

RESEÑAS

LUCIFORA, María Clara. *Máscaras autorales. Análisis de las autopoéticas*, Mar del Plata, EUDEM, 2020, 132 pp.

Tal como afirma la autora en el Prefacio, «el estudio de las llamadas escrituras del yo supone un desafío» (p. 15), dada la naturaleza deíctica y el carácter mediador del pronombre que une y a la vez se distancia del sujeto histórico que enuncia. La identidad múltiple y mutable de cualquier «yo» concreto, extratextual y con el que el término genera una relación de referencialidad también resulta en sí misma un problema, ya que a lo largo de nuestra propia historia los seres humanos vamos cambiando, transformándonos, en un eterno devenir. ¿Quién es, entonces, aquel con el que se establece ese vínculo ser-palabra? Con la posmodernidad se abandona la confianza en el lenguaje, tan defendida por los predecesores decimonónicos, y la identidad entre ambos resulta una ilusión. A este laberinto se añade que los textos que *Máscaras autorales* se propone analizar tienen la particularidad de ser las autofiguras de escritores de literatura, de ahí la complejidad del objeto de estudio que elige María Clara Lucifora. Las llamadas «poéticas de autor» poseen un sujeto enunciador que conoce y sabe utilizar muy bien los artificios del lenguaje literario, por lo que el reflexionar del quehacer estético y la ideología artística que los sustenta (p. 15) debe estar acompañado por una metodología crítica que, continuando con la metáfora del laberinto, sepa abordar y dilucidar el enmarañado ovillo de sentidos que hacen a las autopoéticas ensayísticas. Este es, precisamente, el objetivo del libro: formar un procedimiento que sea capaz de analizar las figuraciones autopoéticas desde la complejidad que ellas mismas suponen y atendiendo a las singularidades que las constituyen.

El capítulo uno, «De poéticas y autopoéticas», realiza un recorrido por los aportes de diferentes autores, críticos y teóricos, que han pensado las nociones de poética, autopoéticas y metapoéticas. Estos textos permiten a

los escritores pensar la propia praxis literaria desde la literatura, por lo que las operaciones autorreferenciales caracterizan el corpus elegido para el estudio. De esta manera, Aristóteles, el ineludible primer pensador literario, Horacio, los tratadistas prescriptivos medievales, barrocos y neoclásicos, las poéticas expresionistas románticas y las teorías literarias posmodernas de los siglos xx y xxi son llamados para conversar sobre la naturaleza del fenómeno sobre el que se hace foco. Esta primera parte tiene la finalidad de mostrar las diferentes definiciones y postulados metodológicos que, a lo largo del tiempo y lo ancho del espacio, se han propuesto respecto a esta categoría. Cada contexto, influido por los cambios epistemológicos que los caracterizan, propone una nueva perspectiva desde la que se observa la relación entre sujeto y texto, y ante la variedad de acercamientos al tema, la autora decide asumir una posición que considera a las autopoéticas «testimonio[s] de la forma en que un autor se percibe a sí mismo (en sus múltiples facetas) así como el modo en que pretende que lo vean y lo perciban los demás» (p. 33) y evidencia, además, de la concepción que aquel tenga de la literatura como disciplina estética. Sin embargo, Lucifora no concibe de ningún modo la lectura acrítica, por lo que se aleja de cualquier pretensión de coherencia entre textos y metatextos, aspecto que otros letrados sí han exigido a los artistas. Sostiene, además, que las autopoéticas deben ser utilizadas en contexto y como complemento en la interpretación, sin olvidar su dimensión literaria, lo que aporta a su planteo una plasticidad tal que no niega a las obras su carácter artístico. Así, también deberá ser tenido en cuenta para el análisis el momento de publicación dentro de la trayectoria de un autor, ya sea hacia dentro de su corpus o en el campo literario; esto se debe a que un escritor no permanece inmutable a lo largo de su recorrido autoral ni personal, por lo que es posible encontrar diferencias entre varios textos autopoéticos.

En el segundo capítulo, que se titula «Trazado del espacio autopoético», se consolida la hipótesis central derivada del estudio minucioso de la sección anterior: «Esta diferenciación entre el rol textual y el rol social es una consecuencia directa de la puesta por escrito del sujeto de la enunciación, pues la mediación que el lenguaje ejerce en la textualización del yo implica siempre una operación de construcción, más o menos consciente, que metamorfosea al individuo, permitiendo la emergencia de un nuevo sujeto que se parece pero no coincide con aquel, que es, en definitiva, una máscara» (p. 57). Es decir, que el yo que enuncia no podrá ser identificado con la persona real, sino que este desarrollará un espacio autoral en el que reflexione sobre su propia práctica sin pretensión de universalidad. Se trata entonces de una figuración, una máscara tal como la llama Lucifora, que manifiesta una relación difusa, ambigua, evanescente y problemática (p. 59) entre discurso y hablante, y que se despliega en numerosos géneros, formas y modulaciones. En su propósito de crear

un método de análisis, la autora propone los índices autorreferenciales que serán clave para observar la presencia de esa autofiguración. Así, el proyecto de escritura y los conceptos incluidos en él, las marcas lingüísticas (tanto del emisor como del destinatario) y sus características, la filiación y posición que decida construirse para sí dentro de la biblioteca universal y la relación con sus contemporáneos contribuyen a la representación del autor. Todo esto se verá reflejado en los textos autopoéticos para dar cuenta del proyecto creador, los conflictos en el desarrollo de un artista y su obra.

Finalmente, en el capítulo tres, la autora circunscribe su objeto de análisis a aquel tipo especial de autopoética que da nombre al apartado, las ensayísticas, al ser en estas en las que se encuentran mayores operatorias autorreferenciales. Estos textos se rigen por una convención especial que acerca lo más posible a hablante y referente gracias a sus propiedades genéricas, por lo que se suele hermanar ambos elementos. Sin embargo, para Lucifora esta referencialidad no implica identidad, por lo que la voz ensayística es en realidad un artificio autoral que implica una construcción lingüística (p. 92), con la finalidad de reflexión sobre la propia práctica literaria y la intervención en el campo y la escena pública. De esta manera, «hacemos referencia a una figura que permanece en el borde [...], inasible como sujeto empírico, pero factible de ser reconstruida desde las coordenadas de su trayectoria social y discursiva» (p. 96) y que responde a un propósito particular: ser instrumento que permita la construcción de una máscara, un yo textual, un alter ego discursivo. El ensayo permite una libertad creativa tal que propicia la construcción de sí mismo frente a un otro con el que dialoga y a quien se pretende convencer de esa figuración e ideología estética; es esta potencialidad lo que hace que sea elegido por la autora por sobre otras manifestaciones autopoéticas.

El texto autopoético es al mismo tiempo estudio y literatura, un espacio en el que coinciden el objeto y el sujeto que estudia, una práctica reflexiva que se pliega sobre sí misma y en cuya escritura se observan los mismos rasgos que se describen. Lucifora logra lo que se ha propuesto: abordar la complejidad propia de las autopoéticas para encontrar una metodología de análisis que permita estudiar cómo es que los autores se crean a sí mismos discursivamente. A partir del uso de la máscara, un mecanismo artificial que permite la autofiguración, se desarrolla la teoría artística, se alcanzan posiciones claves en el campo literario y se crea esa relación tan problemática con el sujeto real que enuncia. El libro resulta, entonces, una lectura sumamente interesante que da cuenta de un trabajo minucioso y reflexivo, imprescindible para el estudio de textos de esta envergadura.

FLORENCIA MONTENEGRO

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis y Susana RODRÍGUEZ ROSIQUE (eds.). *Del tópico al eslogan. Discurso, poesía y publicidad*, Madrid, Visor, 2020, 227 pp.

Después del acercamiento teórico de *Cosas que el dinero puede comprar: del eslogan al poema* (Madrid - Frankfurt am Main / Iberoamericana - Vervuert, 2018), Luis Bagué Quílez y Susana Rodríguez Rosique no han caído en la tentación de un banal «¡Estamos de regreso!» para titular el volumen colectivo *Del tópico al eslogan: discurso, poesía y publicidad* (Madrid, Visor, 2020). Siguiendo con la línea de investigación con la que los dos incansables estudiosos han marcado ya varios hitos en el fenómeno comparatista entre poesía y publicidad, con esta entrega eligen un diálogo intermedial desde una aproximación más práctica, pero no menos brillante, con respecto al volumen colectivo de 2018.

El ocurrente prólogo, «Show must go on» (pp. 9-12), presenta el libro, que se articula en tres secciones; con una excelente orquestación, los estudios van desplazando el foco de atención desde el conocimiento compartido hasta la experiencia personal publicitaria y su vinculación con lo poético y con la literariedad. Desde las profundizaciones más puramente lingüísticas de la primera sección del volumen, que paulatinamente van deteniéndose con cada vez más incisividad en la función del conocimiento compartido a la hora de producir e interpretar el discurso publicitario, los estudios indagan después en el vínculo entre la «décima musa» (Bagué Quílez, 2018, pp. 9-18) y sus rasgos icónicos, tanto visuales como simbólicos.

Los mensajes publicitarios se analizan desde un enfoque lingüístico en la primera sección del libro, titulada «El método del discurso. Aproximaciones pragmático-comunicativas» (pp. 15-95) y encabezada por el trabajo de José Antonio Candalija Reina. Su análisis «Las palabras de las imágenes y las imágenes de las palabras» (pp. 15-25) constituye un punto de partida excelente para el volumen porque proporciona bases teóricas profundas e imprescindibles para adentrarse en este territorio: arranca retomando la línea de estudios de la lingüística textual que se han centrado en la subjetividad para detenerse después en la simbiosis entre rasgos lingüísticos e icónicos propia de los textos publicitarios y de los aspectos argumentativos relacionados con la subjetividad. Es una simbiosis que en esta aportación se estudia a través de la semiótica, que permite elaborar de manera eficaz el vínculo entre lo icónico y lo verbal. Reconociendo que en la actualidad es muy difícil encontrar textos publicitarios con contenido puramente textual porque siempre prevalecen las imágenes, Candalija Reina realiza un análisis pragmático en torno al tópico, relacionando precisamente el vínculo entre imagen y aparato textual a través del conocimiento compartido y reflexionando sobre los mecanismos ofrecidos por la pragmática textual para que el discurso publicitario consiga su efecto persuasivo.

La fuerza del conocimiento compartido sigue siendo el foco de atención en el segundo trabajo, «Neologismos verbales y conocimientos compartidos en el discurso publicitario» (pp. 27-42), en el que Elisa Barrajón López y Ruth M. Lavale-Ortiz se sirven de la base de los saberes compartidos para estudiar con excelentes resultados la estrecha relación entre discurso publicitario y la categoría neológica. En el marco teórico de la lingüística cognitiva, «los neologismos se conciben como *figuras* que destacan en el fluir discursivo [...] por su novedad y por el efecto sorpresa que provocan en el interlocutor» (p. 28). Novedad y efecto sorpresa evidencian el estrecho vínculo entre neología y lenguaje publicitario, y las autoras lo argumentan con un corpus de treinta anuncios, con el que inciden en su característica de mensajes múltiples al emplear diversos signos y códigos. La situación más eficaz para que los neologismos funcionen como «gancho apelativo» (p. 34) dentro del conocimiento compartido se da cuando la categoría neológica se genera a partir de sustantivos que remiten a marcas comerciales o empresas concretas (*Thermodernízate*), topónimos (*Euskaldunízate*), hasta el máximo grado de apertura del conocimiento común en el caso de neologismos como *Veranéate* o *Halloweenízate*.

En la siguiente aportación, «El logotipo como elemento icónico en la publicidad» (pp. 43-51), Marisol Villarrubia analiza el elemento icónico del discurso publicitario partiendo de una profunda y fundamental diferenciación lingüística y semiótica de las categorías de signo, símbolo e icono, que codifican las ideas culturales desde tiempos remotos. En este sentido —recuerda la autora a través de Jakobson—, no estamos muy lejos de la lengua como fundamento intrínseco de la cultura en el estudio de lo imaginario y lo simbólico dentro de la sociedad. Las imágenes son lo que en estas páginas se aborda en su función de gancho atencional y la autora explica con eficacia el uso publicitario de la semiótica como herramienta para propagar la correcta difusión e interpretación del mensaje.

En «Actos de habla expresivos y emociones en entornos digitales: publicidad en Twitter» (pp. 53-65), María Isabel Hernández Toribio y Laura Mariottini destacan, en cambio, la carencia de estudios en el ámbito de los actos de habla recurrentes en el discurso publicitario y abordan con primor los actos expresivos como estrategias de persuasión emocional en los espacios digitales de la publicidad, como por ejemplo puede ocurrir en Twitter. Los *tuits* publicitarios se explican aquí como macroactos de habla expresivos porque intentarían desencadenar en el consumidor emociones y sentimientos positivos que terminan convirtiéndose en afiliativos. No es casual —explican las autoras— que la publicidad recurra a felicitaciones en épocas especiales del año, a elogios, cumplidos o agradecimientos a personas populares que se ponen al servicio de una marca, y tampoco que el mensaje se vehicule con un estilo muy informal y personal típico de la interacción oral. Siguiendo en la orientación de los capítulos anteriores

hacia el poder de las imágenes, Hernández Toribio y Mariottini destacan la función de complementar los *tuiteos* con un aparato icónico-visual y explican cómo el mensaje puede extenderse a un ámbito potencialmente infinito a través de los *retuits*: de esta manera, *retuitear* un mensaje publicitario o contestar a ello creando un hilo de respuestas inferidas genera un ámbito parecido a las implicaciones propias de los saberes compartidos que hasta ahora en el volumen se han abordado desde una perspectiva más tradicional. Precisamente en la línea del *retuit* y de un conocimiento compartido cada vez más rastreable a través de enlaces se coloca el estudio de Ana Mancera Rueda, «Saber y ganar seguidores en Twitter: estrategias publicitarias basadas en el conocimiento compartido» (pp. 67-80). Abro hilo: ya desde el título de su contribución, la autora demuestra la eficacia de la serie de conocimientos y del imaginario que compartimos, y lo hace desautomatizando el título del programa de televisión más visto de La2, el concurso diario *Saber y ganar*, cuyo objetivo, según la página del propio canal televisivo, es divulgar la cultura de forma amena. En su trabajo, Mancera Rueda evidencia las repercusiones que ocurren cuando se re-tuitea un texto despojándolo de su co-texto (p. 69), lo que puede ocurrir con una ‘simple’ omisión de comillas que indicarían una cita directa de otros internautas. Un procedimiento como este—involuntario en la mayoría de los casos— hace más difícil identificar el ámbito de referencia y, por lo tanto, reduce el conocimiento compartido. Los *Community Managers* de las empresas trabajan justo en ello a la hora de atraer a nuevos seguidores: cuando la identificación de los referentes sí logra ser inmediata a través de estrategias eficaces como el empleo de palabras clave, a menudo reconocibles en Twitter por medio de *hashtags*, o el uso de la prosopopeya, se crean marcos con los que la información se organiza incluso en un espacio potencialmente sin límites. Una vez activado este marco, se generan expectativas, y su ruptura—explica de forma extremadamente eficaz la autora de este estudio— es una de las estrategias publicitarias más rentables.

El capítulo «En busca del anuncio-poema: rasgos de poeticidad en algunas piezas audiovisuales de carácter publicitario» (pp. 81-95), de Joaquín Juan Penalva, explica de manera muy refinada y lúcida el funcionamiento de la publicidad de videoconsolas o videojuegos, que puede emplear falsos anuncios por palabras y mecanismos humorísticos casi absurdos para despertar el deseo de potenciales compradores. Y es que el análisis del autor se adentra con extrema precisión en la ley del deseo que guía los mecanismos publicitarios: al desplazarse de la voluntad de adquirir un objeto a la voluntad de vivir una experiencia aparentemente sin referentes concretos vendida por la publicidad, el estudioso aclara que los propios compradores deseamos llegar a formar parte del mundo aspiracional que se nos está vendiendo. No solo queremos poseer un objeto, convencidos por

la publicidad, sino que deseamos formar parte de la experiencia abstracta de la marca, fascinados por un imaginario tan sólido que ya ni siquiera necesita imágenes: «¿Te gusta conducir?» (p. 91) es una pregunta lo suficientemente sugestiva para que el anuncio de BMW nos seduzca en treinta segundos y después de habernos enseñado únicamente el brazo de un anónimo conductor que disfruta del aire que entra por su ventanilla del coche. Al evidenciar también unos rasgos de poeticidad o de literariedad de estos anuncios, el autor nos acompaña hacia la segunda parte del libro, «Para todo lo demás, Mastercard. Entre el discurso persuasivo y el discurso poético» (pp. 99-200).

No ajena a los mecanismos del deseo, esta segunda sección analiza los recursos con los que la fascinación publicitaria se filtra en los versos de algunas creaciones poéticas contemporáneas: se trata de instrumentos que unas veces coinciden con las estrategias retóricas del *marketing* y otras inciden en la poetización de objetos o prácticas de compraventa que puede ocultar una crítica a la sociedad capitalista. Con «Poemas patrocinados: implicaciones y aplicaciones» (pp. 99-113), Luis Bagué Quílez y Susana Rodríguez Rosique demuestran que «el discurso publicitario [...] [es] un escaparate donde se reflejan los envases textuales posmodernos» (p. 103), y lo hacen con un profundo acercamiento teórico que luego se argumenta con un ejemplo poético extremadamente eficaz. El texto seleccionado es «Un poema de amor patrocinado», de Jorge Barco Ingelmo, una yuxtaposición de eslóganes publicitarios que podría interpretarse como una subversión irónica de los tópicos literarios amorosos, pero el epígrafe de Ovidio («Compra lo necesario, no lo conveniente») nos sitúa frente a una actualización del discurso erótico según los estándares del siglo XXI. Al salir de la lógica publicitaria, e integrándose en el discurso poético e incluso erótico, el conocimiento compartido vehiculado a través de los eslóganes constituye una nueva tópica que se ajusta a un universo intermedial en constante mutación.

La refinada y profunda aportación de Ángel Luis Prieto de Paula, «Bulimia consumista y farallones funerales en *Cantil*, de Antonio Martínez Sarrión» (pp. 115-127), accede a la dimensión publicitaria a través de una crítica a la sociedad capitalista poetizada por «el libro más enigmático» (p. 117) de Martínez Sarrión. Prieto de Paula traza una pormenorizada trayectoria de la escritura del poeta, desde su juventud marcada por «la desvertebración sesentayochista y su radicalismo antisistema» hasta «el posibilismo civil y la decibilidad expresiva» de su madurez (pp. 116-117), centrándose después en el poemario de 1995. Si hasta ahora los tópicos desvelaban la misma lógica persuasiva del discurso publicitario, con *Cantil* revelan su falsedad al representar una «civilización que genera podre en cantidades fuera de control, y cuya bulimia consumista queda aquí retratada con toda la fuerza de la prescripción moral» (p. 127).

Obsesiones consumistas menos definitivas son las analizadas por Carlos Primo Cano en su brillante aportación «Lejos de la inocencia: notas olfativas en la poesía de Aurora Luque» (pp. 129-141), donde lo efímero de los deseos de los compradores adquiere características evanescentes como la perfumería a la que alude la poeta almeriense en una selección de sus obras: «etéreo, sugestivo e inaprensible, el perfume constituye a fin de cuentas una metáfora apropiada para la poesía», concluye el crítico (p. 140). No menos inaprensibles, y con la propuesta de un modelo quizás inalcanzable, son las fotografías comerciales y sus repercusiones efrásticas examinadas por Jesús Ponce Cárdenas en «Portada de *Men's Health*: comentarios a una transposición intermedial de Antonio Portela» (pp. 143-157). El estudioso, que ha dedicado ya varios trabajos al principio efrástico y a la intermedialidad, con la profundidad analítica de siempre se detiene ahora en la pulsión intermedial y posmoderna del libro *Dogos* de Antonio Portela: en esta entrega, inspirada precisamente por las portadas de *Men's Health*, el modelo masculino revitaliza los tópicos clásicos de belleza desdibujando las fronteras entre alta y baja cultura. «¿A qué se debe su serenidad? / Constante en el gimnasio, inagotable, / ha meditado mucho su medida, / y ha levantado piedra o sombra. Sísifo / de perenne labor desalentado», escribe Portela, poniendo a este «fornido modelo que sirve de reclamo a la revista» (p. 149) en el pedestal del número de junio. Desde un punto de observación análogo, en «Capitalismo, consumo y publicidad en la poesía de Sergio C. Fanjul» (pp. 159-185), Carmen Morán Rodríguez se encarga de analizar la poesía del asturiano Sergio C. Fanjul en su desmitificación de «las condiciones laborales, la hipertrofia del sistema capitalista, la apoteosis [...] del consumo, y la forma en que todos estos elementos condicionan y transforman nuestras vidas particulares» (p. 162). También en este capítulo se incide en los mecanismos retóricos de la publicidad que intentan instalar a los compradores en una dimensión de deseo permanente y dirigido no a productos concretos, sino a un estado de ánimo, a una manera de ser y estar en el mundo que hay que adquirir. El propio lenguaje se presenta como «alienación insuperable o como instrumento “hechizado” por el capitalismo», pero quien escribe poesía puede sacarlo «de su encantamiento y devolver[le] la capacidad comunicativa» (p. 169), a pesar de los textos que Fanjul le dedica a «La cháchara infinita o la oda al whatsapp» (p. 178).

Constatando que «la publicidad forma parte de nuestra vida» (p. 187) y proponiendo una utilísima trayectoria de los principales estudios comparativos entre poesía y publicidad hasta la fecha, en «Retórica y poética del texto publicitario: el lenguaje del anuncio en el poema» (pp. 187-200) José Ángel Baños Saldaña cierra la segunda sección del volumen trazando un camino de ida y vuelta entre la poesía y la publicidad, reconociendo que esta última también «ha descubierto fórmulas exitosas en la estructura y en el lenguaje de los poemas» (p. 190) y que parte del

discurso publicitario se convierte muy a menudo en retórica poética a causa de una recontextualización posmoderna del lenguaje de la «décima musa» (Bagué Quílez, 2018). El recorrido del libro culmina en este estudio con un corpus de poemas en los que Baños Saldaña reconoce que no solo estamos en la condición de querer satisfacer nuestros deseos consumistas, sino que incluso podemos llegar a convertirnos en un producto: los textos de Karmelo C. Iribarren o de Juan Bonilla que se proponen demuestran que «Yo es una marca» (p. 192), y los poemas de Ángel González o de Roger Wolfe seleccionados por Baños Saldaña invitan a consumir los versos con una subversión irónica del discurso publicitario. Entre poesía y publicidad, concluye el autor, existe una «peligrosa amistad» (p. 199) cuyo rumbo habrá que seguir estudiando.

En la tercera sección, «Taller del hechicero. El alambique de la creación» (pp. 203-227), ocho voces de la actualidad poética española (Fernando Beltrán, Aurora Luque, Pablo García Casado, Almudena Guzmán, José Alcaraz, Alberto Chessa, Sergio C. Fanjul y Juan Bonilla) nos enseñan la trastienda de sus versos, pero no se trata de una operación de *marketing*: ya se nos ha convencido de la eficacia y de la calidad del producto, y, ahora que conocemos mejor los «trampantojos» (p. 12) de las «amistades peligrosas» (p. 199), nos toca elegir la perspectiva desde la que observar el espectáculo o formar parte de ello. ¿Queremos ser compradores, producto o artífices de la seducción persuasiva? En el prólogo, Bagué Quílez y Rodríguez Rosique ya nos lo han advertido: sea cual sea el punto de vista, *Show must go on*, pero ahora sabemos también que *You can be anything you want to be*.

GIULIANA CALABRESE

CORREDOR-MATHEOS, José. *Sin porqué (Poesía esencial 1970-2018)*, ed. Ricardo Virtanen, Madrid, Cátedra, 2020, 362 pp.

La apuesta de Ediciones Cátedra por sumar poetas de nuestro tiempo a su colección «Letras Hispánicas» quizá haya sido particularmente perceptible en el caso de los autores de la generación de 1968, que ya superan la quincena en dicho catálogo, pero también en lo que tiene que ver con seguir completando la nómina de autores de la generación de 1950. Desde los años ochenta del pasado siglo, en dicha colección han aparecido ediciones dedicadas a Ángel González, José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald, Francisco Brines, Antonio Gamoneda, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, Carlos Barral, Félix Grande, José Agustín Goytisolo, Ángel Crespo o Manuel Padorno. De Gloria Fuertes, incluida

por algunos estudiosos en la generación del 50, ya se había publicado el volumen *Obras incompletas* en 1975. Y ejemplos de incorporaciones recientes son la poesía completa de María Victoria Atencia, *Una luz imprevista*, publicada en 2021, en edición de Rocío Badía Fumaz, y el libro que ahora nos ocupa, que apareció el año anterior: *Sin porqué (Poesía esencial 1970-2018)*, de José Corredor-Matheos, en edición de Ricardo Virtanen. De este modo, la poesía de Corredor-Matheos (Alcázar de San Juan, 1929) ha llegado a las prensas de Cátedra con el mismo paso tranquilo con el que encontró su voz propia y su importante lugar en el marco de su generación a partir de *Carta a Li-Po* (1975), la obra que llevó a que la crítica más selecta comenzara a tener muy en cuenta sus versos.

Sin porqué es precisamente una antología que comienza con *Carta a Li-Po*, dejando fuera, por tanto, los cuatro libros del autor publicados con anterioridad. La selección prosigue cronológicamente con el resto de los poemarios aparecidos hasta la fecha: *Y tu poema empieza* (1987), *Jardín de arena* (1994), los cuadernillos *Canciones para Judit* (1998) y *Canciones para Marta* (2001), *El don de la ignorancia* (2004), *Un pez que va por el jardín* (2007), el cuadernillo *Canciones para Irene* (2014) y *Sin ruido* (2013). El corpus incluye, además, cuatro poemas sueltos de *Desolación y vuelo* (2011) y siete inéditos escritos entre 2016 y 2018. Así pues, Ricardo Virtanen se centra en la obra del autor desde que este iniciara su camino hacia el despojamiento, es decir, hacia su «voz esencial y verdadera» (p. 61). Y es que, como afirma Virtanen, *Carta a Li-Po* «consolida una estética del silencio, del despojamiento, de la esencialidad dentro de la producción del poeta manchego-catalán» (p. 79).

La exhaustiva introducción, cuya extensión alcanza las 128 páginas, se inicia con un «bosquejo biográfico» que sintetiza bien aspectos que el propio poeta ha contado en *Corredor de fondo. Memorias* (2016), y que muestran el desarrollo humano e intelectual de este escritor afincado desde niño en Barcelona, donde pierde a su padre en plena posguerra. Mientras trabaja en el Instituto Nacional de Previsión, estudia la carrera de Derecho —nunca llegaría a ejercer—, practica atletismo, acumula valiosas lecturas. En 1956 se incorpora a la editorial Espasa-Calpe, donde ejerce como jefe de redacción, dirige los suplementos de la enciclopedia Espasa y es, asimismo, asesor literario. Hasta la publicación de *Carta a Li-Po*, Corredor-Matheos era reconocido, sobre todo, como crítico de arte, a pesar de que ya había publicado cuatro libros de poemas entre 1953 y 1967. Si bien no mantuvo relación con el Grupo de Barcelona —Gil de Biedma, Barral, Goytisolo—, sí llegó a tener amistad estrecha con Alfonso Costafreda, por ejemplo, y se relacionó con Pere Gimferrer, quien resultó clave para impulsar la carrera poética de Corredor-Matheos. Gimferrer era uno de los asesores de la colección «Ocnos» de la editorial Barral, donde verá la luz *Carta a Li-Po*, y firmó una elogiosa reseña de dicho libro. El

interés de Corredor-Matheos por la poesía en catalán le llevó a publicar la antología *Poesía catalana contemporánea* (1984), con la que obtuvo el Premio Nacional de Traducción.

Así pues, la trayectoria y la acogida crítica del escritor comienzan a cambiar con la aparición de *Carta a Li-Po* y de sus libros posteriores, hasta el punto de que llegará a publicar en una de las colecciones de poesía de más prestigio del país, «Nuevos Textos Sagrados», de Tusquets, desde 2004, cuando ve la luz *El don de la ignorancia*, libro que además es galardonado con el Premio Nacional de Poesía. En dicha colección ha aparecido su poesía reunida, bajo el título *Desolación y vuelo* (2011), así como otros dos poemarios exentos.

La introducción de Ricardo Virtanen ahonda en la evolución del poeta hacia la esencialidad, teniendo presentes los estudios previos más significativos al respecto, como los de José María Balcells, pero ofreciendo Virtanen su propia clasificación de las etapas de la poesía de Corredor-Matheos: una primera etapa que denomina «Iniciación y poesía existencialista y social», una segunda etapa que se abriría precisamente con *Carta a Li-Po*, y que sería la de «poesía extremoriental y del despojamiento (1971-1994)», y una tercera etapa: «hacia una esencialidad cosmogónica (1995-2017)». Para Virtanen, esta última estaría formada por *El don de la ignorancia*, *Un pez que va por el jardín* y *Sin ruido*. Estaríamos ante una trilogía que «culminaría la singularidad de lo producido a partir de *Carta a Li-Po*» (p. 108), pero, al mismo tiempo, estos libros «asientan definitivamente la voz de José Corredor-Matheos y conforman una etapa en que el tono ascético de los poemas adquiere una mayor proyección» (p. 108).

La división de la obra de un poeta en etapas suele resultar compleja. De hecho, José María Balcells divide la poesía de Corredor-Matheos en cuatro etapas, en lugar de tres, y considera que *El don de la ignorancia* culmina el ciclo iniciado en *Carta a Li-Po*, abriéndose al mismo tiempo a un cuarto momento lírico en el que, «sin romper el iniciado en *Carta a Li-Po*, antes bien enlazando y partiendo de él, irán deviniendo implícitos los signos de la poética oriental ya transitada, y en cambio van a acentuarse aquellos que remiten a poetas españoles cuyo esencialismo se conjuga mejor con la desnudez que se plasma en la creación corredoriana desde los años setenta». Y precisamente por los rasgos que, de acuerdo con Balcells, se acentúan en *El don de la ignorancia*, Virtanen prefiere tomar este libro como el comienzo de un nuevo ciclo, una interesante aportación crítica que podrá ser tenida en cuenta y discutida en ulteriores estudios sobre Corredor-Matheos. Virtanen defiende que *El don de la ignorancia*, *Un pez que va por el jardín* y *Sin ruido* «conforman a nuestro juicio una trilogía que supone la efervescencia de la poesía del manchego, su más alta cima poética en su conjunto» (p. 107).

El lector que se adentre en esta valiosa antología de Corredor-Matheos percibirá cómo, en *El don de la ignorancia*, no solo aparece la fusión del yo poemático con la naturaleza («y podía sentirme / como un árbol, / sentirme como un pájaro», p. 268), sino también la idea de asumir con gozo el misterio de la existencia y la ignorancia de lo que somos (pp. 271-272), y hasta «la pura inexistencia» (p. 283). Para García Jambrina, se trataría «de abandonarse a la vida sin más y abolir la conciencia personal, en virtud de la transformación del sujeto en el objeto contemplado».

Corredor-Matheos ha logrado expresar su indagación metafísica con inusitada sencillez, desde un despojamiento que no puede nacer sino de una fortaleza espiritual personalísima, deudora, como ha sido estudiado con profusión, de las creencias del Asia Oriental. Cuando el autor se acerca a lo inefable, lejos de recurrir al hermetismo, deja que el silencio sugiera y evoque, como puede observarse en la parte final del poema que cierra el libro *Un pez que va por el jardín*: «Y te vas alejando, / tanto que, ya incapaz / el verso de seguirte, / se detiene» (p. 312).

Su asimilación del zen y de la mística europea, y, sobre todo, su desarrollo de una mirada propia, hacen que Corredor-Matheos afronte la falta de certezas como una oscuridad gozosa, y que encuentre la iluminación en la propia creación poética. Este es el sentido de la primera de las composiciones inéditas que se recogen en *Sin porqué* (p. 349), fechada en 2016, en la que, con el desdoblamiento en la segunda persona, tan propio de la poesía corredoriana, el yo lírico encuentra el esclarecimiento interior en el hecho mismo de escribir, hasta el punto de no sentir necesidad del nuevo día: «Cómo vibra la noche, / expectante, / como si fuera a abrirse / y se hiciera la luz / dentro de ti. // Tú deseas entonces / que el alba tarde aún / o que no llegue nunca».

PABLO NÚÑEZ DÍAZ

ALBORNOZ, Aurora de. *Un trozo menudo de tiempo. Poesía completa (1955-2006)*, ed. e intr. Begoña Cambolor, Madrid, Torremozas, 2021, 376 pp.

La aparición de un volumen de poesía reunida es siempre un motivo de alegría. Pero aún lo es más si en él se presentan, además, dos obras inéditas y un generoso número de textos tanto inéditos como no recogidos anteriormente en libro. Y este es uno de los grandes aportes que ofrece *Un trozo menudo de tiempo*, la poesía completa de la asturiana Aurora de Albornoz. La edición, a cargo de la profesora Begoña Cambolor, reúne los

siete poemarios de Albornoz: los publicados en vida —*Brazo de niebla* (1957), *Prosas de París* (1959), *Poemas para alcanzar un segundo* (1961), *En busca de esos niños en hilera* (1967) y *Palabras reunidas (1967-1977)* (1983)— y los de aparición póstuma —*Canciones de Guiomar* (1990) y *Al sur del sur* (1991)—.

Estos poemarios, que conforman la obra hasta ahora conocida de la autora, evidencian de manera clara su riqueza lírica y su compromiso con la palabra poética. Aurora de Albornoz, quizá una de las poetas más singulares de su generación, se inició en la poesía con el libro *Brazo de niebla* en 1957. El conocido «transtierro» de Albornoz en Puerto Rico se remonta a 1944, año en el que inicia sus estudios en la Universidad de Río Piedras. Allí, el apoyo de figuras como Pedro Salinas o Juan Ramón Jiménez resultará imprescindible para su formación intelectual. Se muda a Kansas en 1950 junto a su marido, Jorge Enjuto Bernal, y regresan a Puerto Rico en 1953. La escritura de la primero *plquette* *Brazo de niebla*, del año 1955, estará positivamente condicionada por la selección que realiza Jiménez de algunos de los textos de la autora. De esta *plquette*, compuesta únicamente por nueve poemas, Albornoz conservaría cinco de manera casi íntegra para su inserción en el libro de mismo título, *Brazo de niebla*, publicado por el Taller de Artes Gráficas de los Hermanos Bedia, en Santander, dos años después. De carices telúricos y elegíacos, los poemas, con un lenguaje sencillo y aparentemente ingenuo —pues no es sino la constatación de sus referentes modernistas—, aluden al anhelo de la naturaleza, a la importancia de la familia y de los amigos y al alcance del recuerdo asturiano desde el exilio.

Prosas de París, su segundo poemario, publicado en San Juan de Puerto Rico en 1959, aúna esos mismos temas con una tendencia al compromiso poético. Resulta curioso este proceso: Albornoz, a través del poema en prosa, realiza una exitosa fusión testimonial —a mi parecer bastante infrecuente— del llamado «realismo crítico», que vincula el yo lírico con el interés social colectivo, con escenas cotidianas, la atención en las realidades diarias y el extrañamiento ante el paso del tiempo.

Sin embargo, y de manera visible, es a partir de su segundo libro cuando se desprende de esa tendencia juanramoniana y machadiana y comienza a intuirse la adquisición de una voz verdaderamente genuina. Así, *Poemas para alcanzar un segundo*, publicado en la colección «Adonáis» en 1961, contiene un iluminador poema-prólogo que resulta clave en el cabal entendimiento del conjunto: «Y crecí / Y estoy sola / Y ya tengo treinta años / y no sé dónde estoy» (p. 104). Este poema, datado en noviembre de 1956 y por tanto paralelo a la escritura y revisión de *Brazo de niebla*, termina con una clara declaración: «Tal vez / por eso / tantas veces / intento recobrar a la niñita aquella / de los ojos azules / llenos de prados y campánulas //

Porque ya tengo treinta años» (p. 105). Las cinco secciones que estructuran el conjunto referencian los temas que se harán predominantes en sus libros posteriores: el paso del tiempo, el mundo de la infancia, la escritura autobiográfica, la muerte y la literatura.

Me gustaría resaltar el relieve que, a la luz de esta edición, adquiere el poemario *En busca de esos niños en hilera*, publicado en La Isla de los Ratones en 1967. Leído junto a *Prosas de París* y el inédito *España*, su dimensión es aún mayor. A pesar de estar centrado en la devastación causada por la guerra civil, se aleja de tópicos y logra una forma inédita: la voz poética de una mujer adulta vuelve sobre el pasado para advertir, desde la niñez, la pérdida de un mundo entonces idealizado. Pueden recordar a algunas de las prosas de *Los niños tontos* (1956), de Ana María Matute, y sorprende ver la dedicatoria del poema «Cuatro» de *Palabras reunidas* (1983). En este sentido, insisto, es realmente interesante contrastar la lectura con *España*, libro previsto para su publicación en la colección de poesía del Partido Comunista de España y presumiblemente escrito en 1963, fecha del poema-prólogo, dedicado a los niños: «Vosotros / los niños del pasado. / Los que lleváis costuras en la boca» (p. 293).

Palabras reunidas (1967-1977), aparecido en 1983 en la colección «Endymion» de la editorial Ayuso, adquiere hondas notas meditativas sobre el paso del tiempo. El tono, de expresión medida y depurada, parece apuntar otras de las direcciones de esta poeta «ex-céntrica», como la definió Armando Díaz Quiñones. Hay en este libro una dialéctica entre palabra y silencio que sorprende, tal vez fruto de esa «realidad creada» surgida de la toma de conciencia entre la vida y la muerte. Veo líneas de fuga que trascienden, por mucho, los libros anteriores y que proyectan una mayor capacidad expresiva, y también comunicativa, de la palabra poética. Albornoz se aleja aquí de la dicción previa, y abre espacios a significantes que no explicitan lo dicho, sino que sugieren, y creo que esta es una de las características esenciales de su poesía: su permeabilidad. En palabras de la editora, «es sin duda esta permeabilidad la que justifica con creces el valor de la poesía de Albornoz», y la que resalta su voz literaria, «en la que conviven en armonía tradiciones que supondríamos excluyentes» (p. 16). *Palabras reunidas*, de significativo título, es un poemario que evidencia la proyección de la palabra más allá del lenguaje.

Anteriormente señalé la literatura como uno de los temas decisivos en la poética de Albornoz. En efecto, esta cuestión es advertible en todos sus libros, pero especialmente en *España*, donde escritores y artistas como Antonio Machado, José Luis Cano, Miguel de Unamuno, Leonci Quera, Federico García Lorca o Miguel Hernández se convierten en personajes líricos junto a la población anónima que sufrió las consecuencias de la guerra. Sin embargo, es aún más constatable en *Canciones de Guiomar* (1990),

donde la intertextualidad, la deconstrucción y lo lúdico intervienen en la conformación de un libro muy diferente en la trayectoria albornojana. El poemario, aparecido en Torremozas, toma la forma de un cuaderno enviado por la propia Guiomar a Zenobia Camprubí, en el que diferentes textos en prosa de considerable extensión ofrecen reflexiones sobre el amor, las relaciones personales, la memoria y el anhelo, a modo de reconstrucción de la historia de amor entre el poeta y su musa.

El último libro de la autora, aunque póstumo, *Al sur del sur*, publicado por el Ayuntamiento de San Roque en 1991, es una *plquette* de siete poemas en prosa, o bien bloques textuales, que rememoran diversos viajes por la provincia gaditana. Es interesante la relación con el poemario inédito *Pequeños poemas en prosa*, en los que la autora se detiene en la cotidianidad para trascenderla: «y se alzaré, completa y reluciente, hacia la luz» (p. 334). Finalmente, se ofrece una tercera sección con una serie de poemas aparecidos en revistas —*Cuadernos Hispanoamericanos*, *Caracola* o *Barcarola*—, en antologías o completamente inéditos. Estos dieciséis poemas, de carácter muy diverso, dan también razón del discurso creativo de Albornoz y revelan su capacidad poética.

Para terminar, me gustaría subrayar la importancia de esta edición. Los poemarios de Aurora de Albornoz, quizá eclipsados por su faceta de crítica y erudita, adquieren en este volumen nuevas dimensiones interpretativas. Es una verdadera noticia la publicación de *Un trozo menudo de tiempo*, que no es una antología sino una obra poética completa. De este modo, el conjunto de los libros de Albornoz, no excesivamente extenso, permite reflexionar sobre diferentes aspectos de su poesía: la incidencia del exilio, su experimentalismo literario, la evolución de sus temas recurrentes, su relación con la obra de los poetas de su generación o el diálogo de sus textos con la realidad política. Y, por supuesto, supone una visión panorámica, hasta ahora inédita, que recorre la trayectoria lírica de Albornoz.

Y finalizo admirando la labor de Begoña Cambolor, quien además de ofrecer una sintética y sólida introducción —«Aurora de Albornoz, del lado de acá» (pp. 7-25)—, recurre a un oportuno aparato crítico que no interrumpe la lectura y advierte de las variantes textuales más relevantes. De igual modo, su labor como investigadora le ha llevado a hallar dos poemarios inéditos, aportación nada desdeñable. Su compromiso con la autora es más que evidente: además de haberle dedicado su tesis doctoral —parcialmente reproducida en la monografía *Hacia todos los vientos, el legado creativo de Aurora de Albornoz* (Devenir, 2010)—, también ha abordado el estudio de su obra en numerosos trabajos de investigación, y ha compilado la primera bibliografía de y sobre ella. En esta ocasión, Cambolor acerca al público, tanto general como especializado, la obra completa de una

de las figuras más desconocidas y más interesantes de la poesía española contemporánea.

SERGIO FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.). *Valente epistolar. Correspondencia de José Ángel Valente*, Santiago de Compostela, Publicaciones de la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, Universidade de Santiago de Compostela, 2021, 378 pp.

Los epistolarios entre escritores son, qué duda cabe, una fuente limpia en la que las personas interesadas por la literatura pueden beber para informarse de aspectos y sutilezas a los que de otra forma sería imposible —o, al menos, muy difícil— llegar. A través de ellos, accedemos a una comunicación privada, en ocasiones íntima, que, lógicamente, no fue pensada para el público y que, en consecuencia, prescinde de los filtros propios que los textos formales (los literarios, los publicados y los inéditos) poseen. La ausencia de tamices, la inmediatez y la espontaneidad del discurso epistolar dan forma a un mensaje único y peculiar, un mensaje que el lector —ajeno, no lo olvidemos, al proceso comunicativo— puede y debe interpretar y, de alguna forma, incluso construir.

Cuando un estudio aborda, no la correspondencia entre dos escritores, sino la cruzada entre un escritor y varios intelectuales, el resultado es, necesariamente, plural y heterogéneo, una pluralidad que se vuelve peculiarmente valiosa si el destinatario común a todas las cartas es un hombre profundo y poliédrico, un intelectual integral. Esto es lo que sucede con *Valente epistolar. Correspondencia de José Ángel Valente con sus amistades*, un cuidado volumen publicado por la Cátedra Valente de la Universidad de Santiago de Compostela, que analiza la correspondencia conservada entre el poeta y ensayista José Ángel Valente (Ourense, 1929 - Ginebra, 2000) y un total de catorce interlocutores, todos ellos grandes intelectuales: Luis Cernuda, Ramón Xirau, Rafael Gutiérrez Girardot, Vicente Risco, Rafael Dieste y su mujer, Carmen Muñoz Manzano, Antón Risco, Camilo José Cela, Edmond Jabès, Emilio Adolfo Westphalen, Juan Gelman, J. M. Cohen, Enrique de Rivas y José Bento.

La valía de este proyecto se refuerza aún más cuando los encargados de estudiar las correspondencias y de ilustrarnos sobre circunstancias, hechos y personas mencionados en las cartas son versados estudiosos, especialmente dotados para la interpretación de la obra y de la vida de cada uno de los epistológrafos de José Ángel Valente. De Luis Cernuda se ocupa

Claudio Rodríguez Fer, editor del libro y una de las personas que más sabe del poeta protagonista; del filósofo catalán Ramon Xirau, la profesora Dolors Perarnau Vidal; del crítico colombiano Gutiérrez Girardot, Manuel Fernández Rodríguez. A los gallegos —Vicente Risco, Rafael Dieste y su esposa, Carmen Muñoz Manzano, Antón Risco y Camilo José Cela— los analizan respectivamente Olga Novo, Carmen Blanco, Armando Requeixo y Arantxa Fuentes Ríos. Fuera de la literatura peninsular, María Lopo se sumerge en la correspondencia con el poeta francés Edmond Jabès; José Manuel do Río Surribas estudia el corpus epistolar con el peruano Emilio Adolfo Westphalen; Cristina Fiaño, el conservado con el poeta bonaerense Juan Gelman; Adina Ioana Vladu indaga en la relación con el traductor John Michael Cohen. Mientras Rosa Marta Gómez Pato ofrece un completo estudio sobre Valente y los intercambios epistolares con la lengua y cultura alemana, Cristina Marchisio se centra en el intelectual hispano-mexicano Enrique de Rivas y Saturnino Valladares en el hispanista portugués José Bento.

Todos los estudiosos mencionados, autores de los capítulos en que se divide *Valente epistolar*, participaron, en 2021, en un encuentro ideado por la Cátedra Valente, entidad custodia del archivo y correspondencia del poeta orensano, que tanto —y tan bien— ha trabajado por difundir y estudiar su legado. Este fraternal evento, bien pensado y mejor organizado, trataba de alentar la investigación y, al mismo tiempo, dar a conocer material inédito o poco difundido guardado en la institución. Las aportaciones resultantes (ocho en castellano, tres en gallego, una en francés, una en inglés y otra en italiano), ahora recogidas en libro, son, pues, el resultado de un esfuerzo conjunto que refleja la tarea ingente que los autores del libro han llevado a cabo para aproximarnos a la realidad de José Ángel Valente, un escritor, sobra decirlo, de probada altura intelectual y estética.

Pese a que los analizados son, en general, conjuntos de cartas no muy extensos y claramente incompletos, aportan información extremadamente relevante, tanto desde el punto de vista literario como humano. Valente, de quien en general se conservan menos escritos que de sus interlocutores, se muestra tal y como era, sin filtros: un amigo sensible, un poeta con una expresión decididamente propia, un lector impenitente, un ensayista cuidadoso y de juicio certero, un excelente traductor...; un hombre, en fin, profundamente interesado por la literatura y permanentemente comprometido con la cultura. Hablamos de más de 250 epístolas, la mayoría de ellas inéditas, documentos que nos permiten acercarnos a la complejidad de uno de los poetas más importantes de la literatura española contemporánea.

Por razones evidentes, las cartas no siempre se transcriben, pero sí se documentan y analizan. Así sucede con las nueve del escritor judío de

expresión francófona Edmond Jabès; 24 en el caso de Westphalen, 37 en el de Antón Risco, 34 en el de Juan Gelman, 37 de J. M. Cohen, tan solo tres con Ramon Xirau o la postal de Cernuda aparecida entre las páginas de un libro donde fue olvidada. Son textos que se refieren a períodos de tiempo dilatados, algunos ciertamente extensos. Con Antón Risco, compañero desde la adolescencia, se conservan cartas a lo largo de treinta años, entre 1965 y 1996; con Juan Gelman, amigo íntimo y poeta admirado, la comunicación se prolonga durante más de una década, de 1983 a 1997; con Camilo José Cela, se escribe entre el 58 y 1996, y con José Bento, desde 1976 al año 2000, apenas cinco meses antes de la muerte de Valente.

La recepción de libros, las opiniones sobre ellos o la edición de diverso material bibliográfico son constantes en todas las misivas, poco importa quién las firme. Luis Cernuda acusa la recepción de *Poemas a Lázaro* (1960) con un parco texto en una postal luminosa que ofrece, tal y como demuestra el comentarista, honda y sentida información. La profesora Carmen Blanco documenta la importante participación de Rafael Dieste revisando la lengua de *Cántigas de alén* (1989).

Asistimos también a múltiples solicitudes de colaboraciones en revistas y otras publicaciones periódicas. Xirau le pide a Valente que participe en *Diálogos*, Cela hace lo mismo con *Papeles de Son Armadans*, Emilio Adolfo Westphalen con *Amaru* y Enrique de Rivas con *Settanta*. Al terreno de la edición bibliográfica deben adscribirse también la edición de la poesía de Camilo José Cela que Valente prologa; el esfuerzo del poeta orensano por editar la obra de Westphalen primero en Alfaguara, luego en La Gaya Ciencia y más tarde en Cátedra y Alianza Editorial; o cómo el traductor José Bento tramita en 1976 el permiso para incluir nueve de los poemas de Valente en una *Antología da Poesía Espanhola Contemporânea*. Valente se manifiesta permanentemente comprometido con el universalismo de la causa literaria.

El aspecto humano ocupa también, como ya se anunció y como no podía ser de otra manera, un espacio importante. La temprana y repentina muerte de Antonio, el segundo hijo de Valente, hace que este comparta su dolor con Juan Gelman, cuyo hijo, Marcelo, desapareció «secuestrado» en 1976 por la dictadura militar de Videla. En la comunicación con Cohen, Valente, que lee sus cartas en inglés, la lengua de Cohen, abandona la costumbre de escribirle en español, pues sabe que el traductor tiene problemas de vista y que será más fácil para él encontrar quien le lea las cartas en inglés. Antón Risco comparte con Valente la impotencia que le causa la imagen que están dando de su padre, Vicente Risco, a quien José Ángel Valente reconoce públicamente como su maestro y de quien dice haber heredado el fervor celtista y atlantista. La nómina de ejemplos es amplia.

Fuera de toda duda, con este volumen colectivo la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética de la Universidad de Santiago de Compostela y su entregado director, el profesor Claudio Rodríguez Fer, demuestran, una vez más, la calidad y la relevancia de su actividad en relación con la figura de José Ángel Valente y lo hacen fomentando la interdisciplinariedad y el multiperspectivismo de un estudio cuidado y de calidad.

PATRICIA ARIAS CHACHERO

PUJANTE CORBALÁN, Rubén. *Vértigo y luz. Sublimidad y sinestesia en el ciclo de senectud de Antonio Gamoneda*, Valencia / Santander, Pre-Textos / Fundación Gerardo Diego, 2021, 264 pp.

Rubén Pujante Corbalán obtuvo el XXI Premio Internacional Gerardo Diego de Investigación Literaria, convocado por la Fundación Gerardo Diego en colaboración con el Gobierno de Cantabria y el Ayuntamiento de Santander, con un estudio original, *Vértigo y luz. Sublimidad y sinestesia en el ciclo de senectud de Antonio Gamoneda*, que publica Pre-Textos en la colección que reúne la veintena de estudios sobre poesía española contemporánea premiados con el mismo galardón en los años anteriores y que ha dado a conocer ensayos sobre la obra de los más significativos poetas españoles del siglo xx, desde Federico García Lorca y Luis Cernuda a Juan Gil-Albert, Miguel Labordeta, José Ángel Valente o Manuel Vázquez Montalbán.

Se trata de un estudio planteado con originalidad que se presenta como un muy exhaustivo análisis de la poesía última de Antonio Gamoneda. Propone Rubén Pujante soluciones eficientes para lograr el conocimiento de este ciclo a través de dos visiones simultáneas: las formas de sublimidad y el fenómeno de trasposición sensorial o sinestesia y su función como música dentro del imaginario de Gamoneda. Consigue así una aportación muy valiosa al conocimiento de esta edad final del poeta y una contribución muy aceptable a los estudios de la poesía española actual, tanto por lo que se refiere al autor estudiado como en lo relativo a la metodología de análisis, tan novedosa, empleada para examinar una determinada y concreta etapa de la obra de un escritor, la creada en la senectud.

Ese es sin duda uno de sus más nítidos valores, el haberse ceñido a una época específica de un poeta muy complejo. Si se juzga como una investigación original se debe a que se ocupa de aspectos poco atendidos en la obra de Gamoneda y se ciñe a su periodo de la vejez. Precisamente, al referirse al ciclo *de senectute*, el autor del ensayo está recurriendo a

una propuesta crítica de análisis con acreditada tradición en los estudios literarios y poéticos, desde que Juan Manuel Rozas acuñara este concepto para estudiar los últimos poemas de Lope de Vega, y que otros investigadores han seguido en aportaciones posteriores, como es el caso de los estudios sobre la poesía de senectud desarrollada por los poetas de la generación del 27 (Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso, Alberti), que en días lejanos habían formado parte de la «joven literatura» de los años veinte y treinta en España. En este sentido, destaca la idea de la poesía como *arte de la memoria*, o bien como *música de la memoria*, en tanto que la poesía de Gamoneda se apoya en unas distintivas notas rítmico-semánticas. A su vez, el estudio se afirma en la estética de lo sublime y la impronta de la sinestesia, que, según el autor, configuran una *música* personalísima en Gamoneda.

Vértigo y luz. Sublimidad y sinestesia en el ciclo de senectud de Antonio Gamoneda tiene como propósito, por tanto, conocer mejor la obra de Antonio Gamoneda, teniendo en cuenta desde el principio que estamos ante un autor consagrado, ante una de las figuras más destacadas de la poesía española contemporánea, y que, en consecuencia, ha sido ya hasta el presente objeto de numerosos estudios parciales y de conjunto sobre su obra. Aun así, se advierte enseguida la originalidad del planteamiento y la eficacia de la metodología empleada por Pujante para lograr abordar aspectos no tan explorados hasta ahora y, sobre todo, que se ocupen de sus escritos pertenecientes exclusivamente al tramo final de su trayectoria como poeta y como escritor, en concreto al ciclo de senectud, cuyo inicio puede fijarse en torno a los sesenta años de edad, con la publicación del *Libro del frío*. Demuestra entonces el ensayista que este periodo desarrolla una estructura de sentido propia, claramente diferenciada del resto de edades o épocas creativas de Antonio Gamoneda.

Dentro de esta perspectiva, se propone, pues, la reflexión y el análisis exhaustivo de dos mecanismos rítmico-semánticos del lenguaje poético de Gamoneda: de una parte, la fascinante vinculación con la sublimidad y las distintas formas de lo sublime; de otra, la presencia y reiteración de las transposiciones sensoriales o imágenes sinestésicas. Para obtener los fines que se propone, Rubén Pujante organiza su ensayo en cuatro bloques: uno introductorio, dos partes y otro final de conclusiones y síntesis. Todos y cada uno de ellos merecen detenimiento. Así, en la introducción, se refiere pormenorizadamente y desarrolla el ya citado concepto de poesía como *música de la memoria*, recurriendo al adagio latino transformado *ut musica poesis*, para abordar los conceptos de memoria, música y ritmo en poesía. Se cierra la introducción con la reflexión sobre la idea de la vejez en la escritura y en particular en la poesía, la tradición de los ciclos de senectud y la incursión en el antiguo debate del enfrentamiento entre yo poemático y yo biográfico.

La primera parte del ensayo la centra en el estudio de la música de la sublimidad, abordando la originalidad de ese concepto y su realidad en la poesía de Gamoneda, con referencias detenidas a las alusiones a lo sublime de la crítica en la obra del escritor, a la sublimidad implícita y a los paradigmas de lo sublime en el ciclo de senectud y su presencia en los libros finales. La segunda parte, dedicada a la música de la sinestesia, analiza la noción de sinestesia en relación con el simbolismo, al tiempo que ofrece propuestas de análisis con detención en los paradigmas sinestésicos en el ciclo de senectud y referencia igualmente a los libros últimos de Gamoneda.

Finalmente, hay que hacer alusión a las observaciones con las que cierra su ensayo Rubén Pujante. Su estudio de la música de la memoria confronta notas rítmico-semánticas constituyentes de toda una estética que distingue la voz de Gamoneda de las de sus contemporáneos, al tiempo que consolida la estela crítica e indagatoria sobre la tradición de los ciclos de senectud. Aunque, como indica el mismo autor, la investigación no integra el poemario *Las venas comunales* y el último volumen de las memorias, ello no reduce, sin embargo, el valor del análisis llevado a cabo, ya que, en las nuevas aportaciones de la actividad incansable de Gamoneda, sería posible aplicar la metodología utilizada por Pujante. Del mismo modo, los fenómenos estudiados de sublimidad y transposición podrían indagarse también en las edades anteriores de Gamoneda ampliando la óptica relativa de los dos mecanismos rítmico-semánticos. Un apartado final de carácter bibliográfico completa la monografía recogiendo las obras y ediciones capitales de Antonio Gamoneda, las aportaciones sobre los presupuestos teóricos y estéticos empleados, así como los estudios precedentes en torno al poeta.

Se trata, en definitiva, de un ensayo de una gran calidad porque conjunta plenamente el análisis detenido de la obra de un significativo escritor con una metodología muy original, que ha puesto de relieve la eficacia de los planteamientos y el valor y la seriedad de los resultados obtenidos.

FRANCISCO JAVIER DíEZ DE REVENGA

ATENCIA, María Victoria. *Una luz imprevista. Poesía completa*, ed. Rocío Badía Fumaz, Madrid, Cátedra, 2021, 568 pp.

Esta cuidada edición de Cátedra recoge la obra poética completa de una autora fundamental en la historia y evolución de la poesía hispánica de los últimos años. La recopilación, a cargo Rocío Badía Fumaz, deja únicamente

fuera una primera edición no venal de sus poemas iniciales. Es un libro que ha sido supervisado por la propia Atencia y con el que, según la editora, «se da por cerrado su corpus poético» (p. 103).

El título toma uno de los versos del poema «Puerto Banús» y ha sido, según nos narra la editora (p. 103), seleccionado también por la poeta, por contener el germen, la esencia de toda su obra.

El volumen se abre con un lúcido estudio preliminar de la editora que sirve de introducción a la poética de Atencia, y ahonda en distintos aspectos fundamentales para una mejor comprensión de sus poemas. Se repasa su trayectoria vital y literaria, su participación en la importante revista *Caracola*, su amistad con relevantes autores como Guillén o Aleixandre y sus lecturas e influencias nacionales e internacionales.

Badía Fumaz explora el lugar de la malagueña entre dos generaciones, la del 50 y la de los novísimos. Si por su edad encaja mejor en los poetas de medio siglo, su poesía, sin tono social, y tendente más al irracionalismo y al culturalismo, se relaciona más bien con la de los poetas del 70. Sin embargo, su poética, personalísima, y las pausas entre la publicación de los primeros poemarios (en 1961) y los siguientes (de 1976 en adelante) harán que sea difícilmente etiquetable.

En este estudio se divide su obra en cinco etapas: una, de apertura, que engloba los primeros poemas hasta 1961, de naturaleza vital; otra segunda, más abierta al objeto cotidiano, entre 1976 y 1978; una tercera, de 1979 a 1984, caracterizada por su claro culturalismo, su diálogo intertextual e intermedial (música, pintura, escultura, etc.); una cuarta etapa, que abarcaría hasta el 2000, con un carácter más profundo y reflexivo; y una etapa final que comprendería hasta su último poemario, *El umbral*, y sus últimos poemas (en 2014), que se distingue por ahondar en lo espiritual, en la reflexión sosegada.

Badía Fumaz analiza a la poeta desde su proceso de escritura, que describe en dos tiempos: «el del surgimiento del poema y el de su depuración» (p. 25). Es en este donde se alcanza la perfección formal de la que habla la editora, que hace que haya una predilección por el verso alejandrino y el poema corto.

Una característica que se destaca en este estudio de su poesía es una tendencia a lo binario que se cifra, en lo formal, en oposiciones, construcciones bimembres, diálogos, encabalgamientos amplios, oraciones adversativas. Al igual que otros poetas como Antonio Colinas, la dualidad parece engendradora, no destructora. Aparecen motivos reiterados como el hueco, el viaje, la pared, el puente, el sueño, la escalera, etc., que sirven de unión entre dos mundos, como la vida y la muerte o el pasado y el presente.

Badía destaca también la presencia muy palpable del yo lírico a partir de la segunda etapa. Los poemas hacen hincapié en la atención a lo cotidiano, a objetos individualizados que cifran el yo poético, que lo relatan, a su modo. Existe un baile de máscaras en el que encontramos con frecuencia que se introduce en el poema el nombre de la autora o su apellido, pero también un yo lírico que habla desde la voz de un personaje histórico, literario o ficcional. La poesía se concibe como un juego con la identidad, una exploración de la misma (claro en poemarios como *La intrusa*, 1992). Se refleja un yo fluido, no unitario, que se ha relacionado en ocasiones con lo femenino, un yo que habita el hueco y los lugares de vaciamiento, donde se encuentran los yoes que no ha sido. Esos lugares de tránsito son principales en su poética. Lo son también la muerte —anticipada—, el paso del tiempo, la infancia y, por último, la espiritualidad vivida.

Otro aspecto que destaca la editora y que caracteriza la obra de la poeta son sus constantes referencias intertextuales e intermediales. Las inclusiones de citas, las éfrasis de pinturas y de esculturas conceden lecturas distintas de su poesía y de otras obras de arte (*Paulina o el libro de las aguas*, 1984, o *A orillas del Ems*, 1997).

Rocío Badía Fumaz lleva a cabo, además, un cuidado estudio de cada uno de sus poemarios, en el que se nos ofrecen sus particularidades específicas, sus referencias, cómo surgieron, y se destacan aquellos poemas que encarnan su esencia.

Lo demás es poesía. Una poesía que no se ve interrumpida por constantes notas al pie, ya que se ha optado por desplazar al final del volumen todo aquello que quiere comentarse sobre el título del poema, variaciones, sentidos posibles, etc.

Dada la relevancia de esta autora, hija predilecta de Andalucía, Doctora Honoris Causa por la Universidad de Málaga, ganadora del Premio Nacional de la Crítica (1998), del Premio Real Academia Española de creación literaria (2012) y del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2014), entre otros honores, es este un libro necesario, fundamental para un conocimiento profundo de su poesía, de sus lugares, de su identidad poética. La visión extensa que proporciona la lectura de sus poemas es completada por el excelente estudio preliminar de Badía Fumaz, que desentraña sus formas y motivos, así como por su cuidada edición.

CLARA I. MARTÍNEZ CANTÓN

DUQUE AMUSCO, Alejandro. *Cenizas y misterio. Escritos sobre Francisco Brines*, Sevilla, Renacimiento, 2021, 180 pp.

Un verso briniano («¿Y por qué este misterio que habita las cenizas?»), perteneciente al conjunto de 1995 *La última costa*, ha servido de inspiración a Alejandro Duque Amusco para encontrar título para su libro *Cenizas y misterio. Escritos sobre Francisco Brines*. La obra fue publicada en la primavera de 2021 por la editora sevillana Renacimiento y consta de ocho capítulos de diverso carácter sobre el poeta valenciano y que corresponden a épocas diversas. Dos de ellos eran inéditos hasta que se incluyeron en el volumen antedicho, que recoge todos los aportes de un signo u otro que el autor ha hecho a la bibliografía del levantino, a excepción de la tesina de licenciatura que le dedicó en 1975.

El más lejano de esos textos data de 1986, y los más próximos son los dos de 2020 que no se habían publicado con anterioridad, y la parte faltante de una entrevista realizada a Brines que no había aparecido entera, y que salió en 2021 en la revista asturiana *Clarín*. En el lapso intermedio a las fechas citadas se sitúa la datación de los restantes escritos, tres de los cuales aparecieron en los noventa, y los restantes ya en la segunda de las décadas del siglo actual. Como ya adelanté, los textos son de modalidades diferenciadas: una semblanza, una extensa entrevista, dos prólogos, un estudio incluido en un libro colectivo, sendos comentarios a tres composiciones poéticas y un poema en prosa que fue publicado en una revista en homenaje a Brines. Completan el libro tres fotografías: una de Brines en la portada, sentado y de cuerpo entero; otra del poeta al principio de la obra; y una tercera de 1975 en la que Alejandro Duque Amusco y Brines están sentados y apoyándose en la baranda de un balcón de una casa de la localidad alicantina de Guadalest.

El primero de los capítulos lleva la titulación de «Retrato al natural de Francisco Brines», y su contenido está destinado a integrar una colección de semblanzas en curso de elaboración titulada *Los días de Telémaco*. En esas páginas evoca Duque Amusco las circunstancias de su encuentro más lejano, hace alrededor de medio siglo, con quien recibiría en 2020 el premio Cervantes. Fue en el lustro inicial de los setenta cuando ambos se trataron en persona por vez primera, comenzando a cimentarse entre los dos desde entonces una amistad que iba a perdurar siempre. Se basó en la admiración hacia la poesía de quien ya había publicado *Las brasas*, en 1960, libro galardonado con el Adonáis; *El santo inocente*, en 1965; *Palabras a la oscuridad*, en 1966, y Premio de la Crítica; y *Aún no*, que saldría en 1971.

La idiosincrasia del levantino también causó admiración a Alejandro Duque Amusco, porque vio en él a un ser humano de arraigadas

convicciones éticas, sin dobleces, con rectitud de intención y de conducta, sin disparidades contradictorias entre palabras y obras, y siempre abierto a lo que el azar quisiera depararle. Gustaba de placeres de la vida como la lectura, el arte, la asistencia a eventos balompédicos en el estadio de Mestalla, en los que se implicaba mucho, y a corridas de toros, que justificó desde un prisma estético. Brines gustó del viaje, pero más aún de disfrutar de su propio entorno inmediato, el de la localidad y zona de su Oliva natal, que es el que «conforma el cuerpo y el alma de su poesía» (p. 14).

El capítulo segundo, titulado con el aserto de Hegel «Ningún hombre es feliz», lo integra una extensa entrevista realizada a Francisco Brines, vis a vis que en realidad consistió en una conversación que es de gran utilidad para saber lo que pensaba sobre la poesía y sobre la propia en particular. En el transcurso de la misma, rememora sus comienzos literarios, cuando elaboró su primera obra, nunca publicada, la cual recoge en su título una imagen de prosapia secular, *Dios hecho viento*. También evoca la crisis de fe que tuvo a los dieciocho años, percibiendo a la sazón que los poemas que creaba sustituían de algún modo al rezo. Eran, según él dice, «una poesía de tipo religioso desde una posición de agnosticismo» (p. 22).

Francisco Brines consideraba que la poesía es «un hallazgo que se transforma en una donación emocionada» (p. 23) y que él nunca escribió un poema a partir de una pauta preconcebida (p. 41). Ante la disyuntiva por lo menos ríspida sobre si el poeta nace o se hace, solventó la cuestión diciendo que, si la posibilidad expresiva que a uno se le ofrece en la vida, y de la que es consciente, no la acompaña con el aprendizaje, siempre lento, del oficio poético, el don creativo acaba desapareciendo. Entendía también que lo peor que puede sucederle a un poeta es repetirse, porque eso supone su muerte como tal. El peligro de la repetición, que acostumbra a estar al acecho, estima haberlo conjurado gracias a que escribía muy de tiempo en tiempo, con lo cual sus obsesiones se le presentaban de diversa manera cuando le podía «la concupiscencia de la escritura» (p. 35). El razonamiento lo concluyó así: «Cuando uno tiene el peligro de ser repetitivo, el hecho de que no tenga la fruición de la escritura es salvador» (p. 36).

Preguntado acerca de quienes fueron sus maestros iniciales, responde que de Juan Ramón Jiménez aprendió a afinar la educación estética, debiéndole a Luis Cernuda la enseñanza de que el hombre ha de situarse en el poema, donde ha de haber una «estructura moral que importa no solamente para la poesía, sino, en este caso, también para la vida» (p. 27). Otros autores recuerda luego: el primer Antonio Machado, el de *Soledades*, *Galerías* y *otros poemas*, cuyo influjo se habría dejado sentir en *Las brasas*, y los prosistas levantinos Gabriel Miró y José Martínez Ruiz, Azorín, enfatizando la influencia del de Monóvar, cuya obra era conceptuada por Gerardo Diego como la de un verdadero poeta, me permito apostillar.

En relación con sus preferencias en poesía, le participa a Duque Amusco que no le interesaban las corrientes a las que pudiesen adscribirse los poemas, sino los poemas que consideraba buenos. Para considerarlos así habían de hablar de la vida y hacerlo con intensidad y desde la sencillez de expresión. No obstante, también le podían complacer aquellos que implicasen gran aliento retórico, siempre que lo justificase la emoción del poema, no la que se obtiene por una dominada práctica del oficio.

Dos ciclos entendió Francisco Brines que podían advertirse en su trayectoria lírica, delimitándolos *Insistencias en Luzbel*, su obra más abstracta y metafísica, aparecida en 1977. Su andadura poética habría transitado a su entender desde la sensorialidad hasta el despojamiento, si bien con reconexiones con la sensorialidad en distintos libros hasta un «despojamiento final que ha venido, un poco imprevisto, con *La última costa*» (p. 42). El título de este conjunto de 1995, galardonado con el premio Fastenrath de la Real Academia Española, reproduce el de su último poema, inspirado en el tópico literario y asimismo pictórico de la barca que va avanzando hacia una orilla ciertamente otra que simboliza el más allá.

Francisco Brines leyó la vida humana como «un desastre metafísico» (p. 39), y también como «una constante despedida» (p. 40), llegando a la conclusión de que la felicidad se asienta en buena medida en saber renunciar. Haber vivido el amor en su integridad, en su plenitud pasional, justificó, con todo, su propio vivir, siendo la visión del mar la que más le confortaría y emocionaría en el supuesto de que pudiese contemplar desde la ulterioridad su desnudez y el movimiento de sus olas.

El capítulo tercero, «Espejo ciego», traza un recorrido descriptivo y analítico de toda la obra poética de Brines, resultando esas páginas muy orientadoras al respecto. Duque Amusco advierte que en su trayectoria lírica no es pertinente hablar en términos de evolución en sentido estricto, ya que no estamos ante un autor de obra «fluyente» como los del 27, o de producciones «expansivas», como las de tantos otros creadores. En el caso de este poeta, evolucionar equivaldría a «completar», a ir profundizando en cuanto se esbozó antes, remontando ese antes a *Las brasas*, donde su universo poético fundacional aparece ya «perfectamente conformado» (p. 47), pese a contener textos que se elaboraron cuando faltaban algunos años todavía para que alcanzase el escritor los treinta de edad.

En *Las brasas* resalta Duque Amusco que el sujeto lírico protagonista es un viejo, en sintonía con la senectud espiritual sentida por el poeta, ya que no física. Esa autopercepción de vejez traduciría la de «finitud, fracaso y desengaño» (p. 50). Otro elemento nuclear comparece en la obra, el paisaje mediterráneo, erigido en coprotagonista. La temprana conciencia de finitud se acentuará como experiencia efectiva en el libro

de 1967 *Palabras a la oscuridad*, donde prevalece un sentido de desposesión existencial, encarnando un rol protagónico la figura del mendigo.

Título tan escueto como enjundioso es el del libro *Aún no*, inspirado en la filosofía de Heidegger. La titulación apunta, en efecto, a la tesis de que vivir no sería sino un prepararse para el «no» que implica la muerte. Al parecer, el poeta pensaba titular a esta obra *Preparación para una buena muerte*. De haber sido así, entiendo que el título se hubiese alineado, no sé si en demasía, con aquellos tan parecidos que no pocos tratadistas adoptaron hace siglos, y tal vez fue clarividente descartarlo. Es este el libro en el que se patentiza más desolación, además de comportar una sátira moral. La problemática, por no decir «constructo», de la tan traída y llevada «salvación por la palabra» no deja de abordarse en esta obra, cobrando nitidez el posicionamiento de que nada va a sustraerse al olvido definitivo, de modo que la hipótesis de la posterioridad literaria sería no solo engañosa, sino el más grande de los engaños.

El libro de Brines más complejo es *Insistencias en Luzbel*, asegura Duque Amusco, no sin valorarlo asimismo como eje central de su obra. La vida es leída ahí como un simulacro, como un mero espejismo. En esa insustancialidad consistiría ni más ni menos su verdadera sustancia. El vivir vendría a ser una muerte sucesiva, idea que cabe asociar a las muertes diarias que postularon primordialmente Séneca y Quevedo. Para el especialista, en este libro es ostensible la idea de «la caída en la nada, pero, también, de la resurrección a otra nueva vida más sabia, serena e indulgente» (p. 79).

Con precedencia a referirse a *El otoño de las rosas*, libro publicado en 1986 al que le fue otorgado el Premio Nacional de Poesía, Duque Amusco remarca la tesis de que la obra briniana no se deja asimilar a la de los poetas «fluyentes» que en cada nueva entrega procuran transitar por territorios no hollados antes. A diferencia de ellos, Brines habría escrito siempre el mismo libro, pero plasmándolo de modo distinto en cada una de sus manifestaciones concretas. El antecitado conjunto sería una ilustración magistral de esta tesis. Lo sería porque se profundiza en el devenir constante del tiempo y en el cotidiano adiós vital. En el libro de libros *El otoño de las rosas* el lírico levantino obtuvo, según este especialista, «el grado más alto de depuración expresiva» (p. 83).

En 1995 publicaba Francisco Brines *La última costa*, libro en el que distingue Duque Amusco tres secciones y un poema final que da título al conjunto. Texto muy singular en él, la obra participa de su impregnación fúnebre, pues figuran en su seno poemas que el analista designa como *post mortem*, dado que en ellos se proyecta una visión ciega y llena de brumas de ultratumba. «Ceniza y misterio. Esta es la imagen que permanece capturada en las páginas de este libro duro y maravilloso» (p. 94), concluye el estudioso como reflexión final de este capítulo.

«A debida distancia» se titula el capítulo cuarto de *Cenizas y misterio*. En él se centra Duque Amusco sobre todo en la presencia del vector satírico en la poesía briniana, en la que la sátira «apunta más a la defensa de los derechos individuales y de realización propia que a los colectivos» (p. 99), puntualiza. Luego va exponiendo sus comentarios a propósito de *El santo inocente* (1965) y de *Composiciones de lugar* (1971), título este que copia una expresión contenida en los *Ejercicios espirituales* ignacianos. No habría en la vida experiencia de ninguna clase que sea capaz de darle sentido, reflejaba Brines en esta obra, donde se defiende que la más grande traición a uno mismo sería desoír los propios impulsos naturales.

A continuación, y tras detenerse un tanto en *Ensayo de una despedida* (1974), título que el autor puso a la reunión de su poesía escrita entre 1960 y 1971, se plantea Duque Amusco el asunto del posible anticlericalismo de quien había estudiado en un colegio de jesuitas, y descarta que acabase denostando a la Compañía. Añade que *Insistencias en Luzbel* supuso el eco «con el que se apaga la voz satírica de Brines» (p. 121). Como coda final se reproduce y es comentado el texto prosístico «Una mirada al fútbol desde Daniel Solsona», en torno al malabarismo aduendado con que jugaba el futbolista barcelonés que triunfó en el equipo valencianista desde 1978 a 1983.

El capítulo «Poesía de la incertidumbre» es breve, pero contiene muchas valiosas reflexiones sobre el universo briniano. Una afirmación de Francisco Brines, la de que «la poesía no persigue otra cosa que el conocimiento», da pie a Duque Amusco para una estimación de lo que pudo querer significar al enunciarla. Al respecto sale al paso de quienes acaso crean ingenuamente en la literalidad estricta del aserto, en el cual la palabra «conocimiento» estaría haciendo referencia a un saber de carácter positivo y alcanzable mediante el lenguaje poético. Entender así esa afirmación supondría no haber comprendido el alcance de lo que se plantea, máxime teniendo en cuenta que la poética del autor, aunque no solo la suya, se desenvuelve entre una ausencia doble, la del sujeto y la del objeto.

En el poeta levantino el sentido de ese conocimiento apuntaría a una realidad que de antemano se sabe insuficiente, y carece de confirmación probatoria como tal. Sería como decir, en síntesis aparentemente paradójica, que «conocemos que no conocemos» (p. 137), subraya Duque Amusco, quien termina el capítulo con una reflexión metapoética que pudiera ser compartida tanto por Brines como por otros poetas de nuestro tiempo: «la poesía habita, como un interrogante, no la *casa del ser*, sino el desierto de la incertidumbre» (p. 138).

En el capítulo sexto, «Entre dos nadas», texto que fue el prólogo a la antología consultada de Brines *Entre dos nadas*, y que publicó Renacimiento en 2017, hace Duque Amusco, entre otras caracterizaciones del poeta, la de

que es un lírico sin religión, aunque sea un lírico religioso. También afirma que es un metafísico que difiere de los metafísicos ingleses en virtud de su trasfondo de fe. Otro aserto: Brines no habría escrito poesía amorosa propiamente dicha, antes bien «muchacha y buena poesía de la sensualidad» (p. 151). Destaca asimismo que la suya es una poesía de una gran intensidad en la que cada poema alberga «siempre una línea de pensamiento» (p. 148).

En «Tres poemas crípticos», se detiene Duque Amusco en la lectura de los tres poemas que a su juicio son de más difícil acceso en la poesía briniana. Uno de ellos, «Oyendo el humo», pertenece a *Insistencias en Luzbel*. Señalando su titulación sinestésica, y la significación de la palabra «humo» como nadería de la vida, advierte el analista que el poema no facilita el recurso de apoyarse en su contextualización para ser dilucidado. El texto traduce una visión de la existencia humana como un tránsito efímero entre dos nada, idea que reactualiza la visión de Vicente Aleixandre de leerla como un relámpago entre dos oscuridades.

En *El otoño de las rosas* se encuentran los otros dos poemas que comportan una ardua hermenéutica. Uno es el que lleva por título «En mi cincuenta y dos aniversario». En él distingue Duque Amusco un primer bloque textual donde se poetiza una tentación destructiva, y un segundo tramo en el que, por el contrario, se transluce una actitud que propende a la serenidad, acaso a vueltas del intento de superación de un mal trance amoroso. En el último verso se emplaza el hablante a esperar la llegada de la noche, una noche en la que, según la lectura del intérprete, «se anularán todas las tensiones y los deseos sin cumplimiento» (p. 167).

En el otro poema del mismo libro, «Canción del desvelado», observa Duque Amusco herencias literarias seculares, tanto de contenido como de ritmo, sin descartar que sus ocho versos puedan remitirnos a las formas adoptadas por las coplas de arte mayor. Una y otra vez aparecen en el tejido textual los vocablos «gallo» y «noche» en un poema en cuyo final se dirige el gallo al personaje recordándole que ha perdido otra noche de su vida. Otra más, y así hasta que no haya ni gallo ni noche, se concluye en alusión, entiende el comentarista, «a una muerte por la que todo habrá de volver al equilibrio de la nada» (p. 171).

El último de los textos del libro, «Una meditación en Elca», es un poema en prosa que ha de degustarse, y no tratar de sintetizarlo como me dispongo a hacer, aunque ambas opciones no las veo del todo incompatibles. Dividido en poema en dos momentos, y ambientado en la casa y entorno solariego de Francisco Brines en Elca, el discípulo andaluz, poeta él también, imagina líricamente una escena estival acerca de cómo puede nacer la poesía, la poesía de uno de sus maestros principales, en su propio entorno. El poeta valenciano es imaginado mientras se gesta un poema como si él

no estuviese allí, y el texto fuera creándose y moldeándose a sí mismo en virtud de un paisaje alentador y propicio.

El poeta aparece sentado en una amplia terraza, y sereno, con un estado de serenidad resultante de «la comprensión de la inutilidad íntima de todo» (p. 175). Ciertamente que los signos los está trazando su mano, pero «[s]e diría que el poeta no existe» (p. 176). Acaso no exista, pero las palabras van surgiendo y son trasladadas a la hoja. Así retiene el día mientras la vida queda aprisionada, hermosamente. Al amanecer, se vaticina que la aurora alboreará «como tras un sueño de siglos. El sol saldrá de aquellas palabras, ascenderá renovado y alumbrará a los hombres» (p. 176). Con este bello augurio finaliza ese metapoético tributo de Alejandro Duque Amusco al admirable poeta levantino.

En esta reseña no me he referido detalladamente a todas las cuestiones suscitadas por Duque Amusco en su libro, pero sí a las principales que en él se abordan. Creo, sin embargo, que ha quedado bien patente la importancia de esta reunión de textos como un aporte valiosísimo para el mejor entendimiento de la obra briniana. Me parece oportuno, por último, enfatizar la fiabilidad filológica del autor, en sintonía con una sensibilidad estética y un estilo cuidado que no extraña en quien se demuestra en estas páginas un discípulo tan aventajado del poeta valenciano.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH

PAYERAS GRAU, María (ed.). *Ecos, pláticas y representaciones. El diálogo intergeneracional, intertextual e interartístico en la poesía de la Transición*, Sevilla, Renacimiento, 2021, 316 pp.

El estudio de la poesía de la Transición en España es en la actualidad el objetivo esencial del grupo de investigación internacional POESCO (Poesía Española Contemporánea). Los años que anteceden y los inmediatamente posteriores a la transición a la democracia conforman un periodo en que conviven en el panorama literario español varias generaciones de autores con tendencias y convicciones artísticas e ideológicas diversas. El grupo POESCO se propone, entre otros objetivos, el análisis de la diversidad estética resultante de esta confluencia y la consolidación de esas poéticas transicionales, con una atención específica también hacia las figuras femeninas de este periodo. Como contribución a este propósito común surge *Ecos, pláticas y representaciones. El diálogo intergeneracional, intertextual e interartístico en la poesía de la Transición*, obra editada por María Payeras Grau, actual responsable de POESCO, y en la que participan

otros miembros de este grupo, así como investigadores pertenecientes a instituciones de variada procedencia.

María Payeras Grau es catedrática de Literatura Española en la Universitat de les Illes Balears. Durante su trayectoria académica, se ha dedicado principalmente al estudio de la literatura posterior a la Guerra Civil y, sobre todo, a la poesía española de los años cincuenta. Además, también ha centrado buena parte de su carrera investigadora en la poesía femenina contemporánea. Ella es la encargada de reunir en este volumen un total de once trabajos que se acercan a la obra de autores como, entre otros, Juan Luis Panero, Antonio Jiménez Millán, Menchu Gutiérrez o Aurora Luque desde una perspectiva transversal, atendiendo a factores que, como ya adelanta el subtítulo de la obra, se aproximan a lo intergeneracional, lo intertextual y lo interartístico. Aunque muchas veces estas tres perspectivas se solapan, son los criterios que articulan la estructura interna del volumen.

El libro está dividido en tres bloques a los que antecede una introducción de María Payeras Grau y que recuperan el título del volumen: «Ecos», «Pláticas» y «Representaciones». El primero toma una perspectiva intergeneracional y se abre con «La poesía de Menchu Gutiérrez: ecos, enigmas, paradojas» de Sharon K. Ugalde. La poesía de Menchu Gutiérrez emerge en los años ochenta, tras un periodo de frustración que la autora sufre en el ámbito pictórico y que le hace virar hacia otras vías de expresión. Sharon K. Ugalde descubre una coherencia interna marcada por la actitud de Menchu Gutiérrez hacia el acto poético como «una apertura a lo originario incognoscible» (p. 29) que, además, revela un eco de uno de los principales exponentes de la Generación del 50, José Ángel Valente. Se lleva a cabo un estudio de esta influencia en el conjunto de la obra de Menchu Gutiérrez y, específicamente, en el poemario que representa el inicio de una segunda etapa en la trayectoria poética de la autora: *La mano muerta cuenta el dinero de la vida* (1997). Este bloque continúa con un trabajo de Pablo Merchán, que se centra, con «Las formas del silencio en la Transición española: la poesía de Jaime Siles y José-Miguel Ullán en torno a 1977», en la reflexión poética de estos dos autores sobre el silencio en unos años en que la sociedad estaba marcada por un pacto de supuesto olvido de los estragos de la guerra y la dictadura de la que España apenas empezaba a salir. Pablo Merchán estudia, desde este presupuesto, las consideraciones de Siles y Ullán en torno a la naturaleza del lenguaje y su problemática, así como la repercusión de esa poética silenciosa en el periodo artístico en que se engloba. El siguiente trabajo, «Genealogías femeninas en la poesía de Aurora Luque», pertenece a Julio Neira y contiene un estudio de la voluntad reivindicativa de la idea de mujer como creadora y como parte de la historia en la obra de Luque, que se manifiesta por medio de genealogías. Es una muestra de la lucha de esta autora contra las perspectivas tradicionales y claramente patriarcales que

han relegado a la mujer a una posición secundaria o incluso invisibilizada a lo largo de la historia y que han provocado que, aún hoy, se arrastre una urgente necesidad de reparación. Cierra el bloque Giuliana Calabrese con «El (en)sueño americano: algunos *American Landscapes* de Aníbal Núñez y Luis Bagué Quílez», donde lleva a cabo un análisis de los paisajes norteamericanos en *Estampas de ultramar* (1986) de Núñez y *Paseo de la identidad* (2014) de Bagué, con la serie «American Landscapes» de Ángel González como fondo.

El segundo bloque, «Pláticas», está enfocado en la intertextualidad y se abre con la aportación de Blas Sánchez Dueñas, «Paratextos e intertextualidades en *Trasterrado marzo* de María Fagundo». Este investigador focaliza su análisis de este poemario desde el punto de vista de su rico diálogo intertextual, no solo con la tradición literaria hispánica, sino también con la universal. Asimismo, propone *Trasterrado marzo* (1999) como la obra en que cristaliza ya la madurez total de la autora en lo referido al acto creativo. A este trabajo sigue Luis Bagué Quílez con «Un pacto apócrifo: disfraces paródicos en *Parnasillo provincial de poetas apócrifos* (1988) y en *Vidas improbables* (1995)». Se hace un análisis de estas dos recopilaciones antológicas, de las que se ocupan Agustín Delgado, Luis Mateo Díez y José María Merino en el caso de la primera y Felipe Benítez Reyes en el caso de la segunda. Estudia la dimensión metapoética y paródica que encierran estas obras como un modo de desestabilizar el canon poético establecido. José Ángel Baños Saldaña continúa este bloque con «Admiración y amistad a lo largo: Jaime Gil de Biedma y José María Álvarez. De la poesía-herramienta al libro-museo». Estudia el desarrollo del paradigma estilístico de José María Álvarez en un conjunto de textos que se aúnan por su naturaleza autorreflexiva en cuanto a lo ideológico, el proceso creativo y las relaciones sociales y literarias (entre ellas, especialmente la amistad con Gil de Biedma, que influye visiblemente y desde muy temprano en la configuración de su poética). Con la aportación de Jesús Aguilar Fernández-Gallego, «“Sobrevolando a Deleuze”: la intertextualidad como medio compositivo y herramienta hermenéutica», pasamos al estudio de otro de los grandes exponentes del grupo de los novísimos, Leopoldo María Panero, y se cierra así este segundo bloque. Se hace un estudio de las conexiones intertextuales que se dan con Gilles Deleuze tanto en su obra poética como en prosa y que pasan, sobre todo, por la idea de la búsqueda de un sentido como guía para el proceso creativo.

El último bloque, «Representaciones», está compuesto por un total de tres trabajos centrados en aspectos efrásticos y diálogos interartísticos. Lo abre Almudena del Olmo Iturriarte con «La construcción de una mitología de la resistencia. Los poemas efrásticos de Antonio Jiménez Millán en la Transición». Atiende a un elemento esencial en la poética de este autor: la presencia de riquísimas conexiones interartísticas que utiliza

en su búsqueda de un tono abatido y desencantado y que establece como fondo para una construcción de la historia colectiva, pero también de su propia experiencia como individuo. Sigue Francisco Díaz de Castro con «Arte y poesía. Poemas de Juan Luis Panero», donde se centra en el enfoque culturalista del poemario *Antes que llegue la noche* (1985) para estudiar la relación moral y estilística entre la poética de Panero y los diversos autores a los que explícitamente dedica algunos poemas. El último trabajo, «Simbolistas, barrocos, conjurados: la écfrasis en la poesía de Martínez Sarrión», pertenece a Alfredo López-Pasarín, que traza la presencia de la écfrasis en la poética del autor a partir de una sección de *Pautas para conjurados* (1970), compuesta por seis poemas, que resuena en cuanto a su sentido y su organización interna, según el investigador, en *Cantil* (1995). Se realiza un estudio de composiciones seleccionadas que tienen como elemento común la presencia de lo visual y, más concretamente, de lo pictórico.

Se cierra de este modo un volumen que se aproxima a una parte de la literatura tardofranquista y de los años de la Transición demostrando la especial multiplicidad que distingue a las poéticas de estos años, dado el carácter transversal de este periodo literario. Así, esta es una obra que sirve no únicamente como aportación de nuevas perspectivas en el análisis de los autores tratados de forma específica, sino también para ofrecer nuevas claves al estudio de esas poéticas transicionales en su conjunto desde prismas más alejados de lo tradicional.

LARA GALLARDO CALVO

OLIVÁN, LORENZO. *Las palabras vivas. La poesía y la poética de José Hierro*, Valencia, Pre-Textos, 2022, 298 pp.

Dentro de los actos celebrados y de las publicaciones aparecidas con motivo del centenario del nacimiento de José Hierro (1922-2022) y del vigésimo aniversario de su muerte, destaca, sin lugar a dudas, la reunión en *Las palabras vivas. La poesía y la poética de José Hierro*, de esos *trabajos de amor dispersos* que Lorenzo Oliván había ido dando a conocer acá o allá. No cabe duda de que buena parte de la mejor crítica poética en la historia de los estudios literarios la han hecho poetas. Lorenzo Oliván recoge el testigo y el magisterio de esta tradición y suma a la sensibilidad del poeta el afilado bisturí del filólogo para entrar a fondo en la «cosmovisión» de José Hierro, a la búsqueda del «contacto entrañable» con lo que lee (p. 62).

Una unidad de perspectiva caracteriza a todos estos ensayos reunidos en *Las palabras vivas*, como resultado de una lectura que, aunque diferida a lo largo del tiempo, tiene, por utilizar una expresión empleada por su autor, un «eje de visión» común. Siguiendo el camino abierto por una crítica formal, que remonta al modelo ruso, pero que tiene claras reminiscencias de la estilística de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, y de la crítica formal y estructural, menos idealista, de Emilio Alarcos Llorach, Oliván trata de buscar en todos estos ensayos el eje que vincula fondo y forma en el poema, «el espejismo de la unidad fondo-forma» (p. 182), esa dimensión performativa de la poesía por la que esta «dice y hace: hace lo que dice». Es esa perspectiva de análisis que busca el sentido último de cada elemento formal y la unidad de sentido del conjunto de la obra, y esa dimensión performativa, en la acepción que le otorga Austin, por la que la palabra poética no solo dice, sino que, diciendo, hace, lo que permite que redunde el carácter testimonial de la poesía de Hierro en una actuación sobre el mundo y le otorga el dinamismo temporal que la define; todo ello da unidad de visión al conjunto de ensayos que ahora se presentan.

Y esa unidad se representa en una fusión ineludible de vida y poesía, que se manifiesta en la «palabra viva». La poesía es, así, entendida desde el principio como «Fe de vida», tal como constata el poema final de *Alegría* y como recuerda el primer capítulo de *Las palabras vivas*, un completo repaso biográfico por el autor y su obra: «Una de las virtudes más patentes [...] en los versos de José Hierro, es que en ellos él vibra y resuena [...]. Siempre quiso dar fe de vida y, por eso, con insistencia se juzgó un poeta testimonial» (p. 13). La «palabra viva» es lo que buscan precisamente estos ensayos en la poesía de Hierro, ese resultado en la escritura en que la palabra y todos sus elementos (el ritmo, el sonido, los silencios, etc.) se identifican con la vida: «solo quiero explorar hasta qué punto ese concepto de “palabra viva” informa todo este universo poético» (p. 62), escribirá Oliván en afirmación válida para el conjunto del volumen.

Recuerda el crítico cómo, cuando le dijo al poeta su intención de trabajar sobre el ritmo en su obra, este mascullo: «¡El ritmo!». Para añadir a continuación: «¡La vida! ¡Casi nada!». Efectivamente, como demuestra Oliván a través de varios de sus ensayos, el ritmo es base fundamental del dinamismo de la poesía de Hierro y elemento central en su cosmovisión temporal y existencial, que no puede ser concebida sino desde una perspectiva de movimiento, en que el ritmo y la música trascienden la unidad versal para establecer una unidad con la vida. El ritmo, así, no es un elemento externo al poema, algo ornamental y superfluo, sino sustancia intrincada en la raíz misma del decir poético. Porque, como muy bien muestra Oliván, los recursos rítmicos del poema afectan no solo al plano fónico, sino también al morfosintáctico, al léxico y al semántico, en la «música de las ideas», como conformación expresiva de una cosmovisión:

«querer atrapar el tiempo, que es vida y dinamismo, en la palabra» (p. 83). Cada uno de los elementos formales que construyen el ritmo poético apunta a esa unidad de sentido cosmovisionaria.

De este modo, si el capítulo que da título al libro trata de captar la conexión entre ritmo y vida, el siguiente estadio de esta investigación indaga en «la música por dentro», en el análisis de «la estructura profunda de cuatro modos que tiene Hierro de moverse en el poema» (p. 90): el empleo del eneasílabo, el verso acentual en cláusulas, el verso mixto silábico y acentual, y la silva libre impar y su relación con el verso libre. El análisis de la estructura profunda de estos cuatro modos versales revela en todo momento la sabiduría rítmica de Hierro y su voluntad de innovar en cada uno de esos modelos, desde una concepción musical de la poesía que muestra su vinculación con la cosmovisión que encarna su obra. En cada caso, Oliván estudia los modelos de los que parte Hierro para anotar las innovaciones que acomete y el sentido de estas. En fin, como observa el estudioso en un momento de su trabajo, «José Hierro no hizo de la música del verso algo externo o superpuesto a las palabras», sino que «quiso hacer de ella carne misma del poema. Ahí reside el principal misterio de su poesía, y su mayor verdad» (p. 131).

El estudio del encabalgamiento va a mostrar un semejante entañamiento del ritmo en la poesía de José Hierro, que practica la mayor parte de los modos de este desajuste entre verso y sintaxis que se han descrito para la poesía española. «Desde su primer libro, el poeta se muestra como un consumado experto en extraer de él su máxima expresividad» (p. 167). Este empleo del encabalgamiento está vinculado en su poesía al «dinamismo» y al «movimiento» que se encuentra «en estrecha relación con su concepción del mundo y atañe a su propia visión de la vida y a su experiencia del problema del tiempo» (p. 175), como búsqueda «de una permanente necesidad de expresión» (p. 181). Pero el conflicto de ritmos que encarna el encabalgamiento se vincula también con el dinamismo de la caída, con la plenitud o con otras formas de dinamismo, que vienen a mostrar el trasfondo cosmovisionario de este elemento formal. En otro lugar de su libro, señala Oliván la relación del encabalgamiento en los poemas de Hierro con el silencio, y con esos modos de expresión que son los «silencios interiores» (pp. 70-72), «esos que permiten más que respirar, suspirar». El encabalgamiento pone de relieve la importancia de esos silencios, que no solo revelan la distancia entre el presente y el paraíso perdido de la infancia, ni el dinamismo de una cosmovisión existencial atravesada por el tiempo, sino toda una poética de la elusión, en tensión y complemento con la voluntad testimonial de su escritura, que trata de materializar en el texto todo lo que el poeta calla, todo aquello que está obligado a callar, por omisión o por (auto)censura, de donde deriva una dimensión pragmática de este quiebro rítmico.

Y es que es ese dinamismo, esa tensión de contrarios que entraña el movimiento característico de una cosmovisión existencial atravesada por la conciencia del fluir temporal lo que determina «Los ejes de visión» de la poesía de José Hierro. En su poesía, como señalará, «casi todo [...] es reducible a un problema de dinamismo», derivado de su concepción temporal, en «el más proustiano de nuestros poetas» (p. 202). Dinamismo y movimiento que hacen de Hierro «un poeta de conflictos», con una visión de la vida y la existencia como tensión de contrarios, que Oliván, siguiendo la línea del «imaginario poético» de Gaston Bachelard, ve como un conflicto entre el poeta del fuego, la pasión, lo vital, que se materializa en los mitos de caída (Ícaro y Prometeo, fundamentalmente), y el poeta del agua, vinculado con lo onírico, con la nostalgia del retorno a un origen, identificado con el paisaje marino, pero también con el seno materno, que implícitamente podríamos vincular también con Narciso. Esa misma tensión es la que podría establecerse en el conflicto entre las «palabras vivas» y las «palabras difíciles», como uno de los ejes que articulan su obra de principio a fin: si las primeras apuntan a esa fusión ideal de poesía y vida, de lenguaje y realidad, de ser y palabra, las segundas revelan una reflexión crítica y metapoética que muestra la incapacidad del lenguaje para nombrar, la ocultación del ser a la palabra, que solo puede manifestarse como distancia, la conciencia de que las palabras, el lenguaje tal como está codificado ya no sirve para nombrar una realidad fragmentada, un sujeto escindido y en disolución, la dificultad intrínseca de nombrar un mundo disgregado con un lenguaje que ya no le corresponde, la dificultad de encontrar la palabra que integre al hombre escindido en ese mundo, la búsqueda angustiada por reconstruir una identidad en la poesía. Si el nombrar original permitía confundirse con las cosas en un lenguaje creador, la caída en el tiempo conlleva la pérdida de esa función; es la tensión entre el *antes* y el *ahora*, entre la palabra como vínculo y el nombrar perecedero.

Dos breves notas cierran este volumen, antes de la muy detallada bibliografía con que concluye el libro. «Algunos rastros de la poética de José Hierro en sus relatos» rastrea en los cuentos reunidos de Hierro precisamente las huellas de su poética que ratifican su cosmovisión, encontrando claros paralelismos entre algunas actitudes y personajes que aparecen en sus relatos y la visión global que transmite su poesía, desde la conformación musical y rítmica de su mundo literario, la presencia constante del mar como núcleo germinativo de ese mundo o la recurrencia del mito del paraíso perdido hasta la proyección biográfica en algunos personajes que guardan clara similitud con las experiencias del autor, fundamentalmente con el recuerdo de la cárcel. El volumen se cierra con una evocación personal de José Hierro por Lorenzo Oliván, quien recuerda su primer encuentro con el poeta en un curso de verano de la

UIMP en 1993, y su último encuentro con él en Santander unas semanas antes de morir.

Las palabras vivas tiene esa dosis medida de análisis profundo y admiración ante el poeta y su persona, una dosis medida que lleva justamente a buscar ese «contacto entrañable» con lo que se lee, esa proximidad que es el único modo posible de hacer crítica literaria.

JUAN JOSÉ LANZ

GIMÉNEZ, Facundo. *La línea clara. La poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 2022, 211 pp.

Buena parte de la producción lírica de Luis Alberto de Cuenca —escritor, traductor, ensayista, filólogo y columnista madrileño— ha sido con frecuencia asociada, por no decir definida, por vía del lugar común de la línea clara. Procedente de la historieta franco-belga, la línea clara designaba una corriente del cómic marcada por la búsqueda de la comprensión como objetivo central al que se subordinan todos los componentes de la creación. Ahora bien, ¿qué supone la adopción de una categoría tal para la descripción de una poética compleja?, ¿qué tan apropiada resulta la transposición intersemiótica del término de una esfera a otra?, ¿qué nuevos alcances registraría para el estudio de la escritura luisalbertiana la revisión de tal herramienta? En *La línea clara. La poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Facundo Giménez, Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina), se da la tarea de revisar, a lo largo del conjunto de la obra del autor, la operatividad de la línea clara en tanto que constructo teórico propicio para abordar no solo cierto sector de su producción, sino su proyecto entero como una totalidad multifacética pero coherente. Para hacerlo, elige indagar hacia dentro de la propuesta creativa de Cuenca, en cruce con la realidad de la escena literaria española contemporánea en que se desarrolló y con todo el sistema crítico bibliográfico dedicado a su estudio.

Tras el prefacio, Giménez divide su obra en dos partes: la primera de ellas lleva el título de «La línea clara: una prehistoria»; la segunda, «La línea clara y Luis Alberto de Cuenca». No es insignificante el gesto de referir la línea clara ya desde el primero de los términos de la secuencia planteada. La tesis fundamental del volumen reconoce en el mentado concepto, reivindicado por el propio poeta, una clave de lectura insoslayable para reflexionar en torno a los dos momentos contrapuestos que tradicionalmente se reconocen en su poesía: sus inicios, en la órbita

de la muchas veces denostada estética novísima de los años setenta, y un desarrollo posterior, en las antípodas, regido, se ha dicho, por los preceptos de la línea clara de la historieta, popularizada por, entre otros, Hergé, autor de *Las aventuras de Tintín*.

«La línea clara: una prehistoria» recorre la trayectoria del madrileño desde la publicación del primero de sus poemarios, *Los retratos*, de 1971, hasta la aparición, en 1985, de *La caja de plata*, reconocido punto de inflexión en el proyecto luisalbertiano. El estudio de Giménez remonta su búsqueda hasta un momento incluso previo a la irrupción misma de Cuenca para dar cuenta del peculiar fenómeno de la experiencia novísima en la que abreverán no solo *Los retratos*, sino también los posteriores *Elsinore* (1972) y *Scholia* (1978). La mención de la antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, de 1970, y su proyecto de promoción de una serie de autores (Gimferrer, Carnero, Colinas, Vázquez Montalbán y Panero, entre otros) permite la caracterización de un período, aunque efímero, verdaderamente disruptivo dentro de la literatura española de la época.

Una vez señalados los lineamientos principales de ese emergente novísimo y su papel en la nueva realidad social, cultural y de explosión mediática del posfranquismo, el estudio se enfoca en definir el lugar que, *a posteriori*, Cuenca supo ocupar tras la estela de esos primeros exponentes ya aludidos. Como persistencias de la estética setentista, Giménez advierte que, en esos primeros poemarios de juventud, el deliberado hermetismo de estilo, así como el uso reiterado del *collage* de referencias eruditas y del juego asociativo irracional, redundan en una praxis poética que desdeña cualquier comunicación con el gran público, en pos de un lector minoritario, hiperculturalizado. Y aunque registra ciertos atenuantes a esa inicial búsqueda de hermetismo culturalista en el paso entre *Elsinore* y *Scholia*, la primera parte del volumen se hace eco de aquellas lecturas críticas contemporáneas que lo retratan en tanto que «poeta oscuro, erudito, hermético, epigonal —otro tardío novísimo, otro “coqueluche”—» (p. 67).

Pero en *La línea clara* la indagación se extiende más allá de las fronteras de la obra poética luisalbertiana en sentido estricto. Ante el consenso en señalar, a principios de los ochenta, un hiato, un corrimiento de Cuenca del centro de la escena poética, el volumen elige reivindicar la relevancia de la investigación y divulgación filológica clásica y medieval a las que el autor dedica los primeros años de la década. Luego, al reflexionar en torno de la «Movida» madrileña como primera manifestación fuerte, espontánea y desencantada del fin del régimen, el estudio encuentra oportunidad de repensar el hacer de Cuenca en los años que median entre la publicación de *Scholia* y *La caja de plata*. Giménez destaca la labor del autor como letrista del grupo musical Orquesta Mondragón en tanto que encuentra

allí un germen temático de toda su producción posterior. Por último, en el capítulo final de la primera parte, ese interés por estudiar la trayectoria de Cuenca lo mismo en su especificidad que a la luz de las tendencias poéticas al uso motiva un minucioso ejercicio de rastreo de la presencia, aún periférica, del autor en las antologías de la época.

Desde la página inicial de «La línea clara y Luis Alberto de Cuenca» se reconoce la centralidad de *La caja de plata* en el golpe de timón que experimenta la poesía española en general y la del madrileño en particular desde mediados de los años ochenta, momento de afirmación de su figura en el panorama literario nacional. En términos de su praxis poética, Giménez enumera una serie de rasgos diferenciadores del poemario que subsistirán en títulos subsiguientes (*El otro sueño*, 1987; *El hacha y la rosa*, 1993; y *Por fuertes y fronteras*, 1996). Entre ellos se cuentan el uso de moldes de la tradición, la incorporación del elemento urbano, del consumo cultural de masas y de la misma biografía de Cuenca, así como un culturalismo menos hermético, de cuño diferente al de su poesía primera. Si bien tal viraje lo acercaría a las propuestas de algunas corrientes dominantes en la España de los ochenta y noventa (*la otra sentimentalidad*, primero; la poesía de la experiencia, después), como se ha señalado ya, este estudio procura leer esos cambios en una clave distinta: la de la línea clara propiamente dicha.

La segunda parte del estudio de Giménez adopta la línea clara no como un partaguas entre dos modos irreconciliables de concebir el quehacer poético, sino en todo su potencial explicativo, como un dispositivo para repensar el proyecto escriturario luisalbertiano en tanto que conjunto orgánico, desde la experimentación tardonovista de los setenta hasta la poesía *de senectute*, cuarenta años más tarde. La decisión de considerar ambas porciones de la producción del madrileño como complementarias continúa una tendencia última en el estudio de su obra, tras el sostenido proceso de invisibilización del que fue objeto su poesía primera por parte del mercado editorial y la crítica especializada. La densidad del concepto de la línea clara permite al autor explorar varios ejes de la creación poética en Cuenca, más allá de la evidente búsqueda de una mayor legibilidad que guiará su lírica posterior. Por un lado, la veta transculturalista, es decir, el intercambio con la tradición como conjunto de prácticas en constante revisión, y, en conexión con ella, la transposición entre los planos de lo visual y lo textual, dada la singular apropiación que su poesía lleva adelante de la viñeta del cómic, así como del fotograma del cine.

En suma, con el incentivo de revisar un concepto cristalizado por el uso, *La línea clara. La poesía de Luis Alberto de Cuenca* de Facundo Giménez emprende dos recorridos de forma simultánea. Uno, el repaso a través de la compleja obra del madrileño en pos de superar el escollo de la doble

filiación hacia una lectura integrista de ambos extremos; el otro, la reflexión respecto a cómo se enmarca esa producción en el esquema mayor de la historia cultural española tras la dictadura. Como en el caso de Ulises, el griego cuya proeza Giménez nos recuerda en el prefacio, ambos viajes desembocan en buen puerto, aun a pesar de los altibajos en el camino, oscilaciones que son del héroe lo mismo que del poeta en su búsqueda expresiva y de la literatura en la España a la salida del franquismo, etapa tan contradictoria como fructífera.

MARIANO DOMINGO