los efectos de resemantización que producen las rupturas (incluso gráficas, como los guiones, los paréntesis, el cambio de tipo de letra). Dedicó la autora especial atención a los silencios,

equiparados al papel que estos tienen en la música. Pero también considera el silencio en su contexto lexemático para explicitar efectos de sentido, terminando con reflexiones sobre el cierre de los poemas.

El volumen de quinientas apretadas páginas reunidas por Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre será un referente obligatorio para los futuros estudios gonzalíanos. Pero el libro no tiene conclusión, y lo echamos de menos. Ya es habitual oír que un balance no admite conclusiones porque estamos ante un porvenir creativo abierto; incluso los conferenciantes y ponentes declaran en su absoluta modestia que la investigación nunca es definitiva. Pero, entonces, ¿para qué sirve un coloquio, si no se intenta decir cuál fue su aportación? Sobre todo cuando estamos ante un poeta con obra concluida. Al leer las actas de un coloquio al que asistimos de principio a fin, podemos decir que este ha completado útilmente la ya copiosa bibliografía sobre Ángel González. Sin embargo, se pueden apuntar algunas ausencias (se me dirá que faltaron los ponentes), que a mi modo de ver hubieran merecido comentarios; pongamos un par de temas: la ciudad en la poesía de Ángel González, algo totalmente nuevo en la lírica española con Jaime Gil de Biedma y José Agustín Goytisolo, cultivado después por Luis García Montero, tema que pide profundizaciones; y un tema más filosófico que es el escepticismo constructivo de Ángel González, que no se puede separar de los altibajos que experimentó ante el poder de la palabra, que daría ocasión para despejar posturas paradójicas en el autor. Tampoco se comentó en qué medida Ángel González fue una posible figura de lo posmoderno en poesía. De modo que hay materia para otro encuentro.

CLAUDE LE BIGOT

LANZ, Juan José. *Poesía, ideología e historia. Siglos XX y XXI*, Madrid, Visor, 2019, 490 pp.

Juan José Lanz, profesor de Literatura Española en la Universidad del País Vasco, articula en *Poesía, ideología e historia (Siglos XX y XXI)* un extenso panorama de la poesía española contemporánea y actual, ámbito en el que ha llegado a ser uno de los estudiosos de referencia y que en esta publicación aborda desde una perspectiva compleja: no nos propone una simple observación de las circunstancias históricas tal y como aparecen reflejadas en los textos poéticos, sino que ahonda en la construcción del proceso ideológico a través de la poesía según los diferentes contextos e intersecciones entre sistemas de creencias y poder político. El libro reúne trabajos escritos y publicados en los últimos diez años, oportunamente revisados y profundizados para esta publicación; la enriquecedora introducción (pp.

13-34) justifica la selección de los ensayos, en los que las producciones poéticas analizadas se perfilan como documentos históricos que implican la percepción del hecho literario como el resultado de una producción ideológica. Las ideologías y la cultura, aclara Lanz con la sólida fundamentación teórica a la que nos ha acostumbrado a lo largo de todos sus trabajos, se constituyen como sistemas de signos complejos, que crean modelos del mundo a través de diferentes lenguajes surgidos del cruce de discursos intertextuales, interculturales e interartísticos. El propósito de Lanz, pues, es configurar un marco de análisis para «la correlación entre las diversas series históricas, a través de un análisis crítico del texto poético que no pierda de vista su indudable dimensión histórica y cultural, su funcionalidad pragmática» (p. 15).

Leer la poesía como documento histórico —según la rica y compleja concepción de «documento histórico» que Lanz aclara en su introducción— significa así leer el texto como una práctica interpretativa, dinámica y dialéctica de una producción «perteneciente al tiempo que se historia» (p. 18) y a un sistema ideológico: el poema y el poemario son prácticas «significantes», son «espacio[s] donde se produce la negociación de los movimientos simbólicos de los grupos sociales» (p. 20).

El amplio marco temporal considerado se abre con un extenso estudio (pp. 35-65) dedicado al panorama de relaciones entre alta cultura y cultura popular en la poesía española del primer tercio del siglo xx. Desde las propuestas popularistas en los primeros años del siglo hasta la reivindicación de una poesía revolucionaria en los prolegómenos de la guerra civil, la búsqueda de la fusión de la poesía culta con la tradición popular es una constante en la escritura poética de ese período. Ya desde este primer ensayo entendemos de qué manera Lanz ha profundizado sus estudios para *Poesía, ideología e historia* gracias a las múltiples y sólidas aclaraciones teóricas adicionales con respecto a la primera publicación de los trabajos aquí reunidos: en este capítulo, por ejemplo, el análisis literario se contextualiza ideológica e históricamente, señalando el desplazamiento de la cultura hacia los bienes de consumo o la profundización desde los estudios culturales de conceptos como «popular» o «clase trabajadora».

En el segundo capítulo (pp. 67-115), Lanz entiende la poesía como un modo de saber superior al de la razón filosófica y que integra al escritor en el pueblo. El objeto es la escritura de Miguel de Unamuno en sus seis años de destierro, que dieron lugar a un testimonio poético surgido de una escritura febril y de una intimidad que se propone como un ejemplo moral de resistencia contra la dictadura de Primo de Rivera, reivindicando la hermandad entre poesía y política. Lanz se dedica al análisis del diario poético en forma de sonetos *De Fuerteventura a París* (1925), que nace precisamente de un profundo «sentimiento histórico de la historia», explica

retomando las palabras del propio Unamuno (p. 82). El pasaje de una gramática personal a una gramática colectiva vincula el proceso creativo con la actividad política, proyectándolo en el devenir histórico de España.

Una de las consecuencias y quizás de las obligaciones de hablar de poesía como documento histórico es la necesaria ampliación del discurso al concepto de compromiso y a la relativa fuerza simbólica que el objeto artístico realiza en la transformación de la sociedad, apuntando además a la superación de la dicotomía entre texto y contexto. Las diferentes lecturas de la noción de compromiso en el siglo xx inauguran el capítulo «El compromiso poético en España a la altura del medio siglo» (pp. 117-147). En el contexto literario español, recuerda Lanz, el compromiso tiene una evidente razón de ser histórica y, en la poesía contemporánea más concretamente, ya se ha convertido en un elemento permanente y constantemente revitalizado tanto por los poetas como por la crítica. El autor lo recupera a partir del contexto de posguerra, caracterizado por la coexistencia de los conceptos básicos de libertad, responsabilidad y angustia (p. 117) y por la polarización en torno a la concepción de la poesía como medio de comunicación o modo de conocimiento, que propiciaría uno de los debates teóricos más intensos a lo largo de los años cincuenta y comienzos de la década siguiente. La profundización que sigue aborda la concepción de la poesía como comunicación y manifestación de «humanismo comprometido» (p. 125), características que culminan en una serie de poemarios significativos entre los cuales Lanz recuerda títulos de Gabriel Celaya, Blas de Otero, Ángela Figuera o Leopoldo de Luis. Más allá del debate en torno a las diferentes maneras de actuación social desde la poesía, la inteligente postura de Lanz se detiene en las consecuencias de esa polémica para el desarrollo de la concepción poética contemporánea, los modelos filosóficos que sustentan ambas posturas y la perspectiva de la recepción, hasta incidir en la evolución de la poesía social a la poesía crítica.

En el ensayo «Bajo el signo de Collioure. Los poetas sociales ante Antonio Machado: de Gabriel Celaya a Blas de Otero» (pp. 149-218), Lanz vincula la conciencia grupal de quienes individuaron en Antonio Machado un «mástil humano» y un «ejemplo a seguir» (p. 134) para estudiar desde una óptica histórico-cultural un capítulo fundamental de la recepción de su obra. A través de la relectura practicada desde distintas perspectivas (rehumanización, existencialismo, dialéctica marxista y compromiso), Lanz analiza detenidamente la influencia del poeta de *Campos de Castilla* como motor del desarrollo estético e ideológico de la poesía comprometida desde 1947, con las primeras reivindicaciones poéticas de Gabriel Celaya, hasta los actos de homenaje que en 1966 se le rinden a Antonio Machado en Baeza.

El protagonismo social progresivamente reivindicado en la construcción histórica de la realidad gracias al modelo poético, cívico y político de Machado se convierte, en opinión de Lanz, en progresión hacia el fin de la modernidad y apertura a una «poética netamente posmoderna, aquella que iba a arraigar en buena parte de la poesía de posguerra e iba a llegar hasta nuestros días» (p. 205). En este sentido, el anexo de Gabriel Celaya «La pervivencia de Antonio Machado» (pp. 209–217), que se inserta a continuación del cuarto capítulo del libro, aclara aún más el «creciente y casi invasor poder de la poesía de Antonio Machado» (Celaya, p. 210), además de proponerse como un valioso artículo «si no inédito, al menos “olvidado”» (p. 209) dentro de la obra ensayística de Celaya.

Lanz no se despidió del medio siglo y del tema de la vigencia social del poeta sin dedicarle un ensayo (pp. 219–239) a Blas de Otero y a la «encrucijada barcelonesa» (p. 219) que ve protagonista al bilbaíno en el trabajo crítico de Juan Ramón Masoliver. Como ocurre en los demás capítulos que constituyen este libro, no se trata solo de uno de los trabajos más documentados sobre el tema expuesto —en este caso, los años barceloneses de Blas de Otero—, sino que, al estudiar el contexto en el que este último fue galardonado en 1950 con el Premio Boscán de Poesía por su *Redoble de conciencia*, también se nos ofrece una perspectiva crítica sobre las dinámicas del campo literario en que tanto poder ejercen siempre los premios, y que Lanz ya nos adelantaba en la enjundiosa introducción.

Volviendo a mencionar el estudio introductorio, allí Lanz recordaba también la Teoría de los Polisistemas (Even-Zohar) y la red de relaciones establecidas por las actividades literarias y que determinan el propio sistema literario. Este fundamento teórico encuentra una aplicación práctica en el capítulo «Eco en el espejo de Narciso. El diálogo hispano-italiano de la poesía contemporánea (1950–1975)» (pp. 241–276). Tras un sustancioso recorrido por las influencias mutuas y los intensos intercambios entre el ámbito poético español y el italiano en el siglo xx, articulado según los estudiosos, las traducciones, las antologías y las revistas que han ido estableciendo vínculos entre los dos sistemas, Lanz se detiene en un capítulo fundamental de las relaciones literarias hispano-italianas. Se trata del momento de agotamiento del realismo crítico e histórico, que se abre a un modelo neovanguardista en los dos sistemas culturales y, posteriormente, a un debate sobre las relaciones entre lenguaje e ideología. La publicación de la antología italiana *I novissimi. Poesie per gli anni 60* (1961) revitaliza una dimensión formal en que la forma lingüística se considera contenido; dicho renacimiento vanguardista se ha vinculado con la publicación de la polémica antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), pero las relaciones hispano-italianas no se circunscriben a las dos antologías; tanto es así, que Lanz concluye su ensayo aclarando que «el canon poético italiano en España durante esos años se concentra en torno a Montale, Ungaretti,

Quasimodo, Pavese y Pasolini, dejando significativamente una presencia muy escasa a los *novissimi*» (p. 271).

Después de la óptica plenamente canónica de los primeros seis capítulos, derivada también de una inmersión en las dinámicas de campo cultural y de (poli)sistemas literarios, en los dos siguientes ensayos (pp. 277-286 y 287-313) Lanz incorpora propuestas de investigación que amplían el perímetro de lo canónico y que se centran en la poesía del pensamiento de Antonio Gamoneda, primero con su poemario *Arden las pérdidas* (2003) y luego con *La prisión transparente* (2016). Una vez más, la producción poética se vincula también en estos dos capítulos con algunas de las mayores líneas del pensamiento estético y filosófico que contextualizan la escritura del autor analizado (Heidegger, Wittgenstein, Barthes, Camus). Además, incidiendo en algunos conceptos capitales de la poética gamonediana —el lenguaje como extravío, el conocimiento como no saber, la contradicción como manera de expresarse, la poesía del límite, la escritura desde una perspectiva de lo fragmentario y de la muerte—, Lanz se acerca por contraste al camino que emprenderá en los ensayos siguientes, ofreciendo así un análisis multiperspectivista de las posibles poéticas existencialistas que se detienen en el ser humano como ser «arrojado al lenguaje, [...] *ser de palabra*» (p. 299).

El ensayo siguiente, dedicado a Claudio Rodríguez y a su poema (parcialmente) efrástico «Hilando» (de *El vuelo de la celebración*, 1976), nos acompaña de hecho hacia una «celebración del lenguaje [...] celebrándose en su propio ser, en su propio acontecer» (p. 316). El lenguaje se ha convertido para Rodríguez en núcleo fundamental de la intuición y de la experiencia perceptiva que lleva a la verdad del conocimiento. La poética perfilada por Lanz es una «mística de lo real» en la que es posible identificarse con el objeto del poema con una entrega que ocurre en el lenguaje, dando lugar a un auténtico giro lingüístico (p. 325). El hallazgo fundamental, y no solo para el poeta zamorano sino también para la poesía contemporánea, consiste en la instauración de «una realidad lingüística que, participando de la historia en cuanto que esta es relato, la trasciende» (p. 326).

La tensión creadora entre existencia y lenguaje protagoniza también el siguiente capítulo, «Biografía e historia en la poesía última de Félix Grande» (pp. 327-340). Una vez más, Lanz se aleja de las medidas canónicas para abordar la integración en el devenir histórico de la biografía particular de un autor que «no responde a las pautas creativas más reconocibles» (en palabras de Prieto de Paula, p. 327). Tal y como ocurría en los ensayos dedicados a Antonio Gamoneda y a Claudio Rodríguez, nos sumergimos aquí también en la dimensión heideggeriana del ser-en-el-mundo que se manifiesta en el lenguaje vinculado con lo colectivo y lo histórico. Sin



embargo, el contexto temporal al que remiten los dos poemarios considerados, *La cabellera de la Shoá* y *Libro de familia*, apela a una conciencia crítica que se acerque a los «desposeídos de la Historia» (p. 338): desde una severa conciencia del lenguaje, Grande reivindica «los desheredados de la historia, la recuperación de la memoria de los olvidados, la evocación de aquellos que no tienen voz» (p. 338).

Poesía como indudable documento histórico es también la de Carlos Sahagún, analizada en el capítulo «*Primer y último oficio* (1979), de Carlos Sahagún: una elegía sin destino» (pp. 341-356), y gracias a la que Lanz recupera el tema del compromiso como posible motor de una «salvación en la palabra» (p. 342). Sin embargo, en el poemario de Sahagún esta posibilidad se desvanece precisamente a través del lenguaje, dirigido hacia el silencio, y Lanz registra esta frustración con las palabras de Prieto de Paula: «Si no hay salvación posible, sí existe la posibilidad de registrar el hundimiento mediante la escritura» (p. 343). El poeta se convierte en «oficiante» del «desolado oficio» de la escritura como testimonio de la nada, «cuestionando la dimensión salvadora de la escritura y su posibilidad indagatoria y comunicativa» (p. 344).

El acercamiento a los lugares menos centrales del campo poético contemporáneo recupera su optimismo gracias al extenso y formidable capítulo dedicado a Agustín Delgado (pp. 357-392), donde Lanz inaugura su estudio deteniéndose en la revista *Claraboya* (1963-1968), de la que el poeta leonés fue fundador e ideólogo. Nos encontramos ahora en una dimensión de apertura estética hacia «un compromiso ideológico más directo con la vida que [parte] de la comprensión de la verdadera complejidad del sujeto, de la obra de arte y del sistema ideológico en que estos se debaten, asumiendo el carácter documental indefectible que toda creación artística conlleva y su capacidad de actuación en la Historia» (p. 361). Los apartados dedicados a Agustín Delgado poeta extienden la relación poesía-ideología-historia a la dimensión lingüística a la que Lanz nos ha acostumbrado en los últimos cinco capítulos; además, tal y como se ha podido leer en el ensayo dedicado a Carlos Sahagún, aquí también el proceso de indagación lingüística se enlaza con el compromiso, cuestionando constantemente los modelos en que el poder se oculta y se desvela a través de estructuras consolidadas. Es un proceso poético que «se asienta en una concepción comunicativa del lenguaje poético, pero no rechaza ni su potencialidad cognoscitiva, que vincula actividad poética y pensamiento, poesía y filosofía; ni tampoco rechaza su voluntad vanguardista, como un modo de cuestionamiento radical de la realidad» (p. 370).

La exploración de los límites del lenguaje poético practicada por Delgado (con su modelo *sansirolés* «como salida a la tensión lingüística que sitúa al poema ante los límites del silencio o frente a la reiteración

retórica», p. 371) nos conduce hacia otro matiz de compromiso, más barroco e impalpable, en el capítulo reservado a Diego Jesús Jiménez (pp. 393-401). Lanz explica que el poeta de *Coro de ánimas* (1968) y *Fiesta en la oscuridad* (1976) se dedica a la investigación verbal, pero ahondando en el misterio del «imposible más allá del lenguaje» (p. 393) e indagándolo a través de las percepciones sensoriales. Superando los modelos del realismo social, Diego Jesús Jiménez establece una relación dialéctica entre poesía e historia que encarna utópicamente el arte en la realidad, más allá de la institución lingüística construida desde el ejercicio de poder. Gracias a la poética de este último autor, Lanz sigue en su trayectoria cronológica asomándose a la época de la Transición democrática, cuya crónica poética empieza a esbozar precisamente a través de los poemarios de Diego Jesús Jiménez *Bajorrelieve* (1990) e *Itinerario para naufragos* (1996): si el primero «siembra constantemente la sospecha sobre el discurso exultante en que la Transición se relata a sí misma su propio proceso histórico, [el segundo] ahonda en la crítica social ante el desmoronamiento de unas expectativas éticas, sociales y políticas que se frustran con el asentamiento del nuevo discurso de poder» (p. 398).

El misterio de Diego Jesús Jiménez caracteriza también las páginas dedicadas al gaditano Antonio Hernández (pp. 403-427), creador de imágenes poéticas que Lanz define muy a menudo como «cordiales» a lo largo de su ensayo y que, antes de ser comprendidas, buscan una forma de comunicación emotiva e intuitiva con el otro como apuesta democrática. La «cordialidad» individuada por Lanz es la misma que puede leerse en la poesía de Luis Rosales, a cuya estirpe de *poesía total* pertenece precisamente Antonio Hernández, junto con Félix Grande o Diego Jesús Jiménez. Pero la poesía del gaditano adquiere también una dimensión histórica (o intrahistórica, aclara Lanz), si la leemos «como modo de indagación en la biografía íntima del país» o «como indagación en la identidad personal, que no puede ser sino colectiva» (p. 405).

El paso efectivo a la época democrática y la vuelta a las dinámicas de grupo y de campo se da en el penúltimo capítulo, «*La otra sentimentalidad* en su contexto inicial (1978-1994)», donde también la belleza de la obra de arte y la sentimentalidad se explican a través de la dimensión histórica e ideológica. Se trata, por supuesto, de la sentimentalidad de procedencia machadiana que, en los años ochenta, sustenta los ideales teóricos y poéticos del grupo granadino de *la otra sentimentalidad*, que después del agotamiento del ejemplo *novísimo* ocupa paulatinamente el centro del campo poético español. La distinta sentimentalidad propugnada por los poetas granadinos, discípulos del teórico marxista Juan Carlos Rodríguez, se mostraría en un sujeto diferente del hombre burgués e implicaría una «definición de intimidad como el espacio de la confrontación social e ideológica entre el sujeto y el mundo, en un ser histórico, formulado en

una estructura dialógica» (pp. 436-437). Una propuesta, en definitiva, que aspira a hacer de la escritura poética un espacio público, una *polis*. Lanz se detiene en las etapas iniciales de *la otra sentimentalidad* ofreciendo un eficaz recorrido por los fundamentos políticos y estéticos del grupo, la difusión de sus textos programáticos y la tendencia figurativa o realista (singular o posmoderna) que estos poetas recuperan, pero su análisis resulta fundamental sobre todo para esbozar el recorrido que la poesía emprendería en la época democrática precisamente a partir de las propuestas granadinas: «es evidente [...] que *la otra sentimentalidad* supuso un cambio de fondo de los esquemas poéticos precedentes. En un momento de transición, no solo poética sino también política, apostó por unos poetas y combatió a otros, redibujando el panorama poético de la época» (p. 461).

Después del agotamiento de la línea realista experiencial —término y concepto, recuerda el estudioso, de los que se ha abusado en su identificación con *la otra sentimentalidad* (p. 448)—, la poesía española actual ha estado recorriendo diferentes caminos, además dentro de un mapa poético en el que el límite entre escrituras hegemónicas y más periféricas parece cada vez más difuminado. Muchos de los planteamientos actuales revelan preocupaciones por una realidad inestable, que en gran medida deriva de una materialidad fragmentada y con una subjetividad de difícil definición. Las múltiples crisis a las que la sociedad actual ha tenido que enfrentarse, además de la falta de confianza en el pacto lingüístico entre significante y significado, han generado en las obras literarias una tendencia a la fragmentariedad que, en los últimos años, se ha cartografiado en muchos trabajos en los que se ha insistido, además, en conceptos radicales como los de incertidumbre, neobarroquismo y nueva vanguardia. Lanz considera todo esto en el último capítulo de su libro, donde vincula la poética fragmentaria a la crisis del concepto de obra, tal y como se viene sustentando al menos desde el siglo XVIII, y a la crisis del concepto de totalidad. Una vez más, después de un pormenorizado recorrido ideológico y crítico, Juan José Lanz se adentra en un análisis panorámico: el cuestionamiento de la obra literaria, aclara, ha llevado a la adopción de un modelo de escritura que parece heredero de la vanguardia histórica, pero que en realidad resemantiza los rasgos de irracionalismo y deconstruye la racionalidad. Es frecuente el montaje de fragmentos incorporados al texto, entendido como parte integrante de la realidad y ya no como reflejo de esta última. Como consecuencia de ello, el texto literario se considera necesariamente inacabado (in-finito), en busca de realizarse más allá de sí mismo y en relación con las demás obras.

Más allá de la implicación de la poesía en el discurso de la historia literaria, cultural, de las ideologías y de las sociedades, con su constante profundidad intelectual Juan José Lanz siempre se deja orientar por los textos, núcleos de trabajo que desvelan las múltiples relaciones contextuales

que conforman el gran territorio de la poesía española contemporánea. El crítico logra establecer un panorama meditado y coherente con los propósitos que han impulsado la selección de algunos de sus innumerables trabajos para este libro. *Poesía, ideología e historia*, en definitiva, diseña una extensa y muy útil cartografía para moverse en las fronteras y en las trayectorias de más de un siglo de poesía española. Desde luego, sería reductor definir esta publicación como una crónica del panorama poético contemporáneo, tanto por la línea interpretativa escogida por Juan José Lanz como por la extrema profundización literaria, teórica e ideológica que el autor le otorga. Sin embargo, creo que el concepto de «crónica» revela la gran labor de Juan José Lanz en este trabajo: es una obra transida por el tiempo, como diría Francisco Umbral, y no solo por el tiempo que cuenta, sino por el tiempo en que está hecha, en la que se ha escrito, por el tiempo que se historia y al que pertenecen los objetivos de investigación de Juan José Lanz, a los que regresa después de cualquier «crónica» cultural e ideológica, «los textos poéticos en su consideración como tales» (p. 29).

GIULIANA CALABRESE

AGRAZ ORTIZ, Alba. *El pájaro canta con los dedos. La música en la poesía española de la Vanguardia temprana (1918-1925)*, Barcelona, Anthropos, 2020, 412 pp. [V Premio Internacional de Investigación Literaria «Ángel González»].

Se pregunta Claudio Guillén en su ensayo fundacional de los estudios de Literatura Comparada en España si la comparación de las artes entre sí —o, mejor dicho, de las obras de arte— constituye un campo de investigación especial (*Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 129). Sí, sin duda, se responde. Pero matiza: el estudio de estas relaciones «no da lugar a conjuntos supranacionales ni a continuidades históricas, sino a una voluminosa erudición», erudición elegante, en el mejor de los casos, pero no a una verdadera literatura comparada (p. 131).

El comparatismo así entendido se aplicó en sentido estricto como una relación internacional de literaturas con el fin de construir sistemas históricos transnacionales. Por otra parte, las relaciones de intertextualidad, base de la comparación entre textos, se ha afrontado esencialmente desde la relación verbal, como un entrecruzamiento de unos textos con otros, fecundador para la construcción de sentidos del texto (y no solo como indagación de fuentes o investigación hidráulica, como se ha definido con gracia).

Sin embargo, un estudio como el que plantea el libro de Alba Agraz Ortiz que reseñamos requiere trascender esos dos principios metodológicos, intertextualidad y comparatismo, y proyectarlos hacia el territorio que se propone estudiar: las relaciones entre poesía y música en un género y un momento histórico preciso. Por un lado, la intertextualidad entiende el texto como un artefacto no exclusivamente verbal, de forma que la fecundación se produce por el encuentro con «textos» codificados con otros lenguajes no verbales, como el musical. Por otro, el comparatismo se entiende, a la manera de George Steiner, como una «hermenéutica dinámica» de los textos literarios, que se debe abrir al papel que en ellos juega la interacción con otros discursos que los fecundan.

La ampliación del territorio de la intertextualidad, abierta a la polidiscursividad semiótica y a la intermedialidad, ha supuesto el desarrollo del comparatismo interartístico y literario, con abundantes frutos, y específicamente en los estudios de la relación entre Música y Literatura, con aplicaciones diversas. Una de esas aplicaciones, brillante y hermosa, es este libro, que mereció el V Premio de Investigación Literaria «Ángel González» de la Universidad de Oviedo. En él estos dos fundamentos metodológicos, el intertextual y el comparatista, permiten completar la construcción de la trama cultural de las vanguardias, poniendo en relación la poesía con la música y con los espacios de recepción en la vida social de la época de estos productos musicales.

El título elegido para la obra parafrasea un verso de Apollinaire, «Les oiseaux chantent avec les doigts», inscrito en una acuarela dedicada a Picasso (1906) y que —con acierto— se reproduce parcialmente en la cubierta del libro. La sinestesia y la desautomatización de este verso condensan una estética, como explica la autora en el «Preludio» de su obra.

La estructura del libro está pensada como una composición musical. Dividido en tres partes, se abre con un «Preludio» y culmina con una «Coda»; los tres amplios capítulos que ocupan el centro de la estructura constituyen un despliegue coral de análisis, que recorre, en voces diversas, las aspiraciones musicales de las vanguardias, el universo impresionista (con Debussy como protagonista esencial) y los sonidos de la ciudad (del futurismo a las *jazz-bands*). *Preludio, coral y fuga*, podríamos decir, con referencia al título de la composición pianística de César Franck; o quizá mejor, puesto que hablamos de las relaciones de poesía y música, *Preludio, aria y coda*, como titula Gerardo Diego su homenaje a Gabriel Fauré, en el poema leído en conferencia-concierto de 1942 y publicado posteriormente en 1966.

El libro incluye una nutrida bibliografía, organizada en secciones, entre las que tiene especial importancia la dedicada a la creación poética en poemarios y antologías, y en poemas en revistas; y de igual manera la

Hemeroteca, que merece, con justicia, un apartado propio en la bibliografía: desde la prensa se desarrolla esa labor crítica tan esencial para sacar a la luz la recepción de lo nuevo, la discusión y la crítica, pero también la documentación de estrenos, de actos y convocatorias vanguardistas en la España de los años veinte. Eso permite poner en primera plana figuras que no siempre comparecen en los estudios literarios, como es el caso de Adolfo Salazar —esencial en la interrelación músico-literaria de los años veinte—, de César Muñoz Arconada, Rogelio Buendía, músicos y poetas; como poetas y músicos fueron Lorca y Gerardo Diego, a la cabeza de esas dobles (o triples) vocaciones que dibujan la vanguardia como un nuevo renacimiento o una Edad de Plata. ¡Qué útil hubiera sido que el libro contara además con un índice de nombres!

La monografía parte de una tesis clara: la necesidad de reconsiderar la historia de la vanguardia poética española desde una perspectiva de relación interartística específicamente musical; es decir, lo que el libro se plantea es la necesidad de *remusicalizar* nuestra apreciación crítica del desarrollo y los logros de la poesía española que se abre a la modernidad europea y que se intenta poner al ritmo de ella. Y trata de establecer, en consecuencia, la hipótesis de que, en ese camino, no solo las artes plásticas tradicionalmente consideradas (especialmente la pintura) o el cine, sino también la música juega un papel primordial.

La historia de la vanguardia española se empezó a hacer a partir de la intensa labor crítica de Guillermo de Torre, protagonista (el *Manifiesto Ultraísta Vertical*, de 1920), creador de un poemario «peculiar» (*Hélices*, 1923) y constructor del relato histórico en sus *Literaturas europeas de vanguardia*, de 1925, donde se reúnen y sistematizan aproximaciones parciales que había ido publicando desde 1920, especialmente en la revista *Cosmópolis* y en otras plataformas de la nueva creación literaria, como *Alfar*.

Cuando uno se asoma a ese texto fundacional, enseguida percibe el interés de Guillermo de Torre por construir la dimensión europea de los movimientos de vanguardia, el «aire del tiempo», como dice, para lo cual cree fundamental sacar a la luz las relaciones interartísticas y multiculturales; lo hace con la pintura, con el cine, con el psicoanálisis, con la teoría de la relatividad..., pero se olvida casi por completo de la música. Y esa carencia ha supuesto, en mi opinión, un déficit de atención a lo musical en la construcción del relato de los lenguajes de la vanguardia española. Junto con Freud y Einstein, Joyce o Proust, Chaplin y Epstein, Cendrars y Picasso, en una dimensión europea de la vanguardia no pueden faltar Debussy y Satie, Stravinsky y Bartók, Ravel y Falla y, desde luego, los músicos de la Escuela de Viena, así como la eclosión de las nuevas músicas populares, el jazz, pero también el folclore (el histórico de los cancioneros, el tradicional y el flamenco). Baste recordar cómo algunos de los grandes

escándalos vanguardistas vinieron de la mano de los estrenos musicales: muy tempranos los de Schönberg (ya en 1902, *Noche transfigurada*, y en 1905, *Pelleas und Melisande*, o en 1907, la *Sinfonía de cámara*); los silbidos con que se acoge la puesta en escena del *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy, en 1912, por los ballets rusos; o la escandalosa *première* de *La consagración de la primavera* de Stravinsky por la misma *troupe* al año siguiente, 1913, el mismo año del célebre *Skandalkonzert* en Viena, con los estrenos de los vieneses Schönberg, Webern y Berg. Alba Agraz recuerda la polémica de los estrenos en España del mismo *Preludio a la siesta de un fauno*, en 1906, o el de las *Images pour orchestre*, estrenadas en Madrid en 1921 (pp. 94-95).

Comparto con el libro de Alba Agraz la necesidad de *remusicalizar* el acercamiento a la vanguardia; porque no se puede prescindir del aporte de esos creadores en la transformación de los lenguajes de la modernidad; y porque los propios poetas quisieron poner la música *avant toute chose*, a la vanguardia, en el frente de acometida contra lo caduco y lo viejo, en busca, en primer lugar, de la pureza artística que enseña el lenguaje musical. Y mostrar eso, aplicado a la poesía española de la primera vanguardia, es lo que hace el libro de Alba Agraz de una manera, a mi entender, espléndida. No se trata de una simple búsqueda o establecimiento de correspondencias, sino de mostrar que, desde la conciencia de que cada arte trabaja con sus medios propios, la redefinición armónica, el cromatismo, la politonalidad o la polirritmia, la atonalidad y la disonancia dejan su huella en la concepción del lenguaje poético. Y es necesario indagar esa huella y darle visibilidad, como hace este libro con sensibilidad y justeza de análisis.

Ese acercamiento remusicalizador requiere un cimiento metodológico sólido, que resulta de poner sobre el tablero del discurso crítico las herramientas del análisis textual, pero desde la perspectiva de la intersección intertextual, comparatista y, si llega el caso, intermedial. Y el libro lo plantea, con una propuesta taxonómica sintética de las posibilidades de inserción de la música en el discurso, recogida en un cuadro (p. 16) en el que se propone una integración y adaptación de diversas teorías (Brown, Scher Piette o Picard). Sin embargo, no es raro que en los estudios de relación entre música y literatura haya una cierta tendencia al paroxismo metodológico, que asfixia con frecuencia el discurso analítico. El estudio de Alba Agraz evita ese peligro, porque nunca pierde de vista el centro de su interés, que es el análisis literario de los textos. La poesía concreta, realizada es el foco de su atención crítica, en secuencia que es al tiempo histórica y temática, recorriendo los espacios convencionalmente llamados «impresionismo», «ultraísmo», «futurismo», los ismos que protagonizan esos años de la vanguardia temprana.

El tema principal queda enunciado en el «Preludio»: «el idioma musical se presentaba ante el resto de las disciplinas artísticas como la encarnación

más perfecta del ideal antimimético: la música no remitía a otra realidad más que a sí misma, fondo y forma eran uno» (p. 12).

El capítulo primero se dedica al papel de la música en la generación de la estética de la vanguardia. La autorreferencialidad, el dinamismo, la forma como contenido, el antipasatismo, el sentido de la depuración estética, etc. no son en absoluto propuestas exclusivas de las artes plásticas, sino esenciales en la construcción de la nueva música (p. 24). La reflexión sobre el concepto de «poesía pura», de Valéry a Guillén, adquiere dimensión nueva desde la perspectiva músico-literaria.

El segundo capítulo se dedica al universo impresionista y simbolista. El gran protagonista es Debussy, sus prácticas compositivas y sus paisajes musicales. El tercero reflexiona sobre los ruidos de la ciudad y el mecanicismo, el ruidismo italiano, los experimentos fonéticos del dadaísmo y las nuevas músicas urbanas (los ritmos del jazz frente al rechazo iconoclasta de formas pasatistas como el vals).

En medio de la escoria poética, de esas «payasadas musicales futuristas», como titula Felipe Pedrell en la revista *Atenea* de Madrid, ya en 1916, su diatriba contra la iconoclasia ruidista del manifiesto de los músicos futuristas de Francesco Pratella, Alba Agraz rescata gemas preciosas, que decanta en el tamiz de su sensibilidad lectora y analítica.

Es soberbio, por ejemplo, el capítulo dedicado a Debussy en España, con la lectura en profundidad de poemas de Gerardo Diego («D'après Debussy») y de Lorca (el retrato «Debussy», con su poema-sombra o poema-espejo «Narciso», del libro *Canciones*), junto con otros menos interesantes de Rafael Lozano o Adriano del Valle. O también merece reseña el análisis que lleva a cabo del curioso «poema sinfónico» «San Juan», de Gerardo Diego, «al modo wagneriano», incluido en uno de los libros claves del vanguardismo español, *Imagen*, y colocado en el poemario justo antes del mencionado «D'après Debussy». De Wagner a Debussy, el músico que es Gerardo Diego nos lleva en dos poemas por el territorio de la transformación de los lenguajes musicales de la modernidad. Y en el comentario de Alba Agraz comprobamos cómo las técnicas estructurales de los *leitmotive* saltan al poema desde su concepción musical.

Solo por estas «lecturas musicales» ya valdría la pena este libro. Pero contiene mucho más. Por ejemplo, saca a la luz algunas otras piezas poco transitadas y de indudable interés, como el poema «Instrumentación» de Luis Buñuel, o la obra poética, dispersa en revistas, de Adolfo Salazar, el gran crítico musical de la joven poesía y de la nueva música. Basta repasar la bibliografía para darse cuenta de que este trabajo no se limita al diletantismo, a la «erudición elegante», sino que desciende a los textos y



trabaja con ellos, construyendo esa «hermenéutica dinámica» que anhelaba George Steiner.

Y lo hace, por cierto, no solo con herramientas de análisis perspicaz y una prosa clara y elegante, sino —lo que suele ser más difícil en nuestros estudios— sin caer en el hagiografismo. Dicho en corto y por derecho: Alba Agraz no se casa con nadie; y si tiene que decir que —a su juicio— los logros estéticos de alguno de los poetas que concurren no merecen la pena, o que los de Guillermo de Torre son «nulos y grotescos», lo dice sin esconder su opinión (p. 278), o escribir que su poesía es «indigesta y prácticamente ilegible» (p. 279, n. 30), o sacar a la luz las contradicciones de los creadores en sus obras y sus declaraciones. Podrá uno estar o no de acuerdo con esas apreciaciones, quizá excesivamente impulsivas, pero seguramente el lector agradecerá la sincera valoración.

Y, sobre todo, y, en definitiva, la lectura de la obra confirma la tesis de partida de la necesaria remusicalización de la historia de las vanguardias españolas. Lo nuevo parte del esfuerzo de los poetas por entender la música como un arte con preferencia en la construcción de su estética. No —o no solo— por los mecanismos del ritmo, de la rima, de los efectos sonoros, sino por la capacidad de la música para significar sentimientos sin referencia a una realidad concreta, sino con la pura física del sonido. En ese mecanismo creador, los poetas encuentran la quinta esencia del arte puro, de la poesía pura.

Ese es el punto de partida de esta obra y también el punto de llegada. Como en los temas con variaciones musicales, en que se enuncia el tema al principio y se repite al final, para que el oyente perciba la aventura musical, el viaje sonoro al que el compositor lo ha sometido, el libro de Alba Agraz comienza asentando su tesis en el «Preludio», como ya he señalado, y termina en una «Coda» donde lo retoma: «[la música] puede ahora reivindicar el puesto que le corresponde en la estética de Vanguardia, desde ese principio irradiador que definí como nuclear y primordial [...]: la autonomía de la obra de arte respecto a una realidad externa, la abolición de la mimesis, la autorreferencialidad» (p. 375).

Ese es el punto de llegada del viaje, y así debe entenderse el emblema verlainiano de *la musique avant toute chose* en la poesía de la vanguardia. Un viaje de más de cuatrocientas páginas sobre la música en la poesía española de la vanguardia temprana y sus variaciones entre lo caprichoso, juguetón y genial; un viaje que vale mucho la pena emprender de la mano del estudio provocador y sugerente de Alba Agraz.

JAVIER SAN JOSÉ LERA

LE BIGOT, Claude. *Un siglo de compromiso en la poesía hispánica (1898-2010)*, Jaén, Universidad de Jaén, 2020, 560 pp.

El especialista en poesía española Claude Le Bigot, profesor emérito de la Universidad de Rennes 2 (Alta Bretaña, Francia), acaba de dar a luz un extenso volumen, de más de quinientas páginas, titulado *Un siglo de compromiso en la poesía hispánica (1898-2010)*, editado por la Universidad de Jaén. El libro reúne veintidós artículos publicados o inéditos, siete de los cuales fueron inicialmente redactados en francés y luego traducidos al castellano por el autor. Claude Le Bigot ha ido escribiendo o divulgando estos trabajos a lo largo de cerca de veinte años, entre 1996 y 2017.

Estos artículos, organizados en capítulos y subcapítulos, conforman una reflexión general que se apoya en varios temas y situaciones del compromiso en poesía; conciernen tanto a obras españolas como latinoamericanas y giran en torno a la noción de compromiso que aparece bajo varias formas en las obras de poetas de los siglos xx y xxi.

El libro, amplio pues, está estructurado en seis grandes partes, según una doble perspectiva que combina lo cronológico con lo temático. En efecto, una primera parte se centra en los compromisos de la poesía española del primer tercio de siglo, precisamente aquellos que se sitúan a finales del siglo xix y en los años treinta del siglo xx, incluyendo la guerra civil. La segunda parte está enteramente dedicada a la figura y a la obra de Miguel Hernández, desde su inicial compromiso poético hasta su defensa del pueblo en la poesía de guerra. La tercera parte también trata del compromiso, esta vez durante el periodo franquista, y según una perspectiva que pasa «por el prisma de la periferia», es decir que evoca tanto a poetas exiliados (Juan Rejano, Luis Cernuda y Rafael Alberti) como a poetas gallegos y resistentes por escribir en gallego en plena dictadura (Celso Emilio Ferreiro y Xosé Luis Méndez Ferrín). La cuarta parte del libro reflexiona en cinco capítulos sobre la dimensión testimonial de una poesía tanto española (Blas de Otero) como argentina (Juan Gelman), chilena (Pablo Neruda) o peruana (César Vallejo), que se inserta, pues, en varios contextos sociohistóricos diferentes pero comparables. La quinta sección se dedica a evocar la noción de «lugar de memoria» (a través de poetas como Antonio Machado, Jaime Gil de Biedma, José Manuel Caballero Bonald y José Ángel Valente), y la sexta se proyecta más allá del franquismo citando compromisos poéticos más recientes, a través de figuras como Ángel González, Jorge Riechmann e Isabel Pérez Montalbán. También se mencionan colectivos como «Alicia Bajo Cero» (Comunidad Valenciana, 1987) o «Voces del Extremo» (Huelva, 1998), que privilegian formas diversas de activismo, «empeñados en diseñar las nuevas relaciones entre literatura y sociedad» (p. 13).

Más allá de la presentación cronológica y temática, ofrece el conjunto del libro un panorama problematizado de la noción cambiante de compromiso, en particular su transformación de una «poesía de combate» a una «poesía de resistencia» (p. 527), pasando por *la otra sentimentalidad* de los años ochenta, encabezada por Luis García Montero y otros poetas andaluces, y que en la actualidad lucha contra un contexto global. A este propósito, resultan particularmente esclarecedores, además de los análisis sincrónicos o monográficos que enriquecen el panorama de más de un siglo que se nos propone, los dos últimos capítulos, «Poesía y conflicto: posturas teóricas de los colectivos poéticos» y la conclusión, «Discurso poético y conciencia cívica en la poesía española contemporánea», ya que plantean, como en la rica introducción, las distintas problemáticas tanto históricas como formales del compromiso del siglo XXI.

Este libro permite, pues, abordar cuestiones cruciales acerca de la creación poética hispanófona de los siglos XX y XXI. Claude Le Bigot analiza varios corpus desde el prisma del compromiso político y su posible, aunque no obligatoria, instrumentalización de la poesía, problemática que se examina a lo largo de todo el libro y que sigue vigente para los poetas y los lectores interesados en la articulación de los temas de la creación y del compromiso. Nos recuerda este libro dicha actualidad, al proponernos un amplio recorrido por la poesía hispanófona hasta hoy, a través de un extenso y profundo trabajo de investigación.

BÉNÉDICTE MATHIOS

NAVARRETE NAVARRETE, María Teresa. *La poesía de Julia Uceda*, Madrid, Visor, 2020, 344 pp.

*La poesía de Julia Uceda*, de María Teresa Navarrete Navarrete, examina la trayectoria lírica de la poeta Julia Uceda (Sevilla, 1925), escritora del medio siglo español y primera mujer en obtener el Premio Nacional de Poesía durante la Democracia española, en el año 2003, con el volumen *En el viento, hacia el mar* (2002), un libro que recopila los poemarios que Uceda había publicado hasta esa fecha. Esta investigación está dividida en tres partes. Cada una de ellas atiende a las etapas en las que Navarrete ha dividido el itinerario lírico ucediano, compuesto por *Mariposa en cenizas* (1959), *Extraña juventud* (1962), *Sin mucha esperanza* (1966), *Poemas de Cherry Lane* (1968), *Campanas en Sansueña* (1977), *Viejas voces secretas de la noche* (1981), *Del camino de humo* (1991), *Zona desconocida* (2006), *Hablando con un haya* (2010) y *Escritos en la corteza de los árboles* (2013). El criterio que explica esta división es el contexto histórico y vital en el que Uceda

escribe y publica sus obras: 1) Dictadura franquista (1955-1966); 2) Exilio voluntario en Estados Unidos e Irlanda (1966-1976); 3) Vuelta a España en la Democracia (desde 1976).

La primera parte se compone de dos capítulos, «Inicios poéticos» y «La poesía de Julia Uceda en el medio siglo español», y estudia los poemarios *Mariposa en cenizas*, *Extraña juventud* y *Sin mucha esperanza*. El primer capítulo analiza la participación de la escritora en el circuito de poesía joven en Sevilla durante los años cincuenta. Navarrete sitúa la génesis del primer poemario de Uceda, *Mariposa en cenizas*, en las colaboraciones que realiza en las revistas, los recitales y las tertulias que formaron parte de estos círculos. Esta aproximación panorámica a la poesía joven sevillana de los años cincuenta revela, además de los inicios líricos de esta autora, los de otros escritores como Manuel Mantero o Antonio Gala, las estrategias e hitos de la agrupación para consolidar su participación en los centros literarios andaluces y la interacción que mantienen con otros focos de poesía andaluza, como, por ejemplo, el grupo Alcaraván en Cádiz. Asimismo, se estudia el primer poemario de Julia Uceda asociado a la temática amorosa. El segundo capítulo sitúa a Julia Uceda dentro de la poesía del medio siglo. Para ello, Navarrete examina la entrada de la poeta en grupos de literatura nacionales, en especial en la red de escritores que se conformó en torno a la revista *Cuadernos de Ágora* (1956-1964) y a la colección de poesía «Ágora» (1955-1973), dirigidas por Concha Lagos. En esta revista, Julia Uceda, además de publicar sus poemas, realizó reseñas de poemarios escritos por mujeres que, según demuestra la investigadora, se enarbolan como una reivindicación de la construcción de la identidad de autora al margen de los postulados sociales del nacionalcatolicismo. Asimismo, este capítulo aborda los poemarios *Extraña juventud* y *Sin mucha esperanza* que, como expone Navarrete, presentan una nueva propuesta lírica caracterizada por la crítica al franquismo y a la normalización de la violencia, y por el homenaje a las víctimas y marginados por el Régimen durante estos años.

La segunda sección de esta monografía está dedicada al estudio de la escritura de Julia Uceda durante su exilio voluntario en Estados Unidos e Irlanda. Esta segunda parte está dividida en dos capítulos titulados «Exilio voluntario» y «La pugna con el pasado». En ellos, Navarrete, a través de materiales como las cartas que Uceda intercambia con otros escritores y las entrevistas que ofrece a lo largo de los años, muestra las causas que motivan su marcha voluntaria de España, la transformación vital que experimenta al llegar a Estados Unidos y los encuentros con escritores republicanos allí exiliados, especialmente con Ramón J. Sender. También examina los poemarios *Poemas de Cherry Lane*, *Campanas en Sansueña* y *Viejas voces secretas de la noche* y demuestra que, aunque los dos últimos se publican en España una vez que Uceda regresa al país, estos se escriben durante sus años de diáspora. *Poemas de Cherry Lane* inaugura una nueva etapa estética

dentro la obra ucediana, marcada por una mayor experimentación en el lenguaje poético y por la influencia teórica del psicoanálisis junguiano. De este modo, Navarrete explica que algunos conceptos de la psicología analítica, como los de la sombra o la individuación, sirven de base en estos tres libros para relatar la reconversión identitaria que experimenta la hablante lírica con el fin de superar los traumas y perturbaciones vividos durante el franquismo. Esta orientación conduce a que, en esta etapa, los poemas indaguen en terrenos dominados por el subconsciente, al que se alude bajo conceptualizaciones como el gato, la fuente o el árbol.

La tercera parte del libro se dedica a la última etapa de la poesía ucediana. Esta se desarrolla en España y está formada por los poemarios *Del camino de humo*, *Zona desconocida*, *Hablando con un haya* y *Escritos en la corteza de los árboles*. En esta fase de escritura, Uceda alcanza una mayor «plenitud y serenidad» (p. 161). Para abordar esta última etapa, Navarrete propone tres capítulos, «El desvelamiento de la irrealidad», «Búsqueda, comprensión y rebeldía en *Zona desconocida*» y «Poesía última». En estos libros, Uceda continúa sirviéndose de conceptos que provienen de la psicología analítica. Navarrete explica, por ejemplo, la relevancia que adquiere la noción de «pensamiento no dirigido» en *Del camino de humo*. Esta línea conceptual se mantiene en *Zona desconocida*, pero en este poemario la preocupación y el compromiso social también gozan de protagonismo. A estos elementos se suma en los dos últimos libros, como apunta Navarrete, el aspecto natural. La naturaleza se advierte en *Hablando con un haya* como un lugar propicio para recuperar el pasado del yo lírico y para recobrar en *Escritos en la corteza de los árboles* el pasado colectivo y universal con la intención de volver a experimentarlo desde el presente.

Tras estos análisis, *La poesía de Julia Uceda* ofrece un capítulo de bibliografía dividido en varios epígrafes. En ellos, destaca el dedicado a la obra literaria de Julia Uceda. Navarrete compila en él no solo la poesía que ha aparecido en los poemarios estudiados, sino aquella que ha sido publicada en antologías y revistas y que no fue recogida posteriormente en libros. De hecho, este afán de compilación permite a Navarrete, a lo largo de esta investigación, situar los orígenes creativos de estos poemarios y estudiar, junto a ellos, estas piezas menos accesibles y, por tanto, menos atendidas por la crítica. En este capítulo, también se ofrece una extensa bibliografía que recoge los estudios que, hasta la fecha, se han dedicado a la obra ucediana.

Esta monografía se cierra con dos apéndices. El primero ofrece las publicaciones y las traducciones que ha tenido cada poema de Uceda. Y, en el segundo, se muestran las variantes de las distintas versiones de cada poema. Estos apartados desvelan información sobre el proceso creativo de la autora y sobre la recepción de su obra en antologías y revistas nacionales e internacionales.

En definitiva, este libro ofrece una investigación exhaustiva sobre la obra lírica ucediana que, además de examinar los diez poemarios que componen su trayectoria, recupera poemas no recogidos en libro que dialogan en este análisis con los más conocidos y estudiados, y ofrece material hasta ahora poco atendido sobre Julia Uceda, como las reseñas críticas sobre la poesía escrita por mujeres que ofrece a *Cuadernos de Ágora*, las entrevistas que concede a lo largo de los años o la correspondencia que mantiene con otros escritores. Así, *La poesía de Julia Uceda* se alza como un estudio imprescindible en los campos de investigación de la literatura ucediana, de la escritura de las mujeres durante el medio siglo y de la poesía española de este período.

ZAHRA EL MORABIT SGHIRE

O'DWYER, Manus. *Memory and Utopia. The Poetry of José Ángel Valente*, Cambridge, Legenda, 2020, 142 pp.

En las primeras páginas de *Memory and Utopia*, Manus O'Dwyer expone claramente el principal propósito de su sucinto libro: poner de relieve la dimensión política específica de la poesía de José Ángel Valente en su conjunto (p. 9). El profesor de la Universidad de Sheffield logra cumplidamente su propósito: describe los discursos críticos que han relegado e incluso negado esta dimensión y demuestra su relevancia mediante análisis textuales e intertextuales de una multiplicidad de materiales relacionados con la actividad intelectual del poeta (cartas, conferencias, diarios, ensayos, poemas, relatos, traducciones, etc.). Este logro es por sí mismo motivo suficiente para recomendar la lectura de *Memory and Utopia*. Como anuncia el título de su libro, O'Dwyer define la dimensión política de la poesía de Valente conforme a una concepción conmemorativa y utópica de la palabra poética que solo es posible comprender cabalmente en el contexto histórico de la guerra civil española y la posguerra. Recordar a las víctimas de la violencia franquista y despertar deseos comunitarios inspirados en tal labor de memoria constituyen para O'Dwyer dos premisas de lectura insoslayables para quien desee no solo orientarse por la compleja obra del autor de *A modo de esperanza*, sino tasar la dimensión política que materializan sus poemas, incluidos los póstumos integrados en el volumen *Fragmentos para un libro futuro* (pp. 68, 118).

La astuta indagación que presenta O'Dwyer de acuerdo con las dos premisas mencionadas plantea preguntas de diverso calado sobre el lugar que ocupa el poeta en el campo cultural español contemporáneo. ¿Qué grado de extraterritorialidad revela la figura intelectual de Valente con

relación a dicho campo? ¿Qué valor político cabe atribuir a su poesía —y, acaso, a la poesía de su época en general— en un campo cuyas coordenadas históricas están todavía hoy profundamente marcadas por las representaciones del conflicto civil que estalló en España en 1936? A tales preguntas sobre las fronteras de los campos culturales invita la nota de contraportada de *Memory and Utopia*, por cuanto delinea la dimensión política de la obra del autor de *Interior con figuras* a partir de sus lecturas de pensadores y poetas judíos del siglo xx como Walter Benjamin, Ernst Bloch, Paul Celan, Edmond Jabès, Emmanuel Levinas y Gershom Scholem. Estos escritores, indica la nota, compartían tanto la responsabilidad ética de Valente respecto a las víctimas de la violencia totalitaria del siglo pasado como su compromiso con ideales utópicos más o menos deliberadamente indefinidos. A modo de conclusión, la nota de contraportada afirma asimismo que, además de servir para introducir la obra de Valente al público angloparlante, *Memory and Utopia* puede contribuir a la investigación y el debate contemporáneos sobre teoría literaria, estudios sobre la memoria y poesía española.

Si esta constelación de ámbitos de estudio suscita preguntas sobre la porosidad y aun inestabilidad de las fronteras lingüísticas, nacionales y disciplinares es, en gran medida, por la gran repercusión política y discursiva que adquiere la problemática del exilio en *Memory and Utopia*. O'Dwyer explora el compromiso con ideales utópicos de las figuras del exiliado que Valente fue conformando a lo largo de su obra, concretamente en el marco de la historia y en el de la creación. El escritor dejó clara su concepción de estas figuras en «Poesía y exilio», la conferencia inaugural que dictó en el coloquio «Los poetas del exilio español en México», celebrado en El Colegio de México en 1993. O'Dwyer cita extensamente este texto al principio de su libro para argumentar que la poesía de Valente se constituyó con arreglo a una visión histórica «attentive to Spain's marginalized political, ethnic, and religious others» (p. 4). Pero O'Dwyer da un paso más allá del entorno nacional y propone asimismo que el análisis de las continuas y meticulosas lecturas que hizo Valente de los escritores judíos mencionados permite entender su relación con «wider intellectual and political developments within Europe that have brought about the preoccupation with memory and difference that characterizes contemporary cultures» (p. 4). Esto es, a la luz del estudio de O'Dwyer, las figuras del exiliado que caracterizaron la escritura de Valente ponen críticamente de relieve la escala de los indicados ámbitos de estudio y complican las lecturas de su poesía ceñidas estrechamente al contexto histórico de la guerra civil española y la posguerra.

Y es que O'Dwyer se apoya en la teoría literaria, pero también en formas discursivas alejadas de las que se identifican convencionalmente como literatura (el testimonio, de manera señalada); se refiere a los estudios

sobre la memoria, pero sin dejar de insistir en los controvertidos vínculos entre distintas memorias e historias de violencia (la guerra civil española y el Holocausto); analiza poemas de escritores españoles, pero sus análisis cruzan sin cesar fronteras lingüísticas, nacionales y disciplinares. Se diría que, al mostrar tal amplitud de miras críticas, O'Dwyer hubiera tenido en cuenta la pregunta que se planteó el propio Valente sobre la posibilidad de que el exilio fuese una experiencia primordial de la historia (o, al decir de su admirada María Zambrano, «un rito iniciático»): «¿Serían los exilios una forma constante o necesaria de la historia misma, la negativa del espíritu a aceptar, cualesquiera que sean sus formas, toda no libertad que quieran imponerle la fuerza o el poder?». A este respecto, las miras de O'Dwyer se ponen de manifiesto en el uso que hace de construcciones concesivas como la siguiente: «A political exile, having lost the right to a Spanish passport, Valente saw himself as part of the wider tradition of Republican writers, intellectuals, and leftists who fled Spain in the aftermath of the Civil War, and in this way subject, with the Jews, to the experience of enforced exile [...]. We can also, however, situate Valente's interest in Jewish experience and culture in the context of wider European understandings of Judaism in the nineteenth and twentieth century. The discourse of Jewish exile has, of course, a long history, stemming from Biblical texts and from the historical experiences of the Jews. In the nineteenth and twentieth centuries, however, figurations of the exiled or rootless Jew take on a specific valence in the context of developing nationalisms» (p. 73). Tales figuraciones del judío errante son centrales en la poesía de Edmond Jabès y Paul Celan. Valente leyó la obra de estos poetas con detenimiento, tradujo algunos de sus textos e incorporó de manera activa a su propia escritura poética muchas de sus preocupaciones culturales, existenciales, históricas, políticas y lingüísticas. El cotejo de estas preocupaciones que O'Dwyer lleva a cabo acredita la singularidad y riqueza de la peculiar (re)construcción poética de la memoria del exilio que emprendió cada uno de estos tres poetas.

En este sentido al menos, la lectura de *Memory and Utopia* demuestra que las herramientas analíticas que suelen emplearse en los debates sobre la memoria histórica en España se revelan limitadas cuando desatienden aquellas formaciones discursivas de la memoria colectiva en que la convergencia de escritura, lectura y traducción de poesía ocupa un lugar dominante. De ahí que O'Dwyer advierta en la introducción de su libro: «my reading of Valente's poetry contributes to the growing body of academic work on the theme of historical memory in Spain, a discourse that has tended to ignore poetry» (p. 4). La negligencia sufrida por la poesía de Valente resulta particularmente llamativa en los estudios culturales hispánicos, ibéricos y/o peninsulares centrados en las coordenadas históricas y políticas de la guerra civil y la posguerra. A veces, cuando la negligencia no la sufre la poesía misma, la sufren los marcos críticos y teóricos



en principio más pertinentes para leerla sin menoscabo de su singular complejidad histórica. No es extraño encontrar lecturas académicas que, dicho sea esquemáticamente, se limitan a tratar —a menudo en clave estrictamente narrativa— el *tema* de la poesía en el contexto de la memoria histórica y el *tema* de la memoria histórica en el contexto de la poesía. La advertencia de O'Dwyer no es entonces gratuita. Por ese motivo importa valorar la aportación que supone *Memory and Utopia* a los estudios sobre la memoria colectiva en español y en inglés.

Los cinco capítulos en que O'Dwyer divide su libro siguen a grandes rasgos la cronología de la obra de Valente. Los núcleos conceptuales que el profesor de la Universidad de Sheffield va desgranando (antepalabra, ausencia, luto, melancolía, comunismo, comunidad, exilio, testimonio, esperanza, etcétera) le permiten poner en entredicho la idea de que el alcance político de la poesía de Valente fuera mermando con el paso de los años (p. 9). Es más, tras una introducción que sitúa con eficacia al escritor en el campo cultural español, O'Dwyer se sirve de recientes estudios sobre el concepto de comunidad para complicar felizmente la convencional división de la poesía de Valente en dos bloques fundamentales desde la escritura de *Interior con figuras* (1973-1976): *grosso modo*, un primer bloque orientado hacia un lenguaje referencial de reflexión sobre el alcance del compromiso social del poeta; y un segundo bloque volcado en un lenguaje autorreferencial de exploración de la materialidad de la palabra poética. Según la argumentación de O'Dwyer, el denominador común a toda la trayectoria del escritor es la búsqueda de un lenguaje poético capaz de poner de manifiesto una inasible «antepalabra» que, en palabras de Valente, «no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse» (p. 18). La reflexión del poeta sobre esta «palabra inicial» justifica la lectura política de su obra, por cuanto se relaciona, como explica convincentemente O'Dwyer, «both to the past and communal memory as well as to a utopian future» (p. 18). En la medida en que «no significa aún», la palabra poética comparece como un acto lingüístico inagotablemente interpretable. De ahí que permita (re)crear una comunidad abierta, pasada y por venir, cuyos contornos discursivos el poeta mantiene indefinidos, conforme a una ética guiada por el respeto hacia «an alterity that exceeds subjective intention» (p. 23). Los cinco capítulos de *Memory and Utopia* definen los pasos que dio Valente para elaborar esta reflexión ética y política sobre la «antepalabra».

En el primer capítulo de su libro, titulado «Valente's Poetics», O'Dwyer se apoya en materiales del archivo y la biblioteca de Valente para examinar las lecturas literarias, críticas y filosóficas que lo llevaron a configurar su poética durante sus estancias en Madrid, Oxford y Ginebra, todo ello sobre el trasfondo del franquismo de los años cincuenta y sesenta. Sobresalen las referencias a la crítica literaria del ámbito anglosajón (T. S. Eliot, Louis

J. Martz, F. R. Leavis y Eliseo Vivas), el pensamiento marxista (Theodor Adorno, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Henri Lefevre, Georg Lukács y Jean Paul Sartre) y la estética de la primera mitad del siglo xx (Ernst Cassirer y Susanne K. Langer). Al hilo de estas lecturas, Valente llegó a establecer tanto la especificidad de la palabra poética respecto del lenguaje cotidiano como su capacidad para materializar un acervo de la memoria personal y comunitaria. Una premisa crucial de esta poética —argumenta O’Dwyer— es la idea de que, en su enigmática materialidad, la palabra poética puede remitir a ideales sociales y prefigurar un mundo ético y políticamente transformado. Para acercarse a lo que el poeta entendía por acervo de la memoria personal y comunitaria es preciso tener en cuenta la amplia literatura mística —cristiana, judía, islámica y budista— que leyó con meticulosidad, especialmente la de Scholem. En este marco de lecturas, O’Dwyer subraya la importancia que cobró para el autor de *Material memoria* la mencionada noción de «antepalabra», así como la orientación específicamente moderna y judía que tomaron sus investigaciones: «The desire for an alternative experience of history, one that shatters conceptions of linear progression, places Valente’s thought within a twentieth century tradition of Jewish thinkers and poets [...] who hold a vision of history defined by a commitment to alterity and a sympathy for those who are crushed under the weight of what the powerful perceive as teleological progress» (p. 23). La crítica de las construcciones teleológicas de la historia que Valente lleva a cabo sobre la base de una memoria materializada en la palabra poética incidirá en los aspectos más nefastos de los discursos nacionalistas de la modernidad en Occidente.

El segundo capítulo de *Memory and Utopia*, titulado «Memory and Signs», se centra en el análisis de los primeros poemarios de Valente a partir de las reflexiones de Walter Benjamin y Enzo Traverso sobre la melancolía. O’Dwyer explora aquí las formas en que la poesía le sirvió al escritor para elaborar el duelo por la derrota de la España republicana, al tiempo que resalta cómo la desilusión que le supuso ser testigo de los elementos totalitarios del comunismo contemporáneo no le impidió abrigar la esperanza de un posible cambio revolucionario futuro. El tercer capítulo aborda las mencionadas ideas de comunidad y las maneras en que Valente fue reformulándolas libro tras libro. O’Dwyer analiza poemas de prácticamente todos los poemarios del escritor, valiéndose de aproximaciones al concepto de comunidad extraídas de las obras de Giorgio Agamben, Michel Blanchot, Judith Butler, Roberto Esposito y Jean Luc Nancy. El cuarto capítulo se detiene en la poética del exilio que construyó Valente mediante una lectura pormenorizada de Edmond Jabès. O’Dwyer enmarca su indagación en las reflexiones de Emmanuel Levinas, Maurice Blanchot y Jacques Derrida en torno a la figura del judío. Con este propósito recurre reiteradamente a *The Figural Jew: Politics and Identity in Postwar French*

*Thought*, estudio en el que la investigadora Sarah Hammerschlag recorre la senda filosófica que estos pensadores trazaron «between the exclusive nostalgia of nationalism and the vacuity of universalizing humanism» a fin de eludir los sistemas totalizadores de la modernidad (p. 75). Valente rastreó esta senda, relacionando la figura del exiliado en el desierto de Jabès con la exploración poética de la «antepalabra». Como dejó escrito en el ensayo «La memoria del fuego», «[a]usencia e inminencia del Nombre en el no lugar donde se inicia la revelación, en el desierto, en el exilio —o marcha infinitamente prolongada en el interior de esa ausencia— único espacio real en que esa palabra encuentra manifestación» (p. 79). O'Dwyer concluye que la esperanza utópica que acarició el poeta se nutrió de las lecturas que hizo de la obra de Jabès. Valente creía en la posibilidad de que irrumpieran formas radicalmente nuevas de relación y organización social. Cabría describir estas formas como versiones secularizadas del mesianismo judío.

El último capítulo, «Valente and Celan», propone un análisis, en clave de testimonio y memoria cultural, de las lecturas y traducciones que hizo el autor de *Mandorla* de algunos poemas y ensayos de otro exiliado: Paul Celan. Una de las conclusiones más sugerentes a las que llega aquí O'Dwyer es que, a partir de los años sesenta, Valente compartió cierto escepticismo generacional respecto de los grandes relatos históricos, así como el interés que, correlativamente, despertó en muchos intelectuales de la época la memoria testimonial de las víctimas de la historia. Sus lecturas de intelectuales judíos son indispensables en este desarrollo: «the trope of the deracinated Jew becomes an important element in the work of philosophers who want to develop ways of thinking community not bound to the structures of the nation state. Similarly, the murder of Jews in the Shoah becomes the touchstone for ethical thought that pays special attention to questions of difference» (p. 112). Uno de esos grandes relatos, al menos en el contexto de la larga posguerra europea, es precisamente el urdido por las tradiciones inventadas del nacionalismo. Como adelantábamos, la conclusión que saca O'Dwyer invita en este sentido a reexaminar tanto el grado de extraterritorialidad que revela la figura intelectual de Valente en relación con el campo cultural español contemporáneo como el valor político atribuible a su poesía en las coordenadas históricas que delimitan este campo.

No en vano, la conclusión de O'Dwyer enlaza con la importante propuesta que formula en su introducción acerca de la relación entre memoria histórica y poesía en España. El estudio del archivo cultural del Holocausto está profundamente marcado por el interrogante que T. W. Adorno abrió en 1949 cuando destacó la dimensión ético-política que había adquirido la escritura de poesía después de Auschwitz, así como por la fecunda respuesta que dio Paul Celan a este interrogante en 1958 cuando propuso que el poema era como «una forma de aparición del

lenguaje, y por lo tanto de esencia dialógica [...], una botella arrojada al mar, abandonada a la esperanza» (según la traducción del «Discurso de Bremen» que hizo el propio Valente). Aunque *Memory and Utopia* ofrece un análisis del vínculo entre la poesía de Celan y Valente sobre el trasfondo de esta cuestión —fundamental en los principales debates sobre la relación entre cultura y barbarie que han cundido en Occidente desde finales de los años cuarenta—, O'Dwyer no se detiene a preguntarse por las consecuencias que en este contexto se siguen de la escasez de análisis como el suyo para la reflexión sobre las premisas que configuran el campo de la memoria histórica en los estudios culturales hispánicos, ibéricos y/o peninsulares. ¿Por qué la poesía despierta un interés secundario en las aproximaciones a la construcción de la memoria histórica que han favorecido estos estudios? ¿Qué discursos institucionales sobre la memoria y la historia permite construir o deconstruir la pregunta sobre el lugar que ocupa hoy la poesía de Valente en la cultura europea de la modernidad?

Dentro del marco de los debates sobre la memoria histórica, los materiales que suelen tomar una posición hegemónica en los estudios dedicados al archivo cultural de la guerra civil y la posguerra (incluidos los atentos a los elementos temáticos de la poesía escrita —y no pocas veces memorizada— en torno al conflicto) son predominantemente narrativos, sobre todo novelísticos y cinematográficos. Una de las consecuencias derivadas de esta hegemonía es el relativo menoscabo que sufre el singular valor ético, social y político que puede presentar la poesía cuando la leemos sin olvidarnos de analizar el complejo entramado textual e histórico que la configuró en el momento concreto de su producción. *Memory and Utopia* pone a nuestra disposición suficientes materiales de archivo y análisis como para que continuemos apreciando el potencial de lecturas atentas a semejante complejidad textual, sin perjuicio de los elementos narrativos y temáticos que puedan contribuir a ella. Por tanto, es preciso agradecer a Manus O'Dwyer que su lectura ponga de relieve la fascinante extrañeza que la singular extraterritorialidad cultural rastreada en la obra de José Ángel Valente puede llegar a producir.

DANIEL AGUIRRE OTEIZA

GARCÍA VALDÉS, Olvido. *dentro del animal la voz (Antología 1982-2012)*, eds. Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Lama, Madrid, Cátedra, 2020, 388 pp.

La poesía de Olvido García Valdés ofrecía ya en su primer libro, *El tercer jardín* (1986), rasgos que la singularizaban en el conjunto de la poesía española

de su tiempo. Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Lama nos ofrecen ahora una amplia antología de la obra lírica de la poeta asturiana, de aquel libro primero a *Lo solo del animal* (2012), quedando fuera únicamente el último título de la poeta, *confía en la gracia* (2020). La selección de poemas «responde a la voluntad de la autora», así como el título de la antología, con la minúscula habitual a la hora de rotular sus poemarios. Esta reseña no indaga en la voz lírica de la poeta, sino que intenta dar cuenta del análisis riguroso y sagaz que efectúan los editores a lo largo de un centenar de páginas introductorias, manejando con destreza la bibliografía crítica existente y aportando interpretaciones que resultan indispensables para un buen conocimiento de la obra poética de García Valdés.

Un primer capítulo sitúa su poesía en el panorama del momento, haciendo ver las deficiencias tanto del método generacional como de las clasificaciones de corrientes literarias a la hora de analizar la poesía de los últimos treinta o cuarenta años, metodologías que propiciaron que la poeta, que publicó tardíamente sus primeros versos, quedara excluida, durante los veinticinco años últimos del pasado siglo, de la mayoría de las antologías de poesía contemporánea, las cuales revisan en tal sentido. Trazan después los editores algunos hitos en relación con el aprecio crítico de la poesía de Olvido García Valdés, como la reseña de *ella, los pájaros* por García de la Concha en *ABC Cultural* de mayo del 94 («Anotemos este nombre en el catálogo restringido de las voces poéticas», escribía el crítico), la antología de Antonio Ortega titulada *La prueba del nueve*, que visibilizaba «un conjunto de autores [...] representativos de posibles vías de la poesía futura», siendo García Valdés la que ha obtenido una pervivencia más notoria y relevante, y, finalmente, la antología consultada *El último tercio del siglo (1968-1998)* (1998), en la que es uno de los veintiocho nombres allí presentes. Algo cambia con el nuevo siglo, en el que se reconoce que su poesía «ocupa un espacio tan singular como incuestionable», con nuevos hitos de reconocimiento crítico como la entrada en el sello Tusquets, el Premio Nacional concedido a *Y todos estábamos vivos* (2006) y la publicación de su poesía reunida en *Esa polilla que delante de mí revolotea* (2008), a lo que se suma la creciente atención crítica a la obra de la poeta.

A la poética de la autora se dedica otro apartado. Una idea puede vertebrar el entendimiento de la voz poética de García Valdés: «un singular tono entre lo conversacional y lo oclusivo, entre lo claro y lo hermético», lo que origina una expresión poética «espesa en su transparencia», algo que puede resumir el sintagma «clara complejidad», que los estudiosos explican con aproximaciones parciales, dos principalmente: «La particularidad de su mirada», imbuida de formación filosófica, que lleva a la poeta a observar la naturaleza de las cosas de forma desprejuiciada, en «una operación de desvestido» que implica ver las cosas desnudas, «sin contaminación retórica ni cultural»; y, en segundo lugar, la «contención formal» que implica

precisión y exactitud, que no son contrarias a la impresión de cierto incabamiento, a lo que contribuye el que los poemas no lleven título ni punto final, como si fueran un *continuum*, con sintaxis y ritmos alejados de las convenciones métricas tradicionales. Como escriben los editores, la expresión textual de la poeta «es una forma de *resistencia* frente a lo fácil [...]. Una poética a *contracorriente*».

V.L. Mora y M. Á. Lama dedican generosas páginas al análisis de la trayectoria de la poeta. Entienden que *El tercer jardín* (1986), su primer libro, muy breve, alejado del momento creativo actual, no se aparta, sin embargo, ni formal ni conceptualmente de lo que ha sido la obra posterior de la poeta, mientras que el segundo, *Exposición* (1990), es título referente tanto a lo artístico como al hecho de «exponerse» con su primer libro orgánico, destacando el poema único de la tercera parte, «La caída de Ícaro», título que hospedará a los dos libros citados en recopilaciones ulteriores. Con *ella, los pájaros* (1994), en el que la experiencia poética se halla cerca de la autobiográfica, la expresión se depura, a la vez que la abundancia de deícticos incide en el «señalamiento» de las cosas. Entre las claves de lectura de *caza nocturna* (1997) se cuenta el título polisémico —procedente de un cuadro de Uccello—, que puede aludir tanto a la caza de los sueños como a las hablas ajenas incorporadas al poema («textualidad abierta») o a la visión en penumbra, que califican como un «mirar claroscuro», «una caza dentro de la oscuridad de la que la poeta obtiene, sin embargo, presas luminosas», sin dejar de lado los «mecanismos de asociación y fragmentación» que conforman el decir poético de la asturiana, en cuyo devenir cobra importancia *Del ojo al hueso* (2001), título que conjuga la mirada como eje con la parte dura de la existencia; descuella la atención a lo material, el cuerpo, «indisoluble de cualquier otra dimensión de lo humano», y en su integridad (tiempo, enfermedad, deterioro, muerte). Con respecto a *Y todos estábamos vivos* (2006) se insiste en las técnicas de yuxtaposición y montaje y en un cambio en la perspectiva del tiempo, que no consiste en apurarlo, sino en llenarlo de sentido por medio de la palabra y de lo que los dos estudiosos tildan de «meditación inmanente». Los libros anteriores los agrupó la poeta en *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, donde reorganizó las dos primeras entregas, ya citadas, en una entidad distinta que tituló *La caída de Ícaro*. En 2012 apareció *Lo solo del animal*, que representa, a la vez, una identificación y un extrañamiento con lo animal, contemplando «lo humano en lo animal, pero también lo animal en lo humano», sin alejarse del tono y las formas de los poemarios precedentes. Posteriormente a la elaboración de esta antología, en 2020, Olvido García Valdés publicó *confía en la gracia*.

Añaden los prologuistas otras coordenadas interpretativas, aludiendo a la escritura disidente de la poeta, que no se adscribe a la poética de «lo bello» ni busca seducir al lector, lo que llaman «escribir a secas, que no

debe confundirse con una *sequedad* del decir». Se refieren, asimismo, a la relación de la poesía de García Valdés con el arte, especialmente con la pintura, tanto desde la *écfrasis* —concepto que ha ido ampliando su abanico de significaciones— como desde la colaboración con artistas. Aspecto sustancial en la obra de la poeta es la construcción del yo poético y la integración en la propia voz de las voces ajenas, cazadas en la calle, las que yo he llamado «voces sin rostro». Subrayan los dos analistas la dimensión cognitiva de la poesía de García Valdés, la «metacognitividad», es decir, «la conciencia del proceso reflexivo inherente al hecho de escribir presente en la escritura»; en este campo se pondera lo que hay en la poesía de la asturiana de construcción de la memoria. Al cuerpo y al género se refiere también la introducción a la antología. El cuerpo resulta asunto central en la poesía de García Valdés en tres dimensiones: el cuerpo en cuanto tal, animal, evitando el dualismo cuerpo-alma: «No más alma / en el cuerpo que la que el cuerpo / expresa»; la segunda idea atañe a *La poesía, ese cuerpo extraño*, como la poeta tituló una antología en 2005; la tercera alude al cuerpo como señal de lo femenino, algo desarrollado también por la poeta en artículos ensayísticos; conviene añadir que los dos estudiosos acuden a la bibliografía filosófica y científica, que ayuda a comprender los aspectos anteriores. La voz es, por otro lado, cuerpo también, «elocución canalizada corporalmente» (recordemos el título de la antología objeto de esta reseña, *dentro del animal la voz*), lo que implica, a la vez, «una vibración interior del discurso» que se exterioriza físicamente. Finalmente, aluden los analistas a la coherencia de la trayectoria de Olvido García Valdés e invitan a entrar en lo verdaderamente importante: la lectura directa de los poemas de «uno de los más sólidos y valiosos pilares de la poesía contemporánea». Debemos añadir que a los poemas precede una exhaustiva bibliografía de la obra en prosa y verso de García Valdés y sobre la obra de la poeta. Con ella tanto el lector interesado como el estudioso cuentan con un material indispensable, al que se agregan unas páginas finales de textos en prosa de la poeta que inciden en su entendimiento de la poesía, ese cuerpo que, entre otras cosas, necesita ser pensado.

JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ

JURADO MORALES, José (ed.). *Conciencia y memoria. La poesía de Antonio Jiménez Millán*, Madrid, Visor, 2020, 348 pp.

Ya han sido varios los autores andaluces (María Victoria Atencia, Felipe Benítez Reyes, Julio Manuel de la Rosa) que han protagonizado los libros editados por José Jurado Morales, catedrático de la Universidad de Cádiz.

En este volumen, que continúa con su labor de investigación y divulgación de la literatura actual, el eje de la recopilación de estudios que ha coordinado Jurado Morales es el escritor Antonio Jiménez Millán, autor de *Ventanas sobre el bosque* (Premio Internacional de Poesía Rey Juan Carlos I en 1987) o *Inventario del desorden* (2003), entre otras obras. Jiménez Millán nace en Granada en 1954 y es todo un referente de poeta-profesor —al igual que lo fueron sus maestros de la Edad de Plata antes de la Guerra Civil—, ya que compagina su labor artística con la docencia en la Universidad de Málaga, institución en la que ejerce su cátedra en Literatura Románica.

En este libro, *Conciencia y memoria. La poesía de Antonio Jiménez Millán*, se recopilan las conferencias impartidas durante el «VIII Seminario de Literatura Actual», celebrado en la Universidad de Cádiz el pasado 2019, organizado por el grupo Estudios de Literatura Española Contemporánea (PAI-HUM 330) y coordinado por el propio Jurado Morales. Los textos recogidos están elaborados por distintos investigadores del panorama poético contemporáneo y abarcan las diversas facetas de Jiménez Millán, tanto la académica como la de crítico literario y, por supuesto, la de escritor.

Los trabajos están distribuidos en tres bloques. En el primero, denominado «Palabra de poeta», el propio Antonio Jiménez Millán reflexiona sobre diferentes aspectos de su trayectoria artística en «Memoria y ficción: una poética». Cierra esta breve sección la aportación de José Luis Morante, «Diálogo con Antonio Jiménez Millán: un juego de espejos», donde el crítico y escritor conversa con el poeta granadino. Esta entrevista ya fue publicada en 2006 en la revista *Prima Littera*.

La segunda sección, «Miradas al conjunto», la inaugura el periodista y escritor Juan José Téllez, que, en «El contexto cultural en la poesía de Antonio Jiménez Millán», repasa la influencia sociocultural en la obra del escritor. Continúa Francisco Díaz de Castro, catedrático de la Universitat de les Illes Balears, quien, en «*Biología, historia*: la poética total de Antonio Jiménez Millán», considera este poemario de 2018 como una síntesis de toda su obra y un reflejo del bagaje intelectual del autor. En «“Al otro lado del espejo”: la poesía de Antonio Jiménez Millán», Almudena del Olmo Iturriarte, de la Universitat de les Illes Balears, reflexiona sobre la identidad del sujeto poético en la obra del granadino. Sucede a este estudio el trabajo de Luis García Montero denominado «Antonio Jiménez Millán: La conciencia y el tiempo», que sirvió de prólogo para la publicación en 2016 de *Ciudades. Antología 1980-2015*. Manuel Rico finaliza este bloque con «La luz insobornable de aquel tiempo», mostrando la raíz urbana de la poesía de Jiménez Millán.

La siguiente sección, «El poeta libro a libro», consiste en un recorrido cronológico por las obras del profesor Jiménez Millán que inicia el poeta Álvaro Salvador, catedrático de la Universidad de Granada, con «Los



primeros libros de poemas de Antonio Jiménez Millán». En él repasa los poemarios *Último recurso* (1977) y *Restos de niebla* (1983). Otro catedrático de la Universidad de Granada, Andrés Soria Olmedo, contribuye a esta sección con «Una mirada atenta», una reseña a propósito de la publicación de la antología poética *La mirada infiel*. Continúan este bloque dos estudios acerca de *Ventanas sobre el bosque*. Por un lado, Olga Rendón Infante, con «Una lectura romántica de *Ventanas sobre el bosque*», ofrece una visión detallada de este poemario bajo el prisma del Romanticismo y el Posromanticismo; por otro lado, el profesor de la Universidad de Córdoba Blas Sánchez Dueñas resalta las claves líricas insertas en él con «Antonio Jiménez Millán: *Ventanas sobre el bosque*. Memoria sentimental y desencanto». También colabora Juan Carlos Rodríguez con «Una casa no es un hogar (En torno a la poesía última de Antonio Jiménez Millán)», donde realiza una lectura simbolista de *Casa invadida*. El profesor de la Universidad de Murcia Luis Bagué Quílez, en su trabajo «En torno a “Night Shadows”, de Antonio Jiménez Millán», analiza la éfrasis de ese poema a la luz del grabado homónimo de Edward Hopper, aludiendo también a la faceta interartística de Jiménez Millán.

Continúa la tercera sección Felipe Benítez Reyes con «Desde un teatro de sombras», en donde reflexiona sobre *Inventario del desorden* y apunta algunas de las constantes que pueden verse en este poemario. La investigadora de la Università degli Studi di Bergamo Ambra Cimardi fija su atención en la deshumanización de la posmodernidad y antídoto a través de la memoria en «*Inventario del desorden: un viaje entre la identidad, la realidad y la memoria*». Le toca el turno a continuación a José Jurado Morales, que, en «El desorden emocional: “Dominio de la herrumbre” de Antonio Jiménez Millán», profundiza en las circunstancias que rodearon al poeta a la hora de escribir este poema, el más extenso de toda su obra. En «Jiménez Millán, la palabra válida», el catedrático de la Universidad de Murcia Francisco Javier Díez de Revenga aborda diferentes aspectos de los poemarios *Inventario del desorden* y *Clandestinidad*. Acerca del sujeto poético y la melancolía versa el trabajo de Fernando Candón Ríos, «Entre la estética de la melancolía y la colectividad: apuntes sobre *Clandestinidad*, de Antonio Jiménez Millán». El recuerdo es también el protagonista en «La memoria vigente: *Clandestinidad*», de María Payeras Grau, catedrática de la Universitat de les Illes Balears, que distingue tres líneas capitales de reflexión: la memoria particular en torno a sus ideales antifranquistas, la memoria nacional e internacional y la memoria artística.

Acercándonos al tramo final de este tercer bloque, nos encontramos con la propuesta de Josefa Álvarez Valadés, profesora de Le Moyne College, titulada «Ciudad y viaje en la poesía última de Antonio Jiménez Millán». En ella resalta la influencia de las ciudades en las que el autor ha desarrollado gran parte de su vida, Granada y Málaga, en sus poemarios *Clandestinidad*

y *Biología, historia*. Por su parte, Antonio Lafarque nos invita con «El tiempo amarillo», una reseña, a la lectura de *Biología, historia*. Marina Bianchi, en «Redes intertextuales en *Biología, historia*: con Gil de Biedma al frente y Sabina al lado», da cuenta de la intertextualidad presente en la obra de Jiménez Millán y hace hincapié en su poemario más reciente al resaltar influencias como la poesía de Jaime Gil de Biedma y la música de Joaquín Sabina. Finaliza esta sección Luis Melero Mascareñas, investigador de la Universidad de Málaga, con «Antonio Jiménez Millán: *Línea de sombras (Poemas en prosa 1981-2019)*», donde expone la coherencia de toda la obra poética del escritor granadino.

Finaliza este libro con un último bloque en el que se recoge una bibliografía de y sobre la obra poética de Jiménez Millán, con el objetivo de fomentar futuros estudios sobre este autor, como indica José Jurado Morales.

En definitiva, *Conciencia y memoria. La poesía de Antonio Jiménez Millán* es una muestra más de la detallada investigación de la literatura actual que viene realizando a lo largo de los últimos años Jurado Morales en colaboración con el grupo Estudios de Literatura Española Contemporánea (PAI-HUM 330) y, sobre todo, una grata invitación a la lectura del poeta granadino, gracias a su extraordinaria cohesión y su orden lógico.

VÍCTOR ANTONIO PERALTA RODRÍGUEZ

PAYERAS GRAU, María (ed.). *Voces de mujer en la poesía española de la Transición*, Madrid, Visor, 2020, 300 pp.

*Voces de mujer en la poesía española de la Transición* se compone de catorce estudios regidos por un criterio dialógico y multidisciplinar, aspectos que se constatan de inmediato al apreciar la organización temática elegida por la coordinadora de la edición, María Payeras Grau. El eje temporal que sirve como hilo conductor de la obra es la Transición española, primer ámbito donde puede verse reflejada la variedad de perspectivas con la que han sido planteados los ensayos. José Ángel Baños Saldaña opta por una descripción del periodo puramente literario, en la que define las tendencias estéticas del momento. En sintonía, otras autoras como Xelo Candel Vila, Anna Cacciola y, en especial, Sharon Keefe Ugalde, mediante su análisis de la poética de Paloma Palao, se inclinan por exponer la emergencia de la voz femenina en el ambiente cultural de un periodo definido por el resquebrajamiento del Régimen, así como su lucha y progresiva invisibilización por los medios tradicionales. En conjunto, el lector podrá partir con una idea óptima de la situación en la que se hallaban las autoras sujetas a estudio en el momento de escribir, editar y divulgar su obra. Asimismo, desde la

introducción, existe la pretensión de concienciar sobre la necesidad de la mujer escritora de ser escuchada, insertar cambios en el sistema patriarcal, desestabilizar una herencia opresiva y lograr una sociedad igualitaria. La meta de equidad y justa visibilidad no difumina la relevancia de las obras contenidas en el volumen, sino que refuerza y justifica la necesidad de promulgarlas, siempre atendiendo al modo en que se expresa la identidad de la mujer escritora en relación con su obra (en línea con los planteamientos de Elaine Showalter).

El primer ensayo, a cargo de Xelo Candel Vila, establece un recorrido, desde los años 70 hasta 1996, en el que se analiza la incorporación de las mujeres poetas en las «antologías panorámicas», es decir, aquellas que no tienen criterios de inclusión aparentes por género. En ellas, la presencia femenina es casi anecdótica, y su marginación, carente de lógica, solo justificable por la subjetividad de los antólogos. Candel Vila no entra en juicios de valor, expone la realidad tal como es, perspectiva que resulta idónea para llamar la atención del lector sobre una circunstancia opresiva y silenciosa. Por ello, los demás estudios cobran mayor sentido, ya que revelan poéticas que se adhieren o distancian de las tendencias estéticas del momento, pero siempre a través de un tono personal abierto a transferencias. Un claro ejemplo de ello lo representa el análisis de Blas Sánchez Dueñas sobre el lenguaje poético de Julia Uceda, pues pone de manifiesto su preocupación heurística por la palabra como acto cultural, una deriva metafísica y el interés por las expresiones artísticas orientales y precolombinas. Lo citado revela un modo de entender la poesía desde la intelectualidad que inhabilita las acusaciones de excesiva «sentimentalidad», las cuales, aun en el año 96 —arropadas por el legado estructuralista—, se usaban para desacreditar la autoría femenina. En sintonía, puede citarse el ensayo de Fran Garcerá sobre la obra poética de Ana María Moix, única integrante femenina de la célebre antología de Castellet, pero que pronto fue excluida de nuevos volúmenes colectivos. Garcerá se centra en el análisis de tres poemarios y varios poemas sueltos de los que destaca su vinculación con el lenguaje cinematográfico como medio de expresión del yo poético. Además, atestigua la continuidad escritural de una autora que indagó más allá de la poesía a través del género ensayístico y la novela.

A tenor del análisis de las antologías, Anna Cacciola coteja en su estudio la adhesión de las poetas mujeres de la Transición a las temáticas mitológicas. La autora expone una predilección por la tradición bíblica, puesto que, al ser uno de los pilares del Régimen, sirvió como elemento especialmente sensible para ser subvertido. Con esta premisa, se centra en el mito de Penélope y en su reescritura por parte de Francisca Aguirre y Luisa Castro. En ambas puede hallarse la ruptura de estereotipos líricos tradicionales, la (re)apropiación del cuerpo y del discurso tradicional mediante una nueva semántica que incita a huir del enclaustramiento. El

mismo método de análisis es empleado por Ambra Cimardi para estudiar la poesía de Ana Castillo, de quien logra una lúcida caracterización a partir de la paulatina evolución hacia una poesía contemplativa.

Como nueva muestra del diálogo interno del volumen, deben citarse los ensayos de José Ángel Baños Saldaña, Juana Murillo Rubio, Fernando Candón Ríos y Marina Bianchi. Coinciden en el análisis de autoras aparentemente distantes entre sí, como son Pureza Canelo, Almudena Guzmán y Ana Rossetti, pero que encuentran un potente gozne en la negación de su adscripción a las corrientes dominantes, en las etapas de silencio escritural y en la revisión de la ya aludida mitología cristiana. Respecto a Pureza Canelo, Baños Saldaña ofrece un estudio que se centra en definir una serie de rasgos prominentes de la poética de la autora cacereña. Bajo el sugerente encabezado «El nombre exacto de las cosas», paráfrasis de los famosos versos juanramonianos, señala como determinantes la autorreflexión y la búsqueda de la exactitud semántica. Por su parte, Juana Murillo Rubio opta por ofrecer un análisis en el que destaca una dicotomía escritural desde la periferia: en primer lugar, la obra poética de Pureza Canelo está vinculada a Cáceres, población alejada de los principales núcleos urbanos-culturales; en segundo lugar, escribe desde la expresión de género femenina. Ambos componentes se suman al continuo recuerdo de su infancia, a la revalorización de lo rural, a la simbiosis con la naturaleza y la cotidianidad como elemento de apartamiento. En conjunto, se trata de una poética que se difumina en los límites de su propio paradigma léxico, asociado, tal y como señala Murillo Rubio, al recuerdo y la experiencia de la infancia: «me pregunto si entrar en el atardecer valdrá para el rastrojo en su luz». En torno a Ana Rossetti, Fernando Candón Ríos ofrece una aproximación crítica a *Los devaneos de Erato*. En ella el lector podrá hallar claves interpretativas que hacen comprender de forma sobresaliente el contexto de producción poética de la autora; elementos como la condición femenina, el erotismo, la explicitud de escenas de contenido homosexual y la adhesión posmodernista definen una obra que, pese a las negativas de la autora gaditana, sí supone una clara reivindicación ideológica regida por una libertad que, escasos años antes de la publicación de *Los devaneos de Erato* (1980), brillaba por su ausencia. Marina Bianchi orienta su ensayo a subrayar las características de la obra *Deudas contraídas* en contraste con el título *Personal & político* de Aurora Luque. Su análisis revela una serie de coincidencias entre las autoras andaluzas —(re)apropiación de la voluntad y el deseo— que invitan a ampliar la perspectiva de estudio con un mayor número de obras.

Podría establecerse un segundo bloque dialógico a partir del trabajo de Giuliana Calabrese, quien, desde la consideración del género y la ironía como manifestaciones individuales ligadas a la cultura en la que se expresa el individuo, estudia la proyección de ambos elementos en el

discurso poético femenino. Con ello, inicia la proyección de su teoría en poéticas concretas de Ángeles Mora (*Ficciones para una autobiografía*), Aurora Luque (*Camaradas de Ícaro*), Laura Campmany (*Travesía del olvido*) y Amparo Amorós (*Quevediana*). Las aproximaciones realizadas por Calabrese en torno a Ángeles Mora quedan ampliadas por José Jurado Morales y María Payeras Grau en sus respectivos trabajos. El primero opta por realizar un ensayo sobre tres estrategias autoriales identificables a lo largo de toda la obra de la poeta cordobesa: el planteamiento de la contradicción, la creación de imágenes y el tema del doble. Por su parte, María Payeras aborda el segundo poemario de Ángeles Mora, *La canción del olvido*, estableciendo una serie de paralelismos entre declaraciones de la propia autora y su lenguaje poético que le permiten señalar la construcción de una identidad que sobrepasa los límites del verso.

La obra reseñada cuenta, en fin, con una amplia nómina autorial que, sumada a la exhaustiva bibliografía ofrecida en cada ensayo, hacen de ella un manual de referencia para comprender la situación de la mujer escritora y poeta en la Transición española. Los objetivos que se establecen en la introducción se cumplen en su totalidad de forma satisfactoria, invitando siempre a la reflexión sobre la situación que se describe. La cuidada selección del orden para cada estudio propicia, a través de las relaciones que aquí se han tratado de sintetizar, una paulatina toma de conciencia. De igual modo, el lector, especializado o no, podrá advertir que su desconocimiento total o parcial de las autoras estudiadas no se debe a razones estéticas, sino a la radical tradición patriarcal del canon literario y poético.

JESÚS AGUILAR FERNÁNDEZ-GALLEGO

PRIETO DE PAULA, Ángel L. *La poesía española de la II República a la Transición*, Sant Vicent del Raspeig, Universidad de Alicante, 2021, 843 pp.

El profesor Ángel Luis Prieto de Paula, catedrático de Literatura Española, ha publicado, en la colección «Norte Crítico» de la Universidad de Alicante —exquisita colección en la que se han reeditado títulos como *El compromiso en la poesía española del siglo xx* (1968-1975; 2004), de Jan Lechner, o *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)* (1976; 2004), de Fanny Rubio—, un libro que está llamado a convertirse en referencia inexcusable para quien se aproxime a la poesía española del siglo xx. *La poesía española de la II República a la Transición* es mucho más que un manual o un libro de consulta, es un brillante ensayo que traza un completo panorama de la lírica en España entre 1931 y 1975, aunque enseguida se comprobará que el

recorrido desborda los límites temporales por ambos extremos. El volumen no solo trata de corrientes, tendencias, libros, grupos y poetas, sino también de revistas y de colecciones, sin las cuales no se podría entender la poesía española del siglo xx.

En cierto modo, esta obra monumental, pero de autor único, supone la culminación de una vida académica y una trayectoria crítica centradas en la poesía española contemporánea, de manera que los mimbres de los que parte este amplio estudio los encontramos ya en algunos de los trabajos anteriores del autor: antologías, ediciones, monografías, manuales... entre los que se pueden destacar *La lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo xx* (1991), *1939-1975. Antología de poesía española* (1993), *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología* (1995; 2002), *Musa del 68. Claves de una generación poética* (1996), *De manantial sereno. Estudios de lírica contemporánea* (2004) o *Manual de literatura española actual* (escrito con Mar Langa Pizarro, 2007), por citar solo algunos.

Ahora bien, estos trabajos previos no implican, ni mucho menos, que se hayan aprovechado sin más esos materiales, o que hayan sido debidamente aderezados o sazonados para la ocasión; antes al contrario, la escritura de *La poesía española de la II República a la Transición* se ha realizado *ex novo*, tal como indica el autor en el prólogo del volumen: «la circunstancia de que haya escrito antes, en numerosas ocasiones y con variable intensidad, sobre la materia de que versan estas páginas solo me ha proveído de un modesto bagaje de saberes, que pesan poco en este tiempo de suspensión de la autoridad, pero no me ha ahorrado ahora una redacción de nueva planta» (p. 11). De no ser así, hubiera resultado prácticamente imposible ensamblar un panorama tan vasto como complejo, con perfiles individuales que atraviesan varias décadas, con publicaciones que reúnen a varias generaciones, con distintos focos a lo largo y ancho de la geografía española, con saltos temporales necesarios para que no se escape ni se oculte nada que sea relevante en el ámbito de la lírica...

En cuanto a su estructura, el libro se divide en seis grandes bloques o capítulos, y estos, a su vez, en epígrafes (tres de ellos tienen cuatro epígrafes, dos tienen cinco y hay uno de tres). El primero de los capítulos, «De los precedentes de la guerra a la lenta recuperación», se centra en los años de la II República, la Guerra Civil y la más alta posguerra, hasta el año 1944, aproximadamente. Son los años de la consolidación del 27 y la tímida aparición de la truncada «generación del 36», pero también de la poesía de guerra y de las primeras aventuras literarias tras la contienda, como *Escorial* o *Garcilaso*. Sigue un segundo bloque titulado «El patetismo y sus márgenes», centrado en la segunda mitad de la década del cuarenta, en la que poetas como Blas de Otero y José Luis Hidalgo se encuentran con el grupo Cántico de Córdoba, pero también con los representantes

de las vanguardias y con la evolución intimista de los poetas articulados en torno a Escorial (Rosales, Panero y Vivanco). El tercer capítulo, «Cauce y contorno de la poesía social», se abre con un recorrido por las primeras antologías de la poesía de posguerra, desde la *Antología consultada de la joven poesía española* (1952), preparada por Francisco Ribes, hasta *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960), de José María Castellet, que tuvo una segunda edición ampliada cinco años después. Tras dicho repaso, continúa con una aproximación a la poesía de corte socialrealista, línea predominante en las antologías de Castellet.

La segunda parte del volumen corresponde a la segunda mitad del siglo xx. Así, el cuarto bloque está dedicado a «Las poéticas del medio siglo: los emergentes», que, en cierto modo, tiene continuidad con el siguiente, «En la España del desarrollismo», que prolonga el estudio hasta diferentes corrientes y figuras de la década del sesenta. Remata el volumen un amplio capítulo, «El alma del 68», que no se limita, ni mucho menos, a los *novísimos*, sino que abre el foco a una panorámica mucho más extensa, que se estira hasta nombres como Luis Alberto de Cuenca o Luis Antonio de Villena.

De alguna manera, este extenso ensayo (más de ochocientas páginas) del profesor Prieto de Paula supone el trabajo de una vida, la *magnum opus* con la que todo maestro sueña, ya que en ella se reúnen casi todas las líneas de investigación que han jalonado su trayectoria académica, centrada precisamente en la poesía del siglo xx, pero especialmente en la de posguerra. Ha habido antes empresas similares, como la de Víctor García de la Concha, que no llegó a culminarse, o la antología crítica dirigida por Francisco Rico, que todavía no se ha ocupado de este periodo, pero Prieto ha llegado antes y parece que va a quedarse.

En definitiva, Prieto de Paula articula un discurso coherente y atractivo, de fina estirpe ensayística, que prescinde de los correajes más aparatosos de la escritura académica y ofrece al lector un texto que puede leerse de corrido, pero que, una vez acabado, y gracias a una imprescindible bibliografía y a un utilísimo índice onomástico, se transforma en una indispensable obra de consulta. Un panorama tan completo solo lo puede haber construido, no ya quien ha transitado antes por estos lugares, sino quien se ha quedado a vivir en ellos durante una buena temporada. En adelante, será difícil que quien se aproxime a la poesía española del siglo xx no pase primero por estas páginas.

JOAQUÍN JUAN PENALVA