

[Reseñas]

Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, *El ojito derecho. Amores y amoríos. Malvaloca*, edición de Mariano de Paco, Madrid, Clásicos Castalia, 2007, 288 pp.

La edición que aquí reseñamos sobre la obra de los hermanos Quintero se divide en dos grandes apartados: el biográfico y el crítico y, dentro de este último, nos introduce en las tres obras que vamos a leer a continuación: *El ojito derecho*, *Amores y amoríos*, y *Malvaloca*.

Dado el silencio, desde el punto de vista crítico e histórico, en el que ha caído su dramaturgia, creemos que una publicación de estas características contribuye al conocimiento apropiado de una obra que, por razones en su mayor parte ajenas al fenómeno teatral, permanece hoy día prácticamente olvidada, pese al gran éxito que tuvo en su día.

En este sentido, el acercamiento a los textos que nos propone en su Introducción el catedrático de la Universidad de Murcia Mariano de Paco bien podría formar parte de ese capítulo que se echa en falta en la Historia de la Literatura Española, pues propone, desde un punto de vista objetivo, una adecuada valoración de los autores. Destaca, sobre todo, la intención de llenar la página que la Historia del Teatro les “debe” a los Quintero, juzgando sin subjetivismo los valores, los aciertos, la novedad que supuso la dramaturgia quinteriana en su contexto, en las circunstancias concretas en las que se produjo y las reacciones que suscitó, tanto favorables como desfavorables, pues, como el editor señala, no tiene sentido aplicar a la obra de los hermanos conceptos dramaturgicos o sociales que ellos no tuvieron en cuenta. De hecho, hay que considerar que muchos escritores e intelectuales los valoraron con acierto, como vemos en la Introducción a propósito de Clarín en el epígrafe titulado “Los críticos ante el teatro de los Quintero”: “Estos autores son toda una revelación; significan un gran aumento en el caudal de nuestro tesoro literario. Traen una nota nueva, rica, original, fresca, espontánea, graciosa y sencilla: muy española, de un realismo poético y sin mezcla de afectación ni de atrevimientos inmorales” (p. 26).

Sin embargo, pese a comentario tan elogioso, no escasean los contrarios, como el lector comprobará cuando se acerque a esta edición, pues ambos aspectos de la crítica están muy bien documentados mediante la incorporación de la recepción en la prensa de la época en la que las obras se estrenan, información que consideramos necesaria no sólo para comprender el entorno donde se desarrolla la labor quinteriana, su propia obra y el impacto que ésta tuvo, sino también para formarse una idea global y ecuánime sobre las condiciones de recepción de sus obras, tanto por parte de los críticos como del público.

En este orden de cosas, cabe subrayar la gran labor de síntesis y de recopilación de información que nos ofrece esta edición: una bibliografía muy completa de las obras que se editan, así como noticia de los idiomas a los que se tradujeron (lo cual completa una objetiva perspectiva desde la cual acercarnos a la obra quinteriana), de compilaciones y obras de conjunto, artículos y críticas de prensa, todo ello dentro de una impresión muy cuidada, al amparo de la colección de Clásicos Castalia, a la que las láminas que la acompañan dotan de mayor interés si cabe, máxime cuando estamos ante teatro -donde lo visual es medular- y estos escogidos ejemplos de las representaciones ayudan a conformarse una idea de cómo fue la puesta en escena. Asimismo, las fotografías, las ilustraciones y las pinturas estimulan a la imaginación y la hacen volar un siglo hacia atrás; en resumen, nos ofrecen el sabor de una época.

La Introducción que precede a las piezas teatrales arriba mencionadas comienza con un completo repaso de la vida y la obra de los hermanos Quintero. Varias impresiones y constataciones surgen a la hora de tratar unidos ambos aspectos: la precocidad literaria, la gran producción artística y la versatilidad de los dramaturgos.

Los hermanos Álvarez Quintero comienzan a estrenar sus primeras obras a los quince y dieciséis años, tienen en su haber más de doscientos veinte títulos y, aunque, fundamentalmente, son reconocidos como comediógrafos -no en vano fue el género que más cultivaron-, también escribieron dramas y otros subgéneros

pertenecientes al llamado “género chico” como el juguete cómico o el sainete. Buena cuenta de ello es precisamente esta edición, la cual nos ofrece tres obras, cada una de ellas pertenecientes a uno de los géneros o subgéneros que practicaron: entremés, comedia y drama, respectivamente.

En general, podemos decir que la clave de la literatura de los autores es un naturalismo idealizado, ya que aunque, como vemos en los comentarios que se insertan en la edición, ellos pretendían que sus escritos fueran “fiel reflejo de la vida” (p. 12), su realismo queda suavizado por su esteticismo, por cierta intención o interés ético, por la moderación y el equilibrio. En este sentido, podríamos hablar de una unión de estética y ética en su dramaturgia, aspecto que señala el profesor de Paco a propósito de la gran importancia y protagonismo de Andalucía y lo andaluz en la totalidad de la obra quinteriana: “La visión que de Andalucía tienen los hermanos Álvarez Quintero posee, pues, doble fundamento, vital y literario. Desde él se traza una imagen que suele criticarse por idealizada o, cuando menos, parcial de esta tierra. [...] La realidad ‘trágica’ es reconocida por los Quintero pero su punto de vista es que se ha de ‘remediar’ antes de trasladarse al arte” (pp. 24-25).

Respecto a esta preponderancia de lo andaluz, a la que se le dedica en exclusiva uno de los apartados de la Introducción, el titulado “Andalucía y andalucismo”, sobresale uno de los rasgos lingüísticos que caracterizan esta dramaturgia: la representación del dialecto andaluz, dentro del más amplio “Andalucía como espacio y como tema” (p. 22). Cuando se leen estas obras, la desautomatización es inmediata, y los ecos, voces y giros propios de los andaluces resuenan en nuestra mente sin falsedad, sin artificialidad. Y estamos convencidos de que este es uno de sus mayores aciertos, pues no es nada fácil de lograr sin caer en la exageración o en el chiste, como los autores mismos recomendaban a los actores a la hora de la puesta en escena.

Este interés por Andalucía impregna la obra de los hermanos Quintero de costumbrismo, de tipos populares y de arquetipos, de patios andaluces, de coplas, de motivos que ya se han convertido en tópicos, pero que en su día no estaban exentos

de novedad en lo que concierne al tratamiento de situaciones, caracteres y condiciones, tanto en los personajes como en los espacios y en la acción.

En cuanto a las obras incluidas en este volumen, invitamos al lector a su inmersión en ellas como una buena manera de conocer las líneas fundamentales del teatro de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, pues encontrarán todos los tópicos y tipos del teatro quinteriano, y decimos esto en su sentido retórico, no peyorativamente, ya que suponen una muestra de los rasgos más sobresalientes y distintivos de su obra, al mismo tiempo que dan cuenta de esa versatilidad de la que hablábamos.

Desde la Introducción, donde podemos leer un breve análisis crítico de cada una de ellas, se proponen como paradigma de cada uno de los correspondientes géneros y subgéneros que cultivaron los hermanos bajo los epígrafes “El género chico: *El ojito derecho*”, “Las comedias de los Quintero: *Amores y amoríos*” y “El drama quinteriano: *Malvaloca*. En ellas se da cita el andalucismo, su gusto por la música, la cual es muy importante en su obra -recordemos que también escribieron alguna zarzuela-, los patios sevillanos, espacio por excelencia de muchas de sus piezas, los magníficos tipos femeninos tan preciados a los Quintero, etc., todo inmerso en una atmósfera de luz, aunque, en algunos aspectos, peca de una excesiva idealización y del maniqueísmo propio del melodrama.

A este respecto, hay que recordar el éxito extraordinario del drama *Malvaloca*, del que se hicieron tres versiones cinematográficas con primeras estrellas de la época, como puede verse en las reproducciones de los carteles que acompañan al texto. La gran popularidad de la que los Quintero disfrutaron se confirma en el hecho de las muchas adaptaciones cinematográficas de sus obras, aunque su dramaturgia se utilizó ideológicamente en la dictadura franquista, lo que, como observa el profesor de Paco y señaló Jorge Urrutia, pudo ser una de las causas del rechazo que sufrió su teatro.

Lamentablemente, incluso hoy día, el teatro de los hermanos Álvarez Quintero se presenta lastrado por toda una serie de lugares comunes que, a fuerza de

repetidos, se asocian con una época negra en la historia de España, la posguerra, o desacreditado por las connotaciones negativas que, en muchos casos, se relacionan con lo costumbrista. Sin embargo, su facilidad para la configuración de situaciones plenas de sentimientos permite que su humor y sencillez sigan haciendo reír y llorar al público y que se sigan representando.

Esta edición nos muestra que, en definitiva, con sus virtudes y sus carencias (o a pesar de ellas), tenemos que tener en cuenta que los Quintero han marcado un modo de hacer teatro, han dado forma y codificación a una fórmula de gran efectividad, sobre todo comercial, de la que, actualmente y por poner un ejemplo, se sirve el medio de comunicación de masas por excelencia, la televisión.

María Isabel González Arenas

Mariana Colomer, *Libro de la suavidad*, Madrid, Huerga y Fierro, 2008, 87 pp.

La salida del tercero de los libros poéticos de Ana María Roig, que los firma con el nombre artístico de Mariana Colomer, ha supuesto para quien escribe estas notas una reafirmación en sus convicciones acerca de su valía literaria, una reafirmación que se sitúa en un momento de lectura que sucede a los precedentes de aprecio de sus valores: el de afirmación de los mismos tras leer *Crónicas de altanería* (1999), y el de su confirmación tras haber leído *La gracia y el deseo* (2003), libro que, al acoger entre sus cubiertas el conjunto inicial, pero revisado, ya alertaba sobre su escasa autoindulgencia respecto a su escritura más temprana.

Al no contemporizar consigo misma ni suscribir en su totalidad lo compuesto en su entrega inaugural, la autora barcelonesa puso sobreaviso a sus lectores que había optado por una severa autoexigencia, ostensibilizada palmariamente en su *Libro de la suavidad* (2008). Esta nueva obra, a la vez que consolida su universo propio, lo enriquece aún más. Y es que, en efecto, si su mundo literario se distingue por el ansia de belleza espiritual, manifiesta a través de la dimensión erótico-religiosa, así como de su voz lírica, *Libro de la suavidad* aporta más indagación misteriosa, y más depuración estética, a sus claves distintivas, como vamos a comentar a continuación.

La vertiente erótica que caracteriza a esta poeta desde los inicios de su trayectoria se asienta en sublimar su cotidianidad sin nunca perder de vista el horizonte de una visión sobrenatural de la vida humana. Tal visión trascendente figura implícita en el título de su libro más temprano, *Crónicas de altanería*, porque no debe olvidarse que Dámaso Alonso, en un bien conocido artículo sobre San Juan de la Cruz, ya se refirió a la caza religiosa de amor como “de altanería”. Ese enfoque fue progresando y desarrollándose en su lírica, pero en vez de orientarse hacia un norte contemplativo, eligió subsumir la contemplación en el seno de la praxis activa.

La finalidad de ver la cara de Dios constituye una perspectiva de culminación del existir que responde a la ortodoxia cristiana más indubitable. Con todo, los tipos

de vías orientadas al logro de ese fin pueden ser numerosísimas, siendo una de ellas la de la entrega solidaria, la cual estriba en no apartarse de la cotidianidad, de una cotidianidad que no peralta el ámbito doméstico, sino el compromiso social, un compromiso social radicado en el rasante más bajo del desvalimiento. Seguimos sin movernos del orbe sanjuanista, aunque alimentado por el prisma franciscano. El carmelita, en su poema “Tras de un amoroso lance”, atestiguaba el “abatime tanto, tanto/ que fui tan alto, tan alto.” Por su parte, San Francisco enseñó a leer la cara de Dios a través de la faz de las criaturas más desfavorecidas socialmente. Y ambas ópticas se entrecruzan en textos del *Libro de la suavidad* como “Amor, en la figura del pobre entre los pobres...”, al que pertenecen los siguientes versos:

Amor, en la figura del pobre entre los pobres,
resplandecía allí en un pasillo
de las urgencias de un gran hospital.

.....

Con qué suave demora acaricié
tus pies tan lacerados,
y derroché en lo oculto besos, lágrimas.

Con qué dulzura me abajabas
hasta hacerme sentir tan delicioso
el hedor de tus ropas,
y, así, a lo más alto llevarme.

y calzarme tus llagas y vestirme,
y no hallar más vocación que el amor.
y ser por Ti despreciada de todos.

Esta senda de compromiso extremo desprende un erotismo de índole espiritual tan bello como sublime, y entonces el lenguaje poético no cabe orientarlo hacia otra dirección que no sea la de la belleza expresiva, sintonizando y armonizándose de este modo en la hablante, su conducta como persona y su decir lírico, en el que se engastan continuos hallazgos lingüísticos, conceptuales y, de vez

en vez, tropológicos, como lo ejemplifica el empleo del término “suavidad”. Sustantivo muy empleado en la literatura ascético-mística del Siglo de Oro, y sugerente donde los haya, en ocasiones convoca alumbramientos teológicos como los que se atisban en la composición “Si en ti me contemplaste...”: “Si en Ti me contemplaste, / si en soledad cercana fuiste herido, / si ahora, Tú en mi cuerpo, celebrado.”

Entre las numerosas prácticas poéticas del fin del siglo pasado, y de comienzos del presente, en su poética ha acudido Mariana Colomer a la opción literaria de plasmar una lírica de acento religioso, y aun franciscano, que parecía casi inviable hoy, pero a la que su voz y su sentimiento han encauzado, posibilitando que su palabra, embebida en la añeja tradición áurea, nos transmita una elección estética de inusitada actualidad.

José María Balcells

Jon Kortazar Uriarte, *Baskische Literatur, Essays, Traducción y notas de Reiner Wandler, Prólogo de Javier Gómez-Montero, Berlín, Walter Frey-Edition Tranvía, 2005, 151 pp.*

Quiero llamar la atención sobre el libro *Baskische Literatur. Essays*, una recopilación en lograda traducción al alemán de conferencias y artículos que, sobre literatura vasca, ha ofrecido desde 1998 Jon Kortazar, Catedrático de Literatura Vasca en la UPV-EHU. La recopilación va precedida de un prólogo, redactado por Javier Gómez-Moreno, de la Universidad de Kiel, en el que éste, además de la presentación del libro, hace referencia a la persona de J. Kortazar, a quien califica de activo conferenciante y viajero por distintas universidades españolas y extranjeras y, también, de reconocido crítico literario e infatigable divulgador de la literatura vasca.

El libro está estructurado en dos partes. La primera, bajo el epígrafe de “Revista de Literatura Vasca”, consta de siete capítulos, en los que se abordan diversos aspectos relacionados con la creación literaria en euskera. La segunda parte lleva por título “Die Stadt und die Literatur” y se compone de cinco capítulos que parten del hecho de la urbanización espectacular que ha sufrido el País Vasco en el último cuarto de siglo y de su innegable influencia sobre la creación literaria.

La mencionada *Revista de Literatura Vasca* no existe, es una invención de Kortazar, quien ha querido llevar a cabo algo nuevo en el campo de la crítica literaria. Esta idea la tuvo cuando le pidieron hacer una ‘Re-visión’, una vista de conjunto de lo que la literatura vasca ha creado en las últimas décadas (p. 13). Así ha podido enlazar de forma natural todo lo que concierne al mundo literario: la creación, la edición, las subvenciones, la crítica literaria, el público lector, la traducción, el tema norma lingüística-dialectos del euskera, y algunas cuestiones más. Además, lo hace con ironía a veces y humor hilarante en ocasiones; por ejemplo, cuando el editor de la Revista de Literatura Vasca comunica que, debido a la ausencia de colaboraciones de crítica literaria, ha decidido suprimir la Sección de Libros y sustituirla por una Sección de Gastronomía (p. 32).

‘Ensayo ficción’ llama el autor del Prólogo del libro a este juego de ofrecernos una revista de literatura inexistente para hablar de literatura, un divertido juego de espejos, en el que es el propio Kortazar quien se nos aparece reflejado, bajo las formas más variadas y que le sirven para exponer sus ideas y pensamientos: editor de la *Revista de Literatura Vasca* –con quien no siempre está de acuerdo-, articulista, crítico literario y lector que encuentra la publicación en los lugares más insospechados. En su nº 4 nos ayuda para poder comprender su juego literario, al escribir que la *Revista de Literatura Vasca* no tiene fecha de aparición, que aparece cuando uno menos lo espera. Supone que esa irregularidad tiene algo que ver con el mal sistema de su distribución, que ha conservado el carácter de una revista casera, y que normalmente ve la luz sólo cuando él participa en alguna conferencia.

Con este procedimiento va exponiendo nuestro autor de forma ágil un panorama de la evolución de la literatura vasca, circunscrita a la literatura en euskera, en las tres décadas de período democrático que tenemos en España y de su situación actual.

Kortazar, con ánimo de que se entienda mejor la evolución que han protagonizado las nuevas generaciones de escritoras y escritores vascos, complementa su exposición literaria con digresiones a períodos anteriores. Así, para hablar de la narrativa vasca, retrocede hasta Domingo Aguirre (1864-1920), a quien presenta como el fundador de la novela vasca, al tiempo que comenta las características de su obra y de su tiempo (p. 48). Asimismo, en el capítulo dedicado a la lírica, hace referencia a Xavier Lizardi (1896-1933) y a Esteban Urquiaga ‘Lauaxeta’ (1905-1937), impulsores de una nueva lírica vasca y que lograron crear una obra, considerada la más importante lírica vasca del siglo XX (pp. 49-51).

En la antepuerta del período analizado, se detiene Kortazar en Gabriel Aresti (1933-1975), un autor que ha revolucionado como ningún otro la literatura vasca, ya que introdujo la lírica social en el paisaje cultural de la época franquista (p.52).

Luego, Kortazar expone las sucesivas generaciones de escritores que, ya con el régimen democrático, han ido surgiendo en el escenario de la literatura vasca y de las

que destaca a Bernardo Atxaga, Premio Nacional de Literatura en 1989 por su novela *Obabakoak*, considerada un hito de la literatura vasca actual. Se trata de una obra, editada originariamente en euskera, que posteriormente ha sido traducida a trece idiomas (p.14). En “Die Stadt und die Literatur”, la segunda parte del libro que reseño, el capítulo tercero está dedicado más en profundidad a la obra de Atxaga.

El cuarto capítulo de esa segunda parte, se dedica a la catedral de titanio, a la catedral secular, como llama Kortazar al Museo Guggenheim. Ello le sirve de apoyo para resaltar la gran transformación que se ha producido en el País Vasco, que se ha convertido en una gran megalópolis, y hace que la literatura vasca sea cada vez más urbana.

La literatura vasca hoy, en opinión de los responsables y colaboradores de la *Revista de Literatura Vasca*, goza de buena salud, opinión que, con sabia prudencia, no comparte del todo su lector-Kortazar por algunas razones, como son el sistema de subvenciones, el escaso número de lectores adultos, la disfunción de la crítica literaria y porque ve una sombra inquietante que se cierne sobre ella, la ausencia de realismo. Ya en 1986 el crítico literario Jesús Mari Lasagabaster señalaba en su *Antología de la narrativa vasca actual* una carencia notable en la novelística vasca que podía condicionar su desarrollo, la ausencia de realismo burgués, y no de realismo socialista, como algunos entendieron. En la narrativa que se había desarrollado subrayaba Lasagabaster un problema, el de la focalización en lo lírico, en el acendramiento del yo como foco de visión y le parecía como si los narradores tuvieran miedo a enfrentarse con la realidad histórico-social, como si no se atrevieran a narrar más allá de la experiencia personal (pp.23-25).

Con su libro *Baskische Literatur. Essays* Kortazar consigue su propósito de ofrecer, de manera amena, bien documentada y sensible, una vista de conjunto del proceso de creación literaria en euskera desde el franquismo tardío hasta el nuevo siglo XXI, de su situación actual y de las luces y sombras que le rodean. Es un valioso trabajo de crítica literaria para la divulgación de la literatura vasca en los países de habla alemana.

Waltraud Kirste Teuber

G. Lopetegui Semperena, M. Muñoz García de Iturrospe y E. Redondo Moyano (eds.), *Antología de textos sobre retórica (ss. IV-IX)*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2007, 575 pp.

La complejidad de la evolución de la retórica, en el periodo que se extiende desde el final de la Antigüedad hasta el renacimiento cultural carolingio, se observa sobre todo cuando tratamos de entenderla a través de los escasos testimonios que han llegado hasta nosotros. Sin embargo, si se desea descubrir en ellos el reflejo de las tradiciones cultivadas en las etapas de mayor esplendor, la reconstrucción de los contextos culturales en que surgieron es imprescindible. Por eso el planteamiento de esta antología se estructura de acuerdo con esta necesidad, al tiempo que enfoca nuestra atención sobre los pasajes más representativos e influyentes.

Resulta difícil acertar con la selección, pero en este caso se atiende sobre todo al interés para la enseñanza, dejando aparte algunos textos que tienen menor aplicación para comprender cabalmente lo que la retórica antigua nos aporta.

La introducción, dedicada al estudio de la evolución de la teoría retórica en el periodo de los textos que recoge esta antología, constituye un notable esfuerzo de síntesis que merece ser valorado. La colaboración entre las autoras nos ofrece de manera accesible las dos vías de evolución cultural, la del Oriente y la occidental, que a menudo parecen mundos distintos e incluso opuestos en intereses y objetivos.

En tiempos recientes, cuando la retórica clásica se ha convertido en un ámbito de estudio muy especializado y cada investigación que se centra sobre un autor o una obra a menudo necesita reseñar una práctica secular de asombrosa riqueza de matices, la tarea de facilitar un panorama más general, pero no demasiado simplista, era indudablemente difícil.

Con la intención de describir la estructura de la enseñanza retórica en los cambios de dirección y preferencias que sucedieron en Europa, se podía abordar desde muy diferentes puntos la función de esta disciplina en la educación. En el caso

de la obra que comentamos, se elige el esquema de la enciclopedia antigua para explicar la importancia que mantienen estas enseñanzas en relación con las necesidades de la sociedad que las sustentaba. Éste es también el sentido con que se ofrece también una amplia bibliografía para quien desee profundizar en muchos aspectos interesantes de esta fase cultural.

Únicamente echamos de menos una distribución más ajustada de las referencias que distinga entre trabajos sobre retórica griega y aquellos de retórica latina, más particulares y más generales, obras de autores antiguos y bibliografía secundaria. Esta observación se puede referir no sólo a la introducción, sino que se echa de menos en la obra en su conjunto. Pensamos que habría sido más ilustrativa la selección de un solo registro bibliográfico al final de la antología, más claramente distribuido, y no registros parciales en los capítulos, donde a veces se repiten la temática y los títulos.

Sin embargo, aunque estos aspectos de la presentación limiten la consulta, y hasta cierto grado, dificulten el acceso a los estudios y ediciones disponibles a quienes se inician en el conocimiento de la retórica grecolatina, los comentarios en las introducciones parciales y en las notas al texto resultan suficientemente orientativos. Además, la selección de textos es atractiva y variada. Cuando el arte que se expone va recorriendo conceptos indispensables para la retórica y para la teoría de la literatura, las explicaciones relacionan el pasaje concreto con otras obras y señalan acertadamente la aportación singular cuando se produce. Se trata de una manera distinta de leer textos retóricos, por una contextualización que reproduce el entorno cultural de la disciplina en donde el texto nació. Así en la lectura del texto de Nicolás de Myra, pero también en los *Praexercitamina* de Prisciano, con muy amplias notas explicativas. De esta manera se accede a un estudio de algunos fragmentos que tienen en la tradición bizantina una base principal en la enseñanza de Hermógenes. En algunas notas hay referencias cruzadas de unos textos a otros del *corpus* de la antología, por lo que se aprovecha la enseñanza y la perspectiva de cada capítulo.

Por otra parte, los fragmentos elegidos presentan una cierta variedad de temas y conceptos, por lo que se podría decir, a pesar de que es imposible abarcar la riqueza de tanta doctrina, que se van complementando para reflejar diversos aspectos. Por supuesto que el nivel previsto en los alumnos por los autores antiguos de estos vetustos originales era distinto, y su aplicación práctica cambiaba, pero para nosotros constituyen un estímulo para adquirir un mejor conocimiento de la tradición retórica que ha llegado hasta nuestra época.

Así los textos de la obra de Julio Víctor tienen una proyección que llega con fuerza más allá de la época carolingia en cuanto enraizados con los conceptos más fundamentales del arte. Y no debemos despreciar la enseñanza que nos ofrece este autor acerca del modo de componer cartas, dado que uno de los géneros de escrito medieval más abundantes y de gran valor histórico es la epistolografía. Por eso tienen gran interés las notas de M^a Teresa Muñoz en las que ofrece pasajes ciceronianos para comprender esta proyección del arte de la oratoria en la modalidad de oratoria escrita que es la carta.

La selección del comentario de Mario Victorino al *De inuentione* de Cicerón contribuye también al valor representativo de esta antología, por cuanto la argumentación retórica solía recibir escasa atención en aquellos momentos culturales en que el ornato llegaba a ser la parte central de la enseñanza, o en aquellos otros en que se despreciaba el alcance del razonamiento en la persuasión buscada como objetivo final. Algunas notas a este texto se relacionan con otro seleccionado: *De topicis differentiis* de Boecio. No obstante, el pasaje elegido y convenientemente comentado por Guadalupe Lopetegui, nos sitúa en un momento interesantísimo del final de la cultura antigua, en el que el neoplatonismo desea asumir los frutos de la tradición socrática. Los comentarios que se ofrecen en notas e introducciones presentan al lector un amplio conocimiento de las condiciones de transmisión del legado retórico a la Alta Edad Media y su proyección posterior.

La recepción que ofrecen Casiodoro y el diálogo carolingio *De rhetorica et uirtutibus* nos facilitan un esquema breve y sencillo de los conceptos que otros

tratadistas se ocupaban de comentar. En ellos podemos observar la pervivencia preferente como modelo que tenía la doctrina ciceroniana del *De inuentione* junto con *Ad Herennium* en la rama de la retórica occidental de la Edad Media.

En cambio, el recuento de figuras literarias, en una serie de procedencia griega que elaboró Beda, completa el panorama de aquel grupo de obras en las que se enseñaba a aplicar los recursos de la elocuencia al estudio del texto bíblico con ejemplos.

El índice temático y de pasajes resulta particularmente útil para el lector que localiza esos términos en los textos originales cuyas ediciones se copian en apéndice. La complejidad del trabajo realizado con los textos es admirable.

Por eso, a pesar de las dificultades de coordinar una publicación entre varios autores, esta antología constituye un recurso de gran ayuda para la enseñanza de la retórica y su tradición. Los detalles formales de desajuste entre algunas partes de la obra se deberán, probablemente, a las dificultades de las editoriales universitarias (por ejemplo “lugar-común”, p. 119-125, pero no escrito así en otras partes de la antología) Estos aspectos denotan solamente la falta de una última revisión, incluso en algunas referencias bibliográficas que no aparecen completas, y serían subsanables en una segunda edición.

María Asunción Sánchez Manzano.

María Ángeles MAESO, *Basura mundi*, Madrid, Huerga y Fierro, 2008, 58 pp.

En su anterior libro, *Vamos, vemos* (2004), María Ángeles Maeso (Soria, 1955), exponía una memoria rural, campesina, revelada y desvelada -de desvelo- en un lenguaje jugoso y renovado, entre insomne y consciente, crítico. En este último, *Basura mundi*, el lenguaje se mantiene básicamente en la misma línea, reforzándose por ambos extremos: el del desconsuelo, el de la ternura. Pero no es ya la memoria de una raíz personal, de una vivencia del pequeño mundo, sino la amarga, hiriente constatación de los desquiciamientos sociales de la globalización. Habla pegada al asfalto de la gran ciudad y al barro y los detritos que ésta expulsa hacia los flancos, donde pierde el nombre. La voz poética no es ahora tanto la voz de la experiencia cuanto la de la conciencia.

El primer acierto es ya el título, que corroborará el resto, es la puerta para adentrarse en un lenguaje dúctil, tierno, irreverente y hermoso que pone cerco a una realidad en llamas que está pidiendo a gritos la palabra urgente que acierte a desvelarla en medio de las mordazas y las corazas del poder. Es dar voz a lo que no la tiene, tales son su insignificancia y su marginación. ¿Cuál es actualmente el “axis mundi” o la “lux mundi”? El discurso oficial, ubicuo, se ha encargado de desplazar y anular el centro y de apagar la luz. Sin humanismo, la deshumanización global, imponente, masificada, sólo deja ver, por más que intente ocultarla con eufemismos o silencios, la basura que engendra.

Hay poesía y dolor en los suburbios. Lo descubre el lenguaje que da cuenta de la belleza dolorida ya en el primer poema: “Un lilo sale por el tejado”. La mirada, el corazón leen con tanta acritud como ternura el paisaje de la miseria y la marginación: en la fealdad provocada socialmente la belleza natural no se arredra y resiste e insiste. El lilo se humaniza en el poema y humaniza el entorno contra toda lógica, y contra toda esperanza. El poeta lo “siente”, y lo canta y lo cuenta. Testimonia esa naturaleza “solidaria”, a falta de la humana, con vistosas sinestesias:

Es un lilo dispuesto a todo.
Hace en los charcos
un gran eco su morada sombra.

¡Cómo lo oigo!

La miseria de los suburbios madrileños, el desvalimiento de los más débiles y desocupados, guerra de Irak, la inmigración, el progreso ciego, la deshumanización tecnológica son los temas de esta poesía comprometida del nuevo milenio. Insiste, también, en la dignidad personal, en los bornes que la contienen, al filo de la desesperación. Logra en este sentido poemas de ajustado enfoque, de contenida emotividad, como “Cercanías Renfe”, “Mujer con el finiquito en la mano”, “Pozo”. No menos elocuentes, aunque quizás más despiadados, son los antibelicistas, particularmente en títulos como “Poema urgente para un soldado yanqui” o “El paso de meteco a ciudadano”, tan directos, tan incisivos en su estremecida desnudez.

La acusación manifiesta en estos textos es la de la deshumanización de un sistema u orden económico/social/político... mundial que oblitera la realidad de las personas y las sacrifica en aras de la cuantificación y de la eficacia de un progreso, por irracional, injusto. Lingüísticamente, esta despersonalización queda reflejada en varios poemas mediante lo que puede llamarse la “despronominalización” o vaciamiento de toda referencia personal. La ausencia de reconocimiento y solidaridad hace aparecer los deícticos más implicativos, el “yo” y el “tú”, desconectados, irreconciliables, lo cual no permite lograr la suma del “nosotros”. La consecuencia es el aislamiento, la ausencia, la falta de diálogo... Y la mudez, la indiferencia, la incapacidad para mirarse y reconocerse, si en la mirada está el alma del otro, lo que se busca en él o se le entrega: el alma, la intimidad, el reconocimiento, la solidaria compañía. Puede verse todo esto en poemas como: “El amor en tiempos del despido libre”, “Tú y yo tampoco somos nosotros”, “Como si fuera pájaro”... Se lee en el primero de éstos: “Se lamen. No pueden pronunciar / sus nombres. Ni sonreír. / Ni pensar en mañana. / Que es el tuyo o el mío / pero no el de ambos”. Y en el segundo: “Vamos en una verdadera calma tú y yo, / pero no nosotros (...) /

Vamos bien mudos, sorteando zarzas del laberinto. / Así el buey y su enorme ombligo en la propia mano, (...) Y quién es tú, cuando no somos nosotros, / quién la vaca, quién el buey, quién yo? / ¿Son tuyos o son míos esos ojos / que se ven entre los hielos de la pescadería?"

La palabra ausente, la mirada repelida, un camino de abrojos y basuras... rompen la dimensión dialógica del hombre, esa que le reconoce y le vincula a los otros, al mundo, a la historia. Un panorama de seres desperdigados, todo más de animales que se olfatean, debido a un sistema insolidario, competitivo, pone de manifiesto la autora. Pero no menos despersonalizadora y tachadora es la tecnología, que en un poema como "Desaparecemos" convierte al hombre en sombra de sí mismo. Dice en un momento: "Aislados, fuera de horas, sin mover / la lengua ni los pies, con los ojos clavados / en la piedra, / suavemente desaparecemos". ¿Con quién se comunica el hombre, si se han borrado los rostros? ¿A quién ama?

La voz comprometida clamará, a ras de tierra, por la ética que ha enterrado el sistema. Intenta, sin otra arma que la palabra, sacarle los colores recordándole cuanto defeca o arroja por la puerta de atrás mientras continúa la fiesta de la producción y los dígitos desbocados. El cuánto es la pregunta, lo único que importa, la clave que sostiene las vidas anónimas de quienes se han convertido sólo en consumidores o consumidos. Hasta tal punto que la lírica carece de sentido, ha perdido todo lugar. Es lo que hiperboliza en un poema como "Cuánto, lírica palabra".

Para hablar de este mundo desquiciado, para dejar al aire su armazón de óxido, chirriante, sus muñones, la poeta se atreve a desencajar el lenguaje, a hacerle, gramaticalmente, tantas veces saltar hecho añicos. Se vale de preguntas en batería, ardientes y absurdas, de reiteraciones cortadas o latiguillos que cojean, de ambigüedades que supuran la incertidumbre, de anáforas acusadoras, de hipérbolos visionarias, de ironías acedas... "Mira, Darwin, cuán cerca del aullido / cae el diccionario / y cómo vuelven al carbón / los restos del brillante", se lee en alguna ocasión, como denuncia de la involución de la especie. Este lenguaje acusador, visionario, sin parapetos -en medio César Vallejo, Gonzalo Rojas, Juan Gelman...- es,

en su desmesura, en su hermosura desvalida pero arrogante, el lenguaje de la alerta, el de la ferocidad, la tierna ferocidad de la condolencia universal.

Hacer que la lengua hable, que sea expresiva y no retiña, que encuentre el tono, el diapasón ajustado y, así, ilumine, aclare, fije, es de agradecer, porque eso es la poesía, lo que se debe pedir a la poesía. Y es lo que hace en este libro María Ángeles Maeso. Con él comunica e interpela, y fragua la realidad. Opone a la violencia insoslayable de nuestro tiempo, de todo tiempo, una certeza moral, la piedad más humana y la palabra que no se resigna.

César Augusto Ayuso

Ignacio Padilla, *El androide y las quimeras*, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2008, 114pp.

El escritor mexicano Ignacio Padilla es uno de los mayores representantes del autodenominado Crack, grupo literario que apuesta por una renovación de la narrativa de su país, que rompa con el llamado Post-boom. Lo más novedoso del Crack frente a otras tendencias literarias que se han ido sucediendo a lo largo de la historia es, sin embargo, su propia concepción de grupo. Sus integrantes han difundido las características de su proyecto, las afinidades literarias que unen a los componentes e incluso el propio nombre del grupo.

El haber literario de Ignacio Padilla cuenta con el reconocimiento de diversos premios tanto nacionales como internacionales, destacando principalmente hasta la fecha el Premio Primavera de Novela de la Editorial Espasa-Calpe otorgado en el año 2000 a la novela *Amphitryon*. *El androide y las quimeras* es el segundo volumen de cuentos de una tetralogía de relatos fantásticos llamada micropedia, que el autor inauguró con *Las Antípodas y el siglo* (Espasa Calpe, 2001), y en la que los viajeros actuaban como hilo conductor de los doce relatos que la conformaban. Posteriormente, en la tercera entrega, según ha anunciado el propio autor, la tetralogía continuará presumiblemente con *Los meteoros y la escarcha*, otros doce relatos que girarán en torno a las relaciones entre hermanos. La serie la cerrará un cuarto libro, aún sin título, pero que según el autor se compondrá de un bestiario.

En el presente conjunto de cuentos, la mujer y la muñeca funcionan como elementos cohesionadores de las doce historias en las que Ignacio Padilla toma como punto de partida, tal y como hiciera Borges, una serie de datos históricos y contrastados, para finalmente acabar fabulando sobre aquello que sus fuentes históricas no cuentan, que no se puede demostrar y que es imposible de rastrear. Se documenta exhaustivamente para inventar, en última instancia, el eslabón que falta en la historia.

Las tramas de los doce relatos se sustentan sobre la dualidad de la mujer presentada como monstruo y como autómatas, entendido éste último como instrumento o aparato que encierra dentro de sí el mecanismo que le imprime determinados movimientos. A través de los cuentos percibimos una fuerza denunciativa devastadora tanto de la humillación que realiza el hombre sobre la mujer, como de la sociedad de nuestro tiempo y en último término de la crueldad humana, la tortura física y psicológica de una sociedad machista y patriarcal. Se respira una gran violencia entre los personajes de los cuentos, la mayoría surge a partir de la objetivación del otro, de tal manera que observamos cómo un empresario oprime a un grupo de mujeres que graban su voz en unas condiciones laborales paupérrimas o la niña que reduce su vida a los fósiles, entregándose a ellos en cuerpo y alma.

Son cuentos dirigidos hacia una literatura del terror asentado en lo cotidiano, “el hombre respetable que encierra lo abominable”. Uno de los personajes del cuento “Of Mice and Girls” llega a afirmar que “algunos de los horrores más trepidantes nacen de ligerísimas transmutaciones de lo cotidiano, porque la realidad es en sí misma perturbadora, aunque esto sólo podemos descubrirlo merced a ciertos cambios de perspectiva” (2008: 69). El peso de la literatura gótica o neogótica anglosajona del siglo XIX, lleva a Padilla a adentrarse en un universo monstruoso, oscuro y neblinoso en el que los androides y las quimeras adquieren el máximo protagonismo representando lo más sórdido de ciertos hechos tras imágenes en apariencia ingenuas o infantiles.

Al igual que Borges, Padilla asume un giro más universalista y dirige sus relatos con la intención de construir una metáfora de lo real que se resuelva en clave de parodia. El mundo fantástico se convierte en una antiutopía como consecuencia de la violación de ciertos derechos humanos que contaminan el mundo actual: la esclavitud, la tortura física, etc. y que insertan el relato fantástico en la realidad del momento, amenazada por las consecuencias de distintas formas de idealismo.

Como tantos otros personajes y ámbitos de la narrativa hispanoamericana posmoderna, en la obra de Padilla también el lector se debate entre la ilusión y la realidad, de ahí que se pueda mostrar escéptico ante el hecho de que muchas de esas historias partan de sucesos acaecidos en la realidad, aunque sabemos que, con frecuencia, anécdotas en apariencias banales, obtenidas de las lecturas, han motivado la creación de cuentos.

Los cuentos se dividen dentro del libro en dos grupos, en el primero encontramos nueve relatos bajo el subtítulo de “El androide en nueve tiempos”, mientras que las últimas tres historias se encuentran en la subsección denominada “Quimeras de tres orillas”. En todas las narraciones la figura femenina es observada y analizada desde diversas ópticas, pero no dejan de ser historias que parten de la realidad, a pesar de su elevado contenido en ficción y fantasía, y la presencia de un lenguaje imaginativo y barroco que pone de manifiesto la obsesión del autor por la forma. Lo más asombroso nace de historias reales que, a pesar de producir cierta intranquilidad y desazón en el lector, en último lugar dejan la puerta abierta a la esperanza. Así, en “Las furias de Menlo Park”, “Romanza de la niña y el pterodáctilo”, “Las entrañas del turco” o en “La guía de ruso para principiantes” nos encontramos ante mujeres sometidas a fuerzas ajenas, particularmente a androides, sumidas en la integración hombre-máquina, entendida como un tipo especial de relación entre el sistema humano y el sistema mecánico, en el cual se evidencia parcial o totalmente una disolución de los límites entre ambos sistemas y en donde, a raíz de esta disolución, se puede decir de ellos que son en cierto grado homogéneos porque pertenecen a un mismo género, esto es, a un mismo conjunto de cosas semejantes entre sí por tener uno o varios caracteres comunes. El elemento central de la definición radica en la disolución de las fronteras o de los límites que separan a los dos sistemas. Es razonable pensar que esta pérdida, confusión o mezcla de fronteras entre el sistema humano y el sistema mecánico puede ocurrir en dos sentidos distintos: o el humano tiende a la máquina o la máquina tiende al humano, idea que Padilla explota de una manera sutil en cada cuento, pero incidiendo en el género femenino. De ahí que en “Las furias de Menlo Park” las voces de las mujeres pasen a convertirse en voces de muñecas parlantes o en “Las entrañas del Turco”, las

personas que jugaron en el pasado al ajedrez, dirigiendo los movimientos del autómeta de Kempelen desde sus entrañas, afirman tiempo después que ese muñeco adquiriría la personalidad de los sujetos que manejaban al autómeta, planteando así una confusión entre el ser humano y el androide.

Otro aspecto recurrente y compartido en todos los cuentos es la obsesión por lo que les rodea que manifiestan los personajes: una niña por los fósiles, Edison por hacer hablar a las muñecas, un mago por la magia como hecho transgresor de la realidad o un grupo de mujeres entrenadas para perfeccionar el golpe letal que debe producir una piedra al lanzársela a una mujer castigada a muerte por su infidelidad.

Los tres cuentos que encontramos en el apartado de "Quimeras de tres orillas" suponen la refundación de mitos clásicos protagonizados por personajes femeninos como Galatea, Miranda o Circe.

El lector juega un papel importante y es palpable la intención del autor de que el sentimiento que quede una vez acabado el libro sea el de una profunda inquietud, pero unido a cierto deseo de conocimiento surgido de una insatisfacción positiva. El cuento debe dejar ambigüedades para que el lector sea un creador permanente, se pretende al fin y al cabo que se planteen suficientes preguntas, pero casi ninguna respuesta, y este conjunto de cuentos está, en este sentido, perfectamente diseñado con una precisión meditada. La prosa de Padilla, al igual que sucede con prosas como la de Monterroso, engaña por su aparente sencillez, pero nace de un auténtico trabajo artesanal para lograr finalmente esa cadencia suave que tampoco admite una lectura veloz, siempre hay una alusión, una sugerencia, una posibilidad de construir sentidos diversos, por lo que precisa una lectura pausada.

Para Ignacio Padilla resulta significativa la concepción de un libro de cuentos como tal, el hecho de entenderlo como un proyecto integrado en este caso por doce cuentos, pero que dialogan entre sí y que a los que se les otorga cierta unidad desde el principio, no sólo por el significado simbólico que albergan, sino también por la estructura narratológica que comparten.

El libro se completa con un epílogo final en que el autor comenta algunas de las referencias bibliográficas que le han servido como motivo de inspiración en la elaboración de los cuentos, manifestando que muchas de esas historias, a pesar de su carácter extraordinario, pertenecen a la vida cotidiana y sirven así para demostrar la realidad que puede albergar un volumen en apariencia fantástico.

Siridia Fuertes Trigal

José Luis Puerto, *Proteger las moradas*, Madrid, Calambur, 2008, 126 pp.

Con este título, la editorial madrileña Calambur nos ha hecho llegar el último poemario, por el momento, del poeta albercano. Dicho título corresponde asimismo a uno de los poemas, el cual sintetiza el *espíritu* de esta obra y el de toda la producción literaria de J. L. Puerto. Destaco *espíritu* porque la poética de J. L. Puerto está imbuida de un acendrado idealismo (espiritualismo) hegeliano que todo lo objetiva hasta culminar en un *panenteísmo krausista* de gran calado. Ello es tangible en cuanto el lector ha avanzado unas pocas páginas en cualquiera de sus obras. En la que nos ocupa, dicha cosmovisión es más patente. Esto es, lo material e inmaterial (*lo pequeño, lo frágil, los enigmas celestes, la dignidad de la pobreza, el rostro de los desheredados...*) es pensado (objetivado) como moradas que cobijan las objetivaciones del espíritu, del *logos*, del Absoluto. Los contrarios que cada una conlleva se dan cita en sus poemas para posibilitar la síntesis salvífica. De aquí el título *proteger las moradas*, sintagma que es ruego para, entre todos, evitar el olvido de cuanto somos y hemos heredado, evitando así la destrucción en todos los ámbitos (físicos y metafísicos). Antes de seguir profundizando en estos aspectos filosóficos y antropológicos, procede hacer la presentación de este trabajo que, desde mi punto de vista personal, viene a ser la culminación del poeta en lo que a su madurez como tal se refiere. Certeras palabras y bellos tropos desgranados en silvas y breves poemas nos hacen partícipes de su indagación interior, brindándonos *revelaciones de esencias, consolación, belleza y luz ante las sombras*.

La obra consta de tres bloques de poemas y un *breve relato de pobreza y de luz*, que, a manera de coda, finaliza el poemario, y que yo me atrevo a sugerir sea leído aquél antes que los poemas, ya que en dicho relato el autor manifiesta el deseo de afirmar su misión como poeta: arrojar *luz frente a la noche de la precariedad*, el dolor, el olvido...El primer bloque, bajo el epígrafe "*protección de lo blanco*" -metáfora de la purificación- lo forman poemas dedicados a todo aquello cuya transparencia, fulgor, lejanía, liviandad,...nos invita al recogimiento, a la renuncia, a la contemplación e inicio a la tarea de protección de cuanto nos ha sido dado:

Me protege lo blanco
Aquí
Me lleva la memoria
A los lienzos y sábanas
A las gasas y vendas
Para cerrar la herida.
Lugar de permanencia
Éste
En que me da hospitalidad
El nómada
Y percibo un susurro que me lleva
A lo que más me importa.
Salgo purificado

La nieve, el lino, el lienzo, la cal, la niebla...son signos para nuestro poeta de levedad, *blancura del corazón, prolongación de la vida, anhelo de claridad...*

El segundo bloque, compuesto de doce poemas, lleva el epígrafe "*once motivos semíticos*". Como hiciera R. M. Rilke, nuestro poeta recurre a los relatos bíblicos para indagar sobre nuestra dignidad, la precaria fraternidad...y sus contrarios (el odio, la envidia, la incertidumbre...). Algunos versos son invocaciones (oraciones) al buen Dios que tanto significa para el autor (*preserva mi humildad y mi silencio*); otros -los más- son reflexiones sobre nuestra condición humana desde una perspectiva de culpabilidad por la pervivencia en el mundo de múltiples ultrajes humanos (*el ultraje del hombre/ llena de sombra el mundo/...Es corona de espinas que amenaza implacable/ la hermosa claridad de nuestro reino. Culmina abogando por las reconciliaciones en sus múltiples formas para seguir formando parte aún del paraíso (hay ramas que protegen / por siempre lo más puro/ que hay en nosotros,/ pues forma parte aún del paraíso...)*):

(hijo pródigo)

Teje, azul, con tus dedos invisibles
Los hilos del invierno,
Protege la delicia
De los primeros años,
Erradica la ira
Adherida a la urdimbre de vivir,
Busca la cercanía,
El roce, los abrazos,
La melodía de las reconciliaciones.
Teje y protege aquello más querido,
Sálvalo de la noche,
Azul,
Abre las puertas de la confianza

El tercer bloque lo forma una cuarentena de poemas bajo el epígrafe "*signos que graba el tiempo*", y en los que la futilidad, la nostalgia, la soledad, la espera, el olvido, la muerte, la ignorancia del extraño...se dan cita para revelarnos quiénes somos en realidad. Es este bloque el más lírico y variado. En él nuestro poeta nos acompaña, como Virgilio a Dante, para mostrarnos geografías más o menos amplias, lugares recónditos, pequeños detalles *-montañas de Dios, botánicas de invierno, aras, exvotos...-* e invitarnos a compartir sus vivencias y sentimientos más íntimos y así sondear en los nuestros. Todo ello para conducirnos en pos de ese saber del alma que la poesía propicia, en palabras de María Zambrano. A propósito de María, cabe añadir también en relación con este bloque lo mucho que de *confesión tiene*, entendida ésta como género literario, ya que en casi todos los poemas termina revelándonos sentimientos íntimos de carácter afectivo: *Dios del lugar/ protege lo pequeño/ ese orden del mundo/ labrado a la medida de las manos/ a la medida fiel del corazón.*

Nada escapa a la atención del poeta: la soledad amiga, el invierno tiempo de espera, la precariedad del trabajo, los inmigrantes, la recuperación de la memoria histórica... Preocupaciones que son expresión clara de un ser y estar en el mundo como ser doliente comprometido:

Su dolor
No detiene el festín de la barbarie
En el que estamos todos

("escaleras", dedicado a los inmigrantes)

Cavan, cavan,...
Buscan justicia
Los vendajes benéficos
De la restitución

("cavan", a la memoria de los enterrados en fosas comunes)

Es mucha la sabiduría que atesora la obra de J. L. Puerto. Su formación escolástica y filológica, unida a la veneración que profesa al acervo colectivo vivido y asimilado desde la infancia, ha generado en él una matriz gnoseológica que le permite una poética tan variada. Si se exceptúa el surrealismo, Puerto cultiva todas las corrientes poéticas. Lo elegíaco, la vocación de solidaridad humana en aras de una rehumanización que se impone cada vez con más urgencia, la desposesión y pérdida de tanto, la fugacidad del tiempo,...cohabitan en cada poema con la alegría de vivir y la esperanza en ir superando los contratiempos hasta alcanzar la paz interior en cada uno:

Qué tejer, qué tejer
Con estas hebras de melancolía
En la urdimbre de un tiempo
Que se va por la herida de la pérdida

Para no incurrir en demasiados tópicos, prefiero retomar la dimensión filosófica y antropológica aludida al inicio de esta reseña. Tampoco me libraré de expresiones manidas, pues la proliferación de trabajos como el que nos ocupa es ingente, resultando muy difícil, al menos para mí, eludir términos ya utilizados por otros. No obstante, espero aportar algo nuevo al respecto.

Como decía al principio, este poeta -como tantos otros de vocación antropológica (Cardenal, Neruda, Paz, Gamoneda...)- participa de los principios krausistas: visión armónica del universo, la ética del deber, la supremacía del Bien y la razón como principios orientadores, y la acción como filosofía de la vida (*librarse de lo precario/ ...que tanto afea al alma; que la vida es un don/ ya recibido/ y que sólo hay que dar/ pues es lo que nos salva/...; ...antigua ligazón que te mantiene vinculado a un tiempo/ hermoso y mítico/ que siempre se halla en ti...*). Y así podríamos estar desgranando perlas de este jaez hasta vaciar su obra y llegar a la misma conclusión que J. Martí al proponer que vivamos en la tierra debiendo hacerle bien.

(proteger las moradas)

Proteger las moradas

Salvar los territorios primordiales

Frente a cualquier devastación

Iluminar el mundo

.....

Proteger las moradas

Proteger las moradas

Aniceto Orgaz Rodilla

Santiago Trancón, *Desvelos de la luz*, Madrid, Huerga y Fierro, 2008, 108 pp.

Santiago Trancón es autor de distintos libros: un poemario, *De la naturaleza del olvido* (1989), una novela, *En un viejo país* (1997), y estudios como *Teoría del teatro* (2006) o *Castañuela 70. Esto era España, señores* (2006). Conviene que nos fijemos en dos fechas: 1989, cuando apareció el poemario citado, y 2008, cuando se publica el segundo, objeto de esta reseña, *Desvelos de la luz*. Casi veinte años entre uno y otro. *De la naturaleza del olvido* caminaba de la levedad a la concentración, de la imagen sencilla a la densidad conceptual y, fragmentado en poemas, venía a ser una única composición. Es algo que, como veremos, podemos apreciar en estos *Desvelos de la luz*, poemario que va precedido de una poética seria, rigurosa y clarificadora. Santiago Trancón declara, frente a la opinión antígenérica, tan frecuente: “Proclamar que los géneros literarios no existen es como afirmar que la tierra es plana. Cuanto más se empeñen algunos en anunciar su desaparición, más se nos impone su existencia y necesidad”. Los géneros, escribe, son “modos diversos de enunciación, con impulsos, intenciones y finalidades comunicativas”. Y especifica, respecto a la poesía: “No es simple convención formal o estilística. Lo que ella ilumina, descubre y crea, no es lo mismo que convoca una novela, un cuento, una obra dramática, un ensayo o una noticia de periódico (...). La poesía selecciona, comprende y desvela aspectos de la realidad, del mundo y sus misterios, que sólo a través de ella podemos vivir y vislumbrar”. Santiago Trancón procede después a caracterizar la poesía frente a otros discursos por el ritmo y la medida, la intensidad expresiva, la “verdad”, el modo de enunciación subjetiva y la unión de pensamiento y emoción; en palabras del poeta: “La poesía es ritmo, respiración, cadencia. Por eso su modo natural de enunciación es el verso”; “La poesía es concisión, intensidad, concentración significativa y emocional”; “La poesía, hoy, es siempre lírica [...]. Es lírica porque no puede construirse con emociones fingidas”; “La poesía no está hecha para contar historias ni para describir cosas, sucesos o paisajes, sino para transmitir lo que el poeta siente, piensa e imagina al observar la realidad...”; “La poesía es subjetiva, pero no egocéntrica, ni narcisista”: por eso, porque no es narcisista, es dialogante, comunicativa, intemporal y universal; la poesía aspira a “provocar una experiencia

nueva en la que se une lo físico y la conciencia, el sentir y la idea [...], el yo con la objetividad del mundo”. Trancón procede después a una verdadera defensa de la poesía, en la línea –pero desde una concepción moderna, claro está-, de las poéticas que se remontan a la Edad Media, a Dante, a Boccaccio o, entre nosotros, al Marqués de Santillana o a Juan del Encina. Frente a imposturas, palabrería, arbitrariedades sintácticas o de otro tipo, exhibicionismos y búsqueda de novedades a toda costa, el poeta reafirma una “poesía que provoca una experiencia única, intensa, emocional y mental a la vez, corporal y etérea, un darse cuenta del misterio que nos rodea, de la belleza y la angustia que traspasa el mundo”.

Desvelos de la luz distribuye su materia poética en cinco partes de extensión parecida, con 70 poemas en total. Hay un índice externo de unidad: los poemas, sin título, van numerados dentro de cada parte. El poemario se concibe, por lo tanto, no como un agregado de poemas diversos, sino como libro, siendo evidente la unidad significativa de cada una de las partes.

En el poema inicial la luz (recuérdese el título del libro, *Desvelos de la luz*), se contrapone a la sombra, y la piedra (solidez, quietud) al río (a lo líquido y fluyente). Pero no son sombras totales, opacas, sino “un fulgor de sombras”. Es la iluminación, por pálida que sea, lo que predomina. En ese ámbito de luces y sombras “brota un anhelo” que se une al “temblor de álamos”. El anhelo implica al yo, a un yo contemplativo, perceptivo y reflexivo. Es del poeta –y *a posteriori* del lector- del que brotan esos anhelos, vagos tal vez, sin concreción acaso, con un punto de emoción en ese “temblor” de los álamos y quizá también del alma. A la vez que hemos interpretado superficialmente el poema, hemos podido captar algunas características por las que se define esta poesía, confirmadas con la lectura de los poemas posteriores: capacidad de sugerencia; brevedad, que supone expresión y desarrollo conciso; concentración significativa, que podemos nombrar como intensidad; tensión, aquí movida entre contrarios –luz, sombra- interdependientes, que se presuponen el uno al otro; tendencia a la instantánea más que al desarrollo temporal. A estas primeras intuiciones podemos añadir algunas otras: la presencia, explícita o no, de un yo, de un sujeto activo que observa y medita, con la luz y la sombra como

elementos fundamentales de su visión; un mismo clima emocional, una misma tonalidad sentimental que en estos primeros poemas es adscribible a los términos luz y sombras; tradicionalmente, la luz connota elementos positivos reales (claridad, visión, calor, etc.) o simbólicos (desvelar, pureza de las cosas, renacer, etc.), y la sombra, la oscuridad o la noche, elementos negativos, reales también (dificultades de percepción y movimiento...) y simbólicos (opacidad de un texto, incertidumbre vital, duda, lo insondable, etc.). Cuando el poeta dice “Quisiera ver la luz del amanecer. / Luz de pájaros y racimos y espigas / que un niño lleva bajo el brazo / para alumbrar la sombra de los pozos”, toda una serie de imágenes venturosas vienen a la mente: la pureza con que la luz del amanecer va delineando, delimitando las cosas, el mundo; es como un renacer, como si la vida apareciera cada día con la primera luz del mundo. En cambio, si leemos: “Llegó la noche como un alacrán”, otra serie opuesta de imágenes nos atenaza y sobrecoge: el miedo, el peligro, la herida, la muerte... Estas connotaciones las expresa el poeta por medio de una figura retórica formada por términos que se excluyen desde el punto de vista del significado: el oxímoron, que se ofrece como fórmula de fusión de contrarios; en los poemas de Trancón encontramos: oscura luz, fuego negro, llama oscura, luz negra...; es curioso observar cómo los calificativos “oscuro” y “negro” cobran un relieve significativo muy fuerte, al teñir de tinieblas la claridad del fuego, de la llama o de la luz: predomina el túnel sobre la salida, pudiéramos decir.

Aspecto importante del poemario es el recurso a los símbolos: hay complejos mentales, sentimentales o de otro tipo difíciles de explicar y el símbolo puede configurar en una palabra todo aquel complejo interior: perdido entre sombras, incertidumbres y miedos, el poeta escribe: “Pero sé que más allá hay un sendero / que puedo recorrer, y fuentes a lo largo / del camino que apagan momentáneamente la sed”. Tanto el sendero como las fuentes como la sed remiten a un estatuto simbólico: “Un galope de caballos antiguos / atraviesa la noche” ¿Qué caballos son esos fuera del ámbito simbólico? Y la misma pregunta nos hacemos ante otros caballos que aparecen en distintos poemas: “Caballos negros, cubiertos de zarzas, se precipitan al mar”: sentimientos de desolación, desconcierto y muerte acudirán en una inicial interpretación; los “caballos guerreros” del poema séptimo de la tercera

parte, responden a lo que Carlos Bousoño llamó “visión”, pero es además, en el sentido corriente, una visión apocalíptica, aterradora, como si esos simbólicos caballos, espoleados por “serpientes de humo”, se precipitaran hacia el abismo. Junto a los símbolos destacan las imágenes, que normalmente materializan una visión o un pensamiento. Podemos degustar algunas: “El crepúsculo es un surco oxidado que llega hasta el infinito”; “Un anhelo de raíces asciende hacia la copa de los chopos”; “La noche es ya un navío errante cargado de sombras”; el fruto morado de la higuera es “vulva solar que picotean los gorriones”; el grillo es “ruiseñor de azabache”, las amapolas, “frágiles copas que recogen el rubor del viento”, etc., etc.

Me referiré finalmente al contenido en cada una de las partes del poemario. Si la primera, “Fulgor de sombras”, expresa los contrarios en su mismo enunciado, enfrentados como dos polos, positivo y negativo, sólo fusionados formalmente a través del oxímoron, la segunda parte, “Donde la quietud”, poetiza un ámbito natural sereno donde el sujeto puede mirar, admirar y meditar, con impresiones íntimas de una pareja quietud que trasciende hacia la visión de un tiempo detenido, una eternidad que es “la eternidad de un instante” y, por ello, fugaz, “fugaz eternidad”, nuevo oxímoron hacia el sentido de la inmovilidad, la lentitud de todo, como si la muerte detuviera también su paso, como si todo –también el alma– reposara, quieta, ajena al decurso temporal, como si el mundo natural permaneciera inmóvil y en él pudiera brotar el anhelo, ese signo recurrente en esta poesía: “el anhelo de reposo” dice un poema, de reposo no perturbado por accidentes como la noche o las sombras, por “la inquietud que penetra en los rumores de lo oscuro”, como expresa otra composición. El logro de ese anhelo supondría tal vez una plenitud que el poeta ve, de momento, fuera de sí, en el mundo natural, “serena plenitud sin mí”, pero que persiste como vehemente afán: “Y mis cansados ojos (...) / siguen buscando / la huella incandescente, el fulgor de la quietud en el centro de la noche”.

En la tercera parte, “Teoría de la incertidumbre”, los signos negativos se acumulan: sol lánguido, pupilas sin rumbo, ramas quebradas..., son imágenes o sintagmas en los que el sustantivo se hace acompañar por un calificativo que matiza

negativamente su significado: atardeceres disecados, racimos oxidados, vacas moribundas, cielo de plomo... Estos signos brotan de un estado de ánimo desolado, perplejo y angustiado ante la vida y, si hacemos caso al poema octavo, ante el decurso temporal, volviéndose el sujeto hacia esa etapa en que lo temporal no es perceptible: "Infancia feliz, sin miedo a los relojes", "los instantes en que fui feliz". Predomina, en cambio, el ahora desolado, el vacío interior, "la incertidumbre de la espera", el vacío interior del que parece salir el sujeto en los versos finales, que alumbran, creo, un tiempo nuevo: "Pero regresé de día y despierto. / ¡Oh la dicha del regreso!".

"El cielo encendido" es el título de la cuarta parte: el tenebroso paisaje interior de la parte tercera es ahora luminoso, alegre, leve, aéreo. Retornan las sensaciones que entran por los ojos: nubes que refulgen, agua que brota y ríe, etc. Cada poema, breve y leve, es como una instantánea de luz, un cuadro, un lienzo en el que los objetos componen un paisaje risueño, reflejo de otro paisaje interior que se trasvasa a los ojos que miran. No es extraño que reaparezca el amanecer como momento auroral del renacer del corazón, merced, sin duda, a un tú que enciende el cielo del título y los ojos del yo contemplativo y admirativo. De ambas actitudes derivan imágenes de una gran delicadeza: "Tu voz llegaba a mi corazón / como un rumor de pétalos cayendo al agua"; "Una luz de oro acariciaba la seda de tus pechos". Pero frente al amanecer, el crepúsculo llega con sus signos acuciantes: "Llega sigilosa la noche. / La lluvia, lenta, como nieve, / empieza a caer sobre mis ojos"; el temor sobreviene, la incertidumbre otra vez: "Ya nada es seguro en mi corazón". ¿Todo momentáneo? Así parece: el desasosiego que ha sobrevenido, el ahogo interior parecen resolverse, pues se reproducen las imágenes delicadas y luminosas: "zarcillos de verde luz casi transparente", "la llanura encendida de amapolas"... ¿Aceptación del destino temporal? Así lo pensamos a la luz del poema final de esta parte.

La parte final del poemario lleva por título "Plenitud del vacío". Con este título parece que nos asomamos a abismos místicos, al vacío que podemos hallar expresado por un San Juan de la Cruz, por ejemplo, pero con una diferencia: el santo de Ávila canta desde la fe, se expresa desde una concepción religiosa; en la poesía de

Trancón no aparece para nada ni la impregnación religiosa ni la fe. Plenitud del vacío. Difícil nos resulta concebir un vacío lleno, pleno. También lo es para el poeta, dado que el oxímoron traduce una experiencia inefable. De ahí que el poeta recurra a imágenes, ante la dificultad inicial de expresarlo de otra manera: “La plenitud es vacía como la gota de rocío / que tiembla y cae de la hoja que yo acaricié”; “El eco, el vacío que deja la ola al morir”... ¿El vacío fértil de los místicos? ¿el vaciamiento del alma? Son preguntas que nos hacemos a medida que van discurriendo los poemas. Silencio, muerte, vacío, plenitud. La muerte-vacío como plenitud, la nada como destino, la plenitud vacía. El “no pensar”, el “no lugar”, el estar “no siendo”, “una llama que colma y no quema”: son expresiones que nos hablan de ese después, del anhelo de reposo, de la quietud definitiva a la que las formas parecen tender. “Ese ya no ser” -abandono, quietud, vacío, transparencia- prefigura la muerte, el ser no siendo que la poesía vislumbra, intuye y hasta intenta revelar. Acaso sea el poema penúltimo del libro el que reúna gran parte de las preocupaciones de esta parte final: la buscada actitud de serenidad para reflexionar sobre lo que no se acepta; el deseo de eternizar el instante o de imaginar la eternidad del instante; la poesía como posible terapia sanadora, según la vieja concepción aristotélica, el inevitable pavor ante la muerte y la esperanza final como deseable posibilidad.

José Enrique Martínez