

# La sal de Dios o la poesía trascendente de Gabino-Alejandro Carriedo

Mario Paz González

## 1. INTRODUCCIÓN

Con la publicación en 2006 del volumen *Poesía*<sup>1</sup>, que recoge la obra lírica completa del poeta Gabino-Alejandro Carriedo (Palencia, 1923 - San Sebastián de los Reyes, 1981), algunos lectores tal vez pueden haberse sorprendido al encontrar, junto a algunos de sus libros más conocidos y, en su día, aclamados, como el *Poema de la condenación de Castilla* (1946), *Del mal, el menos* (1952) o *Los lados del cubo* (1973), un sencillo poemario prácticamente inédito, escrito entre 1947 y 1948 y titulado *La sal de Dios*. Aquellos que tuvieran un mayor conocimiento de la obra del poeta sin duda habrán podido recordar algunas leves referencias a este libro inacabado leídas con anterioridad en los estudios publicados sobre la obra del palentino<sup>2</sup>, pero también las realizadas por el mismo Carriedo en diversos momentos de su vida (al enviar a revistas poéticas algunos de los textos que conforman el libro) o las ofrecidas en sus diarios, publicados, a día de hoy, casi en su integridad<sup>3</sup>. Incluso es probable que

---

<sup>1</sup> CARRIEDO, G-A., *Poesía*. Fundación Jorge Guillén. Valladolid, 2006. La paginación incluida en adelante en todas las referencias a los poemas de *La sal de Dios* está tomada de esta obra.

<sup>2</sup> De entre esos estudios son especialmente destacables los trabajos de César Augusto Ayuso, tanto su tesis doctoral (*La poesía de Gabino-Alejandro Carriedo*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1990), como su libro *El realismo mágico* (El Toro de Barro. Cuenca, 1995) o sus abundantes artículos, entre los que conviene recordar los dedicados a la Peña “Nubis” y a Poesía de España, aparecidos en los números 60 y 64, respectivamente, de las *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*. Cabría añadir otros dos trabajos significativos: uno de Francisca Domingo, *El constituyente imaginario en la obra poética de Gabino-Alejandro Carriedo*. Universidad Complutense. Madrid, 2001; y una biografía firmada por el poeta manchego Amador Palacios *Gabino-Alejandro Carriedo, su continente y su contenido*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad. Palencia, 1984. Junto a todos ellos, mi libro *La obra literaria de Gabino-Alejandro Carriedo*. Universidad de León. León, 2008.

<sup>3</sup> Estos diarios constan de dos partes: la primera, totalmente inédita, la forman una serie de hojas dactiloscritas que abarcan un periodo breve, entre el 23 de septiembre de 1948 y el 13 de octubre del mismo año. La segunda parte, más conocida, es un cuaderno manuscrito que comienza el 15 de octubre y concluye (con notables vacíos) en agosto del 53. Esta segunda parte ha sido citada a menudo por autores diversos e, incluso, publicada, primero de forma fragmentaria por Amador Palacios (en *ob. cit.*) y, posteriormente, en su integridad en DOMINGO CALLE, F., *El constituyente imaginario...*, *ob. cit.*, pp. 486-562.

muchos recuerden haber leído algunas de las composiciones incluidas en esta pequeña obra y que constituyen, según se verá, la modesta aportación del palentino a una corriente de poesía de corte espiritual muy presente en algunos autores españoles del período de posguerra.

Aun sin el prejuicio que supondría caracterizar de antemano esta lírica como “sacra”, es preciso hacer ver que la obra que aquí vamos a comentar no estaría tan cerca de la estética de un autor como José María Pemán, como de la de aquellos otros que, habiendo adquirido su formación en ese mismo período, pretendían huir de la pomposidad de ciertos alardes patrióticos y entusiastas muy presentes en algunos de los llamados “garcilasistas”. Vistos, además, los antecedentes literarios y los gustos del propio Carriedo, cabe pensar que se acercaría más a esos otros poetas que trataban de refugiarse en un tipo de lírica bien diferente, basada formalmente en una búsqueda estética más arriesgada y, temáticamente, en un afán desmitificador, humanizante, sustentado en la intimidad del “yo”, en la “intrahistoria” o en el mundo de lo cercano y lo cotidiano o, incluso, doméstico, lo cual, en el caso concreto de Carriedo, serviría de preparación, sin ninguna duda, para iniciar su evolución posterior hacia lo que en la poesía de esos años se dio en llamar el Realismo Mágico.

Por ello, y pese a que el título del poemario podría verse sujeto a un cariz tan marcadamente “sacro”, encontramos en el caso del palentino, como ya hemos dicho, la asunción de una postura fundamentalmente estética, de un posicionamiento estudiado que servirá al creador para realizar, al mismo tiempo, una indagación, más que en lo estrictamente confesional, en la búsqueda personal, que por aquel entonces estaba llevando a cabo, de una voz poética de resonancias propias. Ello incluirá la indagación en los conflictos que, en aquellos momentos concretos de su vida, poblaban su universo personal. Podría hablarse, pues, de una indagación hecha tanto en lo estrictamente literario, temática y estilísticamente, como en todo lo metafísico y existencial, acercándose así a ciertos referentes claros y confesados por el propio Carriedo como podían ser Unamuno, Machado o Miguel Hernández, pero también, sobre todo en aquel entonces como veremos, Dámaso Alonso y Blas de Otero.

## **2. CONTEXTO EN QUE SE ESCRIBIÓ**

Para poder realizar una caracterización más precisa de la importancia de este tipo de lírica y de la delimitación en el contexto concreto en el que se desarrolló puede ser útil recordar las palabras de Víctor García de la Concha para quien, en la poesía española surgida con inmediatez al final de la guerra, se

observa “la polarización en torno a tres grandes núcleos: amor, religiosidad, imperio”, añadiendo a continuación que “en realidad gran parte de estas composiciones [de temática religiosa] son poesía sacra más que religiosa y las que merecen este último calificativo se resuelven casi siempre en puro desahogo retórico”<sup>4</sup>.

Este mismo autor nos recuerda unas páginas más adelante (p. 322) cómo el propio Celaya, refiriéndose a este tipo de lírica, escribió: “«Señor» no tiene nombre, / es un simple pretexto / para alargar dos puntos de admiración vacía”. También, la consideración de Dámaso Alonso, tan influyente en Carriedo, quien insinuaría que, de alguna manera, toda poesía podía ser vista como “religiosa”, entendido esto en un “sentido amplio”, y no en el restringido de “sacra o devota”, vinculándose así con la cierta corriente existencial que “invade desde 1942 a 1952 la poesía española”<sup>5</sup>.

Esta poesía resultaba, tanto formal como temáticamente, y así ya lo vio en su día Charles David Ley, “de un tipo similar al de los Salmos del Rey David”, pues, como ellos, poseía un evidente trasfondo intelectual y filosófico más que estrictamente “sacro”. Para él, entre los principales innovadores de este tipo de lírica podría citarse un autor como José M.<sup>a</sup> Valverde “ya en sus más tempranos comienzos”<sup>6</sup>.

Se trataría así de una poesía en la cual la temática de corte existencial, con una certera indagación acerca del papel del hombre en el mundo y frente al Creador, había de alcanzar un protagonismo singular, no debiendo ser entendida única y exclusivamente, ya lo hemos advertido, en su sentido de “sagrada”. Así nos lo recuerda también Jaume Pont:

A finales de los años cuarenta, el tema del hombre deviene una encrucijada angustiada de la poesía española. Su raíz existencial sólo se saciará con una conciencia dialogística de alcance metafísico. Esto es: a) con la poetización de un monólogo dramático que desdobra la voz de la conciencia en un “tú” apelativo; b) con el diálogo con los “otros”, vistos como seres solidarios del desamparo físico y metafísico; y c) a través del diálogo problematizado con un Dios al que se quiere más humano y al que, frente a su silencio y a la sinrazón de tanta injusticia, se le reclama el ejemplo del ecumenismo universal y la palabra evangélica.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> GARCÍA DE LA CONCHA, V., *La poesía española de 1935 a 1975* (Vol. I y II). Cátedra. Madrid, 1987, p. 319.

<sup>5</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 489-490.

<sup>6</sup> LEY, Ch. D., “Los poetas de «Garcilaso»”. *Garcilaso*, 35-35 (marzo-abril, 1946), s. p., aunque 8-11.

<sup>7</sup> PONT, J., “Introducción”, en *El Pájaro de Paja* (edición facsímil). Archeles. Ciudad Real, 1998, p. 11.

De este modo, podríamos decir perfectamente que este libro de Gabino-Alejandro Carriedo se incluye sin duda dentro de esta lírica de temática existencial basada en un tipo de imaginería retórica deudora de la poesía sacra, pero sin llegar a vincularse, en su trasfondo más profundo, a ésta. Podría decirse asimismo, que, para muchos de los cultivadores de este tipo de poesía, entre los que podríamos incluir al palentino, las búsquedas temática y estilística se aúnan en una interpretación de corte existencial en la que las visiones del nacimiento y la muerte habrán de ser, junto con la aspiración a la obra artística, las dos únicas certezas válidas de la vida y ésta no devendrá más que (la idea nos remite a Quevedo) un mero trance entre ambas que es necesario interpretar a través de la palabra, pretendiendo así que todo poema no sea sino un intento (tal vez vano, tal vez imposible, tal vez insustancial) de expresión de lo inefable de la existencia.

### 3. UN LIBRO DE TRANSICIÓN

En una anotación del diario de Gabino-Alejandro Carriedo, fechada el lunes 27 de diciembre de 1948, leemos cómo, tras escribir en la Clínica del Trabajo de Madrid un soneto que titula “La sal de Dios”, comenta: “Tal vez estos sean el título y norma para mi libro *Dios*, en el que trabajo hace dos años, y el cual será el primero que publique”.

Indudablemente se trata del mismo libro al que se refiere Fernández Molina en un conocido artículo sobre el poeta<sup>8</sup> y, por supuesto, del mismo libro que Carriedo dejaría en un original dactiloscrito y perfectamente estructurado con el título definitivo de *La sal de Dios*. Al referirse a este volumen como “el primero” que ha de publicar, habiendo dado a la imprenta unos años antes en Palencia su *Poema de la condenación de Castilla*<sup>9</sup>, entendemos que tal vez quisiera decir que este nuevo poemario sería, en todo caso, el primero de su etapa madrileña (ahora sabemos que ya había proyectado otros libros inéditos como *La piña sespera*) en la que, alejado ya de la estética del expresionismo tremendista y llevados a cabo sus coqueteos con el Postismo, estaría a la búsqueda de un camino estético propio.

Es necesario hacer constar que algunos de los textos que integran el conjunto de *La sal de Dios* habían visto la luz incluso ya en vida del poeta, es decir, con mucha anterioridad a la edición de sus obras completas en 2006. El prime-

<sup>8</sup> FERNÁNDEZ MOLINA, A., “Gabino-Alejandro Carriedo, el octavo día de la semana”. *El Bosque*, 6. Zaragoza, 1993, pp. 65-84. El texto que acompaña a los poemas sería también incluido en la edición que este autor hizo de otro libro entonces inédito de Carriedo, *El otro aspecto*, publicado junto a una reedición de *Los animales vivos*. Ambos en El último Parnaso. Zaragoza, 1998.

<sup>9</sup> CARRIEDO, G-A., *Poema de la condenación de Castilla*. Merino. Palencia, 1946.

ro de ellos sería el poema titulado “Pan”, enviado por nuestro autor en los años cincuenta para el número sexto de la revista palentina *Rocamador*<sup>10</sup>, dirigida por su antiguo compañero de la “Peña Nubis”, el también vate José María Fernández Nieto. Ese mismo año el poema sería recogido por Rafael Millán para su *Antología de Poesía Española*<sup>11</sup>. En ambos, Carriedo habría dejado una pista sobre la supuesta existencia de un poemario tal vez futuro, pues acompañó el texto de la siguiente nota: “(Del libro *La Sal de Dios*)”.

El caso segundo reseñable es el del soneto anotado en sus diarios y citado más arriba, publicado póstumamente en la biografía de Carriedo escrita por Amador Palacios<sup>12</sup>. El poema es, precisamente, el que inicia el dactiloscrito conservado, en el que, sin embargo, Carriedo le ha cambiado el título por el de “Soneto-prólogo” (*Poesía, ob. cit.*, p. 131).

Por último, con el artículo de Fernández Molina también anteriormente citado y publicado en la revista *El Bosque* en 1993, doce años después de la muerte de Carriedo, se incluían doce poemas del palentino que habían permanecido inéditos hasta aquel momento. Los cuatro primeros (“Quiero saber si Dios”; “¡Si al menos nos dijeras!”; “Hallazgo de Dios” y “Luzbel”) corresponderían a *La sal de Dios*<sup>13</sup>, el resto formaba parte de *El otro aspecto*, proyecto de libro de principios de los cincuenta que Carriedo dejó inacabado y que también permaneció inédito durante muchos años hasta su publicación póstuma, de nuevo por Antonio Fernández Molina, en 1998 y su inclusión en *Poesía* en 2006<sup>14</sup>.

En lo que a la elección del título se refiere, en otra anotación de sus diarios —esta vez del jueves, 13 de enero de 1949— podemos leer una reflexión en la que trata de explicarlo. Dicha reflexión podría servirnos además para vislumbrar algunas pistas interpretativas y que pueden ayudar en la tarea de datación del libro. Dice Carriedo:

<sup>10</sup> *Rocamador*, 6, Palencia, primavera, 1956, p. 16.

<sup>11</sup> MILLÁN, R., (ed.). *Antología de Poesía Española 1955-1956*. Aguilar. Madrid, 1956, pp. 222-223.

<sup>12</sup> PALACIOS, A., *Gabino-Alejandro Carriedo, su continente y su contenido, ob. cit.*, pp. 166-167.

<sup>13</sup> Los dos primeros tendrán título diferente en el texto dactiloscrito conservado que conforma *La sal de Dios*. Serán: “Dios providente” (p. 135) y “Silencio de Dios” (p. 138).

<sup>14</sup> *Poesía, ob. cit.*, pp. 283-311. Sin duda *El otro aspecto* fue un proyecto de libro que quedó trunco y algunos de los poemas que inicialmente lo integrarían, como “Poema para más tarde” y “Oración previa”, pasaron a formar, tal vez por su mayor similitud temática, de otro libro posterior del poeta, *El corazón en un puño* (1961) con los títulos de “El precursor” y “Letania incompleta”.

Es curioso: Me desperté con la sensación de haber soñado algún verso, y tenía la convicción de la excelente calidad del mismo, aunque no podía recordarlo, por más esfuerzos que hiciera. Tengo –o tenía– la idea de que entraba la palabra sal, y, seguramente con referencia al “vosotros sois la sal de la tierra, la luz del mundo”<sup>15</sup>, con que el Maestro obsequió a sus apóstoles; esto hizo que mi pensamiento lo destinara, por analogía, a los poetas, y así medité, viendo el nuevo día en desapacible exhibición ante mi ventana.

Entendemos, pues, que las fechas en torno a las que tuvo lugar la escritura de las composiciones parecerían, *a priori*, bastante claras, situándose ésta entre 1948 y 1949. Por otro lado, en uno de los poemas que integran el conjunto encontramos también otra posible pista de orden cronológico. El poeta había cumplido los veinticuatro años a finales de diciembre de 1947 y en “Dios desde el sueño” (p. 150-151) nos dice: “Allí estaban acumulados los [fardos] de hacía veinticuatro años, y los de hacía dos lustros, y los de hacía solamente una semana”. Ello podría llevarnos a concluir que esta composición en concreto fue escrita en 1948.

En lo que a aspectos estructurales se refiere, frente a las publicaciones de poemas del libro anteriormente citadas, podríamos añadir que en la edición de *Poesía* (2006) todas las composiciones tienen, por fin, el título definitivo asignado por Carriedo en el dactiloscrito original, aunque han sido lógicamente reenumeradas por sus editores, Concha Carriedo y Antonio Piedra, con el fin de cubrir las ausencias de poemas que, o bien se han perdido, o bien no llegaron a escribirse nunca, aunque su título figure en el plan general de la obra que el propio poeta dejó esbozado y que comentaremos un poco más adelante.

Situados, pues, en torno a 1948 y comienzos de 1949, y visto de una manera general el contexto en que fue escrito, parece posible pensar que en el germen de este poemario bien pudiera estar el notable influjo de esa muy abundante literatura escrita en la época, sea entendida esta como “sacra” o no, pero marcada por una temática y una retórica claramente alusivas a lo divino que estaba muy presente en las revistas poéticas de moda, *Garcilaso* principalmente, pero no sólo<sup>16</sup>, de las que Carriedo era más que asiduo lector. Que de ellas,

<sup>15</sup> “Vosotros sois la sal de la tierra; pero si la sal se desvirtúa, ¿con qué se salará? [...] // Vosotros sois la luz del mundo. No puede ocultarse ciudad asentada sobre un monte”. Mateo V, 13-14.

<sup>16</sup> Abriendo casi al azar las revistas poéticas de los años cuarenta (y aun posteriores), cualquiera puede encontrarse abundantes ejemplos de cómo este tipo de lírica se prodigaba en muchas otras composiciones de revistas de signo opuesto a *Garcilaso*. Podrían ser buenos ejemplos: “Salmo de las estrellas”, de José M.<sup>a</sup> Valverde (*Espadaña*, 4); “Sonata a Nuestra Señora La Blanca”, de Alfredo Carvajal (*Espadaña*, 6); “A la Virgen María”, de Dámaso Alonso (*Espadaña*, 9) o “Sombra de Dios”, de Manuel Alonso Alcaide (*Halcón*, 1), etc.

o de su influjo, él pudiese preferir las más cercanas a una línea existencial, antes que sacra, no impide reconocer este hecho.

Así, vista la evolución posterior del poeta, y teniendo en cuenta que prefirió mantener inédito este libro, incluso en la antología de su obra hecha por Antonio Martínez Sarrión en 1980<sup>17</sup>, podríamos llegar a concluir que se trata de un poemario de transición, situado entre su etapa bajo el influjo del Tremendismo y la subsiguiente de clara estirpe postista tendente al Realismo Mágico y que está ya muy presente en él. Se trata así de un poemario que, por otra parte, serviría a Carriedo como búsqueda, como experimentación, como aprendizaje. Por ello es evidente que en este libro, escrito entre 1947 y 1949, es decir, a caballo entre su huida del cenáculo provinciano, que poco a poco iba dejando atrás, y un futuro que intuía seductor, promisorio y cosmopolita, pueden hallarse algunas características de ambos periodos.

#### 4. POSIBLES INFLUENCIAS

Como punto de partida, quizás podría decirse que, mientras que algunos aspectos de la temática todavía hunden sus raíces en cierto influjo de las preocupaciones existenciales de la lírica tremendista –influjo ya cada vez más atenuado–, el tratamiento que Carriedo otorga ahora a esta materia se revela, en algunas de las composiciones más que en otras, netamente postista.

Sin embargo, conviene destacar también que, como influencia más directa, tendría un lugar especial la lectura de Blas de Otero realizada por el palentino en aquellas mismas fechas. Al parecer esa lectura le habría producido una honda impresión, como él mismo nos confiesa en su diario el martes, 14 de diciembre de 1948. Allí Carriedo dice apreciar un marcado “matiz postista” en la obra del bilbaíno.

Los textos de Blas de Otero que le habían deslumbrado son los famosos “Poemas para el hombre”, que se habían publicado a principios de aquel mismo año en la revista *Egan*<sup>18</sup>. Iban acompañados de dos citas significativas que, de algún modo, parecen prefigurar ese carácter erótico-religioso que Carriedo cree percibir en ellos: la primera del célebre “Vino, primero, pura...” del libro *Eternidades* (1918) de Juan Ramón Jiménez (“¡Oh pasión de mi vida, poesía / desnuda, mía para siempre!”); la segunda de un poeta que no sólo será

<sup>17</sup> CARRIEDO, G.-A., *Nuevo compuesto, descompuesto viejo*. Hiperión. Madrid, 1980. Edición y prólogo a cargo de Antonio Martínez Sarrión.

<sup>18</sup> OTERO, B. DE, “Poemas para el hombre”. *Egan. Suplemento de Literatura del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, 1 (enero-marzo, 1948), pp. 3-9.



tomado como modelo, sino que también será muy reivindicado en incontables ocasiones por numerosos autores de esos años. Se trata de San Juan de la Cruz de quien Blas de Otero toma un verso de su *Noche oscura del alma*: “porque los lleva ya Dios por otro camino”.

Estos textos de Blas de Otero eran, en realidad, el anticipo de *Ángel fieramente humano* (1950), uno de los libros sin duda más señeros del poeta bilbaíno y más importantes de esa etapa de su trayectoria, pese a no llegar a conseguir con él el ansiado Premio Adonais al año siguiente de su publicación. Era éste un poemario que había sido escrito a la par de *Redoble de conciencia* (1951), que sí recibiría un reconocimiento importante con el premio “Juan Boschán”<sup>19</sup>. En la conjunción de ambos, a la que daría el nombre de *Ancia*, está muy presente ese “sentido opresor de la mano de Dios” y esa “protesta por su obstinado silencio”<sup>20</sup>, temas también muy presentes ya en aquellas composiciones, así como en la obra de muchos otros vates contemporáneos suyos hasta llegar a convertirse, incluso, en tópicos manidos hasta la saciedad. Esta presencia de lo divino formaba toda una corriente temática, no ajena ni siquiera a los garcilistas, que ya había aflorado, incluso, en el primer libro de José María Valverde, *Hombre de Dios* (1945), autor muy representativo, e incluso precursor, de este tipo de lírica.

En cualquier caso, Carriedo afirmaba, en la misma anotación de su diario a la que hemos hecho referencia, que creía adivinar en la perfección lírica de Blas de Otero, como hemos apuntado ligeramente más arriba, “un fondo neorromántico de carácter religioso-sexual y una forma de marcado matiz «postista», y digo esto porque, aunque yo no creo en la perfección postista, dice mucho del dominio del verso, en cuanto a estética y eurytmia se refiere”<sup>21</sup>. Por ello, y viendo el ejemplo de Blas de Otero, no va a resultar extraña ahora en Carriedo esa tentativa de experimentar y de probar nuevas formas en busca de sonoridades también nuevas que amplíen de algún modo su bagaje lírico.

Otras posibles influencias nos las revela de nuevo el propio poeta. También en estas fechas cita en su diario (miércoles, 8 de diciembre de 1948) un texto leído en la revista argentina *Unicornio* de cuya intensa emoción se ha con-

<sup>19</sup> Una vez dejadas atrás estas obras, Otero se iría encaminando, como Carriedo y como muchos de sus contemporáneos, hacia una poesía progresivamente más directa, con mayor presencia de un contenido político-social y de la que queremos citar otro libro, que habrá de influir notablemente durante esa década a otros creadores vinculados a esta nueva tendencia, *Pido la paz y la palabra* (1955).

<sup>20</sup> GARCÍA DE LA CONCHA, V., *La poesía española de 1935 a 1975*, ob. cit., p. 554.

<sup>21</sup> Lunes, 27 de diciembre de 1948.



tagiado. Lleva por título “El niño muerto” (igual que el incluido por el mismo Carriedo en *Del mal, el menos*) y está firmado por el poeta religioso mejicano Manuel Ponce<sup>22</sup>, destacado autor de la poesía de su país en el siglo XX cuya lírica, sin salirse de la temática marcadamente sacra, presenta una curiosa capacidad de experimentación que transita por la vanguardia consiguiendo una originalidad estética que sorprende por ser poco esperable *a priori* en un poeta de sus características. Casualmente esta unión de temática religiosa y preocupación por los aspectos estéticos será también una constante en este libro de Carriedo tal y cómo se percibe además por todas estas reflexiones vertidas en sus diarios.

Incluso en otros vates cercanos al palentino y afines estéticamente en este período coincidente de sus trayectorias, como Ángel Crespo, es posible también encontrar algún poema, como su “Soneto a Dios”, en el que el socorrido tema del silencio divino asoma en primer plano<sup>23</sup>. Sin embargo, para el crítico Jaume Pont, en ese texto de Crespo y en otros de los poetas de vanguardia el tono que encontramos difiere notablemente frente a aquellas otras influencias citadas. Es (como quizás también en algunos de los poemas Carriedo), más distanciado, de menor solemnidad, más cercano y desmitificador: “El habitual tono exaltado que el tema existencial-religioso tenía en el contexto poético de la inmediata posguerra es conscientemente orillado y relativizado. Ni arrobo metafísico ni *pathos* trágico, sino todo lo contrario: apelación dialogística al Ser Supremo totalmente anticonvencional, quasidoméstica, larvada de juegos coloquiales e irónica de principio a fin”<sup>24</sup>.

Por otro lado, en el libro del palentino, y como signo continuador y diferenciador de su lírica, se mantiene, acentuándose con respecto a sus textos precedentes, cierto cultivo de lo alegórico, onírico y visionario habitual en su primera poesía. Destaca además la presencia de determinados simbolismos de luz

<sup>22</sup> Manuel Ponce (Tanhuato, Michoacán, 1913-México, 1994) publicó en la revista *Ábside* “Ocho poemas inéditos” (enero de 1939) que anticiparían de algún modo su primer libro *Ciclo de vírgenes* (1940), poemario que tendría una excelente acogida siendo celebrado por vates como León Felipe, José Moreno Villa u Octavio Paz. Le seguirán *Quadragesenario y segunda pasión* (1942) y *Misterios para cantar bajo los álamos* (1947), incluyendo este último unos magníficos haikus de temática divina. En 1944 funda la revista literaria *Trento*, que dirigirá hasta el último número en 1968. En 1962, publica *Cristo* (recital poético, 1959), *María* (recital poético, 1961) y en 1968, *Elegías y teofanías*. El 14 de octubre de 1977 ingresa en la Academia Mexicana de la Lengua con un discurso sobre “La elocuencia sagrada en México”. Fue gran admirador de poetas españoles como Góngora, Alberti y Gerardo Diego.

<sup>23</sup> Como se señala en BALCELLS, J.M., “Ángel Crespo en el principio del camino”, en CRESPO, Á., *Primeras poesías (1942-1949)*. Diputación Provincial. Ciudad Real, 1993, pp. 11-12.

<sup>24</sup> PONT, J., “Ángel Crespo y el Postismo”, en AA.VV. *Ángel Crespo con el tiempo, contra el tiempo*. Fundación Jorge Guillén. Valladolid, 2005, p. 225.

y oscuridad, la imagen del árbol continuamente presente, un acendrado tono existencial ya comentado y una estructura que, como veremos, se ofrece perfectamente cerrada, enmarcando el conjunto formado por las composiciones con poemas muy significativos al inicio y al final. Tal vez por ello, de alguna manera, este poemario nos trae a la memoria, de entre los publicados en esos años, otro muy significativo en el conjunto de la lírica española, *Oscura noticia* (1944), escrito por Dámaso Alonso unos años antes. Parece bastante probable que su lectura hubiese marcado de alguna manera estos años iniciales de formación poética de Carriedo, sobre todo a juzgar por el tipo de simbolismo empleado en sus primeros libros (que remite sin duda al autor de *Hijos de la ira*) y por el número de citas de *Oscura noticia* que encontramos en los dos primeros poemarios del palentino, tanto en la primera versión de *Poema de la condenación de Castilla*, como en *El cerco de la vida*<sup>25</sup>. Por otro lado, el tipo de inquietud presente en la obra de Dámaso se aparta de la de otros poetas de lírica similar pues se percibe en ella “un sentimiento universal, rabioso, con personalidad propia, que vibra a veces en tono bíblico y se encumbra hasta un misticismo apasionado”<sup>26</sup>, motivo por el cual sin duda seducirá a Carriedo.

Unido a ello, tendríamos el crecimiento de una, cada vez más amplia, toma de conciencia de la precariedad existencial del hombre que en su primera producción sobresaliente, en aquel *Poema de la condenación de Castilla*, ya se había ido mostrando, aunque de forma más indefinida, marcada sobre todo por una desasosegante intensidad simbólica, propia del Expresionismo tremendista cremeriano. Si bien, aunque el libro estaba muy logrado, cabe reconocer que ello tal vez tuviera entonces más de fidelidad programática con esta corriente, que de auténtica sinceridad. O al menos eso parece revelar una lectura atenta, tanto del poemario citado, como de *El cerco de la vida* (1947).

Lo que sí parece claro es que una cierta conciencia existencial se va acrecentar ya en estos años, haciéndose más profunda, tal vez motivada por la

<sup>25</sup> En la primera edición (1946) de *Poema de la condenación de Castilla* vemos, junto a la composición titulada “Mensaje” (p. 6) la siguiente cita: “Desde la entraña se elevó mi grito”, perteneciente al poema de Dámaso “Solo”; y con la “Conclusión” (p. 17), un verso especialmente significativo porque revela el tono presente en este libro de Carriedo: “¿Por qué huyes, Dios, por qué nos huyes?”, de “Sueño de las dos ciervas”. En *El cerco de la vida* (publicado por primera vez póstumamente en Pavesas: Segovia. 2002, sobre cuya paginación citamos) leemos en “Poema de los muertos vivos” (pp. 56-58) otra cita (“El agua del espejo más helada, / nos dice la verdad: somos los muertos.”) extraída del poema “A un poeta muerto”, dedicado a la trágica muerte de Federico García Lorca, publicado en parte en el número 8 de *Garcilaso* (diciembre de 1943) y recogido íntegro en *Oscura noticia*.

<sup>26</sup> PROVENCIO, P., *Poesía española contemporánea* (1939-1989). Akal. Madrid, 1993, p. 89.

incidencia de nuevas lecturas, pero también por determinadas vivencias personales y, sobre todo, por la soledad (como traslucen sus diarios) vivida en aquellos primeros años en el desolado Madrid de finales de los cuarenta, inmerso en la dureza de la posguerra<sup>27</sup>. En cualquier caso, resulta claro que esta toma de conciencia profundamente humana hace ir al poeta trascendiendo poco a poco el mero juego vanguardista en el que andaba inmerso ya desde antes de su desembarco en Madrid. Dicha trascendencia se revela de forma muy clara, por ejemplo, en los poemas pertenecientes a *La flor del humo* (1949), así como en muchos de los sonetos escritos en este periodo, todos ellos inéditos hasta su recopilación bajo el epígrafe aglutinador de “Taimado lazo” en el volumen *Poesía* (2006)<sup>28</sup>.

Por lo tanto, todos estos poemas, así como los incluidos en *La sal de Dios*, son buena prueba de cómo comienza a arraigar, y a cobrar una cada vez mayor presencia en su obra, esa otra reflexión de corte existencial, evidenciándose su palpito cada vez más y no como una mera imitación o una tímida insinuación.

Estos mismos sentimientos surgirán con fuerza en los textos de este libro de Carriedo, quien ya se había acercado, aunque muy tímidamente, a esta temática en algunas composiciones incluidas en sus poemarios anteriores de corte expresionista, concretamente en poemas como “Vacío” o “Introducción al desastre”, incluidos en *El cerco de la vida*<sup>29</sup>. Aunque el enfoque será totalmente diferente ahora. Tal vez por la influencia de Otero y otros, se aleja cada vez más de los excesos verbales de aquel Tremendismo influido por Crémer y, aunque menos, por *Hijos de la ira*. El lenguaje utilizado ahora se acercaría más, en todo caso, a los juegos verbales y conceptuales del Postismo. También las formas poemáticas serán diferentes con respecto a los libros anteriores. Incluso se percibe un mayor número de influencias tras una etapa postista no del todo abandonada, que aún colea. La inclusión de algunos metros nuevos en su obra, como el dodecasílabo, y la mayor abundancia de otros, como el heptasílabo, que aparece por primera vez desligado en algunos poemas de su combinación con endecasílabos, como nos lo habíamos encontrado anteriormente, anuncian una mayor experimentación, un cambio y un nuevo rumbo. Tal vez pueda ser esa quimérica búsqueda de la euritmia postulada por los postistas y en cuyas aguas nadaba por entonces todavía el palentino.

<sup>27</sup> En un verso de 1952 todavía leemos: “Soy hombre triste sin familia cerca”. Cfr. “Ángel incurable”. *Del mal, el menos*. Madrid: El Pájaro de Paja. 1952, p. 23.

<sup>28</sup> Podríamos destacar en esa línea: “Disquisición divina” (p. 187), “No escribir, ni decir, no digo nada” (p. 203), “El montículo pleno, el dardo umbrío” (p. 209), etc.

<sup>29</sup> Pp. 74-75 y 80-82, respectivamente.

## 5. ESTRUCTURA GENERAL

Al igual que en el soneto de Crespo, y en la misma línea que lo comentado por Jaime Pont, se observa sin dificultad en estos poemas de Carriedo, más que en los textos que directamente pudieran haberle influido (como es el caso de Blas de Otero), ese claro predominio de un tono deliberadamente cercano, quizás más coloquial y cotidiano, alejado de algunos excesos verbales que habían dominado sus libros anteriores (tanto los “tremendistas” como *La piña sespera*), pero, al mismo tiempo, también alejado, tanto en el fondo como en la forma, del que utilizaban algunos de aquellos poetas que cultivaban la poesía religiosa de posguerra.

En cuanto a la forma, tampoco cabe duda al considerar que el tono de la elocución, el temperamento general, el ritmo y el uso de determinadas figuras como las paronomasias y las reiteraciones obsesivas, sobre todo en determinados poemas muy concretos, como “Árbol” (p. 139), “Pan” (p. 154) o “Dios viene lentamente...” (p. 167), acercaría también estos textos al Postismo.

En lo relativo al fondo puede percibirse ya con cierta claridad cómo, sin abandonar el fervor por la imagen como elemento sustentador del poema, Carriedo inicia una variación hacia un mayor trascendentalismo, en la línea, como ya hemos señalado más arriba, de *La flor del humo* (1949) y, también lo hemos apuntado ya, los sonetos de este mismo período. Será esta, pues, una lírica apoyada en esa posición de mayor humanidad y, tal vez, más marcada espiritualidad. En cualquier caso menos obsesionada con el “yo” del poeta, de lo que se mostraba en su etapa tremendista. Adopta una visión general del hombre que, tal vez, ya se vislumbraba entonces aunque todavía tímidamente anunciada.

Con el ejemplar dactiloscrito de la obra se conserva un índice en el que se hace referencia a todas las composiciones y que incluye más de las que finalmente se han conservado. Junto a él, la referencia también a una dedicatoria que, tal vez, se haya perdido<sup>30</sup>. El libro contaría, pues, con esa dedicatoria y un “Soneto-prólogo” (p. 131)<sup>31</sup>, tras el que vendrían cuatro bloques: “La sal de Dios” (pp. 135-140), compuesto por nueve poemas de los que sólo se conservan cinco; “Dios desde el hombre” (pp. 143-160), que constaría de diez poemas; “Dios desde el ángel” (163-172), con cinco; y “Dios desde el mal”, con un único poema titulado “Luzbel” (pp. 175-176). Finalmente, otro soneto, “Hallazgo de Dios” (p. 179), cerraría el conjunto.

<sup>30</sup> Los títulos de esos poemas desaparecidos son: “Definición de Dios”, “Dios deseado”, “Presentimiento y olvido de Dios” y “Dios”. Todos ellos pertenecerían al primer bloque titulado “La sal de Dios”.

<sup>31</sup> Como ya hemos señalado, para la paginación recurrimos a su edición en el volumen *Poesía, ob. cit.*

## 6. ANÁLISIS DEL CONTENIDO

El “Soneto-prólogo” (p. 131), la composición que, como hemos señalado, se encuentra también en sus diarios, presenta, en tanto que soneto, una factura clásica impecable en lo referido a métrica y rima. El dominio que Carriedo muestra en este tipo de composición se puede apreciar ya, tanto en *El cerco de la vida*, como en sus primeros poemas conservados, esos diez sonetos amorosos de 1945 incluidos en *Poesía* (2006)<sup>32</sup>, así como aquellos otros contemporáneos con *La sal de Dios*, reunidos en esa obra bajo el epígrafe de “Taimado lazo (1947-1951)”<sup>33</sup> o, incluso, en algunos textos de su libro postista, también citado, *La piña sespera* (1948), publicado por primera vez como parte de la antología de Hiperión *Nuevo compuesto, descompuesto viejo* (1980)<sup>34</sup>.

Pero ahora Carriedo, que ya ha demostrado sobradamente su dominio de esta forma poética, se permite, influenciado por la libertad postista, introducir ligeras variaciones que anuncian el temperamento experimental del que también gozarán sus sonetos de *La piña sespera* y *La flor del humo*. En este caso la osadía no es demasiado transgresora y consiste en sustituir la rima del segundo cuarteto de un modo bastante parecido al modo en que se hace en el soneto inglés (aunque en el caso anglosajón se trate de serventesios en lugar de cuartetos), dando como resultado el esquema: ABBA CDDC EFG EFG<sup>35</sup>.

También en lo que a aspectos formales se refiere, destaca aquí, como en otros muchos poemas del libro, el gusto por las reiteraciones continuas, así como la repetición estratégica de palabras clave que servirán al mismo tiempo para anunciar esa tendencia vanguardista cuya influencia lleva este recurso a su cenit en poemas como el “Soneto buey” de *La piña sespera* (p. 37), o en “Tierra”, incluido en la ya aludida sección “Taimado lazo” de su poesía completa<sup>36</sup>. Tanto en aquellos textos como en este se va a manifestar este tipo de reiteraciones como un recurso de gran fertilidad creativa. La palabra repetida ahora es “sepas”, que alude al apóstrofe que recorre toda la composición dirigido a la figura divina. El tono de esta composición difiere ligeramente con respecto a los otros poemas del libro. Hay aquí un Dios quizás menos distante que en otras composiciones. A Él se dirige el yo lírico buscando un diálogo, una cercanía

<sup>32</sup> *Poesía*, ob. cit., pp. 31-42.

<sup>33</sup> *Poesía*, ob. cit., pp. 183-220.

<sup>34</sup> La paginación aludida cada vez que se cite un poema de *La piña sespera* pertenece, por tanto, a esta obra.

<sup>35</sup> El soneto inglés, popularizado por Shakespeare, consta de tres serventesios y un pareado final: ABAB, CDCD, EFEF, GG.

<sup>36</sup> *Poesía*, ob. cit., p. 190

coloquial y una identificación que se pretende plena, en la que Dios hable a través del poeta y en la que puedan llegar a ser uno Dios, el poeta mismo y los hombres (la sal de la tierra):

Este es el dulce cántaro y el asa,  
pues al hablar mi voz, Tú hablas en tanto,  
y al escribir mi cántico. Tú escribes.

**a) “La sal de Dios”**

Como ya hemos comentado, del primer bloque del libro se han perdido (o, tal vez, nunca llegó a escribirlas) cuatro composiciones que, sin embargo, aparecen citadas en el índice dactiloscrito por el autor: “Definición de Dios”, “Dios deseado”, “Presentimiento y olvido de Dios” y “Dios”.

En los poemas conservados encontramos un mismo tono cercano, casi conversacional, caracterizado por las bimetraciones y los paralelismos que, pese a su amplia presencia, no impiden que la voz poética fluya con una naturalidad que sólo se ve interrumpida por alguna que otra exclamación retórica que recuerda a sus poemas expresionistas y en la que el yo lírico manifiesta cierta impaciencia y exaltación.

En “Dios providente” (p. 135) ese yo lírico interroga al mundo, representado en los elementos naturales (montaña, pájaro, hierba, animales, plantas, aire, sol...), y le pregunta acerca de la existencia de Dios. El poeta desea expresar con una sosegada intensidad sus anhelos, conocer la verdad de las cosas, tener alguna certeza vital clara de la existencia de ese Absoluto oculto en el mundo que circunda. Al mismo tiempo, desea saber, si ello, ese conocimiento, es de algún modo posible para los mortales. También desea conocer qué le deparará el futuro, pues teme las incertidumbres de lo hiriente y doloroso que se halla oculto en la vida que le ha tocado en suerte al hombre. Pero Dios, ese Dios misterioso, pese a su omnipresencia, pese a hallarse en todas las cosas, no se muestra, guarda silencio, prefiere ocultarse, no responder, dejar, libre de responsabilidad, que las cosas sigan su curso:

Dios no lo dice: Pone  
sobre los cuerpos almas,  
y espera que maduren  
los frutos de las plantas.

La interpretación de ese diálogo sin respuesta con la divinidad puede ser variada. Este silencio divino adquiere un carácter ambivalente. Por un lado, el

poeta anhela la existencia del Dios deseado, pero enigmático, silencioso, que ha creado el mundo, que se halla en él y que, sin embargo, procura mantenerse al margen de su creación, observando en silencio sin intervenir; por otro, lo que se intuye es un cuestionamiento de la figura del Creador, una negación absoluta de su ser marcada por esa ausencia, por ese silencio y por esa frialdad. Si no se muestra cuando se le llama, parece querer insinuar el poeta, es que no existe. En cualquier caso, como trasfondo de ambas visiones, quedaría la inmensa soledad cósmica a que está abocado el ser humano y a la que, indefectiblemente, ha quedado sometido todo lo creado sobre la tierra.

Ese sentimiento de incertidumbre, esa arraigada soledad, tan presente en la lírica más tardía de Carriedo, empaña ya en estos momentos muchas de estas composiciones. Si ahora no hay nada, dice el poeta, tras la muerte sólo espera el vacío, ese vacío anunciado ya hasta en las realidades más nimias de la existencia y de su entorno:

La hierba cruje a solas  
y a solas crece y alza  
su tallo verde y negro  
con la raíz cuadrada.

Sin embargo, no por todo esto, el yo lírico deja de procurar a ese Ser Supremo, sumo hacedor del mundo y de la vida, y lo busca precisamente en el único lugar en que puede hallarlo, es decir, en cuanto lo rodea, en la propia Naturaleza. También, al mismo tiempo, el poeta trata de ubicar su propia posición en el mundo y frente a los elementos, trata de encontrar el papel que ahí le correspondería a su búsqueda de una señal: “Mi alma está aguardando que vuelva la palabra”, dirá en “Estancia de Dios” (p. 136).

Es quizás aquí cuando podría, quizás, llegar a pensarse que esa divinidad anhelada por el yo lírico no es sino la propia palabra poética, a través de la cual el yo poeta (tal como había hecho Dámaso en *Oscura noticia*) busca una posible salvación. También desde ese punto de vista, podría entenderse que esa búsqueda pretende representar una comunión suprema con el lenguaje, con el Verbo, pretende lograr un estado de gracia único, eterno, porque de él surge la obra poética, pero que resulta inalcanzable, pues está cercado por la muerte. Ese estado lejano es, pese a todo, anhelado por un yo lírico que clama con fuerza a ese “sembrador escondido” (p. 137), que no espera que lo abandone, pues quiere acercarse, aunque sólo sea un instante, al estado supremo de poder ser uno, él y la palabra:



Sembrador escondido:  
 soy tu simiente y he florecido apenas,  
 apenas me levanto sobre mi viejo surco  
 para atraer la Primavera.

[...]

¡Ay, Sembrador oculto,  
 sobre mi desazón cuánta pereza!  
 Después me inclinaré sobre la Aurora,  
 y te veré las trenzas...

Se observa, progresivamente, una mayor densidad expresiva que emerge de los mismos temas, de la misma angustia existencial derivada del sentimiento de orfandad ante esa figura divina que han experimentado muchos de sus contemporáneos, aunque en Carriedo, si aceptamos esta interpretación, el anhelo se encamine a procurar esa unión plena con la Poesía.

Así, la frustración provocada por la falta de perspectivas ante esa posición ideal anhelada hace pervivir de nuevo una lucha denodada contra ese “Silencio de Dios” (p. 138) que da título a la cuarta de las composiciones conservadas de este bloque. El yo lírico nos muestra una desesperanza virulenta y apasionada producida por la continua falta de certeza a que está abocado.

Si en poemas de etapas anteriores, como en aquel “Vacío”, incluido en *El cerco de la vida*<sup>37</sup>, ya se trataba esta temática, ahora Carriedo ha decidido no abusar de aquella violencia expresiva, de aquel dramatismo o de aquel desgarrro, aquella tensión extrema del lenguaje que había caracterizado aquella etapa. En este momento la voz del poeta, pese a encaminarse en algunos momentos de su obra futura hacia un hermetismo cada vez mayor, fluye con abundante naturalidad, con esa fuerza coloquial y cercana que ha de caracterizar su peculiar vanguardismo.

Vemos cómo el poeta ahora ni siquiera es capaz de encontrar el consuelo necesario en los elementos naturales, liberadores antaño, pero testigos y representantes de la soledad total en que se encuentra inmerso. Dios, ese Dios de nuevo ausente en su Creación y que es encarnación de la Poesía misma, parece desaparecido definitivamente, ya ni siquiera se manifiesta en ellos:

¡Si al menos anidaras  
 en las ocultas cimas  
 que se esconden detrás de las ciudades!

<sup>37</sup> *El cerco de la vida*, op. cit., pp. 74-75.

Por ello, la soledad individual del poeta y colectiva del ser humano en el mundo es un hecho nuevamente desconsolador e incuestionable. Tanto en la ciudad (representada en las dos primeras estrofas), como en el campo (en las dos siguientes) impera irremisiblemente ese sentimiento de vacío cósmico, de soledad eterna. Estamos ante un sentimiento tan intenso de angustia, un dolor tan arraigado, una desesperanza tan ilimitada y una total incertidumbre tan elocuente que ya no desaparecerán a lo largo del poema. Estarán representadas en la figura, de ecos machadianos, del olmo:

Pero sobre los campos hay un olmo  
recto, como el dolor, y en las entrañas  
de la tierra una antigua incertidumbre  
con sabores de huesos olvidados.

El poema termina con una invocación, de nuevo, al Creador en busca de algo, de alguna señal palpable de esperanza, de alguna manifestación certera de su presencia. El vate espera la Palabra, manifestación máxima y total del poder divino:

¡Si al menos nos dijeras!...

Esa figura del olmo, que surge por primera vez en este texto y reaparece de alguna manera en “Árbol” (p. 139) será una de las claves del libro y estará abundantemente reiterada en otras composiciones. Ese árbol, en su magnitud, en su grandeza frente a lo que lo rodea, puede ser una manifestación o, incluso, una encarnación del ser divino. Representará la vida y el cobijo hasta que llegue el otoño. Pero también puede ser, en otros momentos, manifestación del hombre, anclado en la soledad del mundo alrededor, manteniéndose impertérrito, erguido con orgullo frente a las inclemencias de la Naturaleza y la soledad.

El carácter simbólico del árbol como elemento dador de vida, planteado ya en el *Poema de la condenación de Castilla* como contraste frente a la planicie del paisaje, se intensifica en este poemario notablemente. El árbol se convierte en centro de la Creación, adquiere cierta categoría de inmortalidad, pues su verticalidad, su firmeza se equiparan al poder del Creador, sobre todo en algunas composiciones concretas que acompañan a las dos ya citadas. Entre ellas, “Dios desde la noche” (p. 148), del bloque siguiente o “Dios nocturno” (p. 169) y “Dios desde el ángel” (p. 171) del tercer bloque de composiciones del libro. Precisamente en este último poema el árbol va a representar de nuevo a la propia figura divina anhelada en su perfección. Será ahí donde la misma verti-

calidad del elemento simbólico permita esta asociación, pues el Creador estaría encarnado en la altura del árbol, en su robusta solidez:

Aquí el olmo ha crecido, aquí se estira  
la desazón del vértigo, el confuso  
ya prematuro golpe de la rama;

Pero en este poema, “Árbol” (p. 139), observamos ya cómo las repeticiones constantes y obsesivas, recurso que explora abundantemente en sus poemas más puramente postistas, manifiestan la desesperación del yo lírico, su ansia de respuestas, de certidumbres. Además, con el recurso de la reiteración, el poeta logra producir una inquietante sensación de angustia provocando que la lectura del poema avance lenta, como a trompicones, procurando retardar el fin de cada frase, reflejando con ello su propia confusión, como si anhelase que la voz lírica (sus continuas interrogaciones retóricas) se vea interrumpida por algún tipo de señal, por algún tipo de respuesta que finalmente no llega. El torrente de palabras en que se deshace el poeta refleja su angustiosa desesperación representada claramente en la enumeración final:

Tus frutos se confunden con las nubes,  
con las nubes tus frutos, tu flor blanca,  
tu flor blanca, tus frutos, se confunden.  
Pero aún más: ¿y tus frutos se confunden,  
se confunden tus frutos, se confunden?  
¿O una tierra te acoge, un leve viento  
te mece, cualquier viento, y una tierra?  
¿Y el arroyo, árbol, Dios, y rama y árbol,  
y el silencio, y la noche, árbol y rama...?

### b) “Dios desde el hombre”

Del segundo bloque del libro, “Dios desde el hombre” (p. 159), se han conservado los diez poemas que lo integraban. Hay en ellos una, cada vez mayor, liberación del lenguaje y un enriquecimiento continuo del mismo que da entrada a nuevas audacias expresivas que antes no tenían cabida. También perviven las imágenes insólitas y las continuas reiteraciones, como hemos visto en el bloque anterior, así como una heterogeneidad que tiende de forma creciente a un creciente hermetismo que ya anuncia de un modo más claro, si cabe, la influencia postista, tan fecunda, sobre todo, en *La piña sespera*.

Esa influencia se percibirá también en un primer acercamiento a la mirada infantil que será motivo recurrente tanto en el Postismo como en el Realis-

mo mágico. El poeta trata de explicar el significado de Dios adoptando perspectivas muy diferentes. Por ello recurre también a esa mirada infantil que surge ahora en “Dios desde el niño” (p. 143), composición que se estructura en forma dialogística, mostrando la comunicación entre un maestro y sus pequeños pupilos que tratan de comprender la abstracción que supone el concepto de Dios, concepto que, como el de Poesía, se manifiesta en todo el mundo circundante:

el vaso desprovisto de agua y música,  
 el simple labio que a hablar aprende,  
 el huevo azul que la gallina puso.  
 [...]  
 El aire en la mejilla, el hoyo, el surco  
 de la mejilla, el aire que se entibia,  
 que se pone de gala [...]

–Dios es tal veis en las cerradas páginas  
 del libro de los hombres; Dios es todo.

En otros poemas de esta parte, como “Dios desde el presentimiento” (p. 145) o “Dios desde el vacío” (p. 147), el yo lírico adopta otros diferentes ángulos de visión desde los que abordar el concepto divino. Consciente de su poquedad, se sabe incompleto (“como está el árbol, / más lejos del saber que del aliento, / o como el ave que perdió sus alas”) por lo que llega a preguntarse, y a preguntar al Creador, si es posible para él comprenderlo: “¿Cómo quieres, entonces, que te sepa, / que indague tus entrañas, como un sabio / busca el conocimiento de las cosas?”. Aunque en el fondo sepa que se halla en comunión con ese Dios, se lamenta por no poder comprender en el fondo la naturaleza inaprensible de lo Absoluto que lo envuelve, lamenta su ignorancia, su carencia de espiritualidad, el vacío que se halla en él.

Ese desconocimiento lo lleva, finalmente, a dudar de nuevo de la presencia divina. Sabe lo fácil que resulta hallar esa carencia en su entorno y no ignora el desconsuelo que esto puede llegar a producirle. También sabe que, tal vez, sólo en las sombras nocturnas, y sólo a través del sueño o la oración en la intimidad, cuando el hombre se abandona a sí mismo, es posible hallarse cerca de Dios (“Te lanzaré, despacio, mi voz desde la noche”<sup>38</sup>). Esa soledad resulta, al final, redentora, sirve para calmar su anhelo de conocimiento y su impaciencia, como nos dirá en “Dios desde el sueño” (p. 150), pues es en esas horas cuando llega la comunión perfecta con la divinidad, la inspiración que el poeta día a día anhela y no siempre alcanza:

<sup>38</sup> “Dios desde la noche”, pp. 148-149.

Pero venir un día y otro día  
 siempre tarde y temprano...  
 [...]  
 Pero saber que Tú –Tú, Dios– y yo, en la noche  
 descerrajamos puertas de misterio...  
 [...]  
 De ser estoy sediento y de vivirte,  
 de velarte y saberte,  
 así como esta noche, como el mismo  
 reflejo de mi sueño.

Porque tal vez sea el sueño, el de la vida y la muerte, el único momento de comunión con lo divino: “Mira al hombre dormir, Señor, y piensa / que no despertarán jamás los hombres” (“Oración”, pp. 152-153).

De nuevo las comparaciones, la imaginería espiritual o la repetición de palabras clave se muestran como elementos constantes del libro. En el poema “Pan” (p. 154) la palabra sobre la que se insiste es la misma que da título a la composición. Junto a ella también está el verbo “partir”. El poeta jugará con ambos conceptos realizando un original forcejeo con el lenguaje que revela de nuevo la clara estirpe postista. Hay una perfecta unión de fondo y forma. Con estos recursos Carriedo busca mostrar al lector el desconcierto, la confusión del hombre y se basa para ello en algunos efectos rítmicos nuevos en su lírica, sorprendentes, inesperados, originales, efectos que recuerdan, no obstante, los juegos tan presentes en la obra de Chicharro y Ory.

Así, en este poema, estructurado en seis estrofas formadas por cuatro versos endecasílabos blancos cada una, el “pan” (como lo hará años después en su lírica social) adquiere un carácter simbólico. Se muestra como símbolo de la vida, del trabajo callado y duro, de la solidaridad y de las expectativas vitales de los hombres. La fuerza inmanente que le corresponde se muestra a través de él en el propio poeta, por eso no le niega su papel necesario para captar la esencia de la fe divina:

Pan damos al hambriento, pan partimos  
 y compartimos pan, pan blando y bueno.  
 Todos viven del pan, con pan se acuestan  
 y con pan se levantan, pan a solas.

Pan damos y comemos y vivimos  
 del pan que partes, parto, antes del parto.  
 Señor: Partimos pan, los hombres parten  
 pan como Tú, Señor, y se lo callan.

El lenguaje poético se llena ahora, más que nunca, de toda la imaginaria de la poesía religiosa de esos años. Hay en la composición abundantes referencias al Nuevo Testamento, a las oraciones cristianas, tanto del Padrenuestro, del que incluye diversas expresiones (“el pan nuestro”, “así como nosotros perdonamos”), como de las Bienaventuranzas: “Pan damos al hambriento”. No es el único ejemplo, además del propio título del libro, en el que hay ecos evangélicos, referencias de las que el poeta se vale tanto por sus resonancias significativas profundas como por su valor estético. Vemos otro caso de evidente intertextualidad con el texto bíblico en el poema titulado “Dios presentido” (p. 157), donde cita a San Juan: “En los principios existía el Verbo”<sup>39</sup>.

En estos tres poemas finales del bloque (“Opción de Dios”, pp. 155-156; “Dios presentido”, pp. 157-158, y “Dios desde el hombre”, pp. 159-160), a medida que el lenguaje se va oscureciendo cada vez más, el yo lírico se rebela contra la divinidad y, de algún modo, reta a Dios, le exige que se manifieste por fin de alguna manera, que escoja cómo quiere hacerse visible a los hombres, pues éstos desean sentir su presencia: “Tú que todo lo puedes y lo quieres, / ven aquí, Dios, y escoge tu destino”, dirá en “Opción de Dios” (p. 155).

El poeta se debate ahora entre las fuerzas del Bien y del Mal, por ello, en otros momentos, la llamada de la tentación está presente con su desafío implícito:

Algo quiere que el hombre se acumule  
sobre su propia sombra, luz apague,  
cierre la llave de su luz, se suma  
en la meditación: el Caos. Ya suena.

“Dios presentido”, p. 157.

¡Sólo aquellos, gran Dios, que no sabían  
de la medida de las cosas, siempre,  
y recordando pasan, y pensando,  
también pasan pensando, sólo aquellos  
verán a Dios, gran Dios, después de todo!

“Dios desde el hombre”, p. 160.

La llamativa presencia de la antítesis luz-sombra, muy frecuente también en *El cerco de la vida*, nos recuerda de nuevo la influencia del Dámaso de *Oscura noticia*. El poeta se enfrenta a la sombra abarcadora que trata de dominar todo y que representa el influjo de la muerte. El ansia de luz, de un orden frente al Caos, será un anhelo difícilmente alcanzado en esa búsqueda constante de lo Absoluto.

<sup>39</sup> “Al principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios”. Juan, I, 1.

### c) “Dios desde el ángel”

Pero por fin la “Proximidad de Dios” (p. 163), que puede hacerse presente, se palpa en el tercer bloque del poemario, “Dios desde el ángel” (p. 171), compuesto por cinco poemas en los que se insinúa que una comunión con el Ser Supremo, con la Poesía, podría llegar a ser posible, pues “Dios viene lentamente...” (p. 167), se manifiesta, habla, a través de las cosas:

En cada cosa, lentamente, nace,  
viene después, pasea, dice cosas,  
y el habla suena opaco, suena solo  
igual que el disponer o el disponerse.  
Su obrar, su pensamiento aquí resumo;  
aquí lo digo, más cansado pongo  
que hay una silueta en el crepúsculo  
y una sombra sin forma y luz deslízase...<sup>40</sup>

El espíritu del poeta, que se hallaba en las composiciones anteriores de continuo escindido, desgarrado, comienza a intuir ahora el poder totalizador de la fe y del encuentro con lo divino. Así, los últimos poemas este bloque se fundan, ya no sólo en la búsqueda, sino también en la posibilidad de un encuentro del poeta con el Creador. El yo lírico explora el modo en que ese Ser Supremo al que canta al caer la noche (“Dios nocturno”, pp. 169-170) se hace presente en él y en el mundo, presentando su propia experiencia de búsqueda y dando cuenta de cómo se revela una vez más a través de las criaturas y elementos que conforman la creación: el olmo, el viento, las plantas, las algas, el aire... Esa presencia sobrenatural en los elementos del entorno natural es manifestación, expresión y explicación en lo cósmico de la propia divinidad. Pero la conciencia de hallarse ante lo intangible, lo incomprensible, lo inalcanzable perdura, por ello manteniendo su fuerte carácter onírico, movido de nuevo por la noche y la soledad: “Dios es la noche y sobreviene, acaso, / cuando el sol se nos pone en las pestañas”.

Pero, si adquirir la conciencia de que lo ya intuido, es decir, de que lo absoluto se encarna por lo tanto en la naturaleza, vinculándose con lo divino y proyectándose hacia todas las cosas, no debe hacer ignorar al poeta que “esto es el principio, sólo el asa / por donde se le coge, se le arrima, / se desmorona el hálito”, como dirá en “Dios desde el ángel” (p. 171), es sólo un punto de partida. En ese proceso de interpretación e integración de la materia cósmica en el

---

<sup>40</sup> Este uso arcaizante del pronombre enclítico es muy abundante en Carriedo, constituyendo una de las marcas propias de su estilo personal.



arte poético y en la vida, el vate adquiere la plena conciencia de que su papel no será más que el de un simple “puente”, un simple intermediario entre la realidad tangible y lo Absoluto:

Ya sólo así poder, querer acaso  
 volver al muro donde el mar inicia  
 su decantado brinco, ya –árbol– álzase  
 sobre aquello que llama azul apenas  
 y en el grito dilúyese.

#### d) “Dios desde el mal”

Pero la alusión a la ambivalencia que lo rodea pervive, a la lucha entre la luz y la sombra. Es por ello que el cuarto bloque, “Dios desde el mal”, consta de un solo poema titulado “Luzbel” (p. 175), compuesto en tercetos con endecasílabos encadenados de rima consonante paroxítona. En él el poeta nos habla de una posible, y quizás comprensible, rebelión del hombre contra el designio divino, nos habla del valor de la impaciencia que produce como consecuencia la figura del ángel caído, visto como “junco, trigo, níveo y casto”.

De nuevo se perciben en la composición una serie de elementos naturales destacados que concentran la búsqueda continua y persistente de lo Absoluto, de lo inefable: el junco, una flor, el lirio, el sol, el aire, el cielo... Ante ellos, tal y como había hecho en los poemas iniciales del libro, el yo lírico reflexiona sobre su propia condición y su propia búsqueda y parece ahora, del mismo modo que en el bloque anterior, hallarse por fin en la antesala de un hallazgo comprensivo, pues, como en muchos otros textos del libro, se parte de la materia circundante para acercarse a lo espiritual oculto tras ella. Es por ello que la figura del ángel caído en desgracia planea sobre toda la composición, marcando con su presencia esa dualidad, esa separación continua entre lo tangible y lo espiritual:

Pero Luzbel es alto como un duelo,  
 es alto el chopo que destila trinos  
 y es alto el pez que descabeza un vuelo.

Abriránse al cantar los dos caminos  
 y al cantor llegarán juncos velados  
 como el dolor que acopian los espinos.

Dormirán con el opio los cuitados,  
 pero el mar es un junco sin riberas  
 y aún el junco está triste y colorado.

En el poema que cierra el libro vemos cómo la preferencia por el soneto permanece y continuará en la etapa postista. Así, “Hallazgo de Dios” (p. 179) es una composición que anuncia con claridad esa influencia, al no eludir, pese a su esquema tradicional, las rimas un tanto originales, las anáforas, las paronomasias, las reiteraciones y bimetraciones, recursos que se han prodigado por todo el conjunto del poemario, pero que aquí se reúnen de forma especial. También la insistencia obsesiva en determinados motivos que sustentan el tema, amparados en una especial plasticidad del lenguaje y en ese gusto por el desbordamiento verbal:

El hombre salta; Dios, ahora te escucho,  
ahora levanto el hato de la pena,  
ahora más quiero ser la luna llena  
que no sol esfumado y paliducho.

El yo lírico no se rinde. Como el ángel caído insiste en cuestionar la existencia de ese Dios inmisericorde. Pero al mismo tiempo, hay de nuevo una toma de conciencia que parece ser también un despertar sin remedio a la vida, una forma de asumir súbitamente el mundo que lo rodea, la realidad y la función del propio Creador en ello:

Dios es aquel que sólo el hombre sabe  
cuando salta a la nube desde el suelo,  
cuando salta a la tierra desde el rayo.

## 7. ALGUNAS CONCLUSIONES

Tratar de ver la importancia y la presencia del elemento espiritual en la lírica de Carriedo, aunque sea de soslayo, resulta de notable interés, especialmente si tenemos en cuenta que los estudios que analizan la dimensión espiritual de la obra de muchos de los autores de posguerra no suelen abundar en ello. Hay un prejuicio más que palpable, tal vez debido, como ha señalado Jordi Ardanuy, a que “siglos de Contrarreforma y décadas de nacional-catolicismo explican –aunque no justifican– la aversión general de la intelectualidad española hacia toda perspectiva que tenga en cuenta la dimensión religiosa”<sup>41</sup>.

Analizada a la luz de las inquietudes presentes en la lírica hecha en España en ese preciso contexto histórico de la posguerra, no resulta en absoluto

<sup>41</sup> ARDANUY, J., *La poesía de Ángel Crespo. Límite, símbolo y trascendencia*. Pre-textos. Valencia, 2004, p. 23.

extraño encontrar en esta poesía primera del palentino abundantes composiciones marcadas por el signo de lo trascendente, entiéndase o no como una manifestación de la lírica de influencia sacra. Sea por la influencia de otros poetas contemporáneos o no, sea interpretada esa poesía desde una visión de la divinidad equiparada a lo literario poético o no, sea vista como un juego verbal más de búsqueda estética o no, en cualquier caso en la lírica del libro *La sal de Dios* está presente una clara reflexión en torno a lo trascendente unida a un insoslayable intento de analizar la realidad circundante llevando su búsqueda hasta más allá de lo palpable, hasta esas otras realidades que se ocultan a lo visible.

Podría verse aquí una preparación para el camino que luego su poesía encontrará en el Realismo mágico. Aunque ahora el poeta muestra un deseo de conocimiento que, al cabo, termina truncado sin que por ello sea posible alcanzar ese anhelado y pleno conocimiento del mundo al que aspira. Sin embargo, como otros muchos autores del momento, no rehuirá el intento teniendo a la poesía como único punto de partida e, incluso (hemos comprobado que dicha interpretación es posible), como único destino incierto<sup>42</sup>.

Siendo así, podría decirse que en este poemario en concreto, Carriedo busca armonizar su papel de creador con una visión de la Poesía equiparada de nuevo al misterio universal de la Creación y a un propósito trascendente de carácter poético.

Formalmente Carriedo despliega ahora, con mayor audacia de la que había mostrado en los libros precedentes, las revelaciones vanguardistas que ha ido aprendiendo (y aprehendiendo), poniendo así en práctica toda una experimentación similar a la que, como ya hemos señalado, se encuentra en sus sonetos de estos años reunidos en “Taimado lazo” y en los que integrarán *La piña sespera* y *La flor del humo*. Del verso le interesa ahora, fundamentalmente, explorar su musicalidad, la “euritmia” postista, así como romper con las estrictas convenciones de la lírica al uso, renovando su lenguaje personal con metáforas audaces y con una exploración mayor de nuevos metros.

Con una estructura propia, muy marcada por la métrica y la rima y un uso abundante de figuras como reiteraciones, paronomasias, recurrencias sobre conceptos sustentadores de la sustancia poética y otros abundantes recursos muy caros a su etapa postista, consigue transmitir, en mayor medida que en sus libros anteriores, una intensa sensación de fuerza torrencial en lo que al lengua-

<sup>42</sup> Como se dice en la sección “Poesía y vida” de *Espadaña*, 29 (1947): “Hay en el hombre una mixtura de elementos dispares –biológicos, psíquicos, espirituales– que no pueden ser medidos con la misma vara. Y aún es posible que ninguno de ellos, ni siquiera los espirituales, alcancen separadamente un rango de auténtica poesía”.

je se refiere. Para ello no duda en encadenar con solvencia unos conceptos a otros con una urgencia inusitada hasta el momento en su obra. Una urgencia que le sirve para plasmar la potencialidad emotiva que enerva su alma de poeta y que se entrega a un tipo de creación de forma más libre, tratando de llevar el lenguaje hasta el extremo.

A nivel de contenido, pervive en todo el libro un ideal de pureza estética que culmina de nuevo en esa precisa búsqueda de lo Absoluto a través de una poesía concentrada, pero en la que alterna momentos de creciente oscuridad con otros en los que predomina el uso de un lenguaje más cercano, coloquial y sencillo que, al adecuarse en su uso a esos temas elevados, sentará las bases de uno de los rasgos más diferenciadores del poeta dentro del Postismo.

Para él el acto creador no sería más que una exploración que pretende acercar al hombre a la creación divina, aunque ésta se revele incomprensible e inalcanzable. En la idea subyacente de esta obra podría pensarse que el poeta desea mostrarnos la idea de un Dios como suma encarnación y expresión de la Poesía. Idea que el propio vate trata de descifrar y de acercar a los hombres, sus iguales. Sin embargo, entiende que hay un vacío intransitable que debe intentar sortear consciente de las dificultades que supone establecer una comunicación directa con la Perfección, con lo Absoluto, aunque éste se muestre a través de todos los elementos del mundo en torno.

En fin, estos y otros son elementos todos ellos que hacen de esta obra, no tal vez la más importante, tal vez tampoco la fundamental, pero sí una de las más originales, muy interesante para entender su evolución posterior, de toda la producción poética de Gabino-Alejandro Carriedo.