

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



**EL CONSTITUYENTE IMAGINARIO EN LA OBRA POÉTICA DE
GABINO ALEJANDRO CARRIERO**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Francisca Domingo Calle

Madrid, 2001

ISBN: 84-669-1908-2

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**EL CONSTITUYENTE IMAGINARIO EN LA
OBRA POÉTICA DE GABINO-ALEJANDRO
CARRIEDO**

(TESIS DOCTORAL)

**FRANCISCA DOMINGO CALLE
MADRID, 2000**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**EL CONSTITUYENTE IMAGINARIO EN LA
OBRA POÉTICA DE GABINO-ALEJANDRO
CARRIEDO**

TESIS DOCTORAL

**Francisca Domingo Calle
Madrid, 2000**

A mis padres

I.- INTRODUCCIÓN

1.- Presentación.

En las primeras décadas del franquismo, tanto la crítica literaria como la propia creación poética han seguido una línea oscura y “distraída”. Ya es sabido el corte que supuso la guerra civil: antes de 1936 se había iniciado la integración de la poesía española en los movimientos europeos de vanguardia, y se había cumplido en alianza con nuestra mejor tradición. Tanto la actitud lírica de un poeta de honda emoción humana, de palabra esencial en el tiempo –léase Antonio Machado-, como la de aquellos que dieron un salto –no en el vacío, pues no llegaron al automatismo en la escritura- hacia un surrealismo controlado por presupuestos estéticos –léase F. García Lorca-, se perdieron al inicio de la guerra. Aquellos logros fueron sustituidos, al finalizar la contienda, por un intento de poética oficial, idealizadora, evasiva, normalizada, clasicista, moral y políticamente dirigida; o por arriesgadas búsquedas autodidactas dentro de lo posible en aquella España de las censuras.

Durante las décadas que siguieron, los diferentes grupos y generaciones, además de algunos francotiradores o impulsores vitales de ciertos cambios, han ido recuperando y poniendo al día los valores auténticamente poéticos. Pero,

como hemos dicho, ha sido tortuoso el camino, y en él han quedado cegados algunos ríos de generoso caudal.

Para el estudio de estos años –desde 1939 a 1981, fecha esta última en que murió Gabino-Alejandro Carriedo-, a los problemas de la política cultural del franquismo, de las censuras, de la pobreza cultural de la sociedad y su limitadísima demanda de lecturas poéticas, hay que sumar las políticas editoriales, que jugaron un papel decisivo en la implantación de tendencias y hasta del mismo concepto de lo poético¹. Por todo ello, durante muchos años la lírica española estuvo sometida a presupuestos no estrictamente poéticos, de manera que las circunstancias políticas y la ética social conducían a la consideración del contenido como valor prioritario del poema.

Pero si es verdad que desde los años 50 hasta la década de los 70 hay que ver la creación literaria dentro de una visión *realista* del mundo², no es menos

¹ Desde la “poesía social” como tendencia que definiría la década del 50, como la salida editorial de los “novísimos”. O el debate entre los conceptos “comunicación” / “conocimiento” aplicados a la poesía como definición de su esencia. En *Historia crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1936-1980*, Crítica, Madrid, 1981, p. 111, leemos en apoyo de nuestra exposición: “Los escasos panoramas de la poesía contemporánea española están trazados siguiendo esquemas y nombres de ciertas antologías que alcanzaron en su momento gran difusión. A diferencia de lo que ocurrió en el período de los años veinte y treinta, las revistas, salvo excepciones y a pesar de su crecido número (como puede apreciarse en el estudio de Fanny Rubio [1976], de gran utilidad), no han determinado ni definido las corrientes de la poesía contemporánea.”

² Carlos Bousoño habla de la “verdadera realidad” como marco en el que se perfilan las dos generaciones poéticas de nuestra posguerra.

Por su parte, Prieto de Paula, en *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Hiperión, Madrid, 1966, partiendo de la opinión de que la poesía de posguerra es una creación vertebrada en el yo social, distingue que los componentes de la primera generación, partiendo del mismo realismo, prestan mayor atención al elemento social, en tanto que los de la segunda harían lo propio con el elemento “yo”.

Y, por último, Guillermo Carnero, en el prólogo a *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1979)*, 2ª ed., Hiperión, Madrid, 1983, pág. 6, escribe: “En las dos generaciones de la segunda posguerra (la iniciada en 1945) se recupera, por un lado, el mundo que los románticos habían perdido, y por otro, el yo, perdido por los contemporáneos: la verdadera realidad es ahora el yo en el mundo, en cuanto que el primero hace algo en el segundo; el yo en la sociedad. Más breve, el yo social.”

cierto que desde mediados de los 40 se inicia y mantiene, por cauces no oficiales y con escasas posibilidades de publicación, una poesía que entronca con las vanguardias europeas³. Quienes derivaron su creación hacia la renovación formal se encontraron sin respuesta editorial y con la ceguera de los antólogos del momento.

En este panorama de intereses cruzados, extrapoéticos algunos, quedaron descolgados poetas que sólo gracias a su autoedición o al reconocimiento de editores amigos, han podido llegar a nosotros en forma de libro. Uno de ellos es Gabino-Alejandro Carriedo, el solitario disimulado entre tantos amigos, el vanguardista intuitivo y certero; el niño con infancia de renovados asombros, el joven postista vehemente y provocador, el comprometido poeta “realista”, el vanguardista convencido, el neorromántico de sus últimos años...

De Gabino-Alejandro Carriedo poco se ha sabido en las historias de la Literatura española actual que llega a nuestras instituciones educativas: en algún raro libro se recogía “Recomendaciones para domesticar un avestruz”, y en el libro de texto de Literatura de COU del año 1998, hemos visto cómo era incluido en una lista de “poetas surrealistas” de la vanguardia de los años 40, sin más distinciones. Esta confusión, entre otros temas, es la que pretende diluir nuestra TESIS.

³ En el primer momento, con las del comienzo del siglo –es lo que pretendía el Postismo–; después, con las que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, a las que nombraremos con el término genérico de “poesía concreta”, si bien hay distintos nombres para especificar sus variantes.

2.- Los libros publicados de G.A. Carriedo.

G.A. Carriedo se introdujo en el panorama poético de la posguerra con *Poema de la condenación de Castilla*⁴, en una línea machadiana, aunque con una personal actitud que ve en el paisaje el símbolo del desconsuelo vital del español tras una guerra que le había dejado sin esperanzas, en una tierra árida y desolada como marco propio para la visión existencialista propia de los años 40 en que fue escrito, bajo los ecos repetidos de Unamuno y Dámaso Alonso.

De 1948 y 1949 son los libros postistas *La piña sespera* y *La flor del humo*⁵. En ellos se confirma la capacidad y el dominio técnico con el lenguaje en todos sus niveles, el humor, los recursos del ritmo, y una actitud lúdica y crítica en la expresión de la realidad conflictiva que le tocaban vivir al poeta.

Un producto aventajado de la técnica vanguardista asimilada en su paso por el Postismo fue el libro *Los animales vivos*⁶, tampoco publicado cuando fue escrito –1951-1952-, sino mucho después, cuando la situación cultural española había cambiado.

A la par que mantiene su interés por las vanguardias –nacional, como fue el Postismo, e internacional, como presupone su conocimiento de la poesía luso-brasileña-, G.A. Carriedo se incorporó a las filas de los poetas “sociales” –o “realistas”, como él prefería considerar-. Resultado de esta posición ética y

⁴ *Poema de la condenación de Castilla (Castilla y yo)*, Palencia, 1946 (1ª ed.); Madrid, 1964 (2ª ed.).

⁵ De estas dos colecciones no se tuvo noticia hasta 1980, cuando Antonio Martínez Sarrión las incluyó en la antología *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, Hiperión, Madrid.

⁶ *Los animales vivos*, El toro de barro, Cuenca, 1966.

humanística –pues así hay que entender su militancia–, dentro de una ideología de izquierdas, son los libros de expresión personalísima dentro de los estilemas de los poetas “sociales”: *Del mal, el menos*, *Las alas cortadas*, *El corazón en un puño* y *Política agraria*⁷. En estos libros encontramos a un Gabino-Alejandro Carriedo que no cae en el prosaísmo atribuido a muchos de los poetas de la misma tendencia: ya veremos en qué medida se debe a su protagonismo en el alumbramiento del llamado “realismo mágico”, propio de la “generación del 51”, de la que él se sintió representante junto con Ángel Crespo y Carlos de la Rica, entre otros.

Al llegar a los años 70, el poeta retoma su escritura vanguardista, desde su progresivo acercamiento a la poesía luso-brasileña por un lado, y al conocimiento de las artes plásticas de la modernidad del siglo XX, por otro. Fruto de este diálogo intelectualizado es el libro *Los lados del cubo*⁸.

A partir de estos años, y hasta su muerte en 1981, se inician profundos cambios, tanto en el ambiente socio-cultural y literario español, como en la intimidad del poeta. Hubo un primer adelanto de este proceso en la antología preparada y prologada por Antonio Martínez Sarrión *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, en la que se incluyen poemas inéditos bajo el epígrafe “Poesía 1970-1979” que presuponen un nuevo *sesgo mítico en el imaginario*⁹.

⁷ *Del mal, el menos*, El pájaro de paja, Madrid, 1952.

Las alas cortadas, La piedra que habla, Madrid, 1959.

El corazón en un puño, La isla de los ratones, Santander, 1961.

Política agraria, Poesía de España, Madrid, 1963.

⁸ *Los lados del cubo*, Poesía de España, Madrid, 1973.

Son poemas que están anunciando *Lembranças e deslembranças*¹⁰, cuya edición ya fue póstuma.

En los meses anteriores a su muerte, ocurrida el 6 de diciembre de 1981, escribió unos poemas de los que no tuvimos noticia hasta 1997, año en que, con motivo de las indagaciones requeridas por esta TESIS, sus herederos nos los entregaron. Estaban manuscritos en folios que habían recogido de su mesa de trabajo; por lo tanto, no tenían un orden intencionado y presentan los rasgos propios de un borrador: escritura en los márgenes, dobles soluciones en algunos versos, tachaduras, etc. No obstante, tras una primera transcripción que los hiciera legibles, se los dimos a Carlos de la Rica, el antiguo amigo y poeta de Cuenca, quien nos recibió ya en el lecho de muerte pero con lucidez y generosidad; él nos aclaró algunas dudas que quedaban por resolver. Después de algunos inconvenientes de tipo pragmático que ralentizaron su publicación, el conjunto de aquellos poemas, sumados a otros que el editor consideró interesantes, salió de la imprenta la antología del último G.A. Carriedo, *El libro de las premoniciones*¹¹, en abril de 1999.

⁹ Más adelante explicaremos la idea del “mito” poético propio de un poeta como constituyente fundamental de su obra.

¹⁰ *Lembranças e deslembranças*, edición bilingüe y traducción de Amador Palacios, Institución “El Brocense”, Cáceres, 1988.

¹¹ *El libro de las premoniciones*, con prólogo de Francisca Domingo Calle y epílogo del editor Carlos Morales, El toro de barro, Cuenca, 1999.

3.- Consideraciones en torno a la vigencia de G.A.Carriedo.

Si reflexionamos sobre las causas que colaboraron negativamente en el escaso reconocimiento oficial de la categoría poética de G.A. Carriedo, nos encontramos con circunstancias ajenas a los principios que determinan la creación artística. La personalidad de G.A. Carriedo pudo resultar provocadora, inhabitual, oculta para algunos, y por ello nunca fue bien admitido en los círculos del poder que regía los destinos de la literatura en la España de la posguerra¹². Pero quienes le conocieron de cerca mantienen el recuerdo de un hombre entregado a la literatura, generoso y tierno¹³ con los suyos, inagotable conversador y genial animador de reuniones amistosas.

Su escritura fue arriesgada desde el primer momento¹⁴. Posteriormente, la política cultural de los años 50 y 60 no favorecía la asimilación o difusión de una visión poética como la suya. Él tampoco cedió a los compromisos pragmáticos. Incluso, cuando publicó la 2ª edición de *Poema de la condenación de Castilla*, en 1964, en una revisión que pretendía contemporizar con la poesía social de la década, no perdió el fondo luminoso y libre de su personal mito

¹² En los primeros años, su militancia vanguardista y su personalidad espontánea. A partir de los últimos años de la década del 60, su cultura, extensa en lecturas pero no sistematizada, han sido comentadas como motivos que lastraban su entrada en el mundillo literario de un Madrid camino de la posmodernidad.

¹³ De estos rasgos da fe su *Diario (1948-1949; 1953)* que ofrecemos aquí como uno de los apéndices.

¹⁴ Con motivo de la publicación de *Poema de la condenación de Castilla*, en 1946, fue criticado por Antonio González Lama, un palentino de la Peña Nubis, quien escribía en contra de su visión “deformada, dislacerada y gesticulante” y le recomendaba contención para su “impetuoso desprecio a lo normativo”. (Se puede leer en la pág. 686 de *La poesía española de 1935 a 1975*, vol. II, ed. Víctor García de la Concha, Cátedra, Madrid, 1987.)

poético. En cambio, otros poetas maniobraron y trataron con más eficacia la rentabilidad y difusión de sus propios libros.

En la década del 70, le sabemos cercano a la poesía experimental: colabora en *Revista de Cultura Brasileña*, con traducciones de poetas modernistas y otros “concretos” brasileños; pero también se mueve en círculos de poesía experimental, entre los que se encontraba Julio Campal, animador y difusor de la vanguardia europea en Madrid y otras provincias. Resultado de estos últimos pasos, fue su particular desarrollo de la poesía “concreta”, que podremos comprobar en *Los lados del cubo*; pero también un breve documento de poesía “fonética”, como es una cinta donde grabaron a dúo, su amigo José Fernández Arroyo y él, una sesión titulada *Folklore neanderthalense (arqueología musical). Danzas paleontozoicas*, y que consisten en la emisión de sonidos arbitrarios, con la pretensión de ser mensajes puros y creativos, en cuanto que símbolos del hombre anterior a una cultura que le habría de confundir más adelante con imposiciones contra su naturaleza.

Cuando publica *Los lados del cubo* en 1973, se encuentra con la incompreensión de la crítica. Pero sabemos que no abandonó lo que había considerado logro o avance, y siguió escribiendo poemas en los que integrará formas y experiencias acumuladas. El resultado final lo podemos encontrar en el conjunto recogido por A. Martínez Sarrión bajo el epígrafe “Poesía 1970-1979”, dentro de la antología citada *Nuevo compuesto descompuesto viejo*; pero también en *Lembranças e deslembranças* y en *El libro de las premoniciones*, cuando los elementos formales superpuestos a su mito densifican su obra y nos

ofrecen la visión de un hombre cercado por sus propias exigencias afectivas y estéticas.

Desde la inicial incompreensión social hacia un hombre de conciencia poética indestructible, pasando por los intereses de un mercado y una política cultural con los que no estaba de acuerdo, hasta llegar a la “incomunicación” de su intimidad, o al imposible cerco a la esencia del poema –metapoesía, tópico de los años 70-80-, G.A. Carriedo se nos presenta como un solitario pero tenaz buscador de una estética que se integrara en la *verdadera realidad* de su tiempo. Y esto lo llevó a cabo con una visión de horizontes tan amplios que, a veces, se pierden por la ausencia de límites.

4.- La imaginación como una constante de su poesía.

Tras la breve presentación de un poeta que no alcanzó en su tiempo el reconocimiento público que merecía y del que, a raíz de la publicación de la antología *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, se viene haciendo una revisión respetuosa -aunque desintegrada como aguas de un Guadiana- de su obra, con nuestra TESIS queremos contribuir a un análisis más completo, para lo que nos basaremos en estos dos pilares a los que nos han conducido la teoría y la intuición lectora:

- La imaginación como una constante en la obra de G.A. Carriedo.
- La construcción del imaginario en su lírica.

Hasta ahora se ha valorado su sello personal dentro de una generación marcada por una circunstancia histórica: la posguerra española. Pero, a pesar del humor, la actitud provocativa, la amplitud de registros de su lenguaje y la musicalidad, por todo lo cual sus poemas remontan el tono medio cercano a la prosa comunicativa que amenazó a la poesía española en su tendencia “realista”, no explican suficientemente la resonancia lírica con la que aún lo recibimos y de la que fueron continuadores poetas de generaciones más jóvenes¹⁵. Si su poesía convence, se debe a la esencialidad radical que distingue su voz, superadora de las contingencias por las que atravesó la primera generación de posguerra¹⁶.

G.A. Carriedo usó su imaginación de forma proteica, y elaboró un mito personal, ya desde su primer libro, que será la base sobre el que se asienten los matices aportados por la experiencias personales, sociales y culturales posteriores. Pero también es fruto de su sospecha de un “espacio oculto”,

¹⁵ Prieto de Paula, en *Musa del 68*, libro citado ya, en la nota 28 de las págs. 32 y 33, escribe refiriéndose a José Batlló: “realiza una verdadera apología de autores vinculados a la vanguardia como M. Labordeta y G.A. Carriedo, a quienes llega a considerar precursores de la poesía que habría de alcanzar su plenitud quince años más tarde [años 70], en la que están presentes y desarrollados la mayor parte de los hallazgos expresivos, de la renovación temática y de la superación de esquemas preestablecidos que pueden advertirse en la obra de estos poetas. En otro momento, sin embargo, señala el antólogo las razones de la falta de eco de Labordeta y Carriedo, frente al grupo de autores –Celaya, Bousoño, Hierro, Hidalgo, Otero, Nora o Valverde- cuyos afanes renovadores no cuestionan las normas de juego fijadas, razón por la cual se vieron favorecidos por una “mayor influencia sobre la poesía escrita después de ellos que la que han obtenidd Labordeta o Carriedo”. “Frente a estas afirmaciones –sigue Prieto de Paula- dadas tales circunstancias, y el mayoritario desconocimiento que de su obra se tenía en el momento de formación de los del 68, ¿puede pensarse en Labordeta o Carriedo como precursores de los poetas nuevos, según escribe Batlló? Si se entiende que una obra es precursora en cuanto que realidad que *precede* a otra –con alguna leve influencia sobre ella-, sea; si se entiende como realidad de la que *procede* otra, entonces parece excesiva la citada afirmación del crítico.”

¹⁶ G.A. Carriedo nació en el límite cronológico que separa la primera generación poética de la posguerra de la segunda. Dicha circunstancia, según C. Bousoño, explicaría el que se nos presente como un ejemplo “desgajado” de aquélla.

específico de la poesía, que no se somete a normas ni a cálculos técnicos preconcebidos¹⁷. Y desde esta perspectiva no duda en “informarse y trabajar” – como declarará en una poética publicada en 1980, en el diario *Pueblo de Madrid*-, en una trayectoria de continua renovación formal: Postismo, “realismo mágico”, realismo “social”, concretismo, esencialismo... son los diferentes tramos de una elaborada y exigente estética.

En cuanto a cómo construya –o reconstruyamos- el imaginario implícito en su obra, la teoría de la imaginación viene en nuestra ayuda. Pretende, dicha teoría, captar los mensajes universalizables desde una perspectiva antropológica, interpretar sugerencias profundas y envolventes del poema, analizando no sólo los componentes semánticos de las palabras, sino las pulsiones sentimentales y existenciales, y las representaciones imaginarias sugeridas a través del ritmo – sonoro, morfosintáctico, conceptual, métrico o psicológico-; en suma, abarca un horizonte que incluye la pragmática de la lectura.

La revisión de la obra poética de G.A. Carriedo desde la teoría de la construcción del imaginario se intuye como una excelente vía de acercamiento. En este sentido, adelantamos el mito personal fuente de su despliegue posterior. Para ello partiremos de unos versos de *Poema de la condenación de Castilla*, que luego analizaremos más en detalle:

“Mi alma una cadena, y el paisaje
pidiendo a voz en grito una sonrisa.”

¹⁷ En su *Diario* expone ideas al respecto, de forma coloquial y como dejadas caer en varias de sus páginas.

La sintaxis imaginaria creada en ellos describen a un “yo” lírico que mira de forma entrañada el horizonte que le rodea, y cuya respuesta al encuentro humano y urgente producido es de carácter cordial y alegre, liberador de cadenas artificiales. El conjunto de símbolos, impulsos y espacio imaginario generados se sitúan en lo que la antropología del imaginario define como “régimen postural diurno” de la experiencia del yo en su enfrentamiento al mundo. No obstante, a lo largo de su vida y de su obra, los otros dos regímenes –el nocturno o digestivo y el copulativo o integrador- se entrelazan con el primero en mayor o menor proporción, según las circunstancias históricas y la experiencia personal del poeta.

Y a partir de *Lembranças e deslembranças*, aunque anunciado ya en la “Poesía 1970-1979”, el régimen nocturno del imaginario será el predominante.

II.- BASES TEÓRICAS (I):

LITERARIDAD/POETICIDAD

1.- Primer avance teórico.

Nuestro enfoque procede de la lectura de los libros del profesor Antonio García Berrio, desarrolladas en los que nuestra bibliografía general recoge. A través de ellos hemos tenido conocimiento de las propuestas o construcciones teórico-críticas de Gilbert Durand¹⁸. Pero hemos querido reducir el amplio y rico conjunto de sus observaciones a aquellos conceptos estrictamente funcionales para el acceso al componente imaginario de la obra de G.A. Carriedo.

En la primera iniciativa lectora nos enfrentamos a la *literaridad* del poema. Sobre este concepto dice el profesor A. García Berrio: “En su dimensión lingüística toda poesía (...) se constituye como un código especial, singular, de interpretación desviada de la norma”¹⁹. Por ello, hay que destacar “la capacidad decisiva de las opciones históricamente propuestas por los diferentes niveles de

¹⁸ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Madrid 1982,

¹⁹ Antonio García Berrio, *La construcción imaginaria en “Cántico” de Jorge Guillén*, Limoges, Trames, 1985. p. 49.

la lengua, para definir la especificidad de una lengua poética en términos de autonomía sustancial”²⁰, pues dichas opciones se refieren a rasgos de *intensificación cuantitativa* de las tendencias de la lengua normal en unos caos (como la aliteración eufónica o la cohesión interdependiente de isotopías léxicas del discurso comunicativo), o incluso de frecuentación de antitendencias en el empleo poético del lenguaje (como sería la rima en el plano acústico o la polisemia en el semántico).

En esta primera instancia, el profesor propone la *literaridad* como una opción previa, una decisión; mientras que la *poeticidad* –ya lo veremos en su próximo desarrollo- sería una resultante azarosa, un valor. De manera que, “para explicar los efectos poéticos (...) las palabras, los ritmos versales, son una de las causas, no la única, del fenómeno de la poesía.”²¹

Si aplicamos esta distinción a la interpretación de las formas empleadas por G.A. Carriedo, concluiríamos diciendo que, por ejemplo, su postismo o su poesía “concreta” son, en él, tan sólo indicios de un proceso poético interior de efectos más amplios que los sonoros, semánticos o visuales; más allá también del humor explícito o el racionalismo constructivista implícito que conllevan respectivamente dichos movimientos estéticos de vanguardia .

Y aunque nos introdujéramos en su poesía observando el “desvío” de la norma, su “competencia expresiva”, el objetivo sería alcanzar a comprender “el grado y modo de su desvío parafrástico”, idea destacada de la cita siguiente:

²⁰ Obra citada, p. 50.

²¹ Idem, p. 55.

“Hasta ahora la ingente bibliografía para aclarar el hecho tan puro (el de la poesía) ha puesto más énfasis en constatar y reseñar los poderes absolutos del circuito desviado –las razones del colorido vocálico, de los valores irracionales del léxico y la metáfora, etc.- que en definir el grado y modo de su desvío parafrástico.”²²

Justificamos así nuestro voluntario abandono del recuento exhaustivo de los rasgos retóricos o “desvíos” de la norma, porque ni su suma o porcentaje conseguirían delimitar el perfil inconfundible de la lírica de G.A. Carriedo.²³

Si nos fijamos en el segundo de los términos enfrentados, la *poeticidad* avanzaremos sobre la siguiente cita:

“Un sistema poético se configura como tal en la opinión de su público de lectores en función de que asume la representación imaginaria completa de las capacidades del hombre. Los poemas elaboran un reticulado de imágenes de tal manera enlazadas entre sí, que la sintaxis textual resultante establece el testimonio puro y la pauta de otra *sintaxis imaginaria, canalizadora de pulsiones espacio-temporales decisivas, ritmos dialécticos que regulan y gobiernan tendencias humanas fundamentales como las del dominio del tiempo, las de caída y ascensión, las de itinerario y enclaustramiento progresivo, etc. (...) Estos ritmos fundamentales de cada poema construyen espacios imaginarios en ámbitos que dan cuenta de las funciones diurnas y*

²² Idem. p. 49.

²³ No obstante, remitimos en este sentido a la Tesis doctoral de César Augusto Ayuso: *La poesía de Gabino-Alejandro Carriedo (historia, gramática y hermenéutica)*, Universidad de Oviedo, 1988.

nocturnas del hombre, a través de la experiencia del poeta.”²⁴ (Los subrayados son nuestros.)

Dichos espacios, donde se movilizan pulsiones decisivas como las del dominio del tiempo, las tendencias de caída, ascensión, itinerario o enclaustramiento, entre otras, aludidas en la cita, son los que constituyen el punto de encuentro entre el lector y el poeta. Y su identificación es uno de los objetivos de nuestra indagación en curso.

Para abundar en la importancia poética de tales espacios imaginarios, citaremos también a G. Durand:

“Si la duración no es ya el dato inmediato de la sustancia ontológica, si el tiempo no es ya la condición “a priori” de todos los fenómenos en general – dado que el símbolo se le escapa-, no queda más que atribuir el espacio como “sensorium” de la función fantástica (...) (pues sólo) la intuición de las imágenes en el seno del espacio (...) (serán) asiento de nuestra imaginación.”²⁵

Para evitar que nuestro esquema previo se asiente en una fría abstracción, habrá que leer otras líneas tomadas de la misma obra y autor que la anterior:

“Si el espacio parece la forma “a priori” donde se dibuja el trayecto imaginario, *las categorías de la fantástica no son entonces más que estructuras de la imaginación (...) que se integran en este espacio, dándole sus dimensiones*

²⁴ A. García Berrio, obra citada, p. 56.

²⁵ G. Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Taurus, Madrid, 1982, p. 387.

afectivas: elevación y dicotomía trascendente, inversión y profundidad íntima, y, por último, poder infinito de la repetición.”²⁶ (Los subrayados son nuestros.)

Por lo tanto, persiguiendo el establecimiento de estructuras imaginarias inherentes, no hacemos otra cosa que identificar las dimensiones afectivas profundas que se engendran desde la literaridad; de manera que no creemos estar perdiendo de vista la raíz decididamente vital e histórica de la poesía de G.A. Carriedo, aunque no sean ni la biografía ni la sociología las herramientas críticas más usadas en esta TESIS.²⁷

2.- Aplicación crítica de la teoría expuesta hasta aquí.

En la lectura de los libros del poeta que iremos haciendo en capítulos sucesivos, procederemos de la siguiente manera: a través de la sintaxis creada en el primer estrato, formada por elementos destacados de los distintos niveles de lengua –fonético, morfosintáctico, léxico-semántico y pragmático-, presenciaremos la creación de una sintaxis imaginaria de la que se extrae la visión de un espacio vital, aunque en lo imaginario –por los aportes del

²⁶ A. García Berrio, *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, 2ª ed. Cátedra, Madrid, 1994, p. 394.

²⁷ No obstante, aportamos suficientes datos en ambos sentidos: con la tabla en la que se contextualiza la biografía de G.A. Carriedo dentro del panorama internacional y cultural español, por un lado; y con los apéndices que incluyen su corto *Diario*, una parcial *Autobiografía* y el recuerdo aportado por su hermano Demetrio, escrito dos años después de la muerte del poeta. .

subconsciente que recibe-, producto quintaesenciado de las emociones del poeta.

En este recorrido, quedará también patente la *expresividad*, otro concepto próximo a la *literaridad*, que recoge rasgos conscientemente transmitidos por el autor, ya sea a través de “desvíos” de la lengua estándar o a través de determinados contenidos temáticos originales. En este sentido, el poeta puede intervenir de múltiples maneras en la recreación de contenidos de conciencia, y nadie le negará a G.A. Carriedo uno de los primeros puestos entre los poetas de su generación: desde la procacidad escatológica o el humor, a la ternura y el lirismo, desde la suave armonía clásica a la cacofonía y la síncopa efectista; todo ello, producto eficaz de la libertad sin sombras con que vivió la poesía.

3.- Segundo avance teórico.

En este proceso de identificación, primero de los elementos expresivos propios de la literaridad, y después de los espacios imaginarios a los que conduce, puede ser útil la siguiente clasificación de las capas de acceso al contenido del poema:

- Zona expresivo-fantástica, ficcional, de profundización y recubrimiento sentimental de las experiencias conceptualizables.
- Zona imaginario-antropológica.
- Zona de lo imaginario-cultural.

La primera de las posibilidades –pues un poema puede quedarse detenido en ella- es el de la fantasía -en el sentido romántico del término- como elaboración consciente que opera sobre lo verosímil. Consiste en dar profundidad humana y amplitud sentimental e intelectual a las experiencias captadas. Constituye la zona expresivo-verbal del poema que capta el lector sensible a los “desvíos” de la lengua en el texto.

Para la segunda de las posibilidades, producto de la *imaginación* –distinta de la fantasía para los románticos y para nuestro trabajo en curso-, traeremos la siguiente cita del profesor A. García Berrio:

“El análisis crítico de las formas imaginarias –símbolos y esquemas pulsionales- debe justificar siempre en el esquema verbal del texto los fundamentos que legitimen la deducción fantástica o la definitiva construcción imaginaria. Es cierto que en la transferencia de una a otra dimensión de la textualidad se precisa aplicar un conjunto de transformaciones y de claves de equivalencia, reguladas por principios y leyes de incumbencia psicológica.”

“El texto verbal remite suficientemente al símbolo, muchas veces incluso directamente mediante la *mención*, es decir, *el lexema arquetípico más diáfano*. En otros casos, el símbolo o la iniciativa conceptual del símbolo fantástico –de ascensión, de caída, de centro equilibrado, de espacio despejado en expansión, etc.- aparecen servidos por la *sugerencia*, una *representación semántica previa* y próxima (...) En el texto, las deixis explícitas, los distintos sistemas verbales de orientación anafórica o catafórica, los ritmos expresivos, las aliteraciones y las varias formas de colorido fónico, todo ello se constituye en una gama de

indicios lingüísticos, acústicos y semánticos que propician legítimamente la *significación intensional*.”²⁸(Los subrayados son nuestros.)

La tercera posibilidad en la construcción imaginaria es lo que el profesor A. García Berrio ha llamado “imaginario cultural”, el formado por “ecos y gestos anteriores” como ingredientes poéticos movilizados en el juego de sugerencias estéticas del arte, pues, “junto a los hallazgos vitales, esenciales y existenciales de la fantasía poética, la literatura ha fomentado y nutrido otra forma especial de la imaginación no antropológica”²⁹. Tales ingredientes son movilizados junto a los hallazgos vitales, esenciales y existenciales de la fantasía poética, pero estas formas del *imaginario cultural* “son construcciones de la fantasía próximas a los objetos de la razón que explican realidades objetivas.” (...) (La imaginación cultural) “no es, sin embargo, ajena a la confianza conflictiva y gozosa del yo que alienta directamente la imagen de la inspiración antropológica; pero lo es indirectamente, por vía mediada.”³⁰ Si se hace una breve historia de este último componente, se suele asociar también el rasgo manierista del imaginario cultural con la metapoesía.

²⁸ *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, 2ª ed. Cátedra, Madrid, 1994, p. 434.

²⁹ *Idem*, p. 472.

³⁰ *Idem*, p. 479.

4.- Aplicación final de la teoría.

Determinados poemas, en los que G.A. Carriedo expresa esperanzas, enarbola visiones o utopías políticas, son producto de un “imaginario cultural” que alcanzó a los poetas durante al menos dos décadas de la posguerra española. Los símbolos, los espacios nuevos para el hombre de un mañana entrevisto solamente, los impulsos revolucionarios para alcanzarlo, el nacimiento de una conciencia de dignidad humana igualitaria, podrían ser entendidos como resultado de un imaginario cultural –pues son “construcciones de la fantasía próximas a los objetos de la razón que explican realidades objetivas”. En unos casos tiene una raíz o referente político, pues son resultado de una toma de posición ideológica en este ámbito de la experiencia social. Del mismo modo, responderían al imaginario cultural los poemas de libros como *Los animales vivos* y *Los lados del cubo*, o los “anónimos chinos”; porque en ellos hay una mediación consciente de elementos literarios: el formato de bestiario, para el primero de los libros; la experiencia estética de las vanguardias modernistas del siglo XX, para el segundo; y una síntesis entre esquemas poemáticos de la lírica tradicional, símbolos y estética modernista, junto a “objetos de la razón que explican realidades objetivas” -entre los que podemos situar la ironía y el sujeto interpuesto en el poema para hablar del yo del poeta.-, para los últimos. La superposición de un imaginario cultural, de uno u otro ámbito de la experiencia colectiva, sobre el mito poético personal de G.A. Carriedo –del que ya adelantamos su perfil-, es una constante a lo largo de su obra. Esta idea forma parte de las hipótesis que nuestra TESIS pretende despejar.

III.- BASES TEÓRICAS (II): LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO

1.- Introducción.

En los epígrafes anteriores se ha expresado la necesidad de diferenciar la estructura material, verbal, del texto, de la actividad imaginaria motivada en ella; es decir, la distinción entre la entidad lingüística y la psicológica, puesto que:

- a) El esquema material dinamiza
- b) los componentes psicológicos conceptuales e imaginarios.

En el presente capítulo nos proponemos situar estos últimos componentes imaginarios. De nuevo traemos aquí unos párrafos escritos por el profesor A. García Berrio:

“Es necesario progresar hacia el espesor imaginario textual, superando un entendimiento restringidamente material e inmanentista de la obra literaria.”³¹

³¹ A.García Berrio, *La construcción imaginaria en “Cántico” de Jorge Guillén*, Trames, Limoges, 1985, p. 503.

“Mitos, símbolos, imágenes, diseños de estructuración imaginaria del espacio; todo ello constituye el espacio (...) de holgura poética. Mediante él asistimos a la revelación en el texto de las formas sublimes del significado; experiencia (...) inasequible a los productos reflexivos y objetivos de la razón.”³²

*En estas “formas radicales de la sensibilidad” –localizadas en las coordenadas espaciales de orientación antropológico-imaginarias, y en las temporales, situadas en estratos más profundos y preconscientes incluso que éstas- se centrará nuestra indagación crítica en torno a la poesía de G.A. Carriedo, en el que hemos presentado una voz –y, antes, una mirada- que le hacen destacar, en muchos momentos de su trayectoria, sobre sus compañeros de generación. No pretendemos desvestir a poetas conocidos desde hace tiempo en ámbitos supranacionales; tan sólo rescatar lo olvidado, desvelar lo oculto, matizar algunos giros estéticos que la crítica puede haber mantenido como cajón de sastre –así el concepto de *realismo mágico* aplicado a la “generación del 51”-. Tras esta tarea se comprobará el protagonismo de G.A. Carriedo con su visión entrañable –por su raíz carnal, también, además de por los componentes humanistas que tiene-, en una propuesta de vanguardia estética y ética que la literatura española de posguerra estuvo buscando durante varias décadas.*

³² Idem, p. 510.

2.- Distinción entre ficción e imaginación, expresividad y poeticidad.

Siguiendo en el recuento de los principios teóricos sobre los que levantamos esta TESIS, en el proceso de acercamiento al efecto poético último del poema, hay que distinguir entre “fantasía” e “imaginación”:

“El entendimiento más propio y genuino de la “ficcionalidad” es el de una actividad imaginativa que se corresponde sólo parcialmente –“verosímilmente”- con los datos empíricos de las verdades factuales de la historia “verdadera”³³. Pues bien, en el caso de la ficcionalidad, “la capacidad imaginativa que actúa es la que hasta aquí venimos identificando diferencialmente como *fantasía*”.³⁴

Dicho de otro modo, no creemos en el concepto simplificado de imaginación igual a originalidad fantástica, sinónimo de inverosímil –o casi inverosímil- como valor de la obra poética original; al contrario, entendemos que los productos de la imaginación creadora se localizan en una zona raigal de la experiencia del hombre. Así lo manifiesta el profesor:

“Si ante hablamos del componente fantástico como factor *constitutivo* del efecto de poeticidad junto al expresivo-estilístico (...); ahora podemos ya decidir que en el componente propiamente simbólico-imaginario culmina el itinerario *resolutivo* de la poeticidad en sus estructuras simbólicas radicales. En último término, en el proceso de orientación antropológica espacio-temporal

³³ A. García Berrio, *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, 2ª ed., Cátedra, Madrid, 1994, p. 457.

³⁴ Idem, p. 468.

reside el tipo de emocionalidad y de ampliación conceptual al que atribuimos el efecto poético.”³⁵

Una vez establecido el núcleo del que procede el efecto poético, pasamos a agrupar los factores que contribuyen a dicho final en dos apartados:

I.- Expresivo:

- A) Imaginario conceptual: lo que percibimos como expresividad verbal.
- B) Imaginario fantástico o ficcional: de profundización y recubrimiento sentimental de las experiencias conceptualizables.

II.- Poético.

El registro expresivo está constituido por el material verbal retórico-estilístico. El registro poético se construye con los componentes simbólico-imaginarios, basados en los dispositivos antropológico-imaginarios. En este nivel se cumplen y articulan las sugerencias del nivel expresivo previo.

Para identificar las formas de proyección imaginaria en el texto, nos fijaremos en los tres constituyentes del imaginario que a continuación desarrollamos en epígrafes sucesivos.

³⁵ Idem, p. 470.

3.- Símbolos individuales.

Son los que integran la *semántica imaginaria*, que hay que distinguir de la *semántica lingüística*. A través de los símbolos percibimos entidades nominales de la construcción mítica imaginaria. Los símbolos se constituyen en el texto como los núcleos más consistentes del significado imaginario. De esto se deduce que el significado de los símbolos es fundamentalmente sustantivo, nominal, aunque puede adaptarse textualmente a manifestaciones adjetivas o verbales.³⁶

En G.A. Carriedo, términos como “paisaje”, “cadena”, “sonrisa”, “pan”, “manos”, “río”, “piedra”, “camino”, “talud”, “puente”, “perro”, “caballo”, “pájaro”, “grajos” y otros muchos entre los sustantivos; “alegre”, “forestal”, “verde”, “amarillo”, “múltiple”, “blanco”, “compacto”, “recio”, “azogado”, “insomne”, y otros más entre los adjetivos; y “decir”, “gritar”, “cabalgar”, “volar”, “deslizar”, “predicar”, “avanzar”, “dilatar”, “soñar”, entre otros verbos, son los primeros ejemplos que alcanzan, en el conjunto de su obra poética, la categoría de símbolos del imaginario mítico de su autor.

³⁶ A. García Berrio, *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, 2ª ed., Cátedra, Madrid, 1994, p. 504.

4.- Esquemas de espacialización imaginaria.

Son una traducción espacial imaginaria, visualizada, de los procedimientos verbales y rítmico-acústicos representados en el texto. Es frecuente situar en un determinado perfil del ritmo, antes que en cualquier otra forma de conceptualidad o de simbolización imaginaria, la génesis del poema. O vincular ese impulso inicial a una determinada forma de espacialidad. La traducción a imágenes espaciales del fenómeno temporal del ritmo es una expresión alternativa simultánea o anterior a la plasmación del impulso en ritmo poemático.³⁷

“Los diseños de espacialización imaginaria que sugiere la peculiar canalización de pulsiones subconscientes en el texto artístico, constituyen (...) formas de orientación antropológicas de la imaginación”. (...) “Es ese reconocimiento del yo en el otro, del centro en el círculo, lo que constituye lo más decisivo del fenómeno de la poesía.”³⁸

“Las operaciones poéticas de espacialización resultan ser decisivas en la definición del efecto estético del arte (...) tras la poética de cada creador se pueden rastrear y deducir distribuciones privilegiadas del espacio íntimo y exterior, trayectorias preferenciales de la dinamicidad fantástica y formas peculiarísimas de orientación imaginaria constitutivas de su personal

³⁷ A. García Berrio, obra citada, p. 486.

³⁸ Idem, pp. 486 y 487.

cosmovisión. Hasta el punto de que se puede hablar de un *mito espacial propio*, complementario y anterior en cuanto a generalización, a los mitos singulares.”³⁹

La descripción de tal espacio la encontramos en otra cita del profesor: “El espacio propio del texto crea e incorpora la vivencia de una extensionalidad inmaterial y superior, que no coincide exactamente con la física inmanente de la escritura del enunciado ni tampoco con el espacio de su referencialidad absoluta y estricta. Es la sugerencia imaginaria de un espacio peculiar poético, que permite aproximarse más vitalmente a las cosas, anclarse sentimentalmente a ellas.”⁴⁰

5.- Sintaxis imaginaria.

El “impulso imaginario” es el responsable último del espacio imaginario como necesidad de la orientación antropológica del poeta, y “de la misma manera que toda representación de un contenido subconsciente se naturaliza en un símbolo específico, toda pulsión subconsciente engendra o selecciona algún impulso rítmico-acústico y se intima en la conciencia mediante un específico diseño espacial.”⁴¹

La sintaxis imaginaria resultante de la serie de impulsos o pulsiones citados concibe “la estructura del texto no como un estado de simple agregación

³⁹ Idem, p. 522.

⁴⁰ Idem, p. 522.

⁴¹ Idem, p. 498.

constituido desde cada una de las imágenes, sino como un efecto dinámico general, gestado en las asociaciones de la imaginación.”⁴²

6.- Tipos de organización espacio-temporal construidos en el imaginario.

“Las entidades literarias, las ficciones y personajes del texto son recubrimientos miméticos o conceptuales de formas simbólicas puras y de mitos narrativos. Dentro del trayecto de radicalización antropológica esencial en el que encuentran su explicación (...) los procesos y constituyentes más importantes del efecto poético, *los grandes símbolos antropológicos forman el espacio terminal al que conducen todos los mitos literarios*. El mito es (...) el desarrollo temporal y narrativo de una intuición simbólica pura y atemporal.”⁴³

(El subrayado, en la cita, es nuestro.)

A partir de tales símbolos, la mitocrítica ha elaborado tipologías y fórmulas funcionales para articularlos en el relato mítico. La antropología del imaginario ha culminado, con G. Durand, una tripartición de símbolos según regímenes de la fantasía: mitos y símbolos del universo diurno, mitos de la exploración imaginaria nocturna, y símbolos de la actividad de la mediación del eros. Pues bien, para identificar los grandes símbolos elementales conviene saber que “en el cuerpo de los textos artísticos esos regímenes simbólicos elementales (...) se presentan transformados dentro de otros símbolos interpuestos que forman

⁴² Idem, p. 514.

⁴³ Idem, p. 482.

sistemas y constelaciones simbólicas de muy variada complejidad, coherencia e interés (...) Este fondo (de atracción antropológica) se comunica mejor o peor en el mito personal de cada autor (...) según la *ley general de la intensionalidad artística.*”⁴⁴(El subrayado es nuestro.)

Algunos mecanismos de intensionalización serían, según el profesor al que venimos citando, los siguientes:

- a) Símbolos específicos (a través del lexema arquetípico se llega al símbolo sustantivo).
- b) Captación del impulso imaginario:
 - 1.- Mención del impulso sustancial a través de clasemas o partículas gramaticales sin contenido referencial simbólico preciso.
 - 2.- Mención indirecta, a través de la presuposición, de las metáforas y alegorías en las que hay que recurrir a un conocimiento profundo de las desviaciones y peculiaridades imaginarias de la sensación del autor.
 - 3.- Sugerencia sobre la naturaleza del impulso, a través de la deixis, las onomatopeyas y el ritmo poemático, que, en algunos casos, es mejor instrumento que las propias representaciones semánticas de las palabras para suscitar el impulso imaginario.

Pero no es sólo el espacio el responsable del valor poético más esencial, como escribe el profesor A. García Berrio: “una instancia decisiva en la construcción el significado del texto literario (...) espero que sea esto: la articulación imaginaria entre la concreción espacial del poema y los desfallecimientos del

⁴⁴ Idem, p. 484.

del cálculo temporal humano, el punto donde culmine la misteriosa trascendentalización poética del juego material del lenguaje en el cuerpo del poema.”⁴⁵ Por ello, para cerrar el recorrido en torno a la construcción del imaginario poético, conviene que establezcamos los tres tipos de organización del espacio en relación con la percepción del tiempo, que van en paralelo con los regímenes antropológicos establecidos por G. Durand (diurno, nocturno y copulativo):

- A) Los que organizan un espacio al abrigo del tiempo cronológico.
- B) Los que inmovilizan –o lo intentan- el tiempo, se sustraen a él.
- C) Los que utilizan la repetición cíclica del tiempo, para ocupar mejor el espacio del texto.

El primer tipo responde a un impulso de conquista, y persigue el efecto de detener la cronología, congelar el tiempo en un presente eterno. Para ello, operan los esquemas generales de expansión, extensión, agrandamiento, acrecentamiento, multiplicación, rapto o dominación. Y se expresan los impulsos de elevación y afloramiento, emersión, iluminación, concreción, evidenciación... En esta dimensión espacial de lo diurno se desencadenan los *movimientos vehementes de contraste polémico o de rapto arrebatado*.

El segundo tipo de estructuración dinámica lo constituye el impulso de repliegue. El rechazo del paso del tiempo encuentra aquí respuesta a la angustia en la construcción de espacios interiores como refugios fantásticos. La tendencia trata de afirmarse no mediante la ocupación espacio-temporal

⁴⁵ Idem, p. 515.

del texto, sino por medio de la elisión de toda imagen cronológica. A ello responden los esquemas de huida, interiorización, descenso, hundimiento, encerramiento, y los de reducción por borrado y por fusión. En G. Durand son las tendencias nocturnas, y se construyen a través de símbolos de caída y los *esquemas de disolución y borrado*.

El tercer impulso básico lo constituye el progreso, una tentativa optimista. La reiteración cíclica, las anáforas y los efectos de reaparición modulada de imágenes poblando el texto, aspiran a la reproducción del propio espacio. En G. Durand son las iniciativas de recorrido, retorno, proceso, relación, geminación, fructificación, periodicidad, alternancia, afrontamiento y rebasamiento. Es el régimen copulativo en su sistematización. Las estaciones y el ritmo de los días, por ejemplo, suponen la garantía de pervivencia.

7.- La “retórica del silencio” desde la teoría del imaginario.

Para acabar con este capítulo de consideraciones teóricas, no podemos dejar de referirnos a un concepto también nombrado por el profesor A. García Berrio. Nos referimos a la “retórica del silencio”, puesto que en los últimos poemas, entrecruzándose con lo que G.A. Carriedo pretendía ensayar a raíz de las vanguardias de la segunda mitad del siglo, hay rastros de lo que se ha llamado “poesía del silencio”⁴⁶, formada por elementos mínimos pero con una eficaz

⁴⁶ Se puede leer bajo esta mirada el poema “En blanco”, del libro *Lembranças e deslembranças*.

resonancia que se apoya en efectos visuales, sonoros, o a través de presuposiciones encadenadas. En nuestro apoyo, traemos aquí las últimas citas del profesor:

“Que las pulsaciones subconscientes y las representaciones simbólicas de los regímenes imaginarios fundamentales existan en el individuo, previas al poema en estado de latencia, no quiere decir que se entreguen y se descubran incondicionalmente a cualesquiera estructuras de representación verbal.(...) Aludo a ese conjunto de espacios de holgura en derredor de las palabras, y a esos alvéolos del eco, en que se remansan y se multiplican variadas las resonancias positivas de las voces poéticas. Un conjunto de huecos con poderosa capacidad de gravitación en el significado, casillas vacías para acelerar sugerentes polisemias y efectos de acorde sentimental en el poema.”⁴⁷

“Los efectos imaginarios del arte verbal no consisten exclusivamente en la sustancia plena, todopoderosa, de la palabra; el acorde sentimental del poema no es sólo efecto y resultado de la voz sin ecos. Son las resonancias multiformes, sentimentales y fantásticas de las sugerencias verbales en el poroso entorno del silencio, las que convocan también con frecuencia el eco inesperado. Arrancado y multiplicado por la voz, resuena en las cavidades del subconsciente, insondables e imprevisibles, de la constitución antropológica individual y de las remotas experiencias soterradas en biografías profundas y latentes.”⁴⁸

⁴⁷ A. García Berrio, *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, p. 543.

⁴⁸ *Idem*, p. 544.

IV.- CONSTRUCCIÓN DEL MITO PERSONAL: *POEMA DE LA CONDENACIÓN DE CASTILLA*

1.- Algunos datos biográficos. Contexto social y cultural en el que aparece el primer libro.

En 1944, G.A. Carriedo se licencia de su servicio militar⁴⁹ y vuelve a Palencia. En 1945 ingresa, por oposición, en el Instituto Nacional de Previsión y allí trabajará hasta su traslado a Madrid, en el otoño de 1947. De estos últimos años vividos en su ciudad natal tenemos algunas referencias escritas por el propio poeta, recogidas en la autobiografía parcial que ofrecemos al final de este trabajo. Pero daremos un avance de lo que a este capítulo corresponde:

“De regreso al hogar paterno, ya licenciado, me puse en contacto con el joven elemento literario de la capital castellana, con objeto de hacer algo por acabar con el tradicional marasmo cultural de Palencia. Después de revisada nuestra obra y expuestas nuestras opiniones sobre el particular, el periodista Dacio

⁴⁹ Lo había realizado en la Marina de Guerra, a bordo del crucero Almirante Cervera, durante los años 1942, 1943 y parte de 1944.

Rodríguez Lesmes, a la sazón redactor-jefe del *Diario Palentino*, y los poetas José M^a Fernández Nieto y Félix Buisán Cítores fundaron conmigo la “Peña Nubis”, sobre el antiguo río Carrión, así como la revista *Nubis* que se impondría la misión de reunir los esfuerzos dispersos de los aficionados a las letras de la provincia. Nuestra poesía tenía, por lo pronto, particulares características; el estudio de nuestros clásicos particulares (el rabino Sem Tob, Marqués de Santillana, Jorge Manrique...) nos descubrían por otra parte un mundo poético sereno y varonil, austero y recio, que muy bien podría localizarse como un *trascendentalismo* castellano que pasó a moverse en la órbita tremendista y neorrealista de *Espadaña*, de León, por las consiguientes afinidades. En el empeño se nos unieron los hermanos Mariano y Antonio del Mazo Zuazagoitia, el pintor Cesteros, el poeta Jesús Unciti Urniza, Luis Martín Santos y otros. Realizamos viajes a Valladolid, para charlar con el grupo *Halcón*, que dirigían Fernando González, Manuel Alonso Alcalde, Luis López Anglada y Arcadio Pardo, y a León, para celebrar entrevistas con el Padre Lama, Eugenio de Nora, Victoriano Crémer y el resto del grupo espadañista. Tuvimos entonces la mala suerte de que cesara la publicación de revistas tan importantes como *La Estafeta Literaria*, y nadie pudo hacerse eco de nosotros. Así nos sumergimos en un semianonimato provincial que a duras penas pudimos algunos romper poniéndonos en contacto con otros grupos literarios de España.

Todo esto era en Palencia muy bonito pero nada interesaba a los caciques de la localidad. Pensábamos crear obra y estudiar a fondo el venero cultural de la provincia, pero a los señoritos ricos con ínfulas literarias que se nos habían adscrito les interesaba más el comadreo local y así se vinieron abajo nuestras

pretensiones. Dacio Lesmes dimitió, yo también me separé del grupo y aquello se convirtió en algo así como cierta revista *Alférez* propia de alumnos internos de un colegio de frailes. En definitiva se habían publicado cuatro números de *Nubis*, dos libros de versos de Fernández Nieto y mi *Poema de la condenación de Castilla*. También se celebraron algunas emisiones de Radio, diversas conferencias, varios recitales públicos y hasta un atrevido e inconsistente juicio literario contra la poesía modernista que, eso sí, por varias semanas apasionó a las gentes de la ciudad.

En 1945, a raíz de la creación del Seguro Obligatorio de Enfermedad, conseguí en unas oposiciones entrar en el Instituto Nacional de Previsión. Mejor dicho, lo consiguió mi familia, pues yo me resistía a burocratizarme. No obstante, ello facilitó mi acceso a Madrid, pues en 1947 conseguí el traslado.”⁵⁰

En este punto de su biografía hay que situar la escritura del primero de sus libros, en el que, como ocurrió con los hombres del 98, Castilla era el símbolo de España. En 1946, G.A. Carriedo había publicado en la revista *Nubis* poemas que ser referían a una Castilla árida y calcinada, en la que su gente ofrece gestos de fatiga. También en *Nubis* había colaborado con un artículo de reflexión sobre la poesía-“Est Deus in nobis”-, en el que, junto a manifestar sus preferencias por Crémer y Ory, insiste en que “el verso castellano ha de ser forzosamente recio, austero, como su paisaje, y duro y despiadado como su extremo clima (...) El castellano, en su mirada al exterior, no viendo nada agradable a los órganos sensitivos da rienda suelta a su fantasía y se enfrenta con el pardo paisaje de su alma, pletórico de ambiciones y de problemas

⁵⁰ Se pueden ver las páginas 482 y 482 de este nuestro trabajo en curso.

metafísicos (...) Los castellanos se entregan a la seriedad peculiar de la raza y acometen la realidad dulcemente brusca de nuestros grandes problemas humanos, señalando con su dedo seco y rugoso de asceta, el peligro y la premura de nuestras horas, idas en inútiles devaneos de sibaritismo espiritual.” Con todo, vamos viendo las marcas temáticas y formales o estilísticas que delimitan al primer G.A.Carriedo.

Siguiendo la trayectoria de sus pasos iniciales, sabemos que en la polémica surgida en la Peña Nubis entre modernistas⁵¹ y classicistas, él se situó entre los primeros.⁵² Pero el ambiente cultural de Palencia era conservador, ya hemos leído la opinión que al poeta le merece, y él mismo pudo comprobar los límites que le ofrecían. Sabemos que en las elecciones para nombrar miembros del Consejo de Nubis, en la revista se publicaban aleluyas, propaganda y versos a favor de unos y de otros; en una de ellas se podían leer los siguientes versos:

El criterio degenera
de una manera alarmante,
gente llamada pensante
ilusoriamente espera
que ha de resultar triunfante
un galopín, hortera
y postista vergonzante,
que por ser extravagante,
las cremeriadas venera.

⁵¹ Cuando analicemos los “anónimos chinos” hablaremos de las posibles influencias que los temas y tópicos modernistas ejercieron sobre aquéllos, y tal vez sea el recuerdo del exotismo modernista y su exaltada libertad de conciencia y sensorialidad el origen de su misterioso efecto estético.

⁵² Se puede consultar: Ángeles Rodríguez Arango, “Gabino-Alejandro Carriedo”, Afanes de Magisterio, Palencia, 1983, p. 18.

Como puede suponerse, iban contra G.A.Carriedo, que ya había intentado difundir el Postismo en Palencia, y del que era pública su admiración por Crémer.

Este epígrafe pretende reconstruir el ambiente cultural en el que se gesta *Poema de la condenación de Castilla*, y en ese sentido hay que ampliar el horizonte para ver qué estaba pasando en la literatura española por aquellos años. En 1944 habían aparecido libros como *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, *Sombra del Paraíso*, de V. Aleixandre; se había fundado la revista *Españaña*, en León, y V. Crémer había publicado *Tacto sonoro*; en 1945, E. De Nora había publicado *Cantos del destino*, y, en conjunto, se observa una preocupación por España, por su situación o su destino, en una línea “desarraigada” y “tremendista” en cuanto a su expresión poética.

Para José Luis Cano⁵³, el tema de España resulta característico de la primera generación de posguerra –E. de Nora, con *España, pasión de vida*; Blas de Otero, con *Que trata de España*-. La generación siguiente hereda el tema, compartiendo la exasperación con que lo sienten, y sólo a finales de los 60 la crisis de la poesía social motivará su descrédito.

A G.A. Carriedo la preocupación nacionalista le llega a través de las lecturas de A. Machado, de Unamuno y de regeneracionistas como Julio Senador, palentino. La presencia de los dos primeros maestros es una constante en la poesía de los 40, y en este sentido se encuentran o avienen poetas de distintas

⁵³ *El tema de España en la poesía española contemporánea*, Taurus, Madrid, 1979.

banderías en aquella época de enfrentamientos múltiples; es lo que comenta Gerardo Diego en la siguiente cita.⁵⁴

“Cuando en los versos de un poeta reciente veáis proyectarse la sombra de Antonio Machado, debéis pensar que más allá de esa grave y nítida montaña azul se alzan, borrosas de luz de cielo, las cumbres tormentosas y desiguales de don Miguel. Frente a esta influencia que a veces se funde en una sola, sólo se eleva al otro lado la de Juan Ramón Jiménez, demasiado conocida para que pueda ser olvidada. Su influencia, principalmente estética. La de Unamuno, metafísica y moral. La de Antonio Machado, metafísica y técnica.”

2.- Nuestra lectura.

Según adelantamos en los epígrafes teóricos, se centrará en la expresividad, la literaridad, primero; pero sólo como inicio para una segunda lectura en profundidad, que se acerque al mito personal construido en el imaginario sobre coordenadas espacio-temporales, a través de símbolos e impulsos de idéntica naturaleza imaginaria.

Coincidimos con Víctor García de la Concha en que los recursos literarios utilizados por G.A. Carriedo son proclives al efectismo retórico del tremendismo.⁵⁵ En cuanto a la métrica, se observan vacilaciones formales entre

⁵⁴ “Presencia de Unamuno”, *Cisneros*, nº 7, p. 67.

José Olivio Jiménez ha estudiado también *La presencia de A. Machado en la poesía española* de posguerra, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983.

los moldes clásicos y el verso libre, y la ausencia casi general de rima y los sucesivos encabalgamientos y pausas interversales quiebran la continuidad melódica del poema. El expresionismo fónico, basado en la recurrencia de valor simbólico, centrado en las oclusivas sordas y velares, se suma al efecto tremendista y atormentado del léxico. Las estructuras morfosintácticas son complejas: se corresponden con un pensamiento difuso –repeticiones, paralelismos, elisiones, sintagmas complejos por aposición, derivados verbales, oraciones de relativo, concatenación hipotáctica, enumeraciones ramificadas no progresivas...-. La sintaxis, en general, ayuda a mantener un ritmo de fluencia apasionada del pensamiento. La adjetivación carece de relieve estilístico y el verdadero retoricismo del libro se localiza en el tono enfático, dolorido, urgente, con figuras patéticas como la exclamación, el apóstrofe, los vocativos... Y, junto a los circunloquios y expresiones derramadas –correlato de las ideas que luchan por salir-, encontramos la desnudez de las construcciones nominales, explicables por la búsqueda de la esencia del ser por parte del poeta. Ambas soluciones, desnudez/derramamiento expresivos, obedecen al tono dubitante que halla en los contrastes su escape.⁵⁶

Aunque no hay en el libro un único esquema comunicativo que se mantenga, siempre es la primera persona el eje emotivo de la enunciación. El proceso de enunciación y enunciado convergen para dar la impresión de un poeta aislado de todo y de todos, a solas con Castilla, arrojado a un destino misterioso y

⁵⁵ *La poesía española de 1935 a 1975*, vol. II, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 682 a 686.

⁵⁶ Para estos aspectos de la literaridad es interesante la Tesis doctoral de César Augusto Ayuso, que ya hemos citado.

maldito que él ha ido creando por abstracción metafísica y con retóricas aserciones. Castilla sería el espacio metafísico de las ansias de vida del poeta que se siente abocado al fracaso.⁵⁷ En su desarrollo, no hay linealidad: en “Prólogo”, “Mensaje” y “Castilla”, el poeta es profeta, se coloca en una posición superior a ella; en “Castilla y yo” y “Conclusión”, el poeta sufre por Castilla, se sitúa dentro de ella, y en “Final”, el poeta se siente expulsado de la misma, como en el mito del Paraíso.

En conjunto, la literaridad del poema recuerda el paisajes castellano y el agonismo religioso unamuniano, y no están ausentes los ecos de una cultura religiosa tradicional, como la que planea sobre la dicotomía alma/cuerpo, y los mitos de la tradición popular. Por último, es innegable la existencia de un trasfondo personal que el joven poeta enmascara en sus versos, pero este límite secreto será mejor percibido al describir el mito poético particular.

Aunque podamos coincidir con otros críticos en la valoración formal del *Poema* -porque es cierto que, desde la perspectiva histórica de la Literatura, no aporta rasgos originales-, queremos apartarnos conscientemente de un criterio comparativo, para presentar este poemario como el encuentro primero de G.A. Carriedo con el espacio imaginario de su mito, que mantendrá a lo largo de su obra con sucesivas matizaciones que iremos señalando. En este sentido, los versos de “Conclusión” son la clave:

Mi *alma* una *cadena*, y el *paisaje*
pidiendo *a voz en grito* una *sonrisa*.

⁵⁷ César Augusto Ayuso, obra citada, pp. 792-3.

El espacio imaginario –generado a partir de determinados símbolos como “alma”, “cadena”, “paisaje”, “voz en grito”, “sonrisa”, según las leyes de la sintaxis imaginaria- adquiere la forma de cerco en torno al “yo” –“cadena” y “alma”-, del que el poeta quiera salir a través de un *impulso imaginario de elevación* y trascendencia –“sonrisa”- generado como respuesta cordial y solitaria a los seres desvalidos, tocados por la desgracia o la opresión – “paisaje”, “a voz en grito”, “pidiendo”-, cuya petición se presenta como de urgente respuesta.

En la clasificación de los símbolos que ha elaborado la mitocrítica, estos versos se integrarían en el límite que aproxima y distingue los tres regímenes. Al diurno o postural –de conquista, organizado al abrigo del tiempo cronológico- respondería el empleo del verbo en presente y la presencia del gerundio, también se localiza aquí el símbolo “paisaje”, en cuanto que lo es de una pulsión de reconocimiento claro del mundo. Al régimen nocturno o digestivo, de caída, hundimiento o ensimismamiento, pertenecería el símbolo “cadena”. Al régimen copulativo, de integración de contrarios, organizado en un presente eterno, pertenece el impulso cordial simbolizado por “sonrisa”. A este régimen, dotado del poder infinito de la sucesión, alude el símbolo creado por el sintagma “a voz en grito”, pues a través del mecanismo lingüístico de la implicación, llegamos al referente significativo de “diálogo”, encuentro entre seres, aunque sea en su común desesperanza.

“Alma”, en cambio, pertenece a un imaginario superpuesto, el cultural-religioso, propio de la tradición en que se había educado el poeta. Bajo este símbolo, se esconde la consideración metafísica del yo; pero su amplitud

significativa e imaginaria se verá más claramente cuando, en la edición de 1964, se cambie “alma” por “canto” –y “cadena” por “sirena”-; porque el yo inicial asume una perspectiva existencialista, mientras que el yo de la segunda edición la tiene social, política, materialista en suma.

Los cambios que se producirán en el mito de la edición del 64 afectan también al espacio imaginario. “canto” implica un “yo” trascendido al “nosotros”, y por ello se expande. Y es que en los años 60 el poeta no se descubre invalidado, sino dueño de un instrumento para la victoria sobre la opresión.

Hemos querido destacar estos versos porque revelan la actitud lírica que G.A. Carriedo mantendrá siempre. Pero no negamos que el libro es irregular en cuanto al establecimiento simbólico de los regímenes antropológico-imaginarios. Así, en “Prólogo” asistimos al melódico desarrollo de una visión diurna.

Igual que una cigüeña enamorada
del austero paisaje castellano,
torno a volar parsimoniosamente.

En estos versos no existe un espacio cerrado; al contrario, la apertura sin límite se simboliza en “cigüeña” o “vuelo”. No hay urgencia sino serenidad, por eso “parsimoniosamente”. Se mantiene en el régimen de la permanencia o integración de contrarios bajo el símbolo “enamorada”.

En “Mensaje” esta búsqueda de unión cordial se sitúa en el espacio de una visión poética de régimen nocturno, y se presenta como ámbito de choque – “delirios”-, de amenaza –“silencios”-, confusión y caos –“preñada”-:

Me inicio en tu dolor en esta noche
Preñada de delirios y silencios
(...)
y quiero hacerte mía en el delirio
de esta noche preñada de silencios.

En “Final” localizamos al poeta en el régimen nocturno de su visión, donde se pierde todo cálculo.

Y estoy sobre un nutrido cementerio
duro del reposar eternizado,
Castilla por doquier, campos sin forma,
Eterna horizontal inabarcable.

El sintagma “eterna horizontal inabarcable” se refiere a las coordenadas espacio-temporales; el adjetivo “duro”, junto con el sustantivo “cementerio”, simbolizan la muerte, el impulso imaginario oculto en el término “nutrido”, en contra de su valor denotativo, presupone una fuerza destructora –opuesto, por tanto, a “sonrisa”-. Estamos en el espacio del hundimiento ensimismado, de derrota, y no hay indicios de salida hacia otras visiones esperanzadas, como se comprueba en los siguientes versos:

Me tengo tan distante del amor,
a pesar del esfuerzo sobrehumano
por acercarme a él, que ya presiento
el vigoroso anhelo de evadirme
de mi corazón tan exclusivo.

Para concluir, si es verdad que resulta ser un libro inicial en cuanto a la expresividad formal, G.A. Carriedo plasma en él su voz particular en los vaivenes poéticos de los primeros años de posguerra. Su tremendismo, sus deudas regeneracionistas y noventayochistas, no le restan importancia a su capacidad imaginaria para independizarse en busca de lo esencial, de los

espacios, impulsos líricos y símbolos imaginarios que le identifiquen con el hombre y la realidad que le tocó vivir.

3.- La edición de 1964⁵⁸: comparación y conclusiones.

Si adelantamos el comentario de la edición del 64 a este capítulo es porque supone una adaptación a los tiempos y, por ello, G.A. Carriedo eliminó lo que en la primera estaba supeditado a las circunstancias históricas y culturales. Dicho de otro modo, la comparación de las dos ediciones nos permitirá ver qué rasgos de la primera le parecían perecederos al propio autor.

Ya en “Prólogo” encontramos la sustitución del término “alma” por “barro y todo cuanto mira”. Dijimos que la diferencia simbólica se producía por el cambio de perspectiva, desde la consideración metafísica a la materialista: es lo que se deduce del enfrentamiento entre los símbolos “alma” y “barro”. Más adelante, “alma” será sustituida por:

- “tronco”, en “Castilla y yo”.
- “caudales recrecidos” y “carne” en “Hambre y sed”,⁵⁹

⁵⁸ “Se terminó de imprimir esta segunda edición del “Poema de la condenación de Castilla”, de Gabino-Alejandro Carriedo, en optype y offset, en los Talleres Edigrafis, de Madrid, y al cuidado del regente Gregorio Hernández, el día 20 de diciembre de 1964.” Estos son los datos que encontramos en el libro acerca de la edición, y nos llevan a pensar que fue el propio poeta quien la financió. En la contraportada vemos un dibujo de un pájaro enjaulado, con claros trazos postistas, es otro dato que apoya nuestra suposición, pues G.A. Carriedo, impulsor de la revista y la editorial de *El pájaro de paja*, en 1964 ya inexistentes, haría el último gesto derivado de su antigua empresa.

⁵⁹ Este título no estaba en la edición de 1946, pero en ésta se integra en el de “Castilla y yo” de aquella.

- “canto” y “galeote”, en “Conclusión esperanzada”.

Todas estas sustituciones apuntan en la misma dirección ya comentada.

En cuanto a los nuevos títulos añadidos, se encuadran en el contexto de la poesía social de la época. “Mensaje”, de la edición del 46, se cambia por un sintagma más extenso: “Mensaje desde la ciudad”. En el apartado “Castilla y yo” de la primera, se introducen subdivisiones: “Hambre y sed” y “Expiación y muerte”. Por último, el apartado “Final” se amplía en “Decoración final”; y “Conclusión”, en “Conclusión esperanzada”.

Todos los cambios observados en este extremo, el de los títulos, afecta a lo que el profesor A. García Berrio llama “expresividad”: son elementos formales –ya que afectan a la forma del contenido, es decir, la estructuración consciente de las ideas-. Por lo tanto, no influyen significativamente en la construcción del imaginario; de hecho, el mito poético se localiza en las mismas coordenadas que había alcanzado en 1946: el yo en el mundo, el yo haciendo algo en el mundo.

El recuerdo de otros cambios observados nos llevaría a la misma conclusión. En “Prólogo”, un sintagma de claros ecos machadianos como es “del austero paisaje castellano”, es sustituido por “de la tierra y el sol al mediodía”. ¿Qué presupone? Intuimos que hay un prurito de independencia, de tal forma que el referente nombrado adquiere mayor concreción, es visto sin los presupuestos retórico-ideológicos noventayochistas.⁶⁰

⁶⁰ Implicados en “austeros” y “castellanos”.

El cambio de los versos de “Prólogo”:

También sabe de la tierra
unos años feraz, otro en barbecho
soñadora de riegos que no vienen.

Por:

Y también de labrantíos
sobre mi cuerpo-adobe
cuando sueña con riegos que no vienen.

El cambio sigue afectando a la expresividad: en este caso, es un cambio de registro de lengua literaria por otro coloquial; es el afán por la comunicación directa, la popularización y prosificación consiguientes que se generalizaron en la poesía social de los años 50 y 60.

Otros cambios implican la intromisión de connotaciones políticas. Es el caso de “martillo del hombre” por “martillo de las *gubernaciones*” –en “Decoración”–, “aquel viento obscuro que mordía” por “aquel viento *explotador* que hendía”, “dibujaron nuestra órbita temprana” por “*mortificaron* nuestra *paz* temprana” –en “Expiación y muerte”; y en “Conclusión final”, se cambia “cuajarones / de antigua sangre por mi pecho” por “cuajarones / de antigua *cal tremente*”, de la misma manera que “en cada parto / sin primavera siempre y sin aurora” es sustituido por “ya en el sordo / *recuerdo aterrador, miseria y luto*”, o “nuestro grito milenario” por “nuestro grito *igualitario*”. Es el imaginario cultural superpuesto.

Por último, las citas introducidas en la edición del 64 suponen una ampliación de la adscripción cultural y literaria del poeta en aquellos años. “Decoración” lleva cita de Enrique de Mesa, “Castilla”, otra de Juan Maragall, en catalán; de los nuevos títulos, “Hambre y sed” lleva cita de Julio Senador, y “Expiación y

muerte”, de Jorge Guillén; “Responso” cambia la cita de A. Machado por unos versos de León Felipe, “Decoración final” lleva palabras de Joaquín Costa, y “Conclusión esperanzada” cambia la primera de Dámaso Alonso por otra cita de Juan José Llovet.

Hay cambios que afectan a series completas de versos; pero no es pertinente hablar de ellos aquí, pues no son más que ampliaciones de inquietudes y una toma de posición ideológica ya comentada. Se localizan en “Castilla y yo” y en “Decoración final”. Son cambios en el nivel de la expresividad, resultado de cálculos previos, valoraciones e intervenciones del poeta sobre su propia obra.

V.- BREVE HISTORIA Y POÉTICA DEL “POSTISMO”

1.-Llegada de G.A. Carriedo Madrid. Balance de su obra y primeras actividades postistas.

En la autobiografía que G.A. Carriedo nos ha dejado mecanografiada entre las hojas de su corto *Diario*⁶¹, leemos algunos recuerdos que convienen a este capítulo:

“Desde el primer año de estancia en la corte pasé un hambre más que regular, pues mi escaso sueldo no se bastaba para pagar la pensión. Intentar valerse de la pluma era asaz pretencioso, ya que no lo lograban gentes de antiguo dedicadas a ello. Hasta la fecha no había recibido por trabajos literarios más que el importe de tres flores naturales y alguna que otra colaboración milagrosamente retribuida.

Pude salir adelante, a pesar de todo. Desde los primeros momentos mantuve relación –ya iniciada antes por correspondencia- con Eduardo Chicharro hijo, Carlos Edmundo de Ory y Ángel Crespo, que habían fundado un movimiento,

⁶¹ Se pueden consultar las siguientes páginas, dentro de los Apéndices que añadimos a esta Tesis: 482 a 485. 510; 531, 532; 535; 539, 540 y 541.

el Postismo, definido como “automatismo psíquico seleccionado”. *Esta tendencia estaba bien muerta cuando me incorporé efectivamente a ella*⁶² Ni Silvano Sernesi, que regresó a Italia al finalizar la contienda mundial, ni ningún otro logró mantener en pie aquel cadáver alumbrado en Ávila. Todavía hicimos algunas reuniones en el estudio de Chicharro, con la colaboración del pintor Francisco Nieva, de su hermano Ignacio, músico y después obispo anglicano, y de la propia Nanda Papiri, mujer de Eduardo que se había revelado pintora de un naíf apasionante. Pero en realidad ni había voluntad de continuidad ni se terminaba de centrar la cuestión, y fue lástima, porque Chicharro poseía, además de una vasta cultura, una poderosa inteligencia; Ory, un gran talento literario que se perdió en envidias, rencillas, vanidades y personalismos; Paco Nieva, una facilidad de creación y del sentido del buen gusto francamente asombrosos, y finalmente Ángel Crespo, con una tenacidad y un derroche de juventud que nunca le han abandonado.

Por paradójico que resulte, la muerte del pintor Chicharro padre, impresionista y académico a ultranza, significó la definitiva muerte del Postismo. A partir de entonces, Chicharro hijo se recluyó en su casa, Ory emigró a Francia, Nieva también, y sólo Crespo y yo mantuvimos contacto. Esta progresiva amistad entre quienes acusábamos tantas identidades generó la idea de crear una revista que contribuyera a esclarecer el confuso panorama de la poesía española de la posguerra. Así nació “El Pájaro de Paja”, en el Bar Moreno, de la glorieta de Iglesia, situado cerca de nuestros lares, pues Crespo

⁶² El subrayado es nuestro, porque nos interesa destacar la opinión que le mereció a G.A.Carriedo el movimiento que se encontró a su llegada a Madrid.

vivía en una pensión de la calle Alonso Cano y yo en otra de Gonzalo de Córdoba, número 7, en la plaza de Olavide. A la empresa se nos unió en seguida Federico Muelas, deseoso siempre de actitudes jóvenes y sorprendentes.”

Por otro lado, en su *Diario* –que constituye uno de nuestros apéndices- hay suficientes elementos valiosos para comprender cuál fue la mirada interior del joven poeta, quien expresa una concepción de la poesía claramente personal dentro del movimiento vanguardista al que se apunta y en el que militará convencido. Por el interés biográfico -y el apoyo crítico-teórico para nuestra TESIS- que suponen, citamos a continuación algunos fragmentos de aquél, y no se olvide que pertenecen a los últimos meses de 1948 y los primeros de 1949:

“Sábado, 23 de octubre.⁶³

(...) Hoy nos hemos venido Osorio, Pablo Antonio, Ruth, Carlos Edmundo, Emilia y yo en casa de los Nieva. También ha asistido Antonio del Mazo, compañero de mis estudios juveniles y camarada de mis primeras actividades literarias en Palencia. No se presentaron Jesús Unciti, Fernández Nieto, Mariano del Mazo, todos ellos a la sazón en Madrid por rara coincidencia.

Discusión, incompatibilidad, disparos maliciosos, de todo hubo en la viña del Señor. Distintos modos de interpretar las cosas, más concretamente, de concebir la Poesía. *Huida, unos por exceso, otros por defecto, del verdadero sentido, justo medio de la cuestión. Ausencia del noble intento de penetración en el*

⁶³ Sólo copiaremos los párrafos significativos. Se pueden consultar las páginas siguientes de esta Tesis: 488, 510, 531,532, 535, 539, 540 y 541.

*mundo dispar habitado por cada uno*⁶⁴. Por ejemplo: Si colocamos a varios individuos en sitios distantes y lanzamos una única voz, los más próximos oirán perfectamente; no así los más lejanos. Se impondría la necesidad de ir repitiendo la cantinela por cada región. Aún más exacto: Parece ser que los mismos colores no son vistos exactamente iguales por cada uno de los humanos: Todo depende de la calidad óptica. Es difícil percibir al unísono, coincidir en las apreciaciones y estremecerse a la par. ¿Y es que, acaso, interesa?”

“Martes 14. Diciembre.

(...)Insisto en mi sistema, ya de retorno de imitaciones e influencias, todo ese maremagnum constituido por las corrientes dominantes durante el período adolescente: “Se concibe, aún, la poesía sin trascendencia; no puede concebirse la trascendencia sin poesía; lo ideal es la sabia, perfecta (o cuasi perfecta) unión, conexión, mezcla de ambas cosas.” En el primer caso, tenemos el ya viejo “moderno” Rubén Darío, el folklore de Lorca y, últimamente, las elucubraciones de Carlos Edmundo de Ory; en el segundo, figura toda la desgraciada generación “espadañista”, vulgo “tremendista”, con toda su cerrazón político-social; en el tercero, el poeta César Vallejo y algunas cosas de Neruda, pueden servirnos de ejemplo. Todo esto, en la poesía de habla hispana, claro es.”

⁶⁴ En adelante, y en todas las citas que hagamos del *Diario*, los subrayados son nuestros, y tienen el objetivo de colaborar con las interpretaciones que hemos dado a la obra de G.A.Carriedo en esta TESIS en curso.

“Martes 4 de enero. Palencia.

(...) Anteayer, todavía estaba en Madrid. Por la noche, vi a Chicharro Hijo y Nanda Papiri. Es excelente este amigo mío, tan sensato, tan equilibrado, tan transigente y tan artista. Su mujer siempre pide cigarrillos. Estaban allí, también (en casa de Nieva), Emilia, de Ory y Paco; llegamos, después, nosotros, es decir, Manolo de los Mozos, con sus amigos, y yo (...) Vinieron más tarde la Peña “Cántico”, de Córdoba, en pleno: Ricardo Molina, Pablo García Baena, Aumente, etc. Presentaciones, júbilo, lectura de versos, música, así pasó la velada; se repartieron huesos de esqueleto humano a todos los asistentes, y Chicharro colgó de su cuello un mentón, para “reírse a mandíbula batiente.”

Fue, entonces, cuando a Box se le ocurrió “deleitar” al auditorio recitando un larguísimo pseudo-poema, un aborto folklórico de otro de los extraños concurrentes, mejor dicho, de los concurrentes extraños. Paco palidecía, los cordobeses reían tras su colete, Emilia preparaba el frasco de sales, para asistir de un momento a otro al desmayo de Edmundo, yo rezaba para que terminara pronto. Después, Chicharro y Nanda “felicitaron” efusivamente al “poeta” y al rapsoda, y alguien propuso que se bailara y cantara algo flamenco. Fue algo terrible, catastrófico, fatal; Paco hablaba de exorcizar la casa, mejor aún, el templo del arte, el recinto de la intransigencia que habitan, Edmundo empezaba a padecer tercianas. ¡Ay, tragedias imputables solamente al afán proselitista de Gabino-Alejandro! ¡Más le valiera a éste no haber nacido! Sin embargo, todos estos sacrificios son divertidos.”

“Jueves 13 de enero.

(...) Leo también los versos de antaño, pues naturalmente estoy dedicado a la tarea de seleccionar mi obra y mi correspondencia, y hay un libro, enteramente a salvo, que escribí en el suceso de nuestra fugacísima relación: “Lamento del buen amor”, se llama esta compilación de sonetos dedicados a Esther; una sección del otro libro –también a salvo– “El cerco de la vida”, también ofrecida a su memoria; y luego, el proyecto de un libro de cuentos líricos, ya empezado, que habrá de llevar su mismo nombre por título. Surge, de esto, el balance de mi obra, nada extensa, cuantitativa y cualitativamente: Hay, de un lado, “Latidos” e “Impresiones íntimas”, libros de versos del período primario, desprovistos de valor, conservados por razones emotivas. Desde estos 1940 y 1941, desaparece la obra relativa a los años 1942, 1943 y 1944, contenida en dos libros que yo llamé “Cuaderno de bitácora de un naufrago” y “Poemas del amor y del mar”; queda, solamente, una selección –también de valor emotivo– de este último y algunos artículos de un viaje sentimental “Yo y mi sombra”. Viene, en 1945, un libro, ya mejor escrito y encuadernado, con ilustraciones de Maurice Salau, y el título de “Nueva alba, alba de siempre...”, en el que empiezo a cobrar algo de consistencia. Entro, después, en el período avanzado con “Querer ser”, “En el exilio del alma”, también de versos, “Poema de la condenación de Castilla”, publicado en 1946 en Palencia, “Julio. Vida, pasión y muerte de un soñador”, cuentos líricos, “Lamentos del buen amor”, libro de sonetos, “El cerco de la vida”, poemas de 1947, ambos ya citados, “La sal de Dios”, poemas religiosos en preparación para publicar, “La piña se espera”, poemas postistas de 1948, “El libro de los vencidos”, poemas sin unir todavía, y

después, poemas sueltos, cuentos, ensayos, artículos, “El viejo Inoglu”, “Tres amigos”, y “Cuando la tierra falta”, novelas empezadas, “El pecado”, “El infierno”, “El valle de Josaphat”, trilogía dramática en construcción, y “Cásate y verás” y “Se alquila un piso”, operetas escritas en colaboración. Esta es, en resumen, mi obra, en la que no creo.”

“Martes 18. Enero.

Patio Castaño E. Palencia.

Dígaseme que la Poesía es esto o lo otro, o que necesita lo que aquí o lo de más allá, para ser perfecta, y diré a quien me lo diga que miente como un bellaco. ¡Basta ya de tonterías, señores! *Poesía –para mí- es lo que se escribe pausadamente, laborando y expresándose en un lenguaje de sabios, confuso y extraño, donde la palabra no vale lo que aparenta, sino mucho más y donde los perros comen puerros y los gatos boniatos. Esto es Poesía, señores, y lo demás es cuento. También pudiera ser definida la Poesía así: Poesía es lo que se dice, sin pensar en qué se dice y procurando que la cosa parezca venir de los labios de los ángeles, de los loros y de los rinocerontes, algo así como un sonido puesto de espaldas o una música de pandereta tocada por un niño travieso. Más indulgentemente, diría que Poesía es todo aquello que cae en gracia y que cae en miércoles. Ejemplo: Miércoles de Ceniza. Recuerdo el primer manifiesto postista y creo que la nostalgia, el amor, el odio, la muerte, la vida, el silencio, la patria, la amistad y el pedo, no son de necesidad material poético: ¿No es así, amigo Chicharro Hijo? Dos cosas: La forma y el tema. Lo primero contiene a lo segundo y ambos han de ser poéticos, quiera que no. Para la forma, entran*

en juego las palabras, pero no las que quiera el poeta sino las que, existiendo ya, están destinadas al poema. Una palabra crea a la otra, y han de estar unidas de manera tal, que puedan pronunciarse en una sola emisión poética.

Ejemplo:

“Dátil humo que dilataba huía”
(Mío)

o también:

“Dátilhumoquedilatabahuía”

Una sola evidencia, un mero accidente no poético y ¡buena la hicimos, Facundo! (...) *las palabras tienen un valor interno y un sentido interno, también, siempre vario, multicolor, renovado. Sí, se trata de jugar con las palabras, pero no por su aspecto, por su valor grafológico, gramatical, sino por el fonético o auditivo.* Así hay palabras hermanas y palabras parientes; estas últimas son las que nos interesan. Hay, además las palabras que no son nada de la familia aunque las muy putas lo finjan, lo aparenten con su atuendo superficial, no hay que hacerlas el menor caso, pues no tienen nada que ver entre sí. Dos ejemplos: “agua” y “viento”; “caso” y “casa”. Ejemplos de palabras parientes, tan necesarias en la literatura de nuestro tiempo: “Pusilánime” y “percebe”; “silueta” y “zafio”; “asadura” y “berbiquí”.

Pues bien, *todas estas palabras, dichas con gracejo, con pericia y con casualidad, forman el tema, el cual ya era, en su esencia, objeto de obsesión apriorística en el poeta. No es menester que el poeta siga lógicamente, consecuentemente, razonadamente, la exposición cuerda de su tesis y, por tanto, de las palabras que la integran,* porque ya va siendo hora de saber,

señores, que el Mundo poético está tan distante del literario y del filosófico, como el mundo divino del religioso. ¿Está claro? Me temo que esto no lo puedan comprender sino los pocos que de manera natural e intuitiva así lo ejercitan. *Con la poesía no se debe ir forzosamente al conocimiento, al recuerdo, a la emoción o al ágape; sino a un mundo poético de sensaciones únicas y superiores –poéticas-, donde las palabras y ciertas verdades dichas al azar, como quien no quiere la cosa, que no viene a cuento, pero siempre de manera poética, nos hacen presentir, adivinar un mundo maravilloso y grandioso donde todo lo inabarcable, insospechable, tiene acogida y tiene sospecha.* Muchas de las veces, estos milagros, estas sorpresas, coincidirán con dichos simplones, suavísimos y hasta inocentemente ingeniosos.”

2.- Gestación del Postismo y primeros años.

Cuando en el verano de 1944 se formula en Ávila el Postismo, la formación artística de uno de sus fundadores, Eduardo Chicharro Briones –“Chebé”- , es determinante para que el movimiento naciente se sitúe a caballo entre la literatura y la pintura⁶⁵, y con la participación de las dos disciplinas por igual. Los otros fundadores eran Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi.

⁶⁵ Gianna Prodan, en “Imagen gráfica del Postismo”, *Ínsula*, nº 511, julio de 1989, considera importante para la génesis del Postismo la estancia de Chicharro Hijo –Chebé- en Roma y su amistad con Gregorio Prieto, entre 1928 y 1932. El propio Eduardo Chicharro recuerda que de

En enero de 1945 sale el primer y único número de *Postismo*, y en abril del mismo año el de *La Cerbatana*. Observarlos nos confirma cuánto deben al surrealismo y al dadá. Surrealistas son las siluetas que se incluyen –como la de “El hombre que se ríe sentado y que fuma con la mano y con la boca”- y la fotografía de la portada, aunque la técnica del montaje es de origen dadaísta, así como los caligramas que acompañan y se alternan con los textos en las dos revistas, mientras que la presencia de los dibujos infantiles nos conduce a pensar en postulados del arte espontáneo. La presencia de las restantes ilustraciones y reproducciones artísticas y pictóricas, por su heterogeneidad, podría llevarnos a la más absoluta confusión: obras de Benjamín Palencia, silueta de ocho moscas, un pato, una liebre, una mariposa, reproducciones de óleos de Chagal y Renoir... Parece evidente que la selección responde a un espíritu estrambótico, revulsivo, vanguardista. En este sentido, escribe G.P: “Hay un aspecto en la estética postista que debe considerarse como factor definitorio del mismo planteamiento, pues la experiencia literaria, plástica y vivencial forman un todo unitario con la conducta. En sus formas externas, los postistas aspiraron a lo insólito, adoptaban unas posturas extravagantes, informales, epatantes y provocativas: entraban a gatas en las salas de exposiciones en su inauguración, llevaban chaquetas del revés y vestían de

dicha amistad con el pintor manchego “salió uno de los poemas que luego se publicaron en la revista *Postismo*. Tampoco –dice G.P.- debe olvidarse que la fotografía que aparecía en la primera página de dicha revista –un joven con la cabeza encerrada en unos aros a modo de jaula- pertenece a la serie romana realizada por Chebé, y que su protagonista es Gregorio Prieto: dicha serie consistía en fotografías cargadas de narcisismo –que no homosexualidad-, de surrealismo y de poesía, y fue realizada durante los años de su asistencia a la Academia de Bellas Artes del Gianicolo, en Roma. Es, precisamente, con ocasión de aquella amistad cuando se fragua, de una manera absolutamente espontánea, el espíritu del Postismo, así como la esencia surrealista-dadaísta de su estética (sobre todo la de su época “histórica”).

forma llamativa, llevando camisetas y blusas postistas pintadas por Nieva, por la calle, y sobre todo en los actos públicos, querían dejar constancia de su rebeldía adoptando actitudes revulsivas, y, por último, ostentaban unas maneras sexualmente ambiguas que escandalizaban e irritaban a la sociedad de la época”.⁶⁶

Si comparamos lo que habían llegado a ser las vanguardias europeas a la altura de 1945 con lo que los postistas defendían como vanguardia, se percibirá el abismo que separa las dos concepciones. Al Futurismo, al Dadaísmo, al Surrealismo y al Expresionismo, les habían sucedido tendencias como los movimientos alemanes surgidos alrededor de *Die Brücke*, la *Bauhaus*, el *Der Blaue Reiter*, el *Orfismo*, el *arte abstracto*, el *Suprematismo*, el *Cinematismo*, el *Constructivismo*, etc.; pero poco o nada de estos últimos se percibe en el Postismo. Para entenderlo hay que detenerse en la formación artística de “Chebé”.

Eduardo Chicharro Briones, hijo del famoso pintor E. Chicharro, se forma en Italia (1912-1943) bajo la fuerte personalidad pictórica y académica de su padre y de los ambientes artísticos romanos. Desde 1922, con el advenimiento del fascismo, Italia, que había participado en las grandes corrientes vanguardistas, se queda aislada. Chebé conocía el surrealismo y, por su espíritu inquieto, los grandes movimientos del arte europeo; pero su única experiencia directa con la vanguardia la tuvo en su viaje a París, y esto explica que su referencia a los ismos sea limitada. La vanguardia para Chebé y los postistas que de él absorbieron su culto, no podía ser más que aquellos primeros ismos, y su propio

⁶⁶ *Ínsula*, nº 511, p. 2.

entorno familiar y romano. Esta desconexión inicial respecto a los restantes movimientos europeos será determinante para el Postismo. Por otra parte, en España, los años de la posguerra eran poco propicios para la formación de las vanguardias.

Sin entrar a considerar los méritos artísticos de los que figuraron en actividades y en las revistas postistas a lo largo de su fase “histórica” o inicial, así como en los sucesivos períodos, leyendo sus nombres comprobamos la apertura estética y expresiva de sus componentes. Algunos de ellos son: Rafael Alberti, Santiago Amón, Gabino-Alejandro Carriedo, Ángel Crespo, Antonio Fernández Molina, Ángel Ferrant, Mathias Goeritz, Antonio Leyva, M^a Luisa Madrilley, Federico Muelas, Francisco Nieva, Carlos Edmundo de Ory, Benjamín Palencia, Nanda Papiri, Daniel Vázquez Díaz, Rafael de Zabaleta, etc. Los nombrados, si nos centramos en el ámbito de la plástica, pertenecen a varias escuelas como la de Zaragoza, Altamira, Vallecas o la de Madrid, que, más que vanguardias auténticas hay que considerar como movimientos innovadores, puesto que aún no había surgido el grupo “El Paso” en Madrid.

Después de su presentación a través de dos revistas, en 1945, el grupo continúa afirmándose como la renovación esperada. En abril de 1948, los postistas se presentaron al público madrileño en una gran exposición en la que figuraban conjuntamente poetas y pintores: tendría lugar en la librería Bucholz. Pero fue en esta exposición cuando empiezan a manifestarse las primeras disidencias⁶⁷, y un mes después, un grupo postista organiza una nueva

⁶⁷ Recordemos que G.A. Carriedo comentaba que el Postismo histórico acabó cuando murió el pintor Eduardo Chicharro, padre de “Chebé”, es decir, en 1948. Por tanto, confluyeron

exposición en la Sala Macoy de Zaragoza. La tercera exposición tuvo lugar en 1953, y fue promovida por Antonio Fernández Molina, pintor, escritor, director de revistas “pajareras” y, hasta el momento, el más fiel representante de aquel movimiento estético. Esta última exposición duró un solo día, por el escándalo que produjo.⁶⁸

Este movimiento reflejó su actividad a través de revistas literarias cuya aparición / desaparición coincide con las diferentes fases establecidas por J. Pont, y que aceptamos como esquema clarificador, pues entendemos como M.I. Navas Ocaña que, siendo rigurosos, no hubo épocas específicamente definidas ni, menos, cismáticas:

- Primera época: *Postismo* y *La Cerbatana* (Madrid, 1945).
- Segunda época: *El Pájaro de Paja* (con G.A. Carriedo, Ángel Crespo y Federico Muelas, en Madrid, 1950) y *Deucalión* (con Ángel Crespo, en Ciudad Real, 1951).
- Tercer época: *Dª Endrina* (1951-53) y *Trilce* (1952-55), de la mano de Antonio Fernández Molina, en Guadalajara.

Más adelante confirmaremos la hipótesis de que el postismo es una suerte de “manierismo”, y en este sentido, “*soltura* y *espontaneidad*” son términos que se han empleado como definidores de su gesto creador original. Los ejemplos más claros de esta propuesta, en pintura, los tenemos en Nanda Papi y en M^a

circunstancias varias para que aquella primera época se clausurara: desavenencias entre los artistas del grupo, por un lado, y abandonos personales de los que fueron sus promotores y pilares básicos.

⁶⁸ Entre las obras expuestas había varios happenings y un gran empaquetado, “El catafalco de Velázquez”, como los que después realizaría Christo.

Luisa Madrilley, en cuyas obras, el surrealismo, lo poético, lo lúdico, la espontaneidad y la soltura se alían en una sola voz o trazo.

Hemos empezado por las consideraciones estéticas de carácter amplio, en cuanto que abarcan pintura y literatura, y no hemos nombrado la música y la danza, en la que también hicieron incursiones algunos de sus representantes. Al margen del estudio socio-literario –que servirá de referencia necesaria, no obstante-, nuestro enfoque crítico se dirige al análisis de la expresividad y la poeticidad en los distintos tramos creativos de la obra de G.A. Carriedo, y por este motivo, primero estableceremos los mecanismos expresivos del Postismo, para después, de forma más concreta, indagar la construcción del imaginario en el poeta objeto de esta TESIS dentro de sus libros y poemas postistas, describiendo, de paso, el mito o sus variantes que subyace en el conjunto de la obra escrita durante estos años de renovación formal profunda.

3.- Consideraciones teóricas del Postismo y su reflejo inicial en la obra de G.A. Carriedo.

Contemporáneo de *Garcilaso* y de *Espadaña*, al Postismo le animaba una ambición teórica que aglutinaba en su credo distintas disciplinas artísticas. música, pintura, poesía, danza... En lo poético, les mueve la misma reacción antigarcilasista que a sus coetáneos los poetas leoneses, pero sus coordenadas son distintas: la subversión lírica de los espadañistas reside en un humanismo a ultranza, arraigado en la temporalidad testimonial del difícil momento por el

que atravesaba España; por el contrario, los primeros postistas se mantuvieron al margen de esta corriente rehumanizadora. Con los movimientos de vanguardia europeos de comienzos del siglo XX como punto de referencia, Chicharro, Ory y S. Sernesi intentaban la reconversión española de un ismo de vanguardia que potenciara, con el surrealismo en primer término, lo más esencial de los ismos precedentes.⁶⁹ Pero iremos viendo cómo se convirtió en un “manierismo” expresivo.

La hostilidad con que el movimiento postista fue recibido por sus contemporáneos se debía a su lúdica visión de la escritura surrealista, con todas las connotaciones políticas que el surrealismo comportaba entre la “reserva espiritual” del nuevo régimen. En el “Manifiesto del Postismo”⁷⁰, escrito por Chicharro, leemos:

“El Postismo es el resultado de un movimiento profundo y semiconfuso de *resortes del subconsciente* tocados por nosotros en sincronía directa e indirecta (memoria) con elementos sensoriales del mundo exterior, por cuya función o *ejercicio de la imaginación*, exaltada automáticamente, pero siempre con *alegría*⁷¹, queda captada para proporcionar la sensación de belleza o la belleza misma, contenida en *normas técnicas rígidamente controladas* y de índole tal

⁶⁹ Para una información más amplia, conviene consultar los estudios sobre el tema: J. Pont, *El Postismo. Un movimiento estético literario de vanguardia*, Edicions del Mall, Barcelona, 1987; y *El Postismo*, de M. I. Navas Ocaña, editado en El Toro de Barro, Cuenca, 2000.

⁷⁰ Publicado en el número uno y único de *Postismo*, Madrid, 1945.

⁷¹ En una entrevista personal con Antonio Fernández Molina, en 1997, nos dijo que la diferencia entre el surrealismo y el postismo radica en la luz: negra para el primero; blanca, para el segundo. Si pensamos en la simbología de los colores, entenderemos el término “alegría” como núcleo vital y simbólico que distingue a unos y otros artistas. También supone una contradicción teórica, puesto que se establece una selección previa al despliegue imaginario; se elige lo claro y alegre, se rechaza lo oscuro y trágico.

que ninguna clase de prejuicios o miramientos cívicos, históricos o académicos puedan cohibir el *impulso imaginario*.” (Los subrayados son nuestros.)

Con estos presupuestos teóricos es fácil entender que el ideario postista fuera visto como anacrónico, tanto desde el profalangismo de los poetas oficiales de “Juventud Creadora” y la revista *Garcilaso*, como desde la óptica ideológica de los que, a partir de ejemplos como el de *Espadaña*, afirmarían la necesidad de una poesía comprometida críticamente con el entorno social. Años después, G.A. Carriedo hablaría de la “desconfianza del régimen ante cualquier movimiento cultural no dirigido. (...) El régimen cuidaba celosamente de silenciar todo aquello que alterase las normas establecidas y la oficialidad dominante. Lo que estaba muy claro era que el postismo era el exponente de una ilimitada libertad creadora y ya se sabe que esto de la libertad es contagioso y muy peligroso. Las pautas del régimen, por otra parte, inducían al clasicismo en una versión netamente reaccionaria. El garcilasismo fue la versión poética de la idea imperial.”⁷²

También jugó un papel definitivo la agresividad burlesca de la imagen pública postista, propensa a la praxis dadaísta, a la provocación lúdica. Esta imagen molesta, según J.M. Polo de Bernabé, no fue más que “la tasposición de la visión del mundo de un grupo pequeñoburgués, al margen de los mecanismos oficiales, que se negaba a ser recuperado por las manifestaciones ideológicas y culturales de la burguesía preponderante.”⁷³ La repercusión pública y literaria

⁷² Javier Villán, *Palencia: paisaje con figura*, Molinos de agua, Madrid, 1980, pp. 66 a 68.

⁷³ J.M. Polo de Bernabé, “La vanguardia de los años 40-50: el Postismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 374, Madrid, agosto, 1981.

del Postismo rozó el escándalo. El ritual postista –declaraciones extemporáneas a la prensa, provocaciones públicas y happenings, reuniones de carácter lúdico⁷⁴- fue contestado casi siempre con la acusación o la burla: desde los que les acusaban de “comunistas, rusófilos y frentepopulacheros”, hasta aquellos que creyeron anacrónica la actitud postista, al margen del compromiso político o social, y les tildaban de evasionistas. Su rebeldía e inconformismo se dirigía a la superestructura cultural, a las costumbres y actitudes fijas y a una estética anquilosada. De ahí la búsqueda constante por parte de los postistas de un lenguaje más libre y creador: reivindicaban el humor, la risa y la creación gozosa. De esta búsqueda surgió un lenguaje novedoso, con el que anticiparon procedimientos de expresión que luego serían aceptados como modernos. Algunos rasgos constitutivos del movimiento “Pánico” de Fernando Arrabal, o el “Teatro furioso de Francisco Nieva, se pueden relacionar con la participación más o menos directa que mantuvieron tales autores con la aventura postista.⁷⁵

La imaginación y la libertad lúdica del lenguaje poético se convierten en sus señas de identidad: humor y disparate, absurdo y “locura inventada”. Para los postistas, las implicaciones de orden personal, sentimental, psicológico, social o estético, en sus coordenadas espaciales y temporales, exceden al simple factor temático y se proyectan sobre *el lenguaje, que constituye, por sí mismo, el tema de contemplación*. Esta operatividad metalingüística crea un desajuste entre el lenguaje y las cosas, una distancia transcribible en términos de ficción (...) Los

⁷⁴ En el Diario que se ofrece en el Apéndice II puede leerse la descripción breve que G.A. Cariedo hace de una de ellas.

⁷⁵ Jaume Pont, obra citada, p. 48.

intereses postistas, por lo tanto, inciden en lo que Chicharro llama *imperio de la imaginación*".⁷⁶ (Los subrayados son nuestros.)

Sobre la cita anterior, adelantamos lo que después comprobaremos mediante el análisis de los poemas de G.A. Carriedo: el discurso postista es un moderno manierismo en el que la superestructura de la lengua –el ejercicio de metalengua- sirve para ocultar al “yo” poético. Ésta puede ser la explicación de que haya sido difícil encontrar referencias a las circunstancias o referentes reales –sociales y personales- en los poemas postistas.

Por lo que se refiere a la libertad lúdica, “el Postismo estuvo solo frente a casi todo, los postistas ironizaron contra las grandes corrientes humanizadoras de la poesía española de posguerra, poniendo en ridículo el amor conyugal, tan cantado por el grupo de Rosales, o el silencio de Dios, de los poetas del existencialismo religioso (...) El Postismo es un cuerpo extraño en el contexto de la poesía española de posguerra, una prolongación tardía de la literatura de vanguardia, más relacionable con las vanguardias iniciales que con la obra de los poetas del 27”⁷⁷

Si nos detenemos en la poética que explícitamente defendieron sus protagonistas, buena parte de los presupuestos teóricos aluden a estos factores básicos: *música, léxico y juego*.

Eduardo Chicharro, años después de aquellos fundacionales, escribe: “La *música*, con los varios modos que la acompañan –progresión, tiempo, ritmo,

⁷⁶ Idem, p.209.

⁷⁷ Guillermo Carnero, “Poesía de posguerra en lengua castellana”, *Poesía*, nº 2, Madrid, agosto-septiembre, 1978, p. 84.

metro, rima, modulación, onomatopeya, variaciones, aliteraciones, etc.-, puede ser exclusivamente la base de la poesía.”⁷⁸ Y es que los diferentes recursos expresivos –como la musicalidad de locución, ritmos en el metro, en la reincidencia alternativa, las asonancias interiores por proximidad, retruécanos, onomatopeyas, los cortes repentinos, las reiteraciones obsesivas, fragmentaciones en serie, etc, dan como resultado “una gran unidad melódica dentro de tonalidades de tipo sinfónico (...) una visión calidoscópica, siempre en movimiento, brillante, sensual y sensitiva.”⁷⁹

En cuanto la *lógica*, “explotado en profundidad (...) puede constituir –en unión con la música- el exclusivo material poético. Los materiales léxicos del postismo tienen sus centros dominantes en la imagen, el vocablo, los símiles, la ternura de lo pequeño o dulce, lo grandioso y, ampliando su registro, en todos aquellos planos del lenguaje que sugieren lo inusual y contradictorio de la realidad”.⁸⁰

Mediante el *juego*, los postistas ponen en movimiento lo ancestral y espontáneo de las formas vivas, y nos llevan “a tocar las cuerdas más sensibles de nuestro ser místico, idílico, sexual, fúnebre, animalesco y tremendo”. Este caudal lúdico es de carácter eufórico, sublimado de forma que pueda concentrarse tanto en lo lírico como en lo vulgar o antiestético. “Instinto e intuición, así como la provocación festiva de la sorpresa, adquieren en tal contexto una dimensión desestabilizadora respecto al concierto arquetípico de

⁷⁸ Eduardo Chicharro, “Posología y uso”, *Trece de nieve*, nº 2, Madrid, 1971-72, p. 45.

⁷⁹ Jaume Pont, obra citada, p. 211.

⁸⁰ Jaume Pont, obra citada, p. 211.

la tradición y de la cultura.”⁸¹Ninguno de estos aspectos adquirirán pleno sentido sin la mediación lingüística del factor *sorpresa*. Chicharro llega a establecer una detallada tipología de los grados de sorpresa que convergen en el lenguaje postista, y que resumimos en:

- selección del léxico,
- repeticiones-clave,
- imágenes surreales,
- cambios en el metro,
- cambios de tema,
- cambios de tono emocional,
- determinadas metamorfosis,
- por el mismo carácter sorprendente que el autor finge reflejar.

Si para los surrealistas la imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas, ese acercamiento en la lejanía fue uno de los presupuestos más firmemente asumido por los postistas. A su lado convivía un mundo imaginario emergido del subconsciente – automatismo controlado- y un sentido de rebeldía hacia las leyes biológicas, la rutina y los convencionalismos, hacia la injusticia así como hacia la vulgaridad del hombre cívico y todos aquellos mimetismos que se infieren de la cultura

⁸¹ Idem, p. 212.

tradicional. El proceso lingüístico concluye en un estado de opacidad, de incertidumbre y duda.⁸²

Semejante complejidad oracional no está reñida con la búsqueda de un ideal armónico; es lo que Chicharro explica con los conceptos de *aproximación* y *exactitud*. “El sentido de aproximación –por la que la existencia del objeto real es rara, y todos son direcciones, caminos hacia-, crea una sensación de inestabilidad, de estado carencial; pero como al propio tiempo fomenta la relación, las conexiones, las asociaciones y (...) un inevitable sentido de coordinación y una imperiosa necesidad de clasificación, el resultado es una proyección psíquica y metodológica hacia el rigor científico.”⁸³

“La simbiosis entre *aproximación* (digresiva) y *exactitud* (armónica) revierte igualmente en la parcela del cuento y de la novela. La narrativa postista tiende a la yuxtaposición encadenada de fragmentos secuenciales de una misma unidad tonal. Y es precisamente esa unidad tonal (lírica, onírica, mágica) –en contraste con las rupturas del discurso- la que constituye, en definitiva, su elemento concordante. La atmósfera, así como el obsesivo peso del mundo objetual y animal, son parte prioritaria de la narrativa postista, en detrimento de la trama y de la definición de caracteres. Los personajes parecen empequeñecidos ante un cúmulo de fuerzas ajenas que les rodean, y espacio y tiempo acaban adhiriéndose e enclaves indefinidos y vagos. El resultado es un proceso narrativo donde se afirma la descomposición de lo humano. La poética postista

⁸² Idem, p. 214.

⁸³ Idem, p. 216.

hunde sus raíces en aquellos órdenes morales y sociales que liberan al hombre de la pesadilla mortal del adocenamiento.”⁸⁴ Por estos motivos, no es raro que en el cuento postista intervengan, de un modo u otro, niños, animales, plantas, el paisaje y la muerte. G.A. Carriedo publicó en el nº 9 de *Deucalión*, en el año 1953, “La dama del trolebús”, un cuento postista.⁸⁵

Si nos acercamos a la *literaridad* del Postismo, comprobamos que sus procedimientos lingüísticos tendieron casi siempre a la quiebra lógica o gramatical del discurso: sintaxis alógica, rupturas temporales, enumeraciones caóticas, vindicación de términos escatológicos y triunfo del retruécano. Pues bien, entre los postistas militantes, hay que distinguir su obra durante el período histórico –1945-1950- y sus manifestaciones personales posteriores, tendentes a conservar rasgos expresivos básicos y a incorporar otros nuevos. El caso de G.A. Carriedo es un claro ejemplo.

La sintaxis alógica constituye uno de los ejes básicos del discurso postista: supone disociar las formas lógicas fijas del pensamiento colectivo. Puede denotar que el escritor ha roto el equilibrio entre su yo y su mundo, imponiendo el imperio de sus sentimientos o de sus pasiones a este último. Dicha actitud supone una honda preocupación por encontrar la naturaleza esencial de las

⁸⁴ Idem, p. 216.

⁸⁵ Resulta un ejemplo original, en el que la capacidad de juego y el vitalismo del narrador-autor no eluden lo absurdo ni lo dramático de la existencia. Este único cuento escrito por él nos permite observar cómo da entrada a cuestiones técnicas renovadoras:

- Presencia del propio autor, con su nombre, apellidos y señas personales.
- Inclusión de términos y frases extranjeras.
- Final abierto.

Todo ello le sirve para presentar su protesta ante la situación del hombre actual, inerte frente a las oportunidades que se le pueden presentar, por sorpresa, cotidianamente. El cuento se enmarca en el incipiente “realismo mágico” o “neorrealismo” de la “generación del 51”.

cosas, más allá de la mera visión realista. En este sentido, la militancia postista de G.A. Carriedo no fue producto de un afán evasivo en contra del compromiso social que había manifestado en *Poema de la condenación de Castilla*, y que se hacía cada vez más visible en la poesía española al acercarse la década del 50.

El exceso de alogía sintáctica debe entenderse como contestación o rechazo de la sociedad y de su pensamiento; o, en último término, como recitado caótico de la crisis esencial del espíritu.⁸⁶ La sinrazón del mundo se oculta tras la sinrazón del lenguaje postista: los verbos se multiplican, los predicados faltan en ocasiones, diversos nombres pugnan por convertirse en sujeto de la oración. El resultado es una *impertinencia atributiva* que acaba creando originales vínculos significativos.

Por otro lado, “la poesía postista aglutina estados psíquicos o figuraciones sensibles provenientes de disciplinas artísticas varias (...) Si la música transmite los valores eufóricos y rítmicos del Postismo, muchos de sus materiales expresivos –las formas de ordenarlos y darles cauce en el poema-, sus imágenes y su interpretación introspectiva, pueden relacionarse con la obra pictórica surrealista y de los collages o fotomontajes (...). Tendentes al simultaneísmo expresivo, la poesía postista asemeja un haz caleidoscópico de sugerencias múltiples (...) ya no es solamente el núcleo semántico de la palabra lo que resalta, sino los matices periféricos del significado.”⁸⁷ Este rasgo, a pesar de expresar un efecto muy general, sería el que acercara aquella vanguardia

⁸⁶ Esta posibilidad estaba ya apuntada como sospecha al hacer nuestra crítica de *Poema de la condenación de Castilla*, y que podemos resumir diciendo que G.A. Carriedo expresaba en él su “yo” romántico.

⁸⁷ Jaume Pont, obra citada, p. 224.

española de los 40 a realizaciones de la vanguardia posterior, la llamada “concreta” de tradición expresionista, por ejemplo.; pero esta es una asociación arriesgada por nuestra parte, y no pasaremos de la enunciación de algo captado intuitivamente.

Junto al discurso postista tendente al “arte total”, encontramos recursos expresivos propios de nuestro barroco literario: juegos de palabras, hominimias, sinonimias, repeticiones, paranomasias, aliteraciones, equívocos y antítesis, dilogías y disemias humorísticas. Los postistas bucean en las zonas más contradictorias del espíritu barroco, en oposición al garcilasismo poético, más propenso a la poesía renacentista. Y es esta dualidad la que ha provocado muchas críticas contra el postismo. Arritmia malsonante, sonetos que no lo son, metaforizaciones en zonas del absurdo, saltos y rupturas que combinan lo prosaico con lo idealizado (e incluso con lo divino), caricaturas de corte quevedesco, desrealizaciones oníricas... Todos estos rasgos fueron considerados “errores” literarios en cuanto que podían significar “rechazo del principio de identidad.”⁸⁸

Frente al principio de identidad, la escritura postista afirma el principio de mutabilidad: una palabra puede significar varias cosas a la vez, o dos vocablos diferentes pueden ser intercambiables. De ahí que se acuda a funciones asociativo-disociativas de la estructura fonética. Pero este juego retórico no pasaría de ser un simple artificio si el poeta no introdujera una tensión en el conflicto del ser, a través del juego expresivo, irónico y burlesco, donde cabe

⁸⁸ Leopoldo Azancot, “Dos Carlos”, *Litoral*, Homenaje a Ory, p. 60.

desde el cultismo al vulgarismo, desde los modismo a neologismos o vocablos arcaizantes.

El Postismo quiso fusionar posiciones distantes mediante la convivencia de tradición y experiencia vanguardista. “El resultado les llevará a la distorsión de los modelos tradicionales: desinhibición ante el soneto y el romance, actitud desacralizada o bufa frente al lenguaje purista, léxico neológico y eufonía anticonvencional. (...) Su ideario estético, amparado en la *desintegración lingüística y la cosmovisión onírica*, no fue nunca comprendido.”⁸⁹(Los subrayados son nuestros.)

En la línea de lo musical, el poema postista recurre a un “dinamismo eufórico”, transmisible en el ritmo del verso: similitudencias y rimas en eco se suceden en un ritmo trepidante, como en el “Soneto a una mujer gorda”, de G.A. Carriedo:⁹⁰

Perfil de cama tienes, mujer hueca,
¡Qué lástima tener perfil de vaca!
Estás más gorda cuanto más destaca
tu empecatada mole de ama seca.

No saques perfil de hilo de rueca,
más bien tu enorme culo de oca saca;
saca ese saco de tu cuerpo, Paca,
trueca la oscura roca de tu peca.

No peca quien se obceca un poco y toca
boca con mueca donde cuelga el moco
que abre la saca loca del tabaco.

¡Tu empecatada mole de acre foca!
¡Qué lástima tener perfil de coco,

⁸⁹ Jaume Pont, obra citada, p. 13.

⁹⁰ En *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, p. 36.

mujer de cama hueca y hueco saco!

Pero el barroquismo postista va de lo aparente a lo profundo. Las constantes disemias y calambures son formas de someter la materia verbal a una especie de frotamiento que, por exceso o por defecto, agudiza sus relieves o significa sus carencias. Es lo que se ha llamado, en las artes plásticas, el efecto de “borrado”.⁹¹

El humor postista, resultado de una actitud de rechazo a la realidad del mundo próximo, se convierte en una deformación voluntaria de la naturaleza de los significados. Lo grave será aludido con superficialidad, el mundo del espíritu con visiones escatológicas, el objeto más banal, con absoluta trascendencia. De este modo, “el poeta hará patente su disconformidad con el orden establecido del mundo que le rodea; un mundo que queda convertido en comedia grotesca, absurda, extravagante o ridícula, irónicamente melodramática y, a veces, monstruosa, pugnando por reencontrarse en una expresión poética a medio camino del radical exabrupto de Quevedo, la caricatura de Valle-Inclán, el humor negro de A. Breton, o el verbo excéntrico de Gómez de la Serna.”⁹² “El humor postista arranca, al igual que el de los surrealistas, de un intento desrealizador de lo inmediato: de esa misma desrealización que en Freud es un claro rechazo del “yo” frente a la presión de las realidades exteriores que luchan por imponer su clima de angustias y sufrimientos. Reír significa la posibilidad

⁹¹ Antonio García Berrio y M^a Teresa Hernández, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Tecnos, Madrid, 1988.

⁹² Jaume Pont, obra citada, p. 229.

de quedarnos fuera del tiempo y del espacio, en el límite de todo y de nada a la vez.”⁹³

Con el humor postista, seres animados e inanimados exteriorizan su lejanía respecto a los modelos tradicionales. Es lo que comprobamos en *Los animales vivos*, libro que conserva los mejores logros del postismo evolucionado. Y violando las leyes del orden natural y social, la tónica fraseología amorosa queda subvertida en términos que subrayan la realidad instintiva y animal de los amantes: de la misma manera, algunos poemas de G.A. Carriedo manifiestan este logro expresivo, como podemos comprobar en “No urdas palabras”:⁹⁴

No urdas palabras Genoveva y dime
por qué el amor triunfó en escorrentía
primaveral cantando de alegría
por qué treme mi voz y tiembla tu himen.

Dime que me destimide y me arrime
que la lava me encienda y la bravía
breva te lave con a boca impía
¿Por qué ha de ser esto que digo un crimen?

Con todo, “sería inexacto reducir el discurso postista únicamente a las claves jocosas del humor. Existe un lado del lenguaje y de su mundo arraigado en lo trágico, en lo dramático.”⁹⁵ A esta misma conclusión llegaremos tras la búsqueda del imaginario poético, sus símbolos, impulsos, espacios y mito, pues el régimen en el que, de forma global, se localiza al “yo”, y el mismo impulso de “borrado” que observamos en su sintaxis imaginaria, sería el propio del

⁹³ Idem, p. 231.

⁹⁴ En *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, p. 42.

⁹⁵ Jaume Pont, obra citada, p. 234.

tiempo nocturno, el espacio donde se asienta la imprecisión o la pérdida del referente.

En este fondo trágico se agitan las potencias que unen al hombre con la naturaleza, y la voz del poeta trata de convertirse en verdadero sujeto del poema. Los temas en los que se debate ese “yo” abarcan desde la degradación al ideal: la pérdida de la infancia como paraíso, el paso del tiempo y sus quimeras, la incomunicación y la soledad, la presencia del amor como ceremonial festivo y ritual erótico de libertad, el peso del adocenamiento burgués y demás lacras sociales, la tensión del poeta en el seno de una sociedad enferma, la atracción demoníaca de la muerte. De G.A. Carriedo entresacamos unos versos en este sentido final:⁹⁶

... versos como el caduco soñoliento multiplicado
como el cociente infuso como la preñada casta
como la azucena loca o –quien lo sabe
como la mitad de todo
como la nada reducida a su mínima esencia
en su cáscara anclada para siempre.

El “valor” de la poesía postista brota de esta trágica conciencia de lo irreconocible. Pero no dejará su decir epidérmico, su manera desenfadada y contradictoria. La razón última es la reacción contra el arte oficial. Y con su eclecticismo de formas, la “nueva estética” parece querer hacer punto y aparte en la andadura de las vanguardias de nuestro siglo. Es lo que piensa y escribe Francisco Nieva. “Leyendo un poco al trasluz en los manifiestos del Postismo, se está viendo que no predicaba otra cosa que lo que al cabo de treinta años o más, se llama “posmodernidad” (...) El Postismo cargaba sobre sí ligeramente

⁹⁶ En *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, pp. 74-75.

con toda la tradición y toda la modernidad como punto de partida para una multitud de composiciones personales, haciendo posible un retorno al individualismo más fecundo. Por ofrecer una fórmula tan vasta y tan profunda, parecía no ofrecer fórmula alguna.”⁹⁷

4.- G.A. Carriedo en su militancia postista.

Los primeros contactos de G.A. Carriedo con los postistas están vinculados a una numerosa correspondencia epistolar con E. Chicharro Hijo y con C. Edmundo de Ory, que se inicia en 1946, el mismo año en que anuncia, a través de la revista *Nubis*, la creación del Postismo en Palencia, aunque sólo contaba con él como único representante. Unos meses después, antes de su traslado a Madrid, en 1947, anuncia la creación del Pletorismo –posible adaptación palentina del postismo-, para lo que cuenta con dos seguidores captados desde la anterior convocatoria vanguardista. En el otoño de 1947 se traslada a Madrid, y allí conocerá personalmente al grupo histórico de los postistas, con los que colaborará activamente, a pesar de considerar que el ismo estaba en fase de decadencia.

1946 es un año clave en el tránsito al Postismo por parte de G.A. Carriedo. Aunque esta estética lo marcó definitivamente con ciertas constantes formales y técnicas –humor, sorpresa, juego verbal, etc.- el poeta ya contaba con un bagaje literario “personalizado”, y en este sentido parece extraña su militancia activa

⁹⁷ Francisco Nieva, “El Postismo una vez más”, *ABC*, Madrid, 22 de julio de 1984.

en una corriente poética opuesta a la suya inicial. La prehistoria de G.A. Carriedo se sitúa del lado de cierto tremendismo –es lo que vimos en el capítulo anterior-, asociado al Dámaso de *Hijos de la ira*, al grupo leonés de *Espadaña* y, más atrás, a los componentes casticistas y noventayochistas de Unamuno y Machado, o al regeneracionismo de palentinos como Julio Senador. En cuanto a lo “formal”, no debemos olvidar su defensa polémica del modernismo –órbita en la que se sitúan las inquietudes de dignificación literarias de los noventayochistas- durante sus años en la *Peña Nubis*. Pues bien, esta integración de contrarios será uno de los “misterios” que determinará quiebros y saltos originales en la trayectoria de G.A. Carriedo, de modo que su militancia postista, vista de los años preparatorios, no es sino otra síntesis de contrarios que se resuelve por la vía de la imaginación. Con todo, el venero castellanizante del que parte la poesía de nuestro poeta permanecerá y se manifestará, con mayor hondura y entidad, en su época realista.

En 1948, con motivo de la exposición de pintores-poetas en la galería de arte Bucholz de Madrid, se inició una desmembración del grupo que acarrearía consecuencias irreparables para el ismo. El Postismo de la primera hora se circunscribió a la aventura de las revistas *Postismo* y *La Cerbatana*, y a la publicación de sus dos primeros manifiestos (1945 y 1946). A partir de 1947 puede decirse que la agonía del movimiento es ya un hecho.⁹⁸En adelante, se

⁹⁸ “A partir de 1947 se intensifica asimismo la participación de otros artistas, como la de los hermanos Nieva. Habían concluido los años dorados del Postismo: los tiempos del “Café Castilla”, de *Postismo* y *La Cerbatana*. Los postistas, sin embargo, seguían dando que hablar en los comentarios de corrillos y tertulias literarias. Pero Madrid (...) apegado a la gacetilla estrecha y al no menos estrecho reducto del contemplativo juego literario de los cafés- había decidido manenerse impasible ante las provocaciones postista. En otro orden, tras la suspensión

significarán las actividades postistas de G.A.Carriedo, Ángel Crespo y Félix Casanova de Ayala.

En el año 1949, a raíz de una entrevista con G.A. Carriedo y Casanova de Ayala en Radio Seu⁹⁹, y de unos artículos¹⁰⁰ publicados en el diario *Lanza* de Ciudad Real, se inicia la desintegración de la unidad del Postismo, a pesar de los proyectos ilusionados que manifestaban los jóvenes postistas. Las voces de animadversión o fobia personal se mezclan con los argumentos literarios. G.A. Carriedo señala como causa del rechazo de la crítica y del público el que ni Chicharro ni Ory se lo tomaran en serio, pues resaltaban más lo anecdótico, lo lúdico y superficial, que sus valores trascendentes. Así se expresaba:

“Esto de que no crean en él sus descubridores no quiere decir que el Postismo deje de ser una verdad de bulto, pues largas observaciones y prolongados estudios nos han hecho ver la realidad de su existencia histórica como la conveniencia de su aplicación restringida, es decir, del empleo del Postismo como norma gimnástica y formacional, primeramente y después, recogiendo las oportunas y dosificadas aportaciones que han de lograr la culminación estética

de *Postismo*, las posibilidades de publicar en la prensa escrita que dirigía Juan Aparicio eran cada vez menores.” En Jaume Pont, obra citada, p. 73.

⁹⁹ “En serio sobre el Postismo”, *Radio SEU*, Madrid, 9 de agosto, 1949, 3.50 de la tarde.

¹⁰⁰ “Una entrevista con Crespo y Ory”, *Lanza*, Ciudad Real, 8 de septiembre, 1949. En ella se hablaba de la publicación de una antología de poesía postista, y de la reaparición de *La Cerbatana*. En el mismo diario fueron apareciendo los siguientes artículos: “Geografía del Postismo” y “Ciudad Real es la patria adyacente y también honorífica del Postismo”, de C. E. de Ory, el 8 de septiembre; “Postismo: animal de fondo con lo altivo intacto”, de Ángel Crespo, el 28 de septiembre; y “Postismo, postistas y filopostistas”, de G.A. Carriedo, el 27 de octubre del mismo año 1949.

sin disparates de mayor cuantía que velen o impidan la *luminosidad, humanidad y trascendencia del poema.*”¹⁰¹(El subrayado es nuestro.)

De la entrevista en Radio SEU se deduce que pretendían una visión divergente del Postismo. Para ellos, la mecánica creacional postista sigue siendo un estado de ánimo traducible eurítmicamente en poesía, sin límites espaciales, temporales o lingüísticos.¹⁰²El Postismo de la segunda época entiende la necesidad de un cambio de imagen, sobre un apriorismo técnico de carácter selectivo: “La eliminación tácita y apriorística de todo germen antiestético, junto con un adecuado empleo de la expresión como ritmo, le procuran al poeta el dominio del verbo hasta la obtención del mejor logro, y en el que la sugerencia y el presentimiento llegan a un límite insospechado”¹⁰³. Con todo, hay que hacer notar que “la eliminación de todo germen antiestético supone un prejuicio estético, ya de por sí capaz de coartar el impulso de la imaginación”¹⁰⁴

Vamos viendo cómo G.A. Carriedo, Ángel Crespo y Casanova de Ayala, a pesar de que compartían el deseo de renovación, el amor a los juegos con el lenguaje y, al mismo tiempo, el enraizamiento con la tradición, terminaron saliéndose del embrión del Postismo fundacional, debido, sobre todo, a su afán por encontrar una poesía con eficacia social que éste no tenía, porque, según

¹⁰¹ En Jaume Pont, obra citada, p. 77.

¹⁰² Idem, p. 78.

¹⁰³ Entrevista en Radio SEU, en Jaume Pont, obra citada, p. 79.

¹⁰⁴ Jaume Pont, obra citada, p. 79.

ellos, “no pretendían llegar más que a los iniciados y volvía la espalda al gran público.”¹⁰⁵

Para Pilar Gómez Bedate, estos poetas darán “impulso a una poesía que evitando tanto los excesos del garcilasismo, como todo tremendismo, poseyendo la libertad de expresión postulada por el Postismo, busca una conjunción entre realismo popular y perfección formal” ¹⁰⁶ Al separarse del Postismo, fundan y dirigen la revista *El Pájaro de Paja*, donde acogen y estimulan una poesía objetiva, abierta a la realidad, de intención comunicativa y de una raigambre conceptista derivada del Postismo.

Por lo que se refiere a la poesía de G.A. Carriedo, la misma investigadora comenta que en ella “siempre persiste el elemento postista de las sorpresas ocasionales, producida por inesperados giros de la narración y el lenguaje, se caracteriza por la atención prestada a la realidad social circundante, por el objetivismo de visión que depura los sentimientos personales y por poseer una asombrosa espontaneidad y sencillez de expresión.”¹⁰⁷

De este supuesto, que aglutina rasgos adulterados del Postismo, y una nueva actitud literaria de ascendencia neorrealista comprometida con la sociedad española del momento, nace el “realismo mágico”, nombre que Ángel Crespo y G.A. Carriedo le dieron para adquirir distancia con el Postismo¹⁰⁸, si bien el término ha quedado, en la actualidad, desleído en cuanto a su funcionalidad

¹⁰⁵ Pilar Gómez Bedate, “Cinco poetas españoles”, *Zona*, Buenos Aires, 1964, p. 5.

¹⁰⁶ Obra citada, pp.5 y 6.

¹⁰⁷ Obra citada, p. 12.

¹⁰⁸ En el prólogo de A. Martínez Sarrión a *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, p. 13.

crítica, por la aplicación extensiva a discursos heterogéneos a los que se aplica. Ejemplos más representativos de esta deriva en G.A. Carriedo serán *Los animales vivos*, y ciertos componentes imaginarios de *Del mal, el menos* o de los “anónimos chinos”.

Queremos acabar este capítulo con parte de la entrevista que en 1980 le concedió el poeta a Javier Villán, porque revivimos con ella la intervención consciente de G.A. Carriedo en aquel proyecto de vanguardia poética:¹⁰⁹

-Si la impresión de la revista Postismo en vuestro grupo¹¹⁰ no fue positiva, ¿de dónde tu posterior vinculación a este movimiento?

-Yo me salvé de esa quema, de esa impresión global de rechazo. Al principio, quizá también me lo tomé no demasiado en serio, pero pronto me di cuenta de que aquello no era ninguna broma, de que me revelaba un mundo de muchísimas posibilidades. Y de que, sobre todo, me liberaba de la incultura y el analfabetismo poéticos.

-Tú te vinculas al postismo de la segunda etapa. ¿A qué crees que se debió el final de la primera?

-En parte, a que le puso la proa Juan Aparicio. A través de la Dirección General de Prensa dictaron consignas para que los periódicos no lo tomaran en serio. La segunda etapa surge gracias al impulso que le dimos Ángel Crespo y yo y algunos más que se fueron adhiriendo luego como Félix Casanova de Ayala, Paco Nieva y su hermano –que terminó haciéndose obispo protestante–,

¹⁰⁹ Javier Villán, *Palencia: paisaje con figura*, Molinos de agua, Madrid, 1980, pp. 66 a 68.

¹¹⁰ Se refiere a *Nubis*, en Palencia, antes de su traslado a Madrid.

Antonio Saura –que por entonces ya pintaba y escribía muy bien-... Llevamos el postismo a la danza y a la música. Fue una etapa muy dinámica que también se vino abajo, a mi entender por dos razones: la enemiga del sistema y las crecientes desavenencias entre Ory y Chicharro.

-Del Postismo se ha dicho que era estética pura. ¿Por qué, si no llevaba ningún tipo de significación política, la aversión del sistema? ¿O es que el fascismo, por su propia naturaleza, rechaza cualquier síntoma de libertad aunque ésta sea puramente formal y artística?

-Esto es algo que hay que formularse seriamente y el planteamiento de la pregunta es de lo más sugerente. Por un lado, está la desconfianza del régimen ante cualquier movimiento cultural no dirigido. Por otro, el régimen cuidaba celosamente de silenciar todo aquello que alterase las normas establecidas y la oficialidad dominante. Lo que estaba muy claro era que el postismo era el exponente de una ilimitada libertad creadora y ya se sabe que esto de la libertad es contagioso y muy peligroso. Las pautas del régimen, por otra parte, inducían al clasicismo en una versión netamente reaccionaria. El garcilasismo fue la versión poética de la idea imperial.

-¿En qué consistían las diferencias entre Ory y Chicharro?

-Entre Ory y Chicharro había una extraña relación, casi de hijo a padre, una relación muy sentimental, muy emocional... Sin embargo, mantenían una especie de distanciamiento formal, hasta el extremo de que se llamaban de usted. Yo diría que las relaciones se fueron enfriando por el afán de protagonismo de Ory. Ory siempre creyó que el postismo era él y hoy día cualquiera sabe ya que el postismo era Chicharro. El postismo nació en Roma

con Chicharro, Sernesi y aportaciones del pintor Gregorio Prieto. Llegó a España ya fabricado y en una reunión de Ávila se incorporó, posteriormente, Ory.

-Sin embargo, tengo entendido que en algún momento Ory renegó de sus vinculaciones con el postismo.

-Efectivamente, Ory renunció al postismo, hizo declaraciones expresas de rechazo y renegó públicamente, incluso ridiculizándolo. Dijo que aquello había sido un juego sin entidad y fundó un nuevo ismo con el pintor Darío Suro, el introrrealismo.

-A pesar de todo, hoy día el binomio Ory-postismo parece consolidado definitivamente.

-Claro. Con el tiempo los jóvenes empezaron a interesarse por el postismo y entonces Ory reivindicó para sí todos los méritos de aquel movimiento, erigiéndose en su máximo sacerdote y relegando a los demás a la subcategoría de advenedizos. El libro de Félix Grande es una sarta de mentiras. Y no hablo por hablar. Son mentiras que se pueden probar puesto que tengo documentación y cartas. El complot que denuncia Ory para apartarlo de Chicharro y erigirnos en portaestandartes del postismo es una invención. El único complot es el de Ory, que siempre tendió a decir que el postismo era él y trató de reducirnos a los demás a simples instrumentos.

-Yo lo único que podría afirmar es que Chicharro fue dando a su poesía un carácter distinto y que vosotros tampoco seguisteis la estética postista.

-En efecto. Chicharro empezó a hacer una poesía tremendamente seria. Crespo y yo fuimos separándonos también de aquellos presupuestos estéticos para intentar algo en lo que no sé si fuimos pioneros: el realismo mágico.

-El resultado fue El Pájaro de Paja.

-Sí. Los nuevos planteamientos nos llevaron a hacer *El Pájaro de Paja*, que también quiso atribuirse Ory diciendo que aquello nacía bajo sus auspicios y que, en el fondo, era el director y mentor de la revista, cosa incierta como es notorio. Esto de atribuirse algo en lo que no ha tenido arte ni parte, es muy frecuente en Ory. Todos sabemos que de los cuatro manifiestos del postismo, los tres primeros son obra absoluta de Chicharro. El cuarto, que no dice más que tonterías, es de Carlos Edmundo de Ory. El grupo postista se deshizo definitivamente creo que en 1963. En uno de sus viajes desde Francia, Ory nos leyó en un chalet de Arturo Soria un gran mamotreto de versos y aquello consumó la disolución. Al finalizar la reunión, ya en la calle, Chicharro dijo. “Carlos está acabado, cada día escribe peor.”

-Pues creo que, en esos momentos, Chicharro no fue un prodigio de perspicacia.

VI.- CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO POÉTICO EN LOS LIBROS POSTISTAS DE G.A. CARRIEDO

1.- Relación entre la teoría postista y la teoría del imaginario poético.

En el primer manifiesto ¹¹¹postista leemos:

“La poesía nace lo mismo de la idea que del sonido, de la imagen plástica o de la palabra, y *la palabra*, manejada sabiamente, adquiere valores insospechables (...). El vocablo *resulta ser fuerza motora* que no tiene únicamente el valor que nos indica el Diccionario o la Gramática, sino aquel que le confiere su *situación en la cláusula*, por no hablar de aquel otro que nos brinda la palabra con sus *raíces ocultas* y su *poder ascensional*.” (Los subrayados son nuestros.)

Si recordamos cómo se construyen los espacios imaginarios según el estudio antropológico de la imaginación, identificamos los símbolos –“palabras con sus raíces ocultas”-, los impulsos o pulsiones –“su poder ascensional”- y las

¹¹¹ “Manifiesto del Postismo”, publicado en *Postismo*, nº 1, y firmado con las iniciales “CH.H.” (Chicharro Hijo), Madrid, 30 de enero de 1945.

coordinadas espacio-temporales –“su situación en la cláusula”, si bien no responden directa o simétricamente-, de la cita anterior. Este fondo universal para la creación postista es el que se persigue también, con expresión del propio G.A. Carriedo en la siguiente declaración:¹¹²

“(El Postismo) es un *estado de ánimo*, un modo de ser, un aspecto del arte y la naturaleza, naturalmente existido desde el principio del mundo, y ahora y siempre en vías de estudio, *basado en leyes rítmicas de decorativismo animal*, y al que se puede llegar en la creación artística una vez *descartada toda clase de prejuicios*” (Los subrayados son nuestros.)

A lo largo de las páginas anteriores se han adelantado rasgos, como los de *espontaneidad y ligereza*, que nos inducen a buscar más allá de los efectos provocadores, desorbitados o barrocos de la expresividad postista, para adentrarnos en lo que el profesor A. García Berrio define como “valor”: la *poeticidad como resultado azaroso*, conseguido desde la literaridad, pero originado en el propio yo del poeta enfrentado al mundo. La dificultad previa que debe salvar nuestro enfoque desde el imaginario para enfrentarse al postismo radica en sus principios vanguardistas, experimentales: el hecho de que pretenda ser un ejercicio lúdico con la palabra desarraigada de los objetos –descontextualizada-, para que entre en una dinámica de múltiples relaciones al margen de su semántica referencial -y que puedan ser varias la referencias a las que esta dinámica da lugar- desplaza las coordenadas espacio-temporales del mito poético al lenguaje mismo, de manera que el “yo” lírico se convierte en mero foco de visión calidoscópica.

¹¹² Entrevista en Radio SEU, 9 de agosto de 1945.

Por todo ello, será este nuevo *espacio dentro del lenguaje* el asiento *para un mito superpuesto a la voz íntima del “yo”, que se diluye u oculta*. Podríamos pensar que el postismo funciona como un “imaginario cultural”, por lo que tiene de manierismo, de técnica, actitud y gesto específicos en el momento de la escritura.

El espacio imaginario creado en el poema postista está definido por las pulsiones, anárquicas y liberadoras siempre, de carácter eufórico, “luminoso”. Por tanto, pretende situarse en el *espacio diurno* de los regímenes de imaginario antropológico establecidos por G. Durand. En esta línea de pulsiones sorprendidas, caóticas pero expansivas, de carácter eufórico, se sitúan las aliteraciones, onomatopeyas, rimas y, en general, los recursos fonéticos y rítmicos, que no son sino símbolos de sugerencia de los impulsos aludidos.

En cambio, los recursos retóricos que se basan en la dilogía, las atribuciones “impertinentes”, el juego verbal, las enumeraciones caóticas, las elipsis, etc., que pertenecen al nivel semántico, son el asiento de los símbolos sometidos a otra pulsión, la de “borrado”. Con esta técnica de “borrado” o “frotamiento”, los conceptos pierden consistencia, pueden dirigirse a varios referentes, e incluso perderlos; es decir, anula la función significante de los vocablos. Pues bien, el conjunto de las pulsiones simbolizadas por esta vía, si las referimos al “yo” lírico, pertenecen al *espacio nocturno* de su enfrentamiento con el mundo, en cuanto que suponen la pérdida de la claridad, son tanteos de aproximación y simbolizan la incertidumbre en la orientación del ser.

Vamos observando cómo la literaridad de los poemas postistas promueven en el imaginario espacios de luz/sombra, vida/muerte, victoria/derrota; es decir, hay un ejercicio de *enmascaramiento del yo en la superestructura de la lengua*.

Si esto es así, ¿cómo llegar al poeta desde sus poemas?

2.-El imaginario poético en los libros postistas de G.A. Carriedo.

El mito personal de G.A. Carriedo había sido elaborado en el libro de 1946 que ya hemos comentado. En estos años de 1948 y 1949, fechas de composición de *La piña sespera* y *La flor del humo* respectivamente, aquél se ve ligeramente matizado, y permanece oculto bajo el manierismo de la escritura postista. Tendremos que rescatar palabras-símbolo y algunas pulsiones que se relacionan con la experiencia vital del autor, si bien es difícil, pues pocos poemas postistas permiten sospechar la dura realidad histórica por la que atraviesa España en los años 40.

Ya se ha dicho que, mediante el juego, los postistas ponen en movimiento lo ancestral y espontáneo de las formas vivas, y que instinto e intuición, así como la provocación festiva de la sorpresa, adquieren en tal contexto una dimensión desestabilizadora. De esta forma, hay que entender que el establecimiento del caos espacial a través del lenguaje del texto –caos generado por impulsos de diferente dirección y sentido- responde a una actitud de enfrentamiento a la cultura social establecida. En el imaginario, la posición del “yo” frente al mundo con decisión de avance y dominio pertenece al régimen diurno de la

experiencia: de esta forma, G.A. Carriedo mantiene las iniciativas de apertura y diálogo con el mundo, inscritas ya en su mito inicial.

No obstante, el cerco nocturno que vimos en el mito de 1946 –“cadena” era el símbolo- lo encontramos también en estos libros. Los poemas de *La piña sespera* habían sido escritos en 1948, año en que se manifiesta con claridad las desavenencias entre los postistas, pero aún conservan los rasgos más vehementes y provocadores. No todos los poemas de este libro consiguen la densidad poética de la que habla el profesor A. García Berrio, pues algunos se quedan en el nivel de la expresividad, de la elaboración “fantástica” al mandato de los principios técnicos del postismo. En estos últimos, sólo *el ritmo y los recursos fonéticos* consiguen el estatuto de *símbolos de sugerencia* de la actitud eufórica, ludica y desestabilizadora pretendida; ya que tales poemas carecen de los símbolos sustantivos que delimiten las coordenadas espacio-temporales donde se levante el mito. Es el caso del poema “Parábola del hijo pródigo”:

Trajo fríjoles el hijo,
rijas trajo, trajo tojos,
trajo, trajo, trajo, trajo
un trajín como un repollo.
¡Ay, qué hijo más canijo,
ay, qué pijo más rijoso!
¡Ay, qué sombras cruzan albas
por encima y por deajo!
La luz tiene campánulas
y la casa un perro dogo.
Aquel perro es emperraba
en hacer los mil destrozos
y ladraba el condenado
en mi fa sol la si do do,
y la madre le decía:
-Ponme, pónmelo a remojo,
que este hijo es hijoputa
por la gracia del rey moro-.

Y, ¡ay, qué moro moriría
que ya está enterado y todo,
y la niña esta pequeña
conjugando el dedo gordo!
Con el lujo que traía
trajo lijas, trajo enojos,
trajo, trajo, trajo, trajo
un esqueje y un pez sordo
porque dicho antes lo había
que era sábado sin orto.
(...)

En este poema, la fragmentación calidoscópica del despliegue fantástico añade densidad caótica a la visión del mundo que pudiera reflejar, visión crítica de una sociedad que inhibe al yo en su soledad más extrema. Esta separación ente un imaginario superpuesto, elaborado ficcionalmente con elementos de la lengua -y dotado de la capacidad impulsiva propia del régimen diurno-, y otro imaginario implícito perteneciente al sujeto lírico que despliega cálculos imposibles sobre la vida, y por tanto, dentro del régimen nocturno de la experiencia, nos conduce a la “verdadera realidad” del poeta postista: aunque milite en una vanguardia cuya técnica y estética se orientan hacia la contestación a la cultura anquilosada o caduca, su “yo” íntimo e histórico se sitúa dentro del existencialismo propio de la España de la década del 40, en su desarraigo vital. En resumen, se constata un doble espacio en el imaginario: el textual, en el que predomina una ficción de carácter “alegre”; y el existencial, sustraído al lector común, en contacto con las circunstancias históricas que generó su época.

El tercero de los regímenes del imaginario antropológico, *el copulativo*, símbolo del poder de la permanencia, está muy mermado en *La piña sespera*. Tan sólo de vez en cuando aparece sugerido bajo un léxico connotado con los

rasgos de ternura hacia los seres humildes y sencillos, o marginados, recuperados en el texto por lo que suponen de autenticidad vital. Desde esta perspectiva leemos los poemas “Las casas” o “Soneto buey”.

En “Las casas”, aunque en la ficción se replantea la vida cotidiana -que puede llegar a ser opresiva-, el simulacro, el eufemismo, la dimensión convencional del objeto temido, tienen fuerza de conjuro. La reiteración cíclica, las anáforas, los efectos de reaparición modulada de imágenes poblando el texto, aspiran a la reproducción del propio espacio significado. Son iniciativas que suponen la garantía de la supervivencia; pero por la sistemática técnica del “extrañamiento” –a través de la predicación y la adjetivación “impertinentes”-, el avance temático arbitrario y las sorpresas en todos los niveles, el poema deriva hacia la negación de aquella permanencia simulada, haciendo ver, en cambio, la fragilidad de este mundo. Es uno de los ejemplos en los que, *tras el dinamismo en expansión, acaba en un movimiento de centramiento y retracción: esta estructuración poemática del desarrollo del imaginario se hará frecuente en G.A. Carriedo, como veremos en adelante.*

“Las casas”

En las casas de los hombres
todos cuidan su parcela,
comen todos de su trigo,
todos cuecen su merienda.

En las casas de los hombres
que frecuentan las abuelas,
todos tienen su apellido
bien guardado en la alacena,
limpian todos sus zapatos
restregando las esteras,
todos hacen lo que saben
aunque nadie los entienda.

(...)

En las casas que habitamos
con su duende y su portera
con sus gatos trapisondas
y su alcoba de Alcobendas,
todos nacen dando voces,
todos mueren dando pena.

En parecida disposición, dentro del régimen copulativo, está el desarrollo imaginario del siguiente poema, “Soneto-buey”:

Me hubiera muerto de dolor si no
hubiera visto un buey, si no me alzara
su noble vista un buey, su testa dura,
su testa corniforme, su fiel cara.
Si no me hablara un buey, si no tuviera
quien me mugiera: un buey, si no tocara
con su trompeta Armstrong, con su batuta
dulces gestos no hiciera o me ladrara.

Si no me arrinconara un buey, o acaso
si la cuerna de un buey no me privara
de tanta libertad cual necesito.

Me hubiera muerto de dolor o el rito
me hubiera convertido en buey o en laso
ser dulcificadón si no me hartara.

Ya hemos apuntado que las palabras, en el postismo, pierden su estricto valor semántico para adquirir la función de ser motor de sugerencias y polo de relaciones que harán saltar imágenes sorprendidas. La simbolización última de la sintaxis imaginaria postista es, o bien la desnudez significativa, o la risa; y es así como G.A. Carriedo colabora con uno de los principios de esta tendencia estética: que el poema esté dotado de alegre luminosidad, aunque a ella se llegue por vía indirecta, como en el anterior poema.

El libro *La flor del humo*, escrito en 1949, el poeta amplía su horizonte imaginario: dibuja coordenadas espacio-temporales en las que las pulsiones se

sitúan en el *régimen de la permanencia, el amoroso*. Pero observamos, a cambio, una reducción en el empleo de gestos postistas. Y es que 1949 fue el año inicial del despliegue del “postismo en serio”, protagonizado por Crespo, Carriedo y Casanova de Ayala; este dato conviene tenerlo en cuenta para matizar el nuevo horizonte del mito perfilado en el libro.

El humor ácido –junto con la ternura-, la utilización sin prejuicios del léxico, los procedimientos enumerativos, la potenciación de la sonoridad, el ritmo y la imaginación proteica, siguen siendo constantes, pero *el imaginario construido en los poemas de este segundo libro postista integran de forma cada vez más armónica los símbolos, las pulsiones y los espacios de los tres regímenes del imaginario antropológico*. Como ejemplos, analizaremos brevemente dos de sus poemas.

“Hombre bueno soy”

Hombre bueno yo soy para el sombrío
mirar las cosas del revés y alego
que nada quiero creer y nada niego
cuando se trata del contorno mío.

Exactamente como el mar bravío
que se muere de sed estoy y llego
donde nadie llegar pensaba y luego
me quedo así en un yerto escalofrío.

Así convierto en ocio mis pesares
y el eco de mi barba en aguanieve
y el palpito purísimo en certeza.

Que estoy como las aguas de los mares:
blancas para el pudor de amar si llueve
lluvia de amor el dios de la tristeza.

En este poema encontramos la mención directa del símbolo: “sombrío mirar”, “dios de la tristeza”; los impulsos imaginarios: “pálpito purísimo”, “lluvia de amor”; las coordenadas espacio-temporales son las propias del ámbito amoroso: espacio centrado del yo –desde donde “mirar”-, movilizado por una dinámica de balanceo –así en “lluvia”, “mar bravío”, “me quedo aquí”-, sugerida también por el ritmo armonioso del soneto. Si los constituyentes formales del poema se acercan al garcilasismo de los años 40, el léxico incluye expresiones cargadas de “espontaneidad y ligereza” –“mirar las cosas del revés”-, que fue un lema para los postistas de la segunda época.

“Abierta está mi puerta” es otro poema amoroso. Los símbolos *mencionados* –“puerta”, “vaso”, “vena”, “nave” y “canto”- nos sitúan en un espacio centrado pero abierto al misterio. El impulso imaginario que genera el encuentro se simboliza a través de la sintaxis imaginaria: ritmo poemático, símbolos de vaivén amoroso –“canto”, “concierto”, “riza”- e imagen onírica que transforma el tópico del amor sufriente y lacrimoso en una visión luminosa y nueva: “espigas lloro cada vez que escucho”. Leemos:

Abierta está mi puerta a esta mi suerte
taimadamente corta y recubierta
de una parte de la vida medio muerta
confabulada para nunca verte.

Abierto mi dolor a este amor fuerte
y esta emoción a tu ilusión abierta.
Mujer o enigma de la abierta puerta,
mira mi vaso que a tu vena vierte.

Desierta nave por mi canto riza
concierto extraño pronunciado lejos
y espigas lloro cada vez que escucho.

La puerta abierta hacia tu ser desliza
la rota gota en luz de los espejos
con que desesperadamente lucho.

Ya pocos rasgos del postismo provocador y rebelde encontramos. Sí, en cambio, la expresividad surrealista, la modernidad de la visión.

3.- Conclusión y cambio.

Hemos visto cómo G.A. Carriedo participó en una vanguardia militante. Pero se observa también su deriva hacia posiciones de compromiso histórico, porque éste era el signo de la época, la “verdadera realidad”, y porque su mito personal lo llevaba en germen. Si el postismo trabajaba con la palabra, a través de un ejercicio de metalengua que lo convertía en un manierismo cuyo territorio creativo era la fantasía, G.A. Carriedo estaba dotado por la poesía de creación, que se sitúa en un espacio trascendido de la palabra, y que incluye al “yo” lírico en su despliegue dentro del mundo.

En adelante, a partir de 1950, encontraremos al grupo formado por G.A. Carriedo, Ángel Crespo y Federico Muelas –a los que se sumarán Carlos de la Rica y A. Fernández Molina, entre otros menos conocidos- difundiendo su particular vanguardia, la que como “generación del 51” pretendieron protagonizar. No fueron propuestas programáticas, no tuvieron su “manifiesto”, pero sí llevaron a cabo actividades editoriales que se convirtieron en modelo para otras durante la década de los 50: *El Pájaro de Paja* será el comienzo de una escritura que ellos quisieron llamar “realismo mágico”, para distinguirse de su pasado postista. Es lo que analizaremos en el siguiente capítulo.

VII.- *EL PÁJARO DE PAJA Y LA* “GENERACIÓN DEL 51”

1.- Historia y poética implícita.

Los orígenes de la “generación del 51” están en la revista *El Pájaro de Paja*, creada por G.A. Carriedo, Ángel Crespo y Federico Muelas, en Madrid. La “Carta primera” apareció en diciembre de 1950, y los primeros números fueron saliendo cada dos meses; después se distanciaron¹¹³; y la última “carta” está fechada en mayo de 1956. En 1998, la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha colaboró para una edición facsímil que incluía un cuadernillo introductorio firmado por Jaume Pont. Se imprimió en Ciudad Real.

Aunque en las nueve primeras entregas no se indicaban los nombres de sus directores, la idea surgió de los arriba citados; no obstante, era G.A. Carriedo quien se encargaba del proceso completo: coordinación, administración y

¹¹³ Los números se fueron publicando en las fechas que siguen: “Carta primera”, diciembre, 1950; 2ª, febrero, 1951; 3ª, abril, 1951; 4ª, junio, 1951; 5ª, agosto, 1951; 6ª, octubre, 1951; 7ª, febrero, 1952; 8ª, julio, 1952; 9ª, abril, 1953; 10ª, abril, 1954; 11ª, mayo, 1956.

distribución. La revista se repartía gratis entre 300 lectores de todo el mundo y “tenía mucho de chiste privado de grupo de amigos”¹¹⁴. En paralelo, publicaba una colección de libros de poesía, costumbre que imitaron otras revistas “pajareras” que se irían creando en años sucesivos y cercanos.

La factura de materiales –papel, portada, tipografía, compaginación e ilustraciones- era sencilla, artesanal y hasta ingenua. Pero escondía un desafío: pretendía llamar la atención sobre un nuevo modo de hacer poesía, cuyo referente próximo era el postismo del que procedía. En Madrid escandalizó por exagerada; en provincias, fue un revulsivo que daría origen a otras de corte parecido:

En 1951 iniciaron su andadura *Deucalión* (Ciudad Real), *D^a Endrina* (Guadalajara), *Platero* (Cádiz), *Ámbito* (Gerona), *Aljibe* y *Guadalquivir* (Sevilla), *Sazón* (Murcia), *El gato verde* y *La isla de los ratones* (Santander) y *Ágora* (Madrid). De 1952 son las siguientes: *Ansí* (Zaragoza), *Dabo* (Mallorca), *Pleamar* (Baracaldo), *Haliterses* (Barcelona), *Trilce* (Guadalajara) y *Arquero* (Madrid). En 1953 aparece el primer número de *Arcilla y pájaro* (Cáceres).

Si tenía como propósito suscitar controversia, lo consiguió; pero no alcanzó otros propósitos más ambiciosos. La profesora Fanny Rubio confirma con su estudio la originalidad¹¹⁵ de aquella revista, y su apertura a representantes de

¹¹⁴ Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Turner, Madrid, 1976, p. 133.

¹¹⁵ Como demuestran los siguientes datos: incluye un poema en lengua asturiana, “Responso al poeta Pin de Pría”, de Francisco Vega; las ilustraciones de Gregorio Prieto y Francisco Nieva; o la presencia de Eugenio D’Ors y Camilo José Cela, entre lo más destacable. Se puede consultar la obra citada, págs. 132 a 134.

otras corrientes distintas a la postista, como pudieran ser la poesía social y la intimista¹¹⁶; pero concluye:

“Sin duda la experiencia de *El Pájaro de Paja* se separó mucho del estilo de los cuarenta. Si bien, como herencia del tremendismo iniciado durante la década se abusa del tema de la muerte, las más de las veces con la pretensión de decir cosas “sentidas” e “importantes”. Como movimiento, el surrealismo de *El Pájaro de Paja* tuvo mucho de afectación, y, sin llegar a cuajar en moda, sus componentes pasarían a engrosar las filas de los poetas sociales o de los líricos intimistas.”¹¹⁷

Su director, G.A. Carriedo, se hizo acreedor de una pose de heterodoxo y francotirador por sus gestos de burla y desplante. Pero escondía una seria preocupación por revitalizar la poesía, sin que faltase el humor, la humanidad y la autenticidad. En la “Carta primera” escribe un artículo de presentación titulado “La escoba”, en el que expone como primera intención la limpieza general de nombres y estilos; y a lo largo del texto manifiesta su posición equidistante tanto del preciosismo garcilasista como del desgarró tremendista, para rescatar elementos del estilo postista como son el humor, la paradoja, los juegos verbales, los temas, el carácter eufórico y una disposición “espontánea” y “ligera”¹¹⁸ en el ejercicio de la poesía. Y, puesto que querían indagar poéticamente la realidad, de la que el Postismo se había desviado, proclamaba

¹¹⁶ Acogieron colaboraciones tanto de Blas de Otero como de Celaya, Carmen Conde o Gerardo Diego, entre otros poetas.

¹¹⁷ Fanny Rubio, Obra citada, pp. 132 a 134.

¹¹⁸ Recordemos el principio postista de “espontaneidad y soltura” como gesto artístico creativo seguido como lema por los fundadores del último ismo.

que su escritura era un “realismo mágico”, por cuanto que quería descubrir la cara oculta de la realidad que se burlaba del hombre.

El grupo editor vinculaba la poesía y la plástica. Los dibujos y las ilustraciones son intencionadamente primitivos e ingenuos, van desde el tono naïf de las viñetas a la esquemática desnudez de algunos dibujos de artistas invitados a colaborar. Hay viñetas de G.A. Carriedo en la primera carta, y un dibujo en la sexta. Colaboraron en la parte gráfica Ángel Crespo, Federico Muelas, Madrilley, Ángel Ferrant, Francisco Nieva, Gregorio Prieto, M. Goeritz y Rafael Zabaleta, entre otros: comprobamos que ya era conocidos desde la etapa postista.

Por lo que se refiere a los poetas, podríamos resumir sus nombres y colaboraciones siguiendo a Jaume Pont¹¹⁹: G.A. Carriedo colaboró en todos los números; Ángel Crespo, en diez; Federico Muelas, en nueve. Colaboró en cuatro números: Antonio Fernández Molina; en tres lo hicieron J. E. Cirlot, Eduardo Chicharro y Fernando Quiñones. Dos fueron las colaboraciones de Miguel Labordeta, José Fernández Arroyo, Gabriel Celaya, Isaac Oliva, Jaime Maestro y Francisco Chavaría Crespo. El resto de los autores aparecen una sola vez: Gerardo Diego, Eugenio d’Ors, Carmen Conde, Camilo José Cela, Gloria Fuertes, Enrique Azcoaga, Carlos de la Rica, Tomás Pan, Manuel Pinillos, Santiago Amón, Eduardo Cote Lamus, Manuel de Cabral, Alejandro Busuioceau, Lorenzo Gomis, M. A. Marrodán, Antonio Pérez, M. Pacheco, J. A. Suárez de Puga, Rafael Millán, E. Ruiz Parra y Antonio Leyva. Hay que añadir

¹¹⁹ “Introducción” a la edición facsímil de *El Pájaro de Paja* citada, Ciudad Real, 1998.

al nicaragüense Mario Cajina-Vega, las traducciones de poemas del belga Theodore Koenig y del niño francés de cinco años Jacki Brun, y la novedosa colaboración del portugués Antonio Rebordao Navarro, autor junto a G.A. Carriedo de un poema interlingüístico español-portugués.

La “Carta sexta” adquiere un especial interés, porque en ella se publica el primer “anónimo chino”, de los que nunca quiso G.A. Carriedo hacerse responsable, pero de los que fue único autor. Otros aparecieron en las cartas décima y undécima. En *Deucalión* publicaría un cuarto “anónimo chino”, y de todos ellos escribiremos más adelante nuestro comentario.¹²⁰

En la “Carta undécima” el artículo “El rastrillo”, también escrito por G.A. Carriedo, nos sitúa en la trayectoria por la que avanza como atento observador de las necesidades de la poesía española en aquella década de salidas y caminos confusos. Se declara convencido de la ingenuidad y la inocencia del quehacer poético, y lo sitúa próximo a la inocencia infantil o a la locura; asegura que la función de la poesía es decir, en clave de humor y con alegría, las más profundas verdades; y al final insiste en la necesidad de reencontrar la verdadera poesía en los márgenes de la realidad: “Con una pandilla de buhoneros y media docena de poetas nos comprometemos a poner las cosas en su sitio.”

G.A. Carriedo colaboró con once poemas, tres anónimos chinos y dos textos en prosa. En el conjunto se percibe su búsqueda de lo esencial, lo auténtico y

¹²⁰ Desarrollaremos la idea de que, a través de su filiación al modernismo en su lejana época palentina, asimilará el exotismo y la sensualidad delicada del tópico oriental frecuente en los poetas modernistas de principios del XX en lengua española, y que gracias a este rasgo conseguiría una “sorpresa” postista con especial misterio.

humano, pero con el vuelo de la alegría, con la libertad del juego inocente y sin prejuicios. No obstante, si esta fue la actitud que predominaba en los poetas de *El Pájaro de Paja*, los libros escritos por G.A. Carriedo en estos años no son ni ingenuos ni sencillos; pero de esto trataremos en otros capítulos.

Ya se ha comentado que la revista adolece de epigonismo, que le faltó medida en el humor y la sátira, pero introdujo un aire fresco, la experimentación formal y el entusiasmo vanguardista. Para Carlos de la Rica¹²¹, “el pajarerismo fue superado por la generación del 51, o ésta desplazó a aquél”. Por lo demás, fue modelo para un grupo de publicaciones que, unidas a las breves pero cuidadas colecciones de libros editadas por cada una de ellas, influyeron de manera decisiva en la nueva poesía española.

En 1954, Ángel Crespo dio una conferencia con el título de “Definición de una generación poética: la española del 51”¹²², y fue en ella donde surgió el marbete caracterizador de un grupo que funcionaba por cuenta propia. Paradójicamente, a partir de entonces se inició la desintegración del mismo.

La denominación generacional quedó incorporada a la memoria interna del grupo –en la “Carta décima de *El Pájaro de Paja* se incluye como subtítulo en la portada: “Generación del 51”–; pero, de cara al exterior, apenas resultó efectiva. Sus componentes eran: G.A. Carriedo, Ángel Crespo, Antonio Fernández Molina, José Fernández Arroyo, Antonio Leyva, Manuel Pacheco, Eduardo Chicharro hijo, Mario A. Marrodán, Carlos de la Rica, J. A. Suárez de

¹²¹ “Vanguardia de los años 50 (del ismo a la generación)”, *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 1965, p. XCII.

¹²² En el Círculo Filipino de Madrid, el 27 de marzo de 1954.

Puga, Ángel Fernández, Francisco Chavarría Crespo y, como simpatizante, F. Arrabal. Todos publicarían en las revistas “pajareras”. *Dª Endrina, Deucalión, Trilce, Arcilla y Pájaro, Aljaba*, etc.

Fue efímera la unidad del grupo. Ángel Crespo suponía el alma y guía, pero G.A. Carriedo fue quien llevó más lejos los intentos renovadores y los recursos efectistas y antitradicionales. Aunque pretendían formar escuela, las revistas poéticas resultaban un medio socorrido para dictaminar un tipo de poesía; independientes de cualquier sumisión –excepto *Deucalión*, relacionada con la Diputación de Ciudad Real-, pretendieron favorecer y transmitir la poesía que creían auténtica. No acudieron a premios ni publicaron en colecciones clásicas, ni en revistas sostenidas con fondos públicos –como eran *Poesía Española, Ateneo o Ínsula*-. Iban contra todo lo que denotase oficialidad y privilegio más o menos enmascarado, porque todo esto les parecía signo de poesía fácil y trasnochada, que era lo que pretendían desterrar.

En al entrevista que G.A. Carriedo concedió a la revista portuguesa *Bandarra*¹²³, reconoce el gran vacío existente en la poesía española contemporánea. Se muestra admirador de los poetas del 27, así como de Neruda y Vallejo, rescata a los clásicos Hita, Manrique y Quevedo, opina que los tremendistas no habían dado con el tono ni la expresión adecuada, a pesar de reconocerles “humanidad”; y denuncia como defectos en la poesía española de entonces la insinceridad, la falta de modernidad, los estilos obsoletos alejados de las aportaciones europeas y de vanguardia. Por todo ello, entendemos que el

¹²³ “Uma Geração Poética –a de 51”, *Bandarra*, nº 24, diciembre, Oporto, 1954, pp. 15 y 16.

germen que había supuesto el Postismo se mantenía vigente, y con su *inquietud renovadora y actualizadora dentro de un horizonte internacional de las artes*, G.A. Carriedo nos presenta otra de sus constantes como poeta comprometido con la “verdadera realidad”.

Con motivo de la publicación de la *Antología consultada de la joven poesía española*¹²⁴, los poetas “del 51” criticaron el que se hubiera olvidado el antólogo de las corrientes más heterodoxas y vanguardistas, a las que ellos pretendían estar unidos; y sospechaban que con aquella muestra se habían establecido como únicas vigentes la tendencias formalistas-tremendistas.

La generación del 51 quiso coordinar la humanización y el acercamiento a la realidad más inmediata con la experimentación lingüística y la expresión renovada, reflejo de cuanto late en lo más profundo del poeta. G.A. Carriedo se inclina, por aquellos años, hacia un realismo no exento de lirismo, porque “en cualquier escena de la vida, por prosaica que sea, hay siempre un aliento lírico (...) la expresión de este lirismo no es necesario buscarlo, porque va implícito en cada paso del hombre martirizado de nuestros días.”¹²⁵

El neorrealismo característico del grupo del 51 –así como el “realismo mágico” del que luego hablaremos- se salva gracias a los poetas más dotados, que supieron plasmarlo con audacia en su obra posterior. Pero a partir de 1954 se inicia la disolución del grupo, si bien continuaron publicando en las revistas que les habían reunido en sus comienzos. La crítica ignoró al grupo, que no fue

¹²⁴ Francisco Ribes, Marés, Valencia, 1952.

¹²⁵ Entrevista concedida a *Bandarra*, ya citada.

incluido en la nómina de la “segunda generación de posguerra”. Sólo Florencio Martínez Ruiz¹²⁶, cuando mira hacia atrás para encontrar las raíces de la última promoción y establecer la herencia recibida de sus antecesores, cita y valora a G.A. Carriedo y a Ángel Crespo o a la “generación del 51” como no se había hecho hasta entonces¹²⁷.

2.- Últimas consideraciones en torno al “realismo mágico”.

El nuevo enfoque con el que se ha venido distinguiendo la “generación del 51” fue comentado por G.A. Carriedo, muchos años después de su disolución, como “ese realismo mágico que me tocó alumbrar a partir del automatismo psíquico del Postismo”¹²⁸. Por su parte, Antonio Martínez Sarrión considera que dicho realismo estaba constituido por la unión de un concretismo sorpresivo, próximo al dadá, y un neorrealismo con dosis de piedad, humanismo y ternura¹²⁹. Carlos de la Rica, por último, comenta que aquellos poetas apuntaban, unos hacia lo humano, otros hacia lo mágico y la sorpresa; pero para él, G.A. Carriedo superaba cualquier dicotomía.¹³⁰

¹²⁶ En su *Antología crítica (segunda generación de posguerra 1950-1970)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1971.

¹²⁷ Otros críticos han visto secuelas del “realismo mágico” de los del 51 en J.A. Valente –por la importancia que da a lo real y la soterrada ironía-, en Gil de Biedma, Ángel González, C. Barral y J. A. Goytisolo, por el despojamiento verbal, el enfoque satírico, el vuelo de la imaginación, la veta surreal, el humor y el ingenio.

¹²⁸ Entrevista en *Pueblo*, el 6 de diciembre de 1980.

¹²⁹ En el “Prólogo” a *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, pp. 12 13.

El nombre de “realismo mágico” para referirse a este tipo de escritura poética que se inicia en *El Pájaro de Paja*, se lo dieron los directores de la revista para crear distancia con el Postismo del que partían, a pesar de que conservaban de él muchos de sus principios teóricos y técnicos. Pero hoy el sintagma ha perdido sus límites precisos, al aparecer la narrativa hispanoamericana en los años 60 a la que también se aplica. Por ello, queremos detenernos y adelantar algunas ideas que luego desarrollaremos con el análisis de poemas y del libro *Los animales vivos*.

Para los poetas del “realismo mágico”, ya no es el tema lo trascendente en sí, sino el modo de tratarlo, la capacidad del lenguaje para convocar el misterio, acercándose a lo que las cosas tienen de esencial. Acogen el lenguaje aparentemente coloquial, elemental, podado de cualquier elemento superfluo; pero no olvidan el poder intuitivo de la memoria, que se funda en lo insondable, y el poder de convocatoria de las palabras.

Muchos de los elementos que distinguen el realismo mágico fueron utilizados por los postistas, como se comprueba al leer el artículo de C. E. de Ory “El ciempiés de la poesía. Bucólico anatomía. Bosquejo de un bosque”:

“Troca la metáfora en figura plástica, a golpe de contraposiciones y de exaltaciones, a golpe de fusta y de hierro candente, y volved a hallar lo puro en la Naturaleza, y en lo hegemónico y subjetivo, arbitrario, dúctil, fluorescente, milagrero, espectral, conditorio, rutilante, monstruoso, desusado, insurrecto, movedizo y, por fin, mayúsculo, del lenguaje de la inspiración.”¹³¹

¹³⁰ *Papeles de Son Armadans*, artículo ya citado en la nota 121.

Es así como lo insólito se convierte en un nuevo espacio de lo real. Sirvan estos versos de Chicharro como un ejemplo más:

... el lobo
se ha convertido en milano.
Vuelan escalas.¹³²

La revista *El Pájaro de Paja* es la que representa con más acusada personalidad ese “realismo mágico” pretendido. Su título hace referencia al intercambio de dos realidades sin relación lógica, reflejando tanto el disparate como la inocencia. Pero los poetas más destacados lo desarrollaron de forma diversa. El palentino es más sorprendente que misterioso, menos alegórico que el manchego Ángel Crespo; en Carlos de la Rica encontramos lo que él llamó “realismo mitológico”; en Fernández Molina, una alada visión mágica de la realidad; en Gloria Fuertes, ternura, inocencia, cotidianidad sorpresiva, humor, disparate y fábula. Pero sobre lo ya destacado por otros críticos, nosotros añadiremos unas consideraciones desde la perspectiva teórica del imaginario propia de esta TESIS.

En este *realismo mágico* del que hablan Crespo y Carriedo, los materiales de ficción que se rescatan y superponen al discurso realista –para construir un denso entramado de significados en los que con frecuencia, y por sorpresa se producen los saltos hacia diferentes ámbitos de la experiencia o registros del lenguaje- no son de la misma naturaleza que los utilizados por los narradores hispanoamericanos y sus seguidores españoles de los años 60. Si en el *realismo*

¹³¹ *La Estafeta Literaria*, nº 40, Madrid, 1946.

¹³² *Música celestial y otros poemas*, ed. Gonzalo Armero, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1974.

mágico de éstos se recurre a mitos ancestrales, a la escritura automática, la imágenes oníricas y las rupturas técnicas en las coordenadas de espacio y tiempo narrativos, en el de aquéllos no se precisa un cúmulo de factores semejante. El *realismo mágico* de *El Pájaro de Paja*, *Los animales vivos* y en algunos momentos de *Del mal, el menos*, o de los “anónimos chinos”, tiene su origen en determinados impulsos o pulsiones del imaginario lírico dentro del espacio mítico en que se sitúa la conciencia poética. Estas pulsiones tienen un estatuto antropológico, y no llevan al poeta –ni al lector- a otro lugar de la memoria ni a otro tiempo de la misma, ni hay transformaciones inexplicables; son pulsiones del “yo” que, actuando sobre el propio espacio existencial, dentro del imaginario, abre sus límites y nos lleva a una visión de nuevos horizontes trascendidos de lo real mismo. En G.A. Carriedo, dichas pulsiones señalan trayectorias ilimitadas y surgen por sorpresa, nunca son la resultante de un juego arbitrario ni frívolo, sino originadas en la propia naturaleza de los seres. De ahí la diferencia: él observa el fondo esencial de los seres, y lo expresa con lírico acierto; la narrativa de los 60 elabora una realidad densa con materiales conscientemente añadidos, si bien el resultado se acerca a la visión más profunda del hombre en la historia.

VIII.- “TIEMPO DE HISTORIA” Y LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO EN *EL PÁJARO DE PAJA*

1.- Introducción.

Jaume Pont, en la introducción a la edición facsímil de *El Pájaro de Paja* de 1998 ya citada, clasifica la actuación poética de sus colaboradores en tres grandes líneas:

- a) *Irracionalista*, con una tendencia continuista del *postismo*, otra *neosurrealista* y una tercera *visionaria*.
- b) La del *realismo mágico*.
- c) *Rehumanizadora*, que enlaza con la poesía social

Y añade: “Se trata de registros dominantes no excluyentes y que, en algunos casos, se yuxtaponen en un mismo autor.”¹³³ Esta consideración es la

¹³³ En la “Introducción” a la que hacemos referencia, considera dentro del primer grupo los poemas de G.A. Carriedo siguientes: “La langosta” –postismo-, “Para comprender las cosas”- neosurrealismo- y “Mensaje a una mujer” –visionario-simbólico-; en el apartado del “realismo mágico” sitúa los “ anónimos chinos”; y a la tendencia rehumanizadora pertenecerían “Parábola del Cristo” y “Margen derecha del río”. Aunque no nos parece desacertado su criterio, de alguna forma nos distanciamos de él, pues no estableceremos límites estrictos entre una y otra tendencia: poemas como “Parábola del Cristo” y “Palabras a los hijos” nos servirán de ejemplos

que debemos aplicar al caso de G.A. Carriedo. El estudio por separado de las distintas maneras expresivas sólo cumpliría una función didáctica; pero los poemas que aquí analizaremos participan de elementos simbólicos adjudicables a cualquiera de las tendencias apuntadas.

En los tres modos señalados por Jaume Pont destacamos, por nuestra parte, una constante simbólica: la inclusión del “tiempo de historia” –bien sea entendida como cultura colectiva o como conciencia subjetiva e intimista-. De este modo, G.A. Carriedo se incorpora a la corriente realista, o de realismo social y crítico, propio de las dos generaciones poéticas de la posguerra española.

En este capítulo trataremos de ver, en primer lugar, cómo se superpone el *tiempo de historia* al mito personal del “yo” en el imaginario. Distinguiremos un tiempo de historia como “imaginario cultural” añadido a través de una intervención consciente del poeta, de otro modo, de raíz antropológica, por el que el *tiempo de la propia historia* se integra indisolublemente en las coordenadas del mito. Ambos modos pertenecerían a la tendencia *rehumanizadora* detectada por Jaume Pont; no obstante, en los poemas que tomaremos como ejemplo de nuestro análisis hay también gestos simbólicos, surrealistas o postistas. Pero nuestro objetivo será hacer claro el modo con que el poeta participan de la “verdadera realidad” a través de su obra.

Los libros que G.A. Carriedo escribió bajo la vivencia de un imaginario cultural de raíz social cercana a la consideración política, corresponden a una

para hablar del “tiempo de historia” superpuesto al mito personal de poeta; y “Margen derecha del río” será un anticipo de la corriente intimista que también alcanzará a G.A. Carriedo, y que se acentuará en los últimos años de su vida.

etapa de su trayectoria posterior al tiempo en que editaba *El Pájaro de Paja*, pero la revista cumple, en este sentido, la función de anticipo, de ser comienzo insinuado de aquella posición. Por este motivo nos detendremos en ella en el presente capítulo

Otro paréntesis haremos para considerar los “anónimos chinos” como una elaboración peculiar de G.A. Carriedo, que participan de la expresividad postista pero introducen un tiempo de historia por varias vías: el relato parabólico, la ironía, la reflexión intimista de un “yo” desplazado en el poema... Y en ellos, la ironía, el misterio no exento de reflexión moralizante, la sencillez narrativa, la infancia o juventud como temas y la mediación de elementos literarios, nos hacen pensar en formas que sólo unos años después se aceptarían como mecanismos renovadores del discurso poético de la posguerra, siendo así G.A. Carriedo un *predecesor* –que no un precursor- de los mismos.

2.- El tiempo de historia como “imaginario cultural”.

Cuando el “yo” lírico se sitúa en un espacio imaginario cuyas coordenadas espacio-temporales están anuladas, y se refugia en otro espacio ficcional al resguardo de la limitación producida por el paso del tiempo, allí toma distintas iniciativas de cálculo sobre la realidad excluida. La actitud reflexiva o narrativa en este punto localizadas pueden dirigirse a la fábula, la parábola, la reivindicación pragmática o la utopía política. En estas opciones podemos situar

el imaginario de los poemas de *El Pájaro de Paja* pertenecientes a G.A. Carriedo.

Partimos del establecimiento de un espacio imaginario propio del *régimen nocturno*, porque el yo lírico ha excluido la conciencia del paso del tiempo personal y recompone ficcionalmente un tiempo sobre el que quiere reflexionar. En este nuevo reducto se puede construir, con materiales culturales aprendidos o de la propia memoria, un ámbito mejor, soñado o activamente programado, hasta engendrar, si llega el caso, la utopía. Si entendemos que este mecanismo fue puesto en práctica por los poetas “sociales”, habrá que decir que la poesía de esta tendencia se caracteriza por incluir un *tiempo de historia recreado*, perteneciente a distinto estrato del imaginario que el considerado como de orientación antropológica del sujeto lírico.

En la “Carta segunda” –febrero de 1951-, el poema “Parábola del Cristo” nos acerca a este imaginario cultural –tiempo de historia recreado- superpuesto al mito.

Blanco el Hijo de Dios como la cera
está en el salmo escrito.
Blanca lleva la túnica también
y en la mano lleva una palma blanca.
Blanco Éste que traigo en la mejilla
como un beso no ahondado.
Oh blanco el Hijo, el Hombre que predica
y entre los trigos anda lento.
La abierta página de un libro lee
en voz alta, sonora y bien tranquila,
y le oye la comarca entera,
los pájaros del camino y las florecillas silvestres,
el aire que se para y hasta los hombres le oyen
según lo va diciendo.
El hombre blanco que anunciaron los profetas
con los pies descalzos del todo,
lleva la mano blanca y su palabra

va llegando a las casas de los pueblos
como llegan las cosas que ya no han de marcharse.
Su paso blanco lo recuerdan todos,
los viejos y los jóvenes, los niños
recuerdan el silencio blanco
de aquel que se paraba en el lindero
y, luego de sentarse,
llamaba con la mano a los niños,
y a todos invitaba a reclinarse
sobre el blanco vestido que llevaba.

La aurora blanca aquella
del blanco Hijo de Dios como la cera,
conmovió a los poblados,
sacudió las cantinas,
enderezó los templos,
y floreció en la tierra su mensaje,
que ahí queda:
blanco como los trigos que cada tiempo crecen.

Una parte de la expresividad de este poema está cercana a la de los poetas sociales de los 50: coloquialismo, narratividad, referencias a la cultura tradicional –así el Jesús bíblico-, compromiso ético con la necesidades de una sociedad en precario, etc.; pero otro aspecto de la expresividad, el rítmico, es una constante en G.A. Carriedo: la armonía del verso endecasílabo, en su alternancia con el heptasílabo, sin encabalgamientos, crea –a través de la sugerencia- el símbolo de un impulso amoroso –por la suavidad de la cadencia repetida-, que se identifica con el nuevo mensaje social, entendido como el “mandato de amor” entre los hombres, con claras referencias a nuestra cultura tradicional.

Pero en el poema se nos anuncia otro rasgo estructural poemático que veremos repetido en el poeta: los finales diferenciados –en este caso, por la métrica, pues rompen la alternancia de 11/7 para medir 3 y 14 sílabas- serán un elemento simbólico que obliga a reinterpretar el conjunto del poema de forma

inesperada, sorpresiva y trascendida; pero esto lo explicaremos con más detalles en otros ejemplos, pues son varios los modos con que G.A. Carriedo resalta los finales.

Al símbolo principal de este poema podríamos haber llegado también desde otra entrada: la del término “blanco”. J. E. Cirlot escribe del símbolo: “El color blanco, como suma de los tres colores primarios, simboliza la totalidad y la síntesis de lo distinto (...) En el Apocalipsis, es el color del vestido de los que han salido de la tribulación, han lavado su ropa y la han blanqueado con la sangre del Cordero. Jesús como Juez es presentado con cabellos blancos como la blanca lana y los del Anciano de los Días son blancos como la nieve. La blancura simboliza el estado celeste. Lo blanco expresa una voluntad de acercamiento a este estado”¹³⁴. Si integramos este valor simbólico con el resto de los contenidos transmitidos por el poema –su palabra llega a los poblados, cantinas, templos, creciendo con el tiempo-, y si trasladamos la parábola a la sociedad española de la posguerra, necesitada de un mensaje que hacer suyo, hallaremos el enfoque rehumanizador con que el poeta lo escribe: no es un dictado ideológico, sino la comunicación que brota de una visión trascendida de pureza y afán de superación humanas.

La sintaxis imaginaria en este poema se ha ido formando con símbolos mencionados y el sugerido del ritmo, pertenecientes al mismo régimen, el copulativo en el sistema antropológico. Pero se desarrolla con la participación de los otros dos, lo que constituye otra constante de G.A. Carriedo.

¹³⁴ *Diccionario de símbolos*, Labor, Madrid, 1985, p. 101.

Impulsos de elevación, avance clarividente, superación o transformación sublimada encontramos en símbolos como “palma”, “voz alta y sonora”, “paso”, “llamaba”, “anunciaron”, “abierta página”, “aurora”, “enderezó”, “crecen”, entre los más representativos; serían las iniciativas en el régimen diurno del imaginario. En cuanto al espacio nocturno, es la perspectiva desde la que se produce la enunciación la que se origina en él: la inclusión de un tiempo de historia presupone el retraimiento del “yo” hacia zonas de ensimismamiento y cálculo de aproximaciones, que son características del régimen nocturno de la experiencia.

La articulación feliz –por eficaz en la transmisión de emociones líricas- de los tres regímenes del imaginario es uno de los logros permanentes de G.A. Carriedo, y debemos insistir en ello, porque forma parte del planteamiento de nuestra TESIS.

Con el poema anterior como ejemplo, constatamos una de las manifestaciones o desarrollos expresivos a los que el mito inicial de G.A. Carriedo daría lugar. Su posición frente al mundo incluía la presencia de los otros, tanto de los seres vivos como de la naturaleza que los nutre. Cuando en la década del 50, los poetas se muestran receptivos a la “verdadera realidad” de España y la integren en su obra, la retórica gira hacia el registro de lo popular en el lenguaje, la ética en los temas, y la búsqueda de la comunicación inmediata en la pragmática del hecho literario. Si G.A. Carriedo se hubiese quedado en estas experiencias – como ocurrió con muchos otros poetas, e incluso en alguno de sus poemas-, habría engrosado sin más las filas de una poesía “comprometida” con su historia, sin duda necesaria por las circunstancias del momento. Si aún se

mantiene vigente su poesía es por no haber perdido de vista ninguna de las enseñanzas líricas previas a esta etapa. Puesto que el postismo podía ser una conducta, una técnica, un manierismo, que ampliaba y dignificaba el lenguaje, él supo mantener el filón más profundo del movimiento -el que supone el desarrollo de la imaginación- y lo encontró en el hombre y sus circunstancias – algo que había sido insinuado ya por E. Chicharro-: de ahí que superponga, el tiempo de historia al propio mito, en el que la imaginación libre tiene su verdadero reino.

3.- El tiempo de historia desde la intimidad del poeta.

Separándonos en esto de J. Pont, aunque de forma leve, consideramos el poema “Palabras a los hijos” como una simbolización imaginaria desde la perspectiva rehumanizadora –en la que él ponía como ejemplo “Margen derecha del río”-. Para nosotros, el primero de los poemas supone la introducción del tiempo de la propia historia, el reflejo del paso del tiempo en la conciencia íntima del yo. En este caso, la historia no se superpone como estrato cultural, sino que se integra en las coordenadas espacio-temporales del mito subjetivo inherente a toda creación lírica. Leemos “Palabras a los hijos”:

HIJOS, venid, os digo
que la palabra muda es aquella que viértese,
que la palabra amada es aquella que apágase,
es aquella que pónese
de luto cuando mueren las palabras.

Os digo, sí, a vosotros

que me escucháis, que el símbolo se acuesta
a la puesta del sol, y que los pájaros
en buen árbol palpitan.

Árboles, digo, hijos:
mi corazón anida junto a las salamandras.
Mi pecho anida junto a las salamandras.
Mi mano anida junto a las salamandras.
Por eso digo, hijos...

A vosotros –venid- cuento la historia
de los pulpos dormidos. Venid, hijos.
Cuando pequeños erais, más pequeños
aún erais, más pequeños, os contaba
palabras, os decía: “Una vez érase...”

Pies quiero, libros abro,
me encuentro con la historia de vuestro nacimiento,
aún antes hallo el surco por donde se vertía
la gota diminuta o menos vuestra.

Hallo a caballo por mi carne un poso
que aún erais, por mi hueso encuentro el beso
que ser solía sísmico preludio.
Por eso digo, hijos...

Que la palabra basta para encender la frente.
Que la palabra muda cuando la vida apágase.
Que la palabra viértese para siempre en la noche.
Que mueren las palabras.

La sintaxis imaginaria se asienta sobre impulsos de tensión, inquietud, desequilibrio que amenaza con la autodestrucción: el ritmo poemático, por la heterometría versal, simboliza movimientos descontrolados, imprevisibles; la ruptura de la norma sintáctica que presupone el pronombre enclítico repetidamente utilizado, simboliza distanciamiento, extrañeza, inestabilidad; también simboliza enajenación del sujeto poemático el traslado significativo del vocativo “hijo” por “árboles”, si bien genera otro símbolo por sublimación; las anáforas, las repeticiones de palabras en el interior de los versos y en posición

de rima, son símbolos de tiempo detenido, repetición sin avance ni ampliación, y la misma función cumplen las rimas internas.

En cuanto a los símbolos mencionados, “palabra” es el centro de una constelación simbólica que tanto se dirige al futuro mortal del hombre, como a su memoria o a su capacidad de permanencia trascendida. Un anticipo de la fatalidad lo constituyen los cinco primeros versos, en los que el adjetivo “muda” y el verbo “apagar” son los ejes. No obstante, el vocativo “hijos” genera en el imaginario un impulso de permanencia trascendida, por lo que supone de continuidad personal y por la llamada a la escucha con que se les cita: el régimen amoroso tiene estas formas de manifestarse también. Y, en otro nivel, el paralelismo sintáctico, junto a la paradoja semántica que suponen los versos segundo y tercero, simbolizan el desequilibrio existencial del hombre que se quiere eterno por la amorosa palabra vertida, pero que se sabe mortal sin remedio.

En los cuatro versos siguientes hallamos el desarrollo del símbolo “palabra”, y el anticipo de los que siguen: “árboles” y “pájaros” como hijos y poeta.

En adelante, el yo poemático se ensimisma, el tiempo no avanza, y por eso “anida” y “salamandra” se repiten. En este espacio recluso, los hijos son “ascua” y “fuego”, que simbolizan la vida en su devenir y en su pasión. Aquí comienza la introducción del tiempo de historia en el mito, en sus propias coordenadas espacio-temporales: “pasa” y “quema” son símbolos del tiempo que destruye, “aire” y “cosa” lo son del espacio o paisaje sin figuras – deshumanizado- para la mirada.

A partir del verso 19, el tiempo de historia se hace símbolo mencionado, y el yo poemático salta a otras coordenadas que no son las del presente desde el que empezó. En esta reconstrucción temporal vista desde la comunión con sus hijos, aparece la inestabilidad –simbolizada en la repetición de palabras como “pequeños”, “erais”, “érase”-. En el verso 24 se retoma el espacio de reclusión solitaria, para retroceder más aún en la propia historia a un tiempo en el que el sujeto lírico se reconcilia con el amor –“sísmico preludeo”- como origen de la palabra. Y ésta, aunque basta para “encender la frente” –símbolo de toda alta creación humana-, está abocada a la muerte –símbolo mencionado en “mueren” y sugerido en “muda” y “noche”-; pero, a pesar de todo, se identifica palabra con amor, mensaje social con humanismo. Y también el final, altamente significativo en cualquier poema de G.A. Carriedo, permite la interpretación simbólica referida al “yo”: la palabra nacida del amor es frágil entrega, por la propia fragilidad del hombre que la pronuncia.

4.- Los “anónimos chinos”.

El primer “anónimo chino” apareció en la “Carta sexta” de *El Pájaro de Paja*, en octubre de 1951. En marzo de 1952, se publica otro en el número 5 de *Deucalión*. En abril de 1953, de nuevo en *El Pájaro de Paja*, se publica el tercero; y hubo un cuarto, publicado en esta misma revista, en mayo de 1956, en el nº 11 y último de la misma.

El primero es el que mejor conserva las “rupturas” postistas de todos los sistemas de lengua, de la experiencia y literarios convencionales. Pero se comprobará cómo la ironía hacia los modos sociales, implícita en las declaraciones de una joven, anticipa la vuelta a lo subjetivo de la mirada, al recuerdo de la juventud, rasgos que serán años después característicos de la poesía de la segunda generación de posguerra. Por otro lado, la localización espacial de la anécdota en el oriente lejano es una de las “sorpresas” lúdicas tan rentables en el postismo.

Durante mucho tiempo se han valorado como un acierto poético de G.A. Carriedo, aunque nunca se ha enmarcado teóricamente su “misterio”. No es exactamente postismo, ni “realismo mágico” en puridad, ni es claramente poesía social, aunque de todo tiene. Es un ejemplo de la sabia integración de contrarios, de síntesis “orgánica” de distintas influencias, de lúcido aprovechamiento funcional de creaciones estéticas alejadas y ajenas en la propia creación lírica. Y en esta hipótesis final hay que situar la sospecha de que, por su filiación modernista en la juventud palentina, al llegar los años de la euforia vanguardista, recibe ecos de una estética en la que lo sensorial y la delicadeza en la experiencia de la intimidad sobresalen por su capacidad para evocar mundos imposibles o ideales, y que por su exotismo quedan libres de sospechas en cuanto a su potencial crítico realista. Esta idea la veníamos adelantando en notas a pie de página, pero en este momento la ofrecemos ya definitivamente como nuestra interpretación conclusiva.

Por la inquietud que generan todavía, comentaremos algo de cada uno de ellos:

“Los deseos mundanos de una joven monja budista”

JOVEN y monja soy con mis dieciséis años;
tengo desde niña el cabello afeitado.

Porque mi padre ama las sutras budistas,
y en sacerdotes de Buda mi madre se mira,
mañana y noche, mañana y noche
quemo incienso y rezo. Porque
nacé enferma, llena de males
y aquí decidieron enviarme,
aquí, al monasterio.

¡Amitabha! ¡Amitabha!
sin cesar ruego.
Oh, cansada estoy del redoble de tambores y el tañido
de campanas;
cansada estoy del canto de los priores y el zumbido
de las plegarias;
la cháchara de ininteligibles encantamientos,
el clamor interminable de ofertorios a grito pleno,
el murmullo musitado de salmos tan monótonos:
Prajnaparamita, Mayra-sutra,
Saddharamapundarika...
¡Oh, cómo odio, cómo odio todo!

Mientras digo mitabha,
suspiro por mi amor.

Mientras canto sapharah,
mi alma clama “¡Oh!”

Mientras entono tarata,
¡palpita mi corazón!

¡Ah, poder salir de paseo,
un paseo aunque pequeño!

El final sorpresivo será, lo venimos comentando, un recurso repetido en el poeta, y conduce muchas veces a la reinterpretación del poema. En el registro simbólico, este final soporta el impulso imaginario de salida, vuelo o evasión, de manera que las insinuaciones de los versos anteriores, encuentran en estos versos su resumen, su referente íntimo más claro. En este sentido, en el de la

transformación significativa, el poema se acerca a lo que conocemos como “realismo mágico”, si bien abunda en él la expresividad postista.

Desde otra perspectiva, podríamos pensar que el poema es parodia de un género tradicional, el de las “canciones de amigo” medievales, por ser el lamento –en su apariencia inocente- de una joven nostálgica. El contenido enlaza con la temática y el tratamiento irreverente de lo instituido propios del postismo.

El poema “Hay algo que puede decirse”, publicado en *Deucalión*, participa de un enfoque parecido: es una mujer quien se lamenta de una carencia; sólo que en este caso, no es nostalgia sino queja por su marginación lo que expresa. Tampoco sería extraño pensar en un “yo” poemático como mediación de la subjetividad del poeta, procedimiento que se hará frecuente en la poesía de los 60, cuando el poeta hable de su infancia –y no a través de la mediación- y juventud para rescatar el intimismo y la subjetividad perdidos en el enfoque realista-social. Si la intención de G.A. Carriedo fue la que sospechamos, el poema supone la adaptación, junto a su valor estético-literario, de una crítica a la cultura, y sería otra forma de incluir el “tiempo de historia” en su construcción imaginaria:

“Hay algo que puede decirse”

Desearía haber ido a mi señor cuando necesitaba,
debería haber galopado todo el camino,
pero este es un asunto que concierne al Estado.
Habría ido por los caminos y los vados;
sé que han de volver más tarde.

Puedo caminar por el jardín y juntar
linas de madreperla.
Tenía un plan que hubiera salvado al Estado.
Pero los míos son los pensamientos de una niña.

El más viejo de los ministros se sienta en la estera
y disputa por medio día;
cien planes han sido presentados y abandonados
y yo, siendo una niña, debo quedarme.

Vi cuando se alejaban del patio del palacio
en un carruaje y con el manto del Estado
y el mío sí era el conveniente.

En abril de 1953 se publicó “A un joven caballero”, que participa del mismo enfoque paródico; y este caso, los horizontes imaginarios pertenecen al ámbito de la intimidad, desde la que se ironiza sobre las convenciones en torno al galanteo amoroso. Este nuevo ejemplo se acerca, en lo formal, a las *canciones de amigo*, de las que rescata el empleo del estribillo.

¡No entréis, señor, por favor!
¡No rompáis mis sauces!
No es que esto hubiera de agraviarme en mucho;
peo, ¡oh Dios, ¿qué habrían de decir mis padres?
Y amando como os amo,
no quiero pensar en lo que sucedería.

¡No crucéis la pared, señor, por favor!
¡No estropeéis mis frutilla!
No es que eso hubiera de agraviarme en mucho;
pero, ¡oh Dios!, ¿qué habrían de decir mis hermanos?
Y amando como os amo,
no quiero pensar en lo que sucedería.

¡Manteneos afuera, señor, por favor!
¡No estropeéis mis árboles de sándalo!
No es que eso hubiera de agraviarme en mucho;
pero, ¡oh Dios!, ¡qué diría el mundo?
Y amando como os amo,
no quiero pensar en lo que sucedería.

El último de ellos supone un cambio en el enfoque. El “yo” poemático es un anciano; las reflexiones se centran en la conciencia del paso del tiempo y en que sus huellas destructoras alcanzan la cultura de las generaciones. Por lo tanto, estamos en presencia de un “yo” lírico mediado: el poeta se ensimisma y se proyecta después en el ámbito de lo colectivo, de su valoración. Es el tiempo de historia que venimos desvelando. Es un poema próximo al “realismo mágico”, a pesar de tener diferencias con él: el poema se publicó en el número once de *El Pájaro de Paja*, y es el que más se acerca, cronológicamente, a la etapa realista, social, de G.A. Carriedo, lo que necesariamente incide en la construcción de su imaginario. Con su lectura podremos identificar el símbolo clave: la distinta percepción que de una misma realidad se tiene según quien sea el sujeto de la mirada.

“El mandarín observador”

El mandarín, en la puerta del templo,
se ríe y piensa.

“Los jóvenes no saben el idioma
en que se rezan las doscientas súplicas,
en que se dicen las palabras sabias
con que el arroz germina”.

Los jóvenes que pasan por la calle
se inclinan reverentes, pero piensan:
“Este viejo ignorante desconoce
los palos de la lengua milenaria
con que el arroz se come.”

El mandarín observa dócilmente
que encima del pretil están los jóvenes
señalándole a veces con el dedo.

Y piensa con el dedo en la mejilla:
“Cuando yo era del mundo y me sentaba
encima del pretil de ciertos puentes
no solía apuntar a los ancianos,

pues conocía las doscientas súplicas
con que el arroz germina.”

Las repeticiones con variantes en el poema nos evocan las “recuestas” de la lírica cortés, su artificio formal. Es, de nuevo, la preocupación por los avances técnicos como enriquecimiento del contenido comunicable del poema, una constante en la obra de G.A. Carriedo.

Pero desde la perspectiva actual, el hecho de haber utilizado un marco “culturalista” –como después harían los “jóvenes del 68”, aunque con otros referentes literarios- en el que, con un discurso cargado de gestos postistas y con un imaginario que identificamos con el “realismo mágico”, se proyecta el “tiempo de historia –personal y colectiva-, no puede dejar de sorprender: por su lucidez anticipatoria y su capacidad de síntesis de tendencias coetáneas y tradicionales, confluyentes o aparentemente enfrentadas. No deja de parecer un genio creador de emociones poéticas “arraigadas” en su *verdadera realidad*.

IX.- EL REALISMO MÁGICO DE *LOS ANIMALES VIVOS*

1.- Introducción.

Publicado en 1966, dentro de la colección “El toro de barro”, dirigida desde Cuenca por el poeta Carlos de la Rica, el libro se había ido formando entre los años 1951 y 1952, y algunos poemas fueron apareciendo en las revistas de la generación del 51 ya nombradas.

El conjunto nos parece el mejor ejemplo del llamado “realismo mágico”. Ya hemos adelantado que veíamos necesario precisar las diferencias de este movimiento poético con respecto al estilo narrativo del mismo nombre. Para mayor abundamiento, insistimos ahora en que el aporte realizado de forma consciente por los narradores hispanoamericanos y españoles supone la introducción de técnicas en el entramado narrativo y de conocimientos propios de los avances del siglo XX para construir una realidad más densa, en la que el hombre de la segunda mitad del mismo se reconozca con todas las facetas de su experiencia, sin eludir las zonas misteriosas de la conciencia que aún le

sorprenden. En cambio, el *realismo mágico* del que trataremos parte del imaginario entrevisto a raíz de la vanguardia postista, y esto es importante.

La imagen postista tiene un claro antecedente en la imagen surreal, basada en la proximidad de dos términos alejados en la experiencia. Pero si el surrealismo pretendía levantar contenidos de conciencia preconscious, el postismo daba un paso más allá en la construcción de las imágenes, pues quería romper la relación entre la palabra y su objeto, de manera que las palabras establecieran en el poema una constelación de relaciones autónomas de carácter ficcional. El aporte de la generación del 51, en su etapa de “realismo mágico”, fue recomponer los lazos con la “verdadera realidad” de la que partía su experiencia vital. La posición de G.A. Carriedo respecto del Postismo queda explícita en las declaraciones que hizo en 1980:¹³⁵

“Se había dicho que el Postismo era un pos-surrealismo, y nada más lejos de la verdad. Si nos atenemos a la teoría, la disparidad es absoluta, pues el surrealismo, como es notorio, es el automatismo psíquico puro, o sea, el imperio de subconsciente. El Postismo, en cambio, admite la participación inicial del subconsciente sí, pero sometiendo esta participación a un rígido control selectivo; esto es, el Postismo, que quiere decir “después de los ismos”, niega a todos los demás, y si admite algún parentesco es con el dadaísmo y, con perdón de Chicharro, ya muerto, también con el creacionismo.”

En G.A. Carriedo, el descubrimiento de un mecanismo peculiar dentro de la imagen postista, capaz de desencadenar coordenadas imaginarias esenciales, fue la aportación particular y lo que le distingue de sus compañeros de la misma

¹³⁵ *Pueblo*, 6-II-1980.

generación del 51. Para iniciarnos en esta visión específica con la que, según nuestro estudio, se levanta el perfil más noble de su obra, comentaremos la construcción del imaginario en el poema “El perro”:

El perro. Es curioso. Siempre el perro
con su cabeza espesa de codorniz.
El misterio podrá durar no mucho
pero ahí está el perro.
Es curioso, hace como que se mueve la cola
y en realidad vuela si le asustan.

El protagonista poemático –el perro- asume la posición de espera alerta, de quietud centrada pero amenazada. Frente a tal destino opresor, la respuesta es el vuelo, símbolo mencionado –“en realidad vuela”-, que en la poética del imaginario expresa el impulso expansivo, también ilimitado, de la propia conciencia en su posición frente al mundo. Esta pulsión ilimitada de vuelo, liberadora, de carácter romántico, será constante en G.A. Carriedo hasta que, en sus últimos años, el desencanto vital reduzca estos impulsos, los lastre, como se puede comprobar en los poemas póstumos que hoy conocemos.¹³⁶

En la poesía de G.A. Carriedo, la proximidad en la escritura de elementos distanciados en la realidad –que en el Postimo era habitual- genera impulsos imaginarios que son emociones poéticas y, a la vez, universalmente humanas; y puesto que se inician en un reducto del preconsciente de la experiencia, el resultado sorprende por intangible, está cercano al misterio, aunque se presiente como real. Es así como este “realismo mágico” que le es propio nos sitúa ante

¹³⁶ El conjunto de los diez últimos, cronológicamente, incluidos en *El libro de las premoniciones*, de 1999.

una doble presencia: el mensaje insólito en su literaridd, por un lado, y la realidad humana de la emoción presentida, por otro.

Antes de pasar a analizar distintas variantes de este estilo, seleccionaremos algunas de las ideas que expuso en el suplemento monográfico que el diario *Pueblo* le dedicó el 6 de diciembre de 1980. Decía:

- “El poema es un fragmento de la realidad entrevista. Realidad surreal super-real, más que real, por encima de lo real. Y al mismo tiempo, realidad cotidiana y pedestre.”
- “El poeta debe ir alegre a la poesía, es decir, con sencillez y desenfado, pero él mismo no es alegre. Conoce la realidad de las cosas y así no se puede ser alegre.”
- “También, un intento de acercamiento a la verdad. O como recientemente leí en un libro de para-historia: el mejor instrumento ideado para escudriñar lo intangible”.
- “La poesía es un metalenguaje donde sílabas, palabras y conceptos se combinan y desplazan para alcanzar el sentido más exacto: la regla de oro, y entonces es también plástica”.
- “La metafísica y la metáfora: dos peligrosos enemigos.”

De manera general, esta selección de ideas sobre la poética más duradera de G.A.Carriedo nos habla de su preocupación por la realidad humana, tanto en su relación social como en su intimidad, y por la veracidad histórica. Pero también declara su constante preocupación por la forma, la experimentación con el

lenguaje y la búsqueda de los más amplios horizontes significativos de las palabras, sobrepasando los conceptos establecidos que las lastran.

2.- “Palabras preliminares”, prólogo de *Los animales vivos*.

Cuando en 1966 se publicó el libro, G.A. Carriedo redactó unas palabras en las que explicaba los orígenes de su escritura:

“Por la misma época escribía también otras cosas y tenía concretas preocupaciones, sin olvidar las que callo... *Los animales vivos* podían ser algo así como mi pliego de descargos.”¹³⁷

Con ellas queda constancia de que el poeta autocensuraba parte del conjunto de su creación en los años 50, de modo que su personalidad literaria quedó en parte oculta: el tono y el estilo , tanto como el contenido crítico que encierran estos poemas, no hubieran sido aceptados en aquella década.

Nuestra propuesta de interpretación consiste en distinguir un “imaginario cultural” superpuesto al mito que su autor ya había diseñado tiempo atrás; y esta superestructura será un préstamo literario -el formato de bestiario lírico-, procedimiento que, cambiando las referencias culturalistas, repetirán los poetas del 70, la “generación del lenguaje”, “del 68” o “venecianos”. Vamos viendo en qué puntos G.A. Carriedo fue un *predecesor*.

¹³⁷ “Palabras preliminares”, *Los animales vivos*, El Toro de Barro, Cuenca, 1966, p. 1.

En el capítulo anterior también vimos cómo se iniciaba en la década del 50 la superposición de un imaginario al mito inicial; pero lo analizábamos dentro de las construcciones intelectuales de hombre político; no obstante, el establecimiento de esta doble capa simbólica por la que el “yo” se cobija en el “nosotros” es común a todas las tendencias poéticas que se sucedieron en los primeros años de aquella. G.A. Carriedo tuvo siempre por norma atender, incluir y asimilar las variadas propuestas que en relación con su arte se producían, aunque la plasmación individualizada de cada iniciativa novedosa, fue algo que sólo a su personalidad debemos.

Siguiendo con las palabras preliminares:

“...el animal es (...) realidad que a nada se adscribe pero que, a poco que escarbemos, se advierte. Sí, realidad que estrechamente depende –y a ella viene vinculada- de la inteligencia perfecta.”¹³⁸

“Cuando me decidí a hacer estos poemas sabía hartito poco de animales (...) Pero después los he visto correr cuando llovía, cuando tenía hambre, cuando de prisa iba, cuando tenía miedo, ¡exactamente igual que los otros!”¹³⁹

En estas palabras descubrimos la misma ternura por los seres pequeños, humildes o menesterosos que el postismo desarrolló. Y ahora, los animales se igualan a los hombres en esa realidad “que a nada se adscribe”, pero que “depende de la inteligencia perfecta”. Habría que añadir que, para G.A. Carriedo, la inteligencia tiene como maestro al corazón: “¡el gran maestro!” - escribe en la página 7 del prólogo al que nos referimos- es quien le dicta.

¹³⁸ Idem, p. 7.

¹³⁹ Idem, p. 9.

3.- Semiotización del enmarque: primer poema.

“Aunque la metapoesía, la poesía convertida en tema de sí misma, es uno de los rasgos más característicos de los novísimos, ya en la generación anterior abundaban los momentos metapoéticos.”¹⁴⁰ Estas palabras de J.L. García Martín nos sirven de introducción al comentario del primer poema del libro, que se presenta como un “arte poética”, según veremos. La “semiotización principio-fin” es un sintagma creado por Walter D. Mignolo¹⁴¹, y es un modo de inscribir el enmarque –primero o último poemas- en la obra literaria. Aunque introducimos aquí el concepto, en G.A. Carriedo será un rasgo repetido en libros posteriores de los que él fue responsable¹⁴²; de este modo se demuestra la preocupación formal que el poeta mantuvo siempre.

Leemos, entonces, “Poema a pájaros” como un ejercicio de metapoesía, ejercicio de reflexión superpuesto al desarrollo del imaginario en el que los tres regímenes están presentes:

Pájaros cantan, por los codos hablan,
cuelgan del árbol trémulo,
de gusto tiemblan con sus propios cánticos.

¿Cuáles pájaros adornan las cosas
cuando amanece en el jardín? ¡Qué voces
las vuestras, aves, cuando saltáis, cantáis!

¹⁴⁰ José Luis García Martín, *La segunda generación poética de posguerra*, Diputación Provincial, Badajoz, 1986, p. 107.

¹⁴¹ *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Crítica, Barcelona, 1978, pp. 245-247.

¹⁴² En el libro póstumo *Lembranças e deslembranças* también hemos visto un enfoque metapoético en el primero poema.

La parsimonia de los tardos toros
que huelgan con las vacas
no la comprende el pájaro.

¡Los pájaros canoros y los toros!
De la yerba ahora sube un vaho funesto
que al hombre más simple asusta.

Los toros dicen que lo ignoran todo,
comen heno también, lamen terneras
cuando es hora de la costumbre.

Los unos son prolíficos y varios.
Aquellos llevan novillos dentro.
Los pájaros se inventan cuando vuelan.

La turbamulta de los niños pícaros
llamó el poeta al revolar del pájaro.

Canta la vida y canta si el gorrión
se apea de la rama y bebe.

Al margen de las aliteraciones, repeticiones, paranomasias y la semántica sorpresiva, recuerdos de la expresividad postista, analizaremos de forma generalizada la constitución de cada uno de los regímenes imaginario-antropológicos.

El diurno queda *mencionado* en los términos “árbol”, “pájaro”, “cánticos”, “amanece” y “saltáis”, pues simbolizan elevación, nacimiento e impulso de dominio –a través del símbolo “voces”-. Son símbolos dotados de precisión semántica, rasgo propio del régimen citado.

El nocturno tiene como símbolos “parsimonia”, “tardos” –movimiento indeciso-, “ignoran todo”, “hora de la costumbre” –sin especificar más; por lo tanto, son símbolos a los que les falta la precisión del referente propia del régimen anterior-. A través de la *sugerencia*, tenemos el símbolo “negro”,

presupuesto en “toro”; y como impulso propio del espacio nocturno, en el que se percibe la amenaza de la muerte, encontramos el sintagma “vaho funesto” y el verbo “asusta”.

El régimen del eros encuentra un doble espacio: por medio de la mención. ---“aquellas llevan novillos dentro”- se simboliza la permanencia de la especie; en el verso siguiente, otro tipo de permanencia, la que supone la palabra “inventada” –“los pájaros se inventan cuando vuelan”-. Este segundo modo de perduración está dotado de un espacio amplio: frente a la estrechez y la generalidad de “dentro”, nos deja la libertad y precisión del “vuelan”; con ello expresa también una toma de posición al lado de la libertad creadora del arte, frente a la inercia de la vida y su costumbre.

Los versos finales recogen la particular consideración del quehacer poético: nada podría “inventar” el artista si no descendiera de su eufórica visión del extenso horizonte a la horizontalidad de la tierra, donde transcurre la vida –con su noche- para tomar de ella lo más puro, y así renovarse y remontarse hacia nuevos vuelos. El conjunto de los cuatro últimos versos son un ejemplo más del proceso que sigue con frecuencia G.A. Carriedo en la construcción del poema: hay un despliegue simbólico en el inicio y en su avance, para explicar o desvelar su contenido –su verdadero referente- al final, en versos que obligan a una reinterpretación de lo anterior. Además de constituir un mecanismo estructural del imaginario, típico o muy empleado por él, es un gesto “sorpresivo”, un elemento característico del discurso postista.

El poema analizado nos sitúa en el quicio entre dos tendencias coetáneas: el compromiso con la realidad y la necesaria renovación formal, pues de ambas

participa. En cuanto a la primera, recordaremos de nuevo las palabras de C. Bousoño acerca de las dos generaciones de posguerra: “Se recupera, por un lado, el mundo, que los románticos habían perdido, y por otro, el yo, perdido por los contemporáneos: la verdadera realidad es ahora el yo en el mundo”¹⁴³

En cuanto a la renovación formal –y viene a colación de los restos postistas en el poema analizado-, A.L. Prieto de Paula escribe: “Por lo común, tanto las formas de la poesía vanguardista de posguerra como las publicaciones y poetas más representativos –*Postismo*, *La Cerbatana*, Cirlot y el grupo catalán plástico-literario *Dau al Set*, Ángel Crespo, G.A. Carriedo, el existencialismo de veta surrealista de M. Labordeta, etc.- confirman la *pérdida de la vigencia de un vanguardismo ortodoxo*.”¹⁴⁴ (El subrayado es nuestro.)

4.- Agrupación de los poemas según la implicación del “tiempo de historia” en el imaginario.

El conjunto de los poemas, una vez considerado el primero como enmarque metapoético, son un recorrido por distintos impulsos vitales observados en los hombres, sólo que adjudicados, en este caso, a los animales como protagonistas de mediación, y estableciendo un ficticio “mundo al revés”. Su realismo es innegable, pues se reconocen los gestos de los hombre; su magia, también, pues

¹⁴³ Carlos Bousoño, “La poesía de G. Carnero”, prólogo a G. Carnero, *Ensayo para una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Hiperión, Madrid, 1983, 2ª ed. p. 16.

¹⁴⁴ *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Hiperión, Madrid, 1996, p. 30.

tales gestos realizados por animales ofrecen transformaciones insólitas que en el recorrido de vuelta al referente propio –el hombre, que es también un “puro pedazo de animal”-, hablan de su conciencia más profunda, de sus posibilidades insospechadas. Unas serán dignas de acogida; otras representarán las “jorobas” humanas, lacras sociales de urgente reposición; pero todas ellas expresan su negativa a permanecer en el “rincón del cuarto trastero donde trasnochaban”, según las “palabras preliminares” del poeta.

En la literaridad de los poemas, hay una constante ruptura de los sistemas de lengua y de la experiencia, pero más allá de su identificación, nos proponemos llegar al nivel creador del imaginario. Para ello partimos de la subdivisión de los poemas –salvando el primero- en dos grupos. Uno estaría formado por aquellos en los que el “yo” lírico ocupa un espacio íntimo, no siempre cercado, y desde el que toma iniciativas, impulsos más o menos vehementes, más o menos nostálgicos o reflexivos, ondulantes o directos, compensados con el triunfo del dominio o anulados por la fatalidad.

Otro bloque sería el formado por los poemas en el que el “yo” poemático se define por su actuación, no siempre aceptable, en la comunidad. Son aquéllos en los que la denuncia de una lacra social se hace más clara. Se comprueba en ellos la superposición de un “imaginario cultural” –formado desde las ideas sobre la vida en comunidad, la ética, la justicia, el poder, los modos convencionales, la censura institucional, etc.- sobre el mito, que sigue siendo el horizonte entrevisto por una conciencia sometida, pero emocionada, frente a un paisaje que reclama su humor como la mejor de las respuestas “comprometidas”.

El “tiempo de historia”, marcado para analizar la novedad de los poemas de este libro, se introduce de dos modos: el que considera la historia como cultura de la colectividad, y el que asume la peculiar historia íntima como percepción del paso del tiempo en la propia conciencia.

5.- La construcción del imaginario en los poemas del primer grupo.

En este conjunto, el “yo”poético quedó perfilado en epígrafes anteriores, y se reduce a la visión ensimismada de quien observa la huella del paso del tiempo en su conciencia. Haremos hincapié, en adelante, en los ritmos y las pulsiones del imaginario.

La musicalidad poemática, el cuidadoso ejercicio acentual, la distribución armonizada de sintagmas y símbolos, forman un conjunto de alto valor lírico. Los impulsos imaginarios generados, tanto en el nivel sonoro como en el semántico, a través de la sorpresa muchas veces, es uno de los mecanismos que distinguen el “realismo mágico” de G.A. Carriedo. Nos detendremos en ello, por tanto.

Los impulsos simbolizados en el imaginario de este primer grupo de poemas son, en su mayoría, impulsos de vuelo, de recorrido libre, de descubrimiento lúcido del espacio exterior. Y lo son hasta el punto de que, por la transformación a la que conducen, nos atreveríamos a compararlos con el vuelo de los místicos, si no fuera porque su autor huía tanto de la metafísica como de

la metáfora.¹⁴⁵ No obstante, marcan una visión trascendida de la realidad, al margen de cualquier dogma confesional o científico.

. “El perro”

Aunque ya hemos adelantado el mito que se construye en este poema, diremos algo más.

La metáfora “cabeza de codorniz” implica, por encima de su densidad semántica, el impulso imaginario de vuelo; es decir, anticipa el final y define el movimiento esencial de orientación en el espacio.

El hipérbaton como reminiscencia barroca del sintagma “durar podrá no mucho”, es un elemento que colabora en la sintaxis imaginaria a crear la idea de tensión –como la que presupone el encuentro de dos registros de lengua, el coloquial y el literario o culto-, que podría ser símbolo imaginario del vivir entre dos realidades: la vida en sus instantes presentes y la vida como la leyenda reelaborada tras el paso del tiempo.

La comparación “hace como que mueve la cola”, que no es elaboración desplazada característica del ejercicio retórico sino una descripción “realista”, va seguida de lo que se presenta como la verdad de su ser: “en realidad vuela si le asustan”. De nuevo, el encuentro de dos imágenes alejadas en la realidad y en el modo de decirse –movimiento habitual en los perro / vuelo imposible en ellos, pero transformado en su contrario- produce el impulso de transformación imaginaria, núcleo significativo esencial del “realismo mágico”.

¹⁴⁵ Recuérdense los principios de su poética que hemos recogido en el epígrafe inicial de este capítulo.

Por todo lo analizado, podemos concluir que *el “yo” poemático simboliza una experiencia de transformación-sublimación aplicable al hombre, asustadizo como el perro, presto a la huida cuando se le asusta o reduce.*

Es así como este poema, dejando aparte el mensaje racional, nos acerca a la emoción poética de lo misterioso, de lo real escondido, del lenguaje o discurso no asumido por las ciencias, de ahí su mágica apariencia.

. “El águila”

Es frecuente que G.A. Carriedo identifique al poeta con un ave, como en este caso. Por ser símbolo de vuelo a parecida altura de la que él, como poeta, se creía sobrevolar, nos detendremos en su lectura:

El águila:
unida a la tierra por un hilo denso que sube y baja,
por un simple cabo largo y volador
que sorprende y aterriza,
el águila es paciencia, es impaciencia,
ojo voraz y concienzudo,
garra presta que asusta
y que, a veces, en ocasiones, duerme.

Pero si no es aquí, en el Zoológico,
donde el águila apenas es pájaro,
donde es nada simplemente que mira
hacia un cielo imposible
pero real, donde anida
forzosamente.

Pero si no es aquí, conmigo,
contigo y con vosotros, mundo prefabricado,
convencional creación.
Pero si no es aquí, dilatada ciudad,
Madrid que crece y cuécese
al sol, sumido de tranvías
funerarios.

Pero si no es aquí, donde ahora contemplo
con infantil curiosidad,
oh, donde el águila persiste
ave terrible desde la altura al plano,
temible presencia para el cordero,
digamos que molesta vecindad
para la víbora y la liebre,
mejor aún, para el pastor contrito
que es el poeta de la patria.

El águila. te miran
con atención los montes
y las casas labriegas con atención,
donde los días van poniendo
uno a uno los huevos emotivos
de sus horas.

Es tarea larga y complicada desentrañar la trama con la que G.A. Carriedo tabaja el imaginario en poemas como éste. Sólo desde el régimen del eros se entiende la trascendencia del símbolo “águila”-“poeta”, seres temibles predestinados al vuelo vehemente. El conjunto final ¹⁴⁶de versos nos aclara esta identificación: el tiempo propio del eros es el cíclico –“los días van poniendo”-, que permite la permanencia a través del encuentro cordial –“huevos emotivos”-, donde los movimientos son serenos –símbolo sugerido rítmica y semánticamente en el sintagma “uno a uno”-; y su espacio es aquel desde el que se localiza la visión más alta del símbolo “águila”, es decir, la poesía, un espacio distanciado aunque no ajeno del transcurso anecdótico de los días.

El poema establece un conflicto entre el poeta y la sociedad. Los primeros versos son la presentación simbólica del sujeto poemático –águila:poeta-. En ellos, el ritmo, las metáforas, las aliteraciones y los sintagmas dobles constituyen una retórica con ecos de la clásica española. Los conjuntos

¹⁴⁶ De nuevo, los finales como elemento estructural del poema.

estróficos que se inician con la advertencia “pero” suponen un cambio de registro: es la retórica del lenguaje coloquial con que se identificaban los poetas sociales de los años cincuenta. No obstante, el que constituyan una enumeración de proposiciones adversativas, que frenan la presencia de la proposición complementaria, suponen un “desvío” del sistema comunicativo normalizado y debe entenderse como símbolo de una pulsión: la insatisfacción, por reductora, que le produce la vida cotidiana al poeta.

El poema acaba con la insistencia en el mérito y la utilidad de la poesía. Pero el verdadero valor del poema no radica en esta traducción prosaica de su contenido, sino en la implicación de los regímenes del imaginario de manera estéticamente eficaz.

Ya hemos comentado la coordenadas espacio-temporales del eros. También hallamos las propias del régimen diurno: en el grupo inicial –versos 1 al 8-, los símbolos de elevación y vuelo conseguido a través de la mención, y la armonía rítmica o la fonética simbólica, consiguen establecer un espacio claro y amplio donde triunfa la confianza del ser.

Tampoco está ausente el régimen nocturno –en los versos siguientes, hasta el grupo estrófico final-: la ciudad y sus máscaras, identificada como jaula que reduce la autoconciencia del “yo” poemático, sea águila o poeta. Para la construcción simbólica de este espacio, G.A. Carriedo se ha servido de rasgos expresivos como son la anáfora –“donde”, “pero”-, símbolo de tiempo detenido, las rimas esdrújulas, la fonética fuerte, el pronombre enclítico en “cuécese”, que generan un espacio de imprecisión y tensión, donde las fuerzas chocan sin

avance temporal ni ampliación espacial, espacio sugerido también a través de términos como “Zoológico” y “tranvías funerarios”.

. “La langosta”

Es uno de los poemas que más recuerdos conserva del postismo. Las continuas anáforas, la predicación “impertinente”, la enumeración caótica, la rima libre, las aliteraciones, el simbolismo fonético... señalan desviaciones expresivas. Por otro lado, en la construcción del imaginario, se percibe que no se crea espacio alguno, ni se precisa un tiempo, tan sólo la alusión “anochecer” nos evoca un espacio propio para la sospecha, la introspección, y, aunque no es generalizable, podríamos ver un impulso de caída, desde la que se sospecha una imprecisa amenaza. En este imaginario característico del postismo, no hay un sujeto definido, o se van sucediendo varios a lo largo del poema. es lo que sospechamos por el empleo de las personas verbales -3ª, al comienzo; 1ª y 2ª, al final-: es otro símbolo de la inseguridad propia del régimen nocturno.

La langosta se come los trigos,
se corta los humos,
se compra los dientes que tiene.
La langosta que salta y deshace
los trigos más altos y pone
las aceñas de trigo amarillo
tan al lado del trigo comido.
La langosta cancela su postre,
traduce más tarde episodios
y se pone a sumar relicarios,
y a afeitarse se pone temprano,
y se pone a secarse las manos.

Tímidos misántropos del anochecer.
la langosta pospone a su madre,
las cigüeñas se acuestan a veces,
la lechuza nos dice que hay algo,
que en las torres las monjas dormitan.

Por lo mismo que digo langosta
yo diría primero que mientes.
Pues me muero de envidia si veo
que hay insectos que saltan los montes.

. “Los faunos”

Es una bella rareza y un anticipo de lo que años más tarde sería el “culturalismo” de los “poetas del lenguaje”. *La estructura imaginaria del poema es característica ya: desde el inicio se abre un abanico de sugerencias simbólicas cuya explicación o desarrollo referencial se encuentra al final.*

Los tres grupos estróficos primeros suponen la elaboración de una realidad ficticia con elementos literarios clásicos: los faunos, seres mitológicos, formarán un “imaginario cultural” añadido. El último grupo supone la intervención del “yo” poemático que había permanecido en la sombra de la enunciación. El “yo” lírico sería una entidad imaginaria que sobrevuela en todo el poema, a través de la ironía, el humor, la ternura. Esta última mirada, la del yo lírico, presupone, por la sintaxis imaginaria que ha creado, el *impulso de la conciencia íntima que analiza el paso del tiempo en sí misma.*

En cuanto a la retórica, podemos ver restos de “desplazamientos” en la atribución, y otros rasgos como las enumeraciones, los paralelismos, las anáforas, etc., ya clasificados como propios de la formación de su autor a través de la lectura de nuestros clásicos. *El rasgo más original es el empleo incipiente del “culturalismo”, que será característica diferenciadora de los poetas del 68.*

Gráciles gentes con la risa puesta,
con la camisa puesta de animales,
inquietos como liebres, unicornes, vivos,
un tanto soñadores, por las esquinas suben.

Azul la mano de la mañana los ve,
verde la clorofila del prado los oye,
los advierte también el balido de las ovejas
y las preñadas abejas con dulces reinas dentro.

Y el práctico caramillo de Pan los conoce,
y el soniquete del pájaro carpintero,
y el insecto homicida cuando vuela entre lianas,
y yo mismo igualmente los reconocería.

Porque es bueno soñar un paisaje de siesta
con faunos por las márgenes
esperando el arrimo mágico de las vírgenes
cuyos gritos bañándose llegarán desde el río.

. “Lamelibranquios”

Es otro recuerdo del postismo provocador, del tratamiento anticonvencional del tema sexual, su visión naturalista bajo la máscara de una metáfora animal. Y en la estructura poemática, *los dos versos finales son el develamiento del símbolo creado desde el título.*

Lateralmente asimétricas
las acéfalas conchas, valvas
abriéndose o cerrándose a medida
que el peligro decrece, el vicio incide.

Cuántas fuerzas para enterrarse en sí
perdiendo el todo contacto con el mundo.
Cuántos incluso con ese desparpajo
y ese alarde indecible de voluntad.

Asifonados o sifonados sois
-según la fórmula de Claus-,
de andares triangulares comprimidos,
quién lo pudiera sobre el campo azul.

Rocas, arena, maderámenes
guarden los sabrosísimos moluscos.
Y a los demás que nos cercene un rayo
si no hemos conocido a una mujer.

. “El escorpión”

Para llegar al símbolo que en el imaginario crea el título, conviene leer a Cirlot: “Octavo signo zodiacal. Corresponde al período de la existencia humana amenazada por el peligro de la “caída” o de la muerte. También está relacionado con la función sexual. Durante la Edad Media, aparece en el arte cristiano como emblema de la traición... En el simbolismo megalítico, antítesis de la abeja cuya miel socorre al hombre. Equivale a verdugo.”¹⁴⁷

Aunque sea una anticipación de lo que veremos en el último tramo del camino de G.A.Carriedo, importa destacar el *símbolo de la muerte* como clave de este poema. En el poeta, el tema fue haciéndose cada vez más presente: primero fue una reflexión cercana a la visión barroca de la vida; más tarde, amenaza, distanciada todavía; pero poco a poco le irá reduciendo hacia un espacio de incomunicación donde los impulsos de vuelo, que tanto le caracterizan, se hagan imposibles.

Aquí encontramos un tratamiento en apariencia humorístico, de “mundo al revés”, en el que el escorpión mata lo dañino del mundo, y su fuerza irreprimible vale para hacer chistes o deshacer entuertos.

¹⁴⁷ *Diccionario de símbolos*, obra citada, p. 188.

La culebra te libre de la liebre,
guárdete de tu pico pecador
que cenizas fabrica y palo santo menea
sin que nadie advertido lo haya nunca.
Con tu mano maestra ceremonias
amenices, monjas pongas.
Con tu diente podrido meritorio
las criaturas terminen,
mozos incluso enfermen lentos,
ancianos se hundan para siempre en su toldo.
Con tu estornudo de estornino crezcan
pero agitándose las flores.
Con tu peso la presa se levante,
los mismos pájaros se espanten,
los caracoles hagan cara a las coles,
los linceos váyanse al demonio
y el cura a Dios, con sus responsos.
El pastor que sesteá,
los soldados que arramblan
con todo cuanto pillan
y el ganado que los helechos come,
que se tornen poco a poco violáceos
cuando alce el escorpión
su pata ocre que mata.
Los tristes funerales,
los pésames después,
los lazos enlutados,
las lápidas de mármol de mármol de Carrara,
contigo para siempre mi escorpión, tu escorpión
que en las piedras enhebras las inyecciones diarias.

. **“La salamandra”**

Es un claro ejemplo de tratamiento piadoso para con los seres habitualmente marginados: eco postista. Como aportación más específica, el final sorpresivo, que no explica el símbolo, sino que inicia una nueva referencia: la crítica social.

La salamandra escupe por la noche disgustos,
salta de trino en trino como las aves sueltas,
habita pedernales como cualquier murciélago
y –sin quererlo- tiene que ver con el aceite.
(...)

Concedo que no siempre comprenden la esperanza,
que es tan frágil su cuerpo como la lama olimo,
que a lomos del sendero regesan polvorientas
y anidan en los parques de las ciudades.

Pero tienen un algo las salamandras blandas
que nunca entenderemos los que tenemos fincas.

. “El camaleón”

Parece una sentencia popular, por su brevedad; pero oculta el “yo” lírico de un G.A. Carriedo sensible al paso del tiempo, que es el símbolo implícito. Por lo tanto, *es uno de los poemas esenciales en su densidad simbólica* –“piedra”, “cambiar”, “color”-. En los poemas de sus últimos años, la conciencia del paso del tiempo se hará una pulsión anuladora del yo; en este poema, todavía es amenaza frente a la que el poeta toma iniciativas de control, simbolizadas en el imperativo “vuélvete”, símbolo por sugerencia de un impulso de control o dominio activo de su espacio vital.

Vuélvete piedra, camaleón,
y dejarás de cambiar
de color.

. “El gato”

Es un bello ejemplo de transformación del régimen nocturno propio de la reflexión ensimismada, en otro donde se asentaría la permanencia a través de las coordenadas del eros. Para conseguirlo, el símbolo de sugerencia que se crea mediante el ritmo poemático es fundamental; y la misma disposición gráfica, que dibuja una curva a su derecha –cuando la curva es símbolo del tiempo cíclico-, lo es igualmente. Los derivados afectivos en el nivel léxico y algunos

símbolos de mención como “sapiente”, “fuego”, “ovillo”, “curva permanente”, “mar”, “siempre” y “juventud”, se suman a la sintaxis imaginaria que recrea el espacio imaginario propio de la permanencia. El imperativo “devuélveme” nos sitúa en el espacio íntimo del yo que se siente amenazado por el paso del tiempo, de aquí que hablemos de espacio nocturno transformándose en el propio del eros y del continuo renacer.

La localización del símbolo “juventud” en el final del poema contribuye a la idea de retorno al principio, símbolo de la permanencia buscada por el sujeto lírico.

Sapiente
que todo lo sabe.
Dulzón
cuando le apetece.
Gato hirsuto
cuando barrunta la crueldad.
Así, rabo empinado, oreja atenta,
bigote sublunar,
uña, diente, mordisco, zarpazo,
gato montés.
Así, ante el fuego, ovillo, curva
permanente,
mirando como el mar
mira,
oh, tú, devuélveme,
gato de siempre
la juventud.

. “El pájaro carpintero”

El pajar carpintero simboliza al poeta como creador; ahora lo hace desde la actitud-virtud de la constancia, de la vigilia permanente y secreta que le es propia, y no desde la consideración de su libertad vital como en otros casos. El poema tiene expresividad de superficie, pues no llegamos a ver la construcción

de un espacio imaginario trascendente. Mantiene rasgos postistas –sorpresa, humor, etc.- y un *cierto discurso “costumbrista”* que reproduce la intimidad doméstica, no ajeno a los registros habituales de G.A. Carriedo.

Pica que te repica
¡oh, curioso constructor de pirámides!,
si un día sueño, esfúmate.
(...)
Dime también si sueles trabajar cuando es fiesta
y si a veces –piadoso- vas en la procesión.
Pero nunca reveles dónde has de pernoctar,
dónde el martillo guardas,
dónde incluso las puntas y la garlopa.

. “El hombre es un pedazo de animal”

Con ecos vallejanos, incorpora la visión entrañada que G.A. Carriedo ha manifestado siempre frente a la fragilidad del hombre. También podríamos considerarlo como un *poema semiotizado, de enmarque final*, pues se localiza en este punto del libro y simboliza la visión de la realidad del hombre que se ha escondido en el bestiario: violento y tierno, interesado e ingenuo, mentiroso, puro –por cordial- pero animal al mismo tiempo. Es un poema dotado de expresividad de superficie, en el que no descubrimos un imaginario trascendido. Colabora, eso sí, a *una concepción del hombre al margen de las clasificaciones idealistas o ideológicamente interesadas*.

Hablo al final del hombre, ingenuo gato
zafándose por la reja
como un difunto más.

Hablo del hombre transitivo,
con sus patas pedestres
y las otras sus dos patas
agresivas.

Hablo del hombre,
que amanece impertinente
digamos se confunde superior.
Que come, escupe y pernocta
como cualquier mosca enferma.

Es el hombre este que digo
quasi perfecto bruto.
Veámosle cuando le dicen vamos
y viene si le dan una aliciente.

El hombre que no cree (lo que se dice),
que miente su palabra por un pan,
que falta como Herodes,
que por un grajo siente envidia
y es capaz de matar si se lo dicta
su conciencia,
¿qué es lo que espera?, ¿qué hace
este puro pedazo de animal?

Para finalizar el análisis de *este primer grupo de poemas*, resumiremos que con ellos hemos podido presenciar la *apertura al tiempo de historia desde la subjetividad de la conciencia poética*. El mito implícito en ellos sigue siendo el mismo que definimos en los capítulos anteriores. Los impulsos predominantes han sido los de transformación, elevación, vuelo y otros que asumen el misterio de lo secreto, lo fugaz, lo vital y sus peligros. El régimen imaginario predominante es el diurno, aunque a veces se sospecha la presencia de un “yo” cercano a la duda y al tanteo múltiple del régimen nocturno. No ha estado ausente tampoco el régimen de la permanencia. Con todo, queda demostrada la capacidad del poeta para integrar impulsos que definen los tres regímenes del imaginario antropológico, virtud que dota a su poesía del vigor creativo que la crítica le reconoce.

6.- La construcción del imaginario en los poemas del segundo grupo.

En los poemas siguientes, las *referencias a lo social* predominan sobre la presencia del “yo” lírico, y aquéllas lo hacen *a través de un imaginario añadido*, que podríamos calificar de “*cultural*” en el sentido de que es el resultado de una organización más o menos estructurada de conceptos sobre la vida del hombre en la sociedad.

Durante los años en que se compuso el libro, G.A. Carriedo mantenía lazos de amistad, al menos literaria, con militantes y lectores del marxismo: G. Celaya, Blas de Otero, Cabral de Melo, entre otros. No se sabe la fecha exacta, pero sí que llegó a tener el carnet del Partido¹⁴⁸, no obstante, por tener una formación humanista-regeneracionista, y porque en su mito poético inicial ya aparecía la inclusión de un paisaje o paisanaje en el horizonte de su mirada, es fácil entender que, en el furor de la oposición intelectual al régimen franquista, él ampliara su discurso con símbolos de implicación ética o política.

Al profesor A. García Berrio pertenece la siguiente cita, que nos sitúa teóricamente en el punto desde el que debemos analizar los poemas de este epígrafe:

“La peculiaridad del imaginario cultural, definitivo en el arranque de la estética de los novísimos, es su desentendimiento al menos inmediato de las formas radicales de la experiencia imaginario-antropológicas. Se trata de un

¹⁴⁸ Antonio Fernández Molina, su amigo, nos dijo personalmente que fue el mismo Gabino quien se lo confesó, aunque nadie conoce en qué consistió su militancia ni el tiempo de su afiliación.

imaginario esencialmente manierista, es decir, metalingüístico, en el que el soporte de la imagen o del símbolo aparecidos en la superficie del texto nuevo no son los referentes de la realidad, mimética o esencializados, sino otra imagen cultural interpuesta.”¹⁴⁹

Queremos destacar, sobre esta cita, algunas ideas:

- Que el “imaginario cultural” supone un “desentendimiento al menos inmediato de las formas radicales de la experiencia imaginario-antropológica.”
- Que debemos distinguir el imaginario cultural de los “novísimos”, cuyo soporte es visual, pues se trata de emociones táctiles y ópticas sobre las que poetas y lectores convocan resonancias sentimentales; del imaginario cultural de G.A. Carriedo en este libro, cuyo soporte es conceptual, tiene referentes de orden abstracto, si bien lo son bajo símbolos de tradición literaria, estética, clara: los de un bestiario.

Una última cita del mismo artículo del profesor A. García Berrio:

“Entre los antecedentes más cercanos de los novísimos, la poesía social representa la antítesis contingente de la poesía esencial: el triunfo de la circunstancia con la negación implícita de la esencia.”

Con ella insistimos en la capacidad de G.A. Carriedo para aunar inquietudes y anticiparse incluso a algunas: su realismo de visión, su afán objetivador, le llevan, en este libro, a introducir referencias a las circunstancias de la historia que vivía; pero su inquietud formal y preocupación técnica le predisponen hacia

¹⁴⁹ Antonio García Berrio, “El imaginario cultural en la estética de los Novísimos”, *Ínsula*, nº 508, 1989, pp. 14 y 15.

la elaboración de un segundo nivel para que aquéllas no anulen el inicial despliegue imaginario del “yo” lírico: así se explica el formato de “bestiario” con que se expresa, en el que “el triunfo de la circunstancia” no niega la esencia de su decir poético.

. “El gorila”

Tiene una expresividad postista clara en los nueve primeros versos. Pero en el último grupo de cuatro, el ritmo se acelera, se hace sobria la expresión y los símbolos mencionados –“dinastía”, “enrojeciendo”- dotan al poema de sentido épico: tanto podría ser la evocación de la pasada guerra civil española y sus secuelas, como alusión al comunismo esperanzado; como de los dos al mismo tiempo, aprovechando la constelación asociativa de su base postista.

El sujeto poemático no es un yo existencial, sino el sujeto modelo de una práctica social. La simbolización del mismo no se consigue a través de las pulsiones de orientación en el espacio imaginario, sino a través de la reflexión sobre la historia y sus utopías: en esto radica la diferencia entre un estatuto y otro del imaginario.

Oh antropomorfa fabla de dinosaurio
qué trébedes inclinas, qué diseños
más suspicaces haces, pertinaces.

Oh fementido heraldo celeberrimo
de sombras de hombre en actitud invicta:
cantas, coronas, aclimatas
matas de yerbas curativas, hoces
que lo mismo se irán que ahora recíbente
a coces con sus voces.

Claudica el anfitrión. La dinastía
para siempre perece.
Y un símbolo distinto y nuevo crece
enrojeciendo la llanura.

. “El conejo”

También en este poema, el sujeto es símbolo de un tipo social: el tartufo, el astuto triunfador, el nuevo rico, un ser fingido, en suma. La ironía se desarrolla no sólo a través de la expresividad postista, sino de modo directo: “más embrionario aún que el gemido de un niño”. Y el humor, expresado con suma sencillez retórica, conduce a una transformación en el imaginario por la que el referente del símbolo inicial queda desvelado, aunque sólo de manera clara cuando llegamos al verso final.

El acicalado lepórico
de las barbas abultadas persevera.
¡Oh, sí, por Dios, este paciente conejo
se asusta y persevera!
Más embrionario aún que el gemido de un niño
pobre el conejo salta a veces,
levanta el rabo a veces,
huele los modos toscos del cazador sin corazón,
sacude las orejas
y tiene gestos fúgitivos.
¡La veda viene ya! Pero, oye, entonces
dicho conejo se hace lapin clavier,
se hace francés y sociable
y
ríe como un conejo,
husmea la madriguera,
come yerba
y caga pepitas de oro por la tierra.

La creación del impulso simbólico de transformación al que hemos aludido radica en la expresión de una cierta intriga generada, primero, como “implicación” en el marcador del discurso -“Pero, oye, entonces”-, y después,

como efecto del ritmo versal en “se hace francés y sociable / y / ríe como un conejo”, viéndose reforzado el símbolo del cambio por la distribución gráfica de estos mismos versos.

. “Los patos”

La tradición literaria ya los sitúa en oposición –por estética- a los cisnes. El traslado ficcional de tal enfrentamiento al de las clases sociales es fácilmente deducible. Pero el poema se articula hasta encontrar una amplia perspectiva, y el final, dotado de recursos postistas en su expresividad pero también de profundidad simbólico-imaginaria, supone la explicación del referente: tanto la revolución proletaria como la cobarde huida por impotencia.

Qué oscura suerte nacer pato
siempre incapaz de hacerse el cisne.
Obsérvenlo después, pues sin embargo nada
como si fuera suya el agua toda.
En el estanque tiene
su albergue diminuto y sus paseos
llenos de pan migado que le tiran
los muchachos pudientes.
Pero en el campo, en el pantano pútrido
macizo de onofeles, cuando
la ropa guarda la guardesa,
el pato engulle pompas de jabón.
No sabe disfrutar del praderío
ni entiende de política siquiera.
*Por eso vuela cuando el hambre es torva
o cuando estorba el hombre de escopeta y morral.*

. “La caza de la cigüeña en África”

En este poema, el impulso imaginario se sitúa en el verso final, mecanismo que vemos repetido; y es en el verso final donde se puede identificar el “realismo mágico” de G.A. Carriedo.

Con un palo, con un hacha,
 con una piedra muy grande,
 con una flecha envenenada,
 con un Winchester de repetición
 cazar he visto a la cigüeña en África.
 Con un cuchillo puntiagudo,
 con una red, con una trampa,
 con un susto inclusive
 así al cigüeño le dan caza.
 De un modo miserable
 que los tratados de cinegética rechazan,
 presto a esta ave le dan muerte
 o le encierran eternamente en jaula.
 ¡Oh qué terrible continente negro
 lleno de gente blanca!
 ¿Qué habrán hecho la cigüeña,
 digamos las mujeres flácidas
 de los pechos de cera que llevan niños
 de ombligo desnudo a las espaldas?
 ¿Por qué esta caza de tan simples artes
 y no se les regala
 verbigracia una espuela, una comida,
 por ejemplo, una técnica, una casa?
 ¿Por qué no se abre el mundo para todos?
 ¿Por qué no al fin la paz en Asia?

El último verso nos obliga a trasladar el paisaje entrevisto en el poema, su imaginario en tensión, al ámbito universal. El que este efecto se consiga por el empleo sorpresivo de un nombre propio –“Asia”- no esperado según la lógica del discurso en el poema, nos permite hablar de un “realismo mágico” en cuanto a las consecuencias significantes. Es el modo de G.A. Carriedo, para quien *la sorpresa, conseguida en cualquiera de los niveles de la lengua, es el símbolo de una pulsión imaginaria de sublimación o transformación..*

. “El gusano”

Presenta otro modo de significar del “realismo mágico”: cuando la posibilidad de asociaciones consteladas de significados generan densidad en la percepción

de realidades encadenadas, y no sólo profundidad, como en otros ejemplos. También es en los versos finales donde el símbolo asume el total significativo de sus referentes, que, en este caso, son las conductas sociales y los tipos humanos.

Vi cómo el cordoncillo del gusano
húmedo y eficiente rastreaba la maleza,
bajaba por las hojas y, dejándose caer,
se escondía después bajo las piedras.

Le vi más tarde, sí, lentamente asomando,
otear la enredadera de la yerba continua,
masticar un pedazo de acedera, reír
como entre dientes ríen la noche, el sol, la brisa.

Le vi pasar inocuo, silencioso, inocente,
como un acordeón, displicente a mi paso.
Pude partirle en dos, pisar pude su hueso,
pero nunca tamaña yo haré con el gusano.

Si hemos agrupado aquí este poema y no entre los que suponen un enfoque intimista de una experiencia, se debe a que en los dos últimos versos se identifica el referente del símbolo como la reflexión en torno a la violencia o la insensibilidad de la sociedad.

El símbolo “hueso” es una aplicación “impertinente” a gusano, y asume el principio de un desplazamiento significativo en el imaginario: las actividades observadas en el animalito se transforman en expresiones del desvalimiento y la inocencia del hombre apegado a la tierra; pero también pueden ser expresión de la constancia inhibida y feliz del proletariado, al que se puede “pisar”.

“Tamaña”, sin el sustantivo necesario -que puede ser “cosa”, “crueldad”, “barbaridad”, etc.- adquiere en su soledad sintagmática mayor densidad significativa, según el referente que le demos al símbolo “gusano” -¿ser frágil o

persona vil?-, pues sería una crueldad pisar a un ser indefenso; pero tal vez un acto justificado si es contra una persona vil. El final queda abierto a la constelación referencial aludida.

. “Las hormigas”

En la expresividad del poema, la enumeración no caótica de las acciones de las hormigas producen un ritmo armonioso que se adapta significativamente al afecto con que son escuchadas las “voces sabias”.

En cambio, la identificación de los “hombres sabios” –tal vez líderes comunistas- con las hormigas-proletarias es tal que se cambian sus piernas y confunden sus propias vidas, hasta el punto de romperse en el mismo y común esfuerzo. Este es el referente simbólico del desorden sintáctico del último verso. Vemos, de nuevo, cómo el mecanismo de las sorpresas generan pulsiones en el imaginario que producen el efecto peculiar de su “realismo mágico”.

Las veinte voces sabias de los sabios
con las hormigas se pasean,
con las hormigas se levantan,
con las hormigas perseveran.
Hacen su cama con la hormiga madre,
comen su postre con la hormiga reina,
siegan su alfalfa con la hormiga lista,
hablan de amores con la hormiga hembra.
Las veinte voces justas de los sabios
con los granos de trigo se alimentan.
Van al trabajo con el sol que sale,
vuelven cargadas y cansadas, llenas,
con un saco de cosas a la espalda,
con una economía en la cabeza
las veinte voces sabias de los sabios
que dentro de sus cuerpos hormiguean.
Van al festejo con la hormiga rica,
con las hormigas pobres a la huelga,
con las hormigas fuertes al peligro

donde hay hombres que pasan por la senda
y no miran detrás que van dejando
cientos de hormigas muertas.
Las veinte voces de los sabios justos
andan deprisa con las piernas negras
y con sus alfileres cavan hoyos
a la entrada en la tierra de las puertas.

El tema de la muerte presupuesto en los dos últimos versos, todavía es un motivo de reflexión distanciada, en cuanto que está universalizado.

. “Historia de una vaca”

El poema apareció publicado en la “Carta décima” de *El Pájaro de Paja*, número en el que se incluía en la misma portada el subtítulo de “Generación del 51”. Es un dato para caracterizar con precisión el poema: si se publica en el mismo momento en que la generación manifiesta su independencia públicamente, y puesto que centraba su diferencia en el hecho de haber creado el “realismo mágico”, este poema tiene que ser un ejemplo cercano del mismo.

Los recuerdos del postismo son muchos: retahílas, enumeración concatenada, léxico sorpresivo, predicación “impertinente”, etc. Así ocurre en los quince primeros versos. En los diez siguientes, el tono narrativo, la descripción sencilla, la mirada idílica, entre otros rasgos, acercan el poema a la poesía del realismo social.

Los dos últimos versos suponen la sorpresa, el salto espacial a un Madrid “moderno” desde el ruralismo de los anteriores. Podríamos percibir una transformación en el imaginario, que funde tiempos y espacios, como símbolo

de una conciencia escéptica frente al progreso de la ciudad. De nuevo es en el final donde se localiza la tensión específica del “realismo mágico”.¹⁵⁰

Estaba tan torpe la vaca
que no salía del establo.
Estaba tan torpe el establo
que no salía de la mosca
que no picaba a la guardesa.
Estaba tan torpe la guardesa
que el guarda huyó con una cupletista.

Nadie pudo comprender jamás
que la vaca tuviera la culpa,
que la culpa tuviera el establo,
que el establo tuviera el diablo,
que la mosca, el diablo, el marido
se fueran dando por el mundo tumbos
en busca de aventuras censurables.

Hacía ya diez años que ninguno
pensaba en la vaca.
Diez años hacía ya que nadie
pensaba en el rabo de la vaca.
Diez años que ya ninguno piensa
en los terribles cuernos de la vaca.
La vaca comía del pasto
y se dormía besando al ternero.
Mugía y sonaba la esquila
cuando quería lamer sal.

Yo volví a verla una tarde
yendo por la acera derecha de José Antonio.

¹⁵⁰ No sería desacertado incluir este poema en el primero de los grupos establecidos, porque la tensión simbolizada por la enumeración caótica podría pertenecer a la percepción de la intimidad de la propia conciencia. Es otra manifestación del “realismo mágico”, esta pluralidad de referentes aludidos.

. “Recomendaciones para domesticar un avestruz”

En el *Diccionario de símbolos y mitos* de J. A. Pérez Rioja¹⁵¹ leemos lo que dice sobre este animal: “Ciertos psicólogos consideran que el avestruz simboliza, en sueños, la benevolencia y la misericordia para las culpas ignoradas y, a veces, el temor a la agresividad fálica.” Es una interpretación esotérica posible para disfrutar del siguiente poema:

Primero se le coge de una pata,
luego se le propina un puntapié,
más tarde se le da un terrón de azúcar
y acto seguido pan y leche y palos.

Transcurridos seis meses por lo menos
diciendo abracadabra se le cuelga
de un árbol muy frondoso de tal guisa
que pasar pueda ver los autobuses.

Después de encomendarle a San Pancracio
-patrono de las aves de corral-,
se le cortan las alas, se le pinta
de amarillo y azul la cresta y basta.

Y a esperar, esperar... Todo en la vida
ya sabemos que es cosa de paciencia.
Si esto hacéis, yo os prometo que algún día
podréis llevar a un avestruz al cine.

El “mundo al revés” que describen las acciones recomendadas para con el avestruz responde a la pretendida ruptura entre la palabra y la realidad, propia del programa postista en sus años fundacionales. La ficción creada en el poema, gracias a la constelación de asociaciones intratextuales –desde la semántica a las de sugerencia, o las presuposiciones implícitas-, reproducen un mundo violento o arbitrario contra quien no se somete a la cultura prefabricada a la que

¹⁵¹ Tecnos, Madrid, 1980, p. 87.

se alude también de forma simbólica. De modo que un artificio propuesto para crear un arte “irreal”, no mimético –como toda vanguardia lo es-, se utiliza en este poema para reflejar una realidad con más color, fuerza , espíritu crítico y desestabilizador que el propio realismo social.

Para concluir diremos que, *la aportación más profunda de G.A. Carriedo fue la de captar y desarrollar pulsiones del imaginario que son aspectos con los que la conciencia percibe la realidad humana.* En cuanto a otros elementos formales y técnicos del conjunto, hemos visto *la “semiotización del enmarque”*, para lo que es la construcción del libro; y *los finales sorprendidos y “mágicos”* para lo que se refiere a la estructuración de los poemas.

X.- EL “NEORREALISMO” DE *DEL MAL, EL MENOS*

1.- Situación generacional de G.A. Carriedo.

En el paso del “yo” al “nosotros” que dieron varios de los poetas “desarraigados” de la primera generación de posguerra¹⁵² podríamos situar este libro *Del mal, el menos*. Encontramos poemas en los que la inquietud angustiada por un destino indomable encuentra su correlato en el desconcierto de las multitudes, en “esa turbamulta de pedazos que corren.” Pero también podemos encontrar rasgos que le acercan a los poetas de la segunda generación de posguerra.

La poesía realista –que define el quehacer en la madurez de ambas generaciones-, en su desarrollo más estricto, se caracteriza por el retraimiento

¹⁵² Julián Marías, en *Literatura y generaciones*, Espasa Calpe, Madrid, 1975, propone una escala cronológica que limita las generaciones del siglo XX; es la que sigue:

- De 1854 a 1878, la Generación del 98.
- De 1879 a 1893, la del 14.
- De 1894 a 1908, el Grupo poético del 27.
- De 1909 a 1923, la primera generación de posguerra.
- De 1924 a 1938, la segunda generación de posguerra.
- De 1939 a 1953, el grupo de los “Novísimos”.
- De 1954 a 1968, la actual generación.

Hay que tener en cuenta que G.A. Carriedo nació en diciembre de 1923, por lo tanto, tan próximo a la primera como a la segunda de las generaciones poéticas de posguerra.

del lenguaje hacia valores semánticos seleccionados ideológicamente. Pero la escritura de G.A. Carriedo surge a impulsos del ritmo interior, la palabra-símbolo que potencia pulsiones imaginarias proyectadas en múltiples sentidos. Así, frente a la poesía conceptualmente elaborada de los poetas “comprometidos”, la suya es producto de la imaginación, se genera en un ámbito al que le acostumbró su paso por el Postismo y por el “realismo mágico”. La plasmación de dicha actividad imaginaria se manifiesta en todos los niveles de la lengua y en una deriva del mito con el que el autor había iniciado su trayectoria literaria.

Veremos, en primer lugar, los elementos de lengua y los temáticos, pertinentes a la hora de incluir a G.A. Carriedo en el quicio entre las dos generaciones de posguerra, y destacaremos aquello que anticipa lo que después sería frecuente en la poesía de finales de los años 60. En el epígrafe siguiente, delimitaremos el nuevo desarrollo del mito personal, pues también en este rasgo del imaginario radica su imprescindible presencia entre los poetas de las generaciones aludidas.

En *Del mal, el menos*, la dimensión fónica de la lengua sigue teniendo una importancia primordial¹⁵³, como la tiene también el nivel sintáctico, del que Carlos de la Rica escribe: “Las construcciones oracionales en particular y el poema como suma total de oraciones interrelacionadas por el contenido, son objeto de creación lúdica, sorpresiva, caprichosa: no se está en la órbita común

¹⁵³ Para el análisis exhaustivo de los rasgos de lengua, se puede consultar la Tesis doctoral de César Augusto Ayuso, ya citada y recogida en nuestra bibliografía general. En ella destaca, por lo que a este párrafo atañe, la concepción eufónica del poema, que parte de las potencialidades sonoras de las palabras y de su combinación sintagmática en el verso.

de la poesía de la época (...) Obedece a criterios dispares. Hay poemas cuya construcción sigue procedimientos recurrentes y repetitivos, otros hay donde lo que predomina es la ruptura casi constante, la variedad más acusada, hasta el retorcimiento y lo inaudito. Algunos son casi únicamente una suma de frases de parecida estructura, otros se componen de frases variadas, aparentemente enfrentadas y desconectadas, sin hilo conductor. Estilo reiterativo y estilo diversificativo, polisíndeton y asíndeton, sencillez y complicación se alternan.”¹⁵⁴

Distinguimos, por tanto, una posición especial para nuestro poeta dentro de la primera generación de posguerra, a la que cronológicamente pertenece, porque su inquietud renovadora y el “yo” romántico que descubrimos en la constitución de su mito –en el sentido de su vehemencia vital y su irreductible libertad de conciencia y acción-, le convierten en un ejemplo “desgajado” de aquélla.

No obstante, el compromiso de G.A. Carriedo con su tiempo es innegable. José Luis García Martín nos ayuda en el seguimiento de este tema, pues escribe:

“Las características de cada período literario vienen marcadas por lo que en este momento se considera *la verdadera realidad*. Para la primera generación de posguerra, la verdadera realidad es el “nosotros” más que el “yo”. De esa consideración de la verdadera realidad pueden derivarse tres tipos fundamentales de poesía: 1) la *poesía social y política*, que atiende sobre todo a los problemas que el vivir en la sociedad dividida en clases plantea; 2) una

¹⁵⁴ Carlos de la Rica, artículo citado de *Papeles de Son Armadans*, 1965, CIX.

poesía realista y cotidiana, cuyo tema es el hombre concreto en un determinado lugar y de un determinado tiempo; 3) una *poesía existencialista*, en la que la obsesión por la libertad y la responsabilidad, consecuencia de que el vivir del hombre sea un continuo hacerse, constituye el tema fundamental.”¹⁵⁵(Los subrayados son nuestros.)

En el libro del que trata este capítulo comprobaremos que las tres variantes establecidas por el crítico aparecen recogidas en una perfecta unidad de sentido: es social, en cuanto que convoca la esperanza de un mundo mejor, en algunos poemas; es realista en la enumeración de gestos del vivir cotidiano reconocibles, en otros; y es existencialista en muchos momentos que percibimos mejor al analizar el mito, los símbolos y los impulsos del imaginario.

En otro lugar del mismo libro, J.L. García Martín refuerza con su autoridad nuestras anteriores afirmaciones: “Quienes pretenden presentar a los novísimos como resucitadores de una poesía experimental y preocupada por el lenguaje, tras una larga etapa de realismo monocorde, se olvidan de que, a lo largo de toda la posguerra española, hay una ininterrumpida línea de poesía neosurrealista que cuajará en nombres tan sugestivos como los de M. Labordeta o Ángel Crespo. En este surrealismo, el humor y la temática rural sustituyen con frecuencia al esteticismo y al exotismo culturalista y pretencioso de los novísimos. La confluencia con los poetas realistas y sociales será inevitable en

¹⁵⁵ J.L. García Martín, *La segunda generación de posguerra*, Badajoz, 1986, pp. 169 y 170.

más de una ocasión (tal el G.A. Carriedo de *El corazón en un puño*), aunque sin llegar a perder nunca por completo los rasgos de su peculiar estilo.”¹⁵⁶

Estamos viendo que es difícil justificar la adscripción de G.A. Carriedo a una u otra de las dos primeras generaciones de posguerra, porque participa de inquietudes sociales y literarias desarrolladas por ambas. Pero en el análisis de los poemas de *El Pájaro de Paja* y de *Los animales vivos* hemos comprobado la decisión del poeta de integrarse con los de la primera –Celaya, por ejemplo, ejerción visible influencia en él-; pero su paso por el Postismo tuvo una trascendencia literaria definitiva, hasta el punto de que nunca abandonará la perspectiva de las vanguardias.

Durante algunos años, G.A. Carriedo se sintió militante en la “generación del 51”, a la que ni la crítica de la época, ni sus mismos componentes supieron ver con suficiente entidad. Leopoldo de Luis ha resumido las características de “uno de los grupos que, a comienzos de la década del cincuenta, contribuirá a renovar la poesía española”:¹⁵⁷

“Un grupo de jóvenes poetas expresados en una breve colección de publicaciones, *Deucalión*, *Dª Endrina*, *El Pájaro de Paja*, surgido hacia 1950 y con un marcado matiz neorrealista, en el que se mezcla el humor, la ternura por las cosas humildes, la cotidianidad expresada en un deseo casi testifical, rayando en lo prosaico, a veces, y un juego metafórico de cierto hacer surrealista.”

156 Obra citada, p. 58

157

¹⁵⁷ En J. L. García Martín, obra citada, p. 58.

De J. L. García Martín es la cita siguiente con la que vamos a acabar este epígrafe:

“La hegemonía del grupo tiene lugar en torno a 1953. Se dibujan entonces dos corrientes: en unos poetas predomina lo humano; en otros, el elemento mágico y la sorpresa. La primera corriente pasará a incrementar la poesía social (...) Estos poetas contribuirán a traer agilidad y desenvoltura al verso, juegos mágicos que luego se pondrán (...) al servicio de una intención social.”¹⁵⁸

Si bien a partir de 1954, por distanciamiento entre los miembros del grupo, entre otros motivos, la “generación del 51” empieza a desaparecer, el final definitivo viene marcado por la fundación, en 1960, de la revista *Poesía de España*, en la que sus directores, G.A. Carriedo y Ángel Crespo, apuntan a postulados de una novísima postura realista.

Sería inexacto situar a G.A. Carriedo en una posición generacional única y fija, pues su obra se localiza en la confluencia de varias generaciones y sobrevolando, con su especial escritura, entre ellas.

¹⁵⁸ Obra citada, p. 61.

2.- El desarrollo del mito en su expresión “neorrealista”. Semiotización del enmarque en el primer poema.¹⁵⁹

Para tratar los rasgos de la poesía social o realista desde el componente imaginario, recordaremos las palabras de A. García Berrio: “La poesía social representa la antítesis contingente de la poesía esencial: el triunfo de la circunstancia con la negación implícita de la esencia.” Y en el mismo artículo, considera que los poetas sociales “abordan la expresión más semantizada de la representación del mundo y de la propia intimidad como mito esencial.”¹⁶⁰

Sobre la cita anterior, pasamos a analizar los componentes imaginarios del libro, elementos indispensables para captar en profundidad la importancia poética del mismo y su especificidad dentro del panorama literario de aquellos años. Para comprobar cómo afecta “la expresión más semantizada de la representación del mundo” propia de la poesía social en el desarrollo del mito de G.A. Carriedo en el período “neorrealista”, analizaremos su construcción en el poema “Este concepto es la vida”, que actúa como enmarque inicial semiotizado del libro, en cuanto que nos sitúa en las perspectivas de la poesía “comprometida” que le es propia.

¹⁵⁹ Seguimos la edición de 1952, en la que aparecen poemas significativos del cambio en el mito y en la expresividad de G.A. Carriedo y que no están recogidos en el apartado correspondiente de la antología *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, en la que, en cambio, el antólogo incluye otros por considerar que pertenecían a la misma órbita.

¹⁶⁰ *Ínsula*, artículo ya citado, p. 14.

Si recordamos la situación del “yo” lírico en *Poema de la condenación de Castilla*¹⁶¹ –“Mi alma una cadena”-, y comparamos esta expresión esencial del símbolo con los versos siguientes:

En el grito terrorífico que lanzamos en la noche
cuando estamos muertos de sueño y tedio,
muertos de ganas de hacer nada para siempre,
un poco hastiados de contemplar la vida sin sentido
donde los seres se despellejan,
se hinchan los dientes unos a otros
y cada uno sigue el camino aburrido de sus familias
[respectivas.

Comprobamos que el símbolo “cadena” está ampliamente desarrollado, concretizado con referencias a la historia, a la experiencia social cotidiana. Al retraimiento analizante del mundo le ha conducido la misma percepción de conciencia amenazada del antiguo mito; pero ahora lo está por la historia: si antes el símbolo era de carácter existencial, en estos versos de 1952 es su desarrollo particular referido a la sociedad española de posguerra.

En el mito construido en 1946, “paisaje” simbolizaba la tierra castellana, con el añadido afectivo e ideológico que los del 98 y los regeneracionistas fueron aportando. Ahora, el paisaje es la ciudad, lugar para las muchedumbres, en que:

Nada más difícil que alimentarse,
que vestirse decentemente,
que parecer bien a las muchedumbres,
que tener fe en el prójimo,
que encontrar a la mujer más indicada.
Nada más difícil que sentirse contento de haber venido
[al mundo.

Pero, igual que en 1946, el poeta oye la llamada del exterior, y su respuesta sigue siendo cordial, la pulsión imaginaria se mantiene en la misma disposición

¹⁶¹ “Mi alma una cadena, y el paisaje / pidiendo a voz en grito una sonrisa.”

de apertura, superación del propio límite y salida hacia el encuentro con los otros:

En toda esta turbamulta de pedazos que corren,
de seres que se persiguen entre humos de incienso y
[polvo,
de necesidades creadas cada mediodía,
yo distingo la forma del que está ametrallado,
del hombre que se agarra a las paredes
y otras veces echa a correr campo traviesa
creyendo en un final del globo con árboles y pájaros.

El último verso implica la transformación del impulso de encuentro personal –propio del mito inicial- en compromiso ideológico: es la superposición de un imaginario cultural de tipo político –así el “final del globo con árboles y pájaros” puede leerse como la utopía comunista- al espacio íntimo donde el poeta sueña su mito. Vemos, por lo tanto, cómo *ha evolucionado la escritura de G.A. Carriado: la reflexión se superpone a la vivencia del paisaje-paisanaje, y produce una escritura expansiva que argumenta y explica el referente de sus símbolos.*

3.- El poema “Vida”: diferencias entre la construcción del imaginario en el “realismo mágico” y en el “neorrealismo”.

El segundo poema del libro nos servirá de ejemplo para observar *cómo funciona la sintaxis imaginaria del neorrealismo.* En los primeros versos:

Los caminos de la voz se alzan
por todos los senderos.

Se inicia en ellos una pulsión en sentido horizontal -simbolizada en “caminos”- de avance y descubrimiento, pero abierta al espacio íntimo a través del símbolo del origen –“voz”- y al de comunicación –“senderos”-. La pulsión clave está simbolizada por el verbo “alzan”. De esta forma, la sintaxis imaginaria dibuja no sólo la extensión sino también la altura, y *se crea un espacio imaginario amplio, un ámbito aéreo en el que se desarrolla la vida del hombre*. Para delimitar este círculo, el segundo verso se cierra con lo que podría verse como un quiasmo: “senderos” repite, en el imaginario, la idea de “camino”, símbolo con que empezaba el primer verso. Este recurso clásico *transmite algo más que una referencia realista, pues es símbolo sugerido de la concepción circular de la acción humana*, y recordaremos que lo esférico o curvo son formas del régimen de la permanencia: *esta sugerencia remite al espacio amoroso, y se aviene con el enfoque humanista de la poesía social de G.A. Carriedo*.

Tras la interpretación de los primeros versos, comprobamos que el realismo del poeta no le impide expresar la resonancia del misterio oculto en la vida. En los versos siguientes:

Si el hombre escupe fango,
la tierra escupe fango,
si el hombre se desvanece,
la tierra desvanécese.

De nuevo, recursos de retórica clásica: paralelismos, estructuras bimembres... Pero también los emplea superpuestos a rasgos postistas:

Esto pasa en la casa, esto en el trigo:
la bullanguera alondra atolondrada
y el vago resoplido en turbamulta;
los peces de colores
y el céfiro cansado.

Si por su contenido semántico, los seis primeros versos nos sitúan en la horizontalidad de la tierra, y en ellos se hace un recuento de símbolos que hablan del mundo –“tierra”, “fango”, “casa”, “trigo”-, los siguientes se refieren al aire –“alondra”, “resoplido”-. Se repite así el mismo movimiento imaginario que describían los dos primeros: avance horizontal y giro hacia la altura.

A continuación, “peces” y “céfiro” dan una nueva salida: ahora es la profundidad del mar o la elevación máxima en el aire. Y la base retórica sigue siendo el paralelismo sintáctico.

En el verso undécimo recurre a una comparación sencilla en apariencia, pero que supone una ruptura con el sistema estético aceptado, es una “atribución impetuosa” –“La carne blanca se asemeja al ruido”-. El poeta retoma después la pulsión que ensancha el espacio íntimo presupuesto en el sintagma “carne blanca” –espacio corporal del hombre- hacia la contemplación del mar; no obstante, la pulsión lanzada al horizonte lejano retrocede al interior del yo:

La carne blanca se asemeja al ruido
que hacen los marineros:
los pies por los caminos de los mares;
el aliento en la boca.

Es *el mito* de G.A. Carriedo: *espacio humano carnal*, sentido con toda su carga material –“escupe fango”- y espiritual, *que inicia proyectos de aventura*, feliz o entorpecida, cansada o alegre; y *estos tanteos quedan asimilados al paisaje natural como un doble del “yo” que le responde reflejándole*. Es el

componente romántico del que hemos hablado ya. Si en el mito inicial este elemento romántico se simbolizaba en una pulsión de vuelo libre, ilimitado, ahora es la proyección del “yo” en el paisaje, y su propia visión en él como en espejo.¹⁶²

En este tramo de la evolución poética de G.A. Carriedo debemos apuntar que las pulsiones de signo liberador y de trayectoria decidida –a través de símbolos claros, entre otros-, en este libro pierden sus trazas, y cierta indecisión provoca pulsiones de retroceso, de retraimiento en la propia confusión causada por el proceso de ida y vuelta. Así en los versos siguientes:

Pero la caravana
prosigue la carrera.
los lleva el viento,
los trae el viento,
los lleva el viento.

“Caravana” es símbolo claro de colectividad unida en un destino. “Viento” lo es también de un destino imprevisible, incontrolable, frente al que el hombre se siente desvalido. Es el punto de inflexión desde la visión existencialista, pues el “yo” lírico supera el previo reducto individual y se propone como empeño colectivo, casi épico. Son rasgos, ya lo hemos escrito, propios de la literatura social de la primera generación de posguerra.

Estamos aún en esa zona del mito de G.A. Carriedo en la que se hace cargo del “paisaje” en su menesterosidad. Cierra el mito con una pulsión que transforma en eufórico lo que podría ser trágico, que descubre la sonrisa a pesar de las cadenas:

¹⁶² Podríamos indagar qué relación tiene esta dinámica en el imaginario con el desarrollo del debate en torno a la poesía como “conocimiento” frente a la poesía como “comunicación”.

Lo mismo exactamente que a las hojas
o que a las musas de violines mágicos
o de violines músicos.

En este cierre observamos, primero, la insistencia en la estructura paralelística; segundo, el movimiento imaginario que parte de la realidad para, por medio de la sorpresa, saltar al beneficio de lo mágico, y volver a la realidad de nuevo: así la progresión imaginaria que presuponen “hojas”- “violines mágicos”- “violines músicos”.

Las pulsiones imaginarias de avance/retroceso se repiten, tanto en lo que se refiere a las coordenadas espacio-temporales como a la oposición realidad/imaginación; de ahí que pueda hablarse de “neorrealismo” en este libro al que otros han considerado dentro del “realismo mágico” de la generación del 51. Pensamos que se puede establecer una pequeña diferencia en el imaginario de uno y otro estilo. *En el “realismo mágico”, la emoción poética resultado de una transformación imaginaria quedaba sin explicar, pero era el efecto clave que se mantenía al final del poema; en el “neorrealismo”, en cambio, tras la insinuación y el rescate del misterio, se mantiene en primer plano, y se recuerda al final, la limitadora y común realidad humana.*

4.- Análisis del resto de los poemas del libro: temas y estilemas.

4.1. El tema de la muerte: reflexión generalizada en “Pequeño tratado de mundo”. Inicio del despliegue imaginario por el que la poesía es el “conocimiento” para G.A. Carriedo.

En este poema el “yo” lírico queda reducido a la mirada, el mínimo espacio dentro del imaginario; la puerta es sólo tránsito, entre la vida y la muerte, entre el yo y el mundo. Como otras veces, los versos finales son la explicación del símbolo, preparado con un despliegue imaginario en los anteriores.

El mundo está compuesto de ventanas abiertas,
de renacuajos vivos que pernoctando cantan,
de ratas y de abetos, de saltamontes crudos
y de otras mil especies de animales.

El mundo en que vivimos es algo que no entiendo:
no entiendo que hay un hombre sentado en esa puerta
ni que hay peces por dentro de los ríos,
los peces que se pescan en las pescaderías
(los panes que se comen en las panaderías),
ni que hay un hombre mudo sentado en ese muro.

Cualquiera entiende el mundo sentado en esa puerta,
cualquiera reflexiona sobre el abstracto mundo,
el tremebundo mundo compuesto de animales,
de males que no curan
y gentes que no duran;
cualquiera entiende el mundo que yo nunca lo entiendo.

Cualquiera se levanta contento y se pasea,
cualquiera que no tenga sentidos en la frente
se levanta y se siente
contemplando este mundo sentado en esa puerta.
El mundo se compone, compónese de cosas,
de libros y de rosas
y de otras mil especies de animales.
De sendas y corderos,

de sapos y senderos,
de ventanas abiertas está compuesto el mundo.
Pero cualquiera entiende del mundo la oficina
donde se arreglan todos los papeles del mundo
y se hace el pasaporte para la tierra amarga
de donde nadie vuelve.

Este es un poema sumativo, en el que se exponen los cálculos con los que la mirada del hombre se orienta; y lo hace desde la incertidumbre y el desconsuelo.¹⁶³ La realidad final será la muerte, que en este libro será una presencia distanciada, con un enfoque universalizante aún, pero no es una abstracción. En libros posteriores –sobre todo en los dos últimos, ya póstumos– la muerte será presentida y dará lugar a un cambio profundo en el espacio imaginario del mito.

El poema mantiene rasgos postistas –los “desvíos” y “rupturas” peculiares–; pero el final realista, que resume y concluye las sugerencias simbólicas previas, eleva el conjunto a la categoría de parábola del mundo. *Esta suma de contenidos imaginarios y realistas es lo que identifica al “neorrealismo”*: si pensamos en los conceptos, el mensaje es la respuesta a las incertidumbres previas, la muerte como solución; si lo hacemos en el imaginario, la situación sin espacio de la mirada de frontera desde la que se divisa el mundo en sus múltiples caminos, y el correlato amargo de una patria sin retorno, será la confirmación de que, dentro de lo real percibido hay un componente oculto que lo adensa con una emoción universalizable.

Este doblez en el imaginario poemático es el elemento propio y específico por el que G.A. Carriedo se incorpora a la “verdadera realidad” en paralelo con

¹⁶³ Un año antes había muerto su madre. Es posible que el inicio de la reflexión en torno a la muerte se deba a aquel suceso.

otros miembros de su generación: lo colectivo será un valor indudable en la poesía necesaria en la España de los años 50, pero sin olvidar que la poesía es también *conocimiento de una realidad que existe gracias al poema en el que se la descubre*. De nuevo, comprobamos la integración de contrarios sometidos a debate en la década: la comunicación y el conocimiento como formantes definidores de la poesía, que en nuestro poeta no son excluyentes.¹⁶⁴

4.2.- El reconocimiento del “yo” en “Permanencia absoluta”

El sujeto lírico, desde la posición de corazón emocionado, observa el paisaje interior:

Hay un corazón que pesadamente desciende
desde la ribera más terca del olvido.

Y reconstruye el mito en su afán por salir del círculo que le oprime –aunque sea amoroso- hacia un horizonte no siempre feliz:

Hay una decoración con láminas tremendas
en el remoto paisaje de los hijos prematuros
y en la asamblea no constituida del hogar deseado.

El paisaje, que en 1946 le llamaba “a voz en grito”, se convierte ahora en una reproducción simbólica del mundo convencional. Y la pulsión cordial se ha enriquecido con otras más íntimas y relacionadas con el eros:

¹⁶⁴ En la “Poética” que se publicó en el diario *Pueblo* (6-XII-1980) decía: “La poesía no es conocimiento; es el conocimiento”, una manera de asumir la capacidad comunicativa en un único término.

Hay como una sustancia poderosa que guarda
maravillosas especies de sueños no concluidos,
de aliviadas espumas con esperanzas dentro,
del olvidadas neblinas con pormenores blancos
para mecer el casto beso que nunca dimos.

Puesto que el poema reproduce el paso del “yo” al “nosotros”, el espacio del mito se verá amplificado:

Hay en el paso trémulo de las sencillas gentes
como olmos desprendidos de su raíz profunda.

A través de la mención “sencillas gentes” se evoca la solidaridad, la fraternidad que une en el desarraigo –“olmos desprendidos”- a todos.

En esta primera parte del poema se reproduce el mito conocido. El lenguaje se ha hecho más sobrio de retórica, pero más explícito en la mención de símbolos: es el acercamiento al realismo que marcará su poesía en esta década y parte de la siguiente.

El poema continúa con un conector –“porque”- índice de reflexión, símbolo de la posición estática del “yo” que duda, calcula espacios –“en la orilla rota”-, recibe amenazas –“pesares conduce”-. Es nuevamente un alma encadenada, pero su respuesta afectiva es “este corazón que pesadamente desciende”, en la que los símbolos dirigen matizando su inicial respuesta hacia pulsiones de encuentro apesadumbrado. Es la misma actitud que la de los poetas “comprometidos” con los problemas de la sociedad que hacen suyos, que hablan desde la conciencia de los oprimidos, poniéndose en su lugar para darles voz y hablar por ellos.

El poema se extiende en una prolongación matizada de elementos que constituyen el paisaje más querido del poeta: la naturaleza.

Por el sencillo arroyuelo descienden
las voluntades previas semejantes a nidos
y cunden, estruendosas, por todo el territorio.
ese pájaro muerto que encontraron los niños
al volver de la escuela;
esa mariposa que fue cazada absurdamente,
esa línea de cipreses con música de fondo,
las amarillas frutas cazadas absurdamente,
la vallada parcela donde siembra el labriego,
la incauta chimenea que delata comidas,
el triste soniquete del mugir de la vaca
que parirá esta noche,
y el cencerro cansado del ganado que torno,
y el murmullo del río.

Pero la sorpresa surge siempre, y ahora irrumpe el “yo”:

Todos los reflejos de la mano posible
fluyen ahora tranquilamente inevitables.

El paisaje ha sido una forma de orientación de la conciencia en tiempos de crisis. La pulsión que le hace salir al “yo” al encuentro con los “otros” no es violenta, sino armónica: se desarrolla a través de la *mención*, en el símbolo “tranquilamente”, y a través de la *sugerencia* del ritmo poemático.

El último bloque de versos se inicia con otro conector, la conjunción adversativa “pero”, símbolo de una dificultad superada, y sirve aquí para cerrar el poema con el impulso que le es propio al poeta: el de altura, la fuerza cordial –no de la razón- de su propia naturaleza humana cuando se identifica con el paisaje:

Pero la sensación natal rítmica y única
le crece todavía al hermano
en el ruido campestre con cangilones de noria
que ahoga el recuerdo importuno de lo que fue y sería.

Es un nuevo ejemplo de la poética generalizada en los poetas de la segunda generación de posguerra, que “coinciden en considerar la poesía como forma de descubrimiento íntimo y de elucidación moral, entendida ésta en un sentido integral inconfundible con el compromiso socialrealista.”¹⁶⁵

4.3.- La estructura circular del poema como símbolo del tiempo cíclico en el imaginario del: “Poema de la vida honda”.

En el poema se aúnan vanguardia y tradición. Por otro lado, estamos en un tramo de la vida del poeta en el que ha recorrido la ciudad, ha percibido sus costumbres y problemas; también ha calado en lo existencial humano y ha adensado su capacidad para simbolizar el mundo. Comprueba que el paisaje ha cambiado:

Los gritos que no damos comprendemos,
los ruidos más confusos escuchamos,
las páginas futuras,
los actos reprobables,
los niños que no nacen,
las mujeres sumisas
y el hombre solitario que hambre lleva.

Se dirige, en un impulso imaginario, al tiempo de historia propia – “comprendemos” lo presupone-, pero desde la consideración del tiempo de la historia colectiva. En esta doble perspectiva se sitúa el cambio poético de los años 50. Pero aquí se integra en una estructura imaginaria y simbólica circular:

¹⁶⁵ Pedro Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Hiperión, Madrid, 1988, p. 14.

Nacer con la dulzura de costumbre
(...)
Cuando nace se tiene
preparada la rosa.

En el interior de dicha estructura se proyectan tentativas y encuentros repetidos, con un ritmo basado en la enumeración no caótica, en la anáfora, los paralelismos sintácticos y los ligeros hipérbatos, aunque también hay rasgos postistas como la predicación “impertinente”, la obviedad semántica o el humor. Los versos finales son una condensación significativa de los anteriores. En conjunto, sobre una estructura poemática circular y armoniosa, el imaginario recrea el tiempo de la historia cíclica de la vida del hombre.

En la clasificación de G. Durand, el tiempo circular pertenece al espacio donde se sitúa el eros, por su poder regenerador y por las pulsiones de balanceo equilibrado que conlleva. La paradoja de este poema consiste en la relación ente un tiempo eterno –el de la historia cíclicamente repetida- y otro limitado –el del hombre con pérdidas y su fatal acabamiento-. Podríamos arriesgar una interpretación: el ritmo poemático nos habla de la mirada amorosa que G.A. Carriedo siempre tuvo, pero *la reflexión pesimista indica el comienzo de una inevitable caída en el espacio censurado de la historia personal y circunstanciada de su país*. Es otra forma de describir el “neorrealismo”, expresión literaria del conjunto imaginario analizado aquí.

Nacer con la dulzura de costumbre
y el corazón temblando.
Irse olvidando cosas
por los rincones de la casa,
sobre la mesa de los bares
y los asientos del paseo.
La vida suele ser bastante seria:
los niños fallecidos,

los hombres con tinajas,
las almas relucientes.
las mujeres encinta
que dalias coleccionan,
los jardines nocturnos,
los sauces olorosos,
el misterio que sale por la puerta,
la palabra que sale por la boca
y el gesto que acompaña a la palabra,
hondos temores llevan
al alma timorata cuando nace.
Se guardan los papeles y los libros,
se guardan los tinteros,
los vestidos se guardan,
hasta la voz se guarda en la garganta,
e irremediabilmente
sobreviene la soledad completa.
Los gritos que no damos comprendemos,
los ruidos más confusos escuchamos,
las páginas futuras,
los actos reprobables,
los niños que no nacen,
las mujeres sumisas
y el hombre solitario que hambre lleva.
Comprendemos también el sacrificio
del hombre que hace guardia.
Pero no comprendemos la malicia
del que pone sus pies a los transeúntes.
Cuando nace se tiene
preparada la rosa
y se van olvidando reflexiones
por las calles difuntas
y las alcobas personales.

4.4.- La integración armónica de los tres regímenes del imaginario en “Monte el Brusco”.

Más preciso en su simbolismo semántico es este poema, en el que el “yo”
enunciador parte del régimen nocturno del imaginario.

El campo de los muertos tiene sabor a esteras
visto desde la torre del crepúsculo ciego.

Pero en el tercer verso traslada la visión al de la permanencia:

Aquí por estas tierras donde estaba mi padre
hoy navegan los astros por la mar solitaria.

Desde esta pulsión de amor filial, el espacio del mito se envuelve en lo que venimos considerando como un *imaginario cultural de raíz política*, pues la semántica aporta términos referidos a la historia colectiva connotados en tal sentido:

No se pudren las manos que trabajan la tierra
desigualmente repartida,
pero brota el *cansancio de los cuerpos que sufren*.

Y junto a la historia colectiva, el tiempo de la propia historia:

Puedo hablar de estos aires que vinculan un poco,
de *esta ola remisa que las olas envuelven*,
y esta ermita deshecha que tenía su santo,
y estas gentes que son de la familia,
que *se llaman Carriedo –como yo–*, y no lo dicen,
que se callan a todo porque nunca leyeron.

Y como broche lírico final, los versos en los que los tres regímenes –diurno, nocturno y amoroso- se integran, con tal trabazón armónica que sólo su lectura basta para percibir la densa emoción que transmiten:

En la mano yo tengo la precisa simiente
para *esta triste historia* que a mi padre dedico,
para este canto santo de la aldea en que estuve
sólo unos días,
pues *dispongo del árbol que más frutos soporta*
y por eso *navego las orillas del agua*
cuando bajo del *monte*
que abarca la inmensa soledad habitada
por los huesos de todos los parientes que tengo.

4.5.- La infancia como tema y como recurso distanciador: “El niño muerto”.

En este poema encontramos muchas de las características que los críticos enumeran como propias de la segunda poética generación de posguerra: enfoque irónico, parodia de lenguajes convencionalizados, la infancia como tema y como recurso de enunciación distanciada, coloquialismo, registro popular del habla, y, en general, aparente “grado cero” de la escritura. No obstante, en el imaginario, el “yo” se esconde bajo capas sucesivas: el tiempo de la historia de un país –parodiado en una anécdota de la burguesía o clase media española-, el tiempo de la personal historia –que se manifiesta en la consideración de la brevedad y anonimato de la vida del hombre “común”-, y las coordenadas espacio-temporales de un sujeto apartado y reducido a la perspectiva de su mirada –el existencialismo del que escribía el crítico como desarrollo posible en la poesía social-, animado tan sólo por el impulso que dirige la sintaxis imaginaria del poema en su conjunto.

Por ejemplo, el niño estaba realmente malo.
Nadie se sorprendía, por ejemplo,
de que la madre se pusiera triste,
de que el domingo nada de concierto,
de que, por ejemplo, el padre paseara pensativo
de la mañana a la noche por su colocación.

Por ejemplo, naturalmente, murió el niño:
se fue, pobrecito, al cielo a jugar con los caballitos del
[del cielo.

La madre, claro, no se consolaba,
andaba de cabez su marido con los papeles
y la vecina decía lástima de criatura,
por ejemplo.

Quieras que no tuvieron que pensar en sacarlo:
el niño olía mucho, por ejemplo.
Las cintitas azules,
una caja elegida con esmerado gusto,
por ejemplo, dos curas, una corona, un coche
y, pián pianito, al cementerio,
con los niños detrás que amigos fueran,
muy vestiditos, eso sí, por ejemplo.

Por ejemplo, por ejemplo,
pronto se pasó la pena,
y la madre se pintaba asiduamente,
y enseguida volvía al ginecólogo análogo
para hablar, por ejemplo, de otro niño posible,
y el padre mientras tanto a ganarlo a la oficina,
y a decir la vecina poco bien que estará,
por ejemplo, señores, el angelito en el cielo.

Los rasgos del postismo –repetición sin avance de sintagmas, paranomasias, sorpresas, juego, absurdo, etc.- colaboran a la sugerencia de una tensión existencial paralizante. Vemos cómo la vanguardia asimilada será un procedimiento funcional, para un objetivo pragmático: el compromiso crítico con la verdadera realidad.

4.6.- Recursos distanciadores para un enfoque crítico del poema.

Podríamos apuntar en el siguiente poema las mismas consideraciones que en el anterior. Se puede añadir que van apareciendo rasgos del lenguaje subjetivo, dentro del enfoque realista, más propios de la segunda generación de posguerra, como son el empleo de la segunda persona, las referencias a la cultura urbana, a la tradición popular religiosa, parodia a través de términos en otro idioma. Pero en el imaginario, el conjunto de símbolos reproduce, ficcionalmente, los juegos

y artificios de una sociedad donde el hombre no está seguro, porque aquélla no se proyecta para proteger su desarrollo. Es el humanismo con que G.A. Carriedo se va acercando a la poesía social. La expresividad lúdica, pero entrañada, es su aportación más feliz :

No quedaros citados a la sombra de un pino,
niños de siete suelas;
ni tampoco dormidos en la silla de un cine,
novios provisionales,
ni contentos tampoco del pan que se consume,
soldados operarios.
Conocer el peligro es un deber de primera:
ni la sombra del pino da más sombra por eso,
ni la silla del cine se calienta enseguida,
ni con hambre se hicieron las familias felices.
Siempre hay hombres que compran su pan con
[escopetas,
siempre hay niños que piden la limosna a diario,
siempre hay novios que guardan su sal para mañana,
donde casa que ponen, casa que mal funciona;
donde infante que tienen, joven que va a la mili;
donde cosa que empieza, cosa que mal termina.
Bien por eso el consejo nunca sobra en la mesa,
ni los libros de misa sobran nunca en la casa.
Conocer el peligro:
he aquí una gran verdad.
Harto tiene la gente con buscarse en la calle,
con estar a la hora justa en la conferencia,
con decir que no marcha la salud *comme il faut*
y exigir que te paguen los deudores morosos.
No compensa quedarse dormido cuando llegan
los demás comensales y el concilio se inicia,
ni es preciso olvidarse de que somos modernos,
que no somos sinceros ni sencillos con nada.
Cuando un día sepamos el porqué de las cosas,
no quedaros sentados a la orilla del bosque
ni os fiéis del vecino que os invita a pasteles
ni neguéis la limosna al pobrecito.
Porque es cierto, diría
que los pájaros negros que al volar van granzando
nada bueno barruntan.¹⁶⁶

¹⁶⁶ “Buenos consejos para la gene sencilla”.

4.7.- La orfandad y la trascendencia: anticipo del que será su último espacio imaginario.

“Ángel incurable” anticipa lo que se considera el rasgo diferenciador del enfoque realista en la poesía de la segunda generación de posguerra: la presencia del yo concreto del poeta en el poema, y el enfoque subjetivo de la experiencia de lo social.

Pero también hallamos un anticipo de lo que será específico de los años finales de la vida del poeta: la intervención, en la sintaxis imaginaria, de ecos en la conciencia que se refieren a lo trascendente, y que de alguna manera presuponen la orfandad y la muerte.

Quiero a Dios mas no olvido que la noche
tiene secretos hondos.
Siempre medito cuando estoy a solas
que alguien se mueve cerca,
que nunca estamos solos, Dios lo sabe.
Nadie contesta, sin embargo, cuando
decimos en voz alta el nombre, cuando
siempre medito cuando estoy de noche.
Siempre pienso que viviré mañana,
mañana, sí; pero no siempre.
Alguien se mueve y tira de la colcha;
la luz enciendo, pongo bien la ropa,
la luz apago, alguien me mira entonces,
no es posible dormirse.
Quiero a Dios todavía, rezo un poco.
¿Estará cerca la madre que perdimos?
¿El amigo, tal vez? ¿O estamos, sólo,
Gabino, el doble, en el rincón del cuarto?
Coger esa carpeta de la mesa:
los versos en cuartillas yo los leo.
Vuelvo a cerrar la caja, luz apago,
meto dentro del dentro la cabeza;
dormirse no es posible.
Quiero creer que Dios me escucha un poco.
Soy hombre triste sin familia cerca,

sin la voz conocida que te duerme,
que te saluda sin nombrarte dentro
de la alcoba, o la casa o el pasillo.
Alguien se muere, sin embargo, y nunca
podrá decirte nada. Abre los ojos:
nada se refleja en el espejo;
nunca ves el espectro de la madre¹⁶⁷
ni nadie te lo nombra. Es noche, noche...
Pero cuando desando la mañana,
cuando calzo zapatos y me salgo
por la escalera hasta la calle, entonces
miro que no es el día todavía,
que todavía vivo. Esto es posible.
Me duele la cabeza.

En la misma línea de enunciación en primera persona y de consideración de la vida bajo la presencia de ese eco aludido que habla de lo trascendente -que se origina en la constatación de la muerte o de la orfandad como realidades ineludibles del hombre-, están los poemas que siguen.¹⁶⁸

En “El hombre tiene miedo a muchas cosas”, junto a la expresión de la propia conciencia amenazada, se superpone la de una colectividad vigilada por un poder fatal:

Contemplando medito que a menudo me asusto:
me asusto de los largos trenes de mercancías
que no llevan viajeros, pues se han bajado ayer
y se ocultaron céleres dentro de la espadaña.
(...)
Por todos los resquicios se infiltra –inmundo, el miedo,
reside la simiente del susto en las familias,
y nacer es lo mismo que si de pronto entráramos
en una gran ciudad que no habitara nadie.

Los versos siguientes son del poema “Lo que veo en algunas ocasiones”:

¹⁶⁷ Recordemos que en septiembre de 1951 había muerto su madre, y el libro se publica en 1952.

¹⁶⁸ En el libro no tienen esta ordenación, pero aquí se la damos por imperativos didácticos.

Cierro los ojos y veo
un enorme picapedrero,
un gigantesco letrero,
un verdadero puchero.
Veo también un entierro,
un dulce pesar funesto,
un andamiaje tremendo,
un sinsabor en los dedos.
(...)
O veo también, si los ojos cierro,
un paisaje con una casa grande,
un quieto lago con ventanales húmedos,
un sitio donde reposar de tanto trajín diario,
porque estoy cansado.

En “El peligro en que estamos de morirnos”, la intromisión de la cultura de los medios de comunicación como formantes de nuestra propia imagen y del mundo, es un anticipo de lo que después se haría habitual en poesía:

Estamos a merced de las costumbres,
expuestos siempre a una cosa lamentable,
a un malhumor del prójimo, a una broma,
a morirnos de asfixia entre paredes.
Nunca pensamos que morir podemos
de una piedra en un ojo, de un descuido,
de un ir por las orillas
sin ver el terraplén de la derecha.
(...)
Estamos a merced. No lo pensamos,
pero un día podemos venir en los periódicos.

4.8.- El amor: una versión “realista” y lúdica en “Calle Ardemans”.

Es ejemplo del amor expresado por un sujeto romántico, sin la mediación de la ironía, la parodia, el escepticismo o el sarcasmo –enfoques que podemos encontrar en el tratamiento del tema por G.A. Carriedo-; pero además,

destacamos el imaginario generado en el poema sobre una expresividad que es síntesis, nuevamente, de contrarios: ecos postistas y ternura vallejiana se alían de forma única.

Junto al símbolo mencionado del amor, el poema responde a los que incluyen el tiempo de historia –tanto personal como colectiva- en el imaginario. El régimen en el que se sitúa es el nocturno, y el conjunto de pulsiones desplegadas está dentro de las coordenadas del espacio en el que se encuentra un sujeto cercado, urgido por el desasosiego, y no por armónicos movimientos expansivos y envolventes a la vez.

Por la calle voy que vuelo,
ando, corro, bastante apresurado,
bastante descolorido ando, corro,
entro en los portales de la derecha,
pregunto quién vive
en cada portal, en cada piso, en cada calle,
y en cada calle me vuelvo místico
y solitario también odio,
y me voy acompasando mi paso con el vaivén de los
camiones
y de los tornos de los talleres que hay en la calle,
y a todo esto me voy acercando a tu casa
para dar más vueltas alrededor
hasta que me hago sospechoso y tengo que irme
llorando un poco,
dando saltos de nuevo de raíl a raíl,
tirando de las orejas a los niños que salen de la escuela
hasta que me riñen desconsideradamente las criadas
y vuelvo a preguntar el domicilio
de aquella mujer adolescente que conocí en el Metro
y cuya imagen no se me ha podido borrar tan
fácilmente,
un día era que yo estaba igualmente triste
por no sé qué cosas del amor, de soledades y sollozos
que dejan mal cuerpo,
y torno por la calle y por esa acera
más bien corriendo, más bien andando,
descolorida la cabeza,
muda la mano,

entrando y saliendo de los portales
donde me meto para que no se me vea la lágrima.

4.9.- El amor en otros poemas: “Mensaje a una mujer”.

En este poema se idealiza al sujeto poemático, la mujer, y el “yo” lírico que dirige y controla el desarrollo del imaginario aparece mediatizado como poeta “cortés”. Por lo que se refiere a la literaridad, encontramos ecos de P. Neruda –en la enumeración, la identificación de la amada con la naturaleza, cierto surrealismo de imágenes sobre el registro postista permanente en Carriedo-; pero también percibimos *un anticipo del enfoque culturalista* de la poesía de los jóvenes del 68. De nuevo *se presenta G.A. Carriedo como el precedente de derivaciones formales que sólo después serían mayoritariamente desarrolladas, por un lado; y por otro, como lúcido intérprete de corrientes enfrentadas en su época.*

Intactos levemente como esa espuma tuya,
los gatos reverencian tu mítica laringe.
Los ciervos descarriados que van por la ribera
preguntan tu apellido con singular bonanza.
Las desplegadas manos hacia los cerros altos,
las sórdidas, sumisas enredaderas lentas,
las nieblas vagorosas, los límites precisos,
los lingotes exhaustos que de la mina salen,
igual que la ternura de tus dedos deshacen
policromadas ramas de somnolientos pinos.
(...)
Pero se desconoce tu deseo continuo,
tu voluntad no usada, tus incipientes ojos
para los que ya nada podrán los labios míos
cansados de este lento discurrir que no atiendes.

4.10.- La metapoesía y los medios de comunicación: precedentes en “A veces cuando llueve” de lo que después se hará tópico.

Ocupando un décimo lugar entre los diecisiete poemas del libro, éste, si bien sigue en la línea de hacer recuento de la propia historia y de la colectiva, el sujeto, localizado en la ciudad actual, introduce breve y sutilmente el tema de la metapoesía, que luego se hará tópico en los poetas del 68. Para esta identificación subrayamos del símbolo “dibujo”, que sería la evocación de los despliegues del imaginario cuando conforma el poema, desde su previa motivación a su proyecto y su acabado final. No obstante, el símbolo es un mero apunte de lo que después se desarrollaría con mayor complejidad, porque en este poema lo que domina es el sentimiento de orfandad del que ya hemos hablado.

También aparece, en expresividad de superficie, la anécdota de los medios de comunicación como protagonistas que perfilan la conciencia vicaria que el hombre tiene de sí mismo y del mundo en la vida urbana actual.

A veces llueve en el rincón del patio
y entonces pienso que el gentío se moja.
Se siente frío, es la verdad, no todos
comprenden que estar solo no es alegre.

A veces llueve, es cierto, en la alameda
donde los chicos juegan en verano
con sus fusiles que recuerdan cosas
que nunca quiero recordar ni debo.

A veces es abril; otras otoño
A veces cuando escribo a la familia
o bien sentado sueño en la ventana,
contemplo cómo pastan las ovejas.

Y a veces me despeno cuando llueve;
entonces me imagino en la colina
con la paz en los ojos divisando
la tranquila ciudad que abraza el Duero.

Pero estoy en la cama simplemente
y escuchando llover tras los cristales
con una soledad no compartida
que nunca puedo digerir del todo.

Dibujo entonces seres no nacidos
que buscan a su padre en mi despensa,
figuras de latón junto a la estufa,
madres que hacen carbón con los cartones.

A veces cuando llueve, no distingo
la luz pintada y, entre tanto, nada
me impide ver el mundo y su amargura,
la vida y su desnuda realidad.

Pero a veces, también, contemplo el mundo,
cuando llueve con ojos comedidos,
y leyendo los diarios de la tarde
las horas paso haciendo cricugramas.

Cuando llueve es mejor poner la Radio
Nacional y escuchar al locutor:
un pato que se ha ahogado en el estanque
y un discurso del Papa a las monjitas;

una revista en el Martín, pantanos
que inauguran cada dos por tres,
una venta de restos post-balance,
Gibraltar, muebles López y un refresco.

Pero a veces, también, y cuando llueve
contemplo que no hay cómodas ni mesas
en la casa, ni nadie que te mire
con ternura y te vele por la noche;

ni leche que tomar por la mañana
cuando despiertas, como en un susurro,
ni quien –novia- te dé los buenos días
ni nada cuando llueve en el alféizar.

Por eso lloro amargamente entonces.

4.11.- El compromiso social en los últimos poemas.

En el grupo de los tres últimos poemas que vamos a comentar, y que se sitúan en el marco final también, están aquellos en los que la militancia ideológica es más visible, si bien el imaginario que los simboliza no siempre tiene el mismo registro expresivo. En el primero de ellos, “Informando”, se hace referencia a la situación de excepcionalidad con que vivió la sociedad española en los primeros años de la posguerra. Su expresividad responde a la adoptada por los poetas de la segunda generación: ironía, variedad de registros, enfoque coloquial, prosaísmo... Y el final sorpresivo es el estilema característico de su autor. Entendemos como un logro el tratamiento humorístico –en superficie, sólo- del tema de la persecución, la tortura y el asesinato políticos:

Por la mañana vino a parar este señor,
a preguntar por usted,
a llevarse su libro,
a llevarse las cosas que había encima de la mesa
donde puso usted la carta escrita anoche,
donde estaba el tintero,
la pluma estilográfica, el llavero,
y donde vagos recuerdos de amigo había
y la fotografía de la mujer
que dijo que servía de prueba.

Ha venido por sus pasos al patio,
entró hasta el comedor,
se detuvo mirando a los tapices,
lo registraba todo
y después ha vuelto nuevamente al despacho
donde había montones de papeles,
montones de carpetas,
montones de notas sospechosas como negocios
(nunca me advirtió usted nada).

Más tarde ha preguntado por su madre,
la pobrecita apenas puede tenerse en pie
y ni siquiera pudo hablar.

A mí me ha dicho que si era yo algo suyo,
que cuánto hacía de una cosa
y qué visitas recibió.
Después de concluido el atestado
se han llevado el cadáver de usted en una ambulancia.
Había demasiada gente en el portal.
Daba tristeza, puede creerlo.

Yo estoy roto de llorar y no sé qué hacer.

“Profecía amarga” y “Carta al mundo que circunda”, penúltimo y último poemas respectivamente del libro, constituyen el enmarque temático final. Nos sitúan en el espacio imaginario constituido por el tiempo de historia, desde la reflexión intimista sobre la propia y personal, hasta la consideración crítica sobre la colectiva y cultural. Así pues, son ejemplos de cómo se refleja el paso del tiempo en la conciencia. De “Profecía amarga” son los siguientes versos:

La lucha cotidiana desmerece
del fin que se desea;
crecen las horas en el reloj más íntimo
y es como si quisiéramos soslayar el paso del tiempo.
Hoy es todavía el momento de reflexionar un poco
sobre la caída silueta de nuestros hombros
[renunciadores,
sobre el vasto coloquio
sobre el permiso negro,
sobre la vena plena de prodigiosa armonía.

Para llegar al reconocimiento propio:

Entonces
sabrán las sabihondas mujeres pervertidas
que *un hombre crece a la antigua en el desolado terreno*
que otros bueyes pastaron
para mejor conciencia del hecho que cernir solíase.

G.A. Carriedo –decíamos al comienzo del capítulo- pasa del “yo” al “nosotros” proyectando en el imaginario de su escritura acciones de compromiso social; lo hace desde las posibilidades implícitas en su propio mito marcado por la respuesta cordial y humanista a las necesidades del entorno. En aquella realidad circunstanciada de España, tal respuesta implicaba un compromiso ético y, a veces también, de rebeldía revolucionaria. Pero este último mensaje aparecerá en libros posteriores. En éste, acaba con “Carta al mundo que circunda”, poema de tono “urgente”, propio del realismo socialista; pero todavía no es una convocatoria a la intervención colectiva. Al contrario, apunta la injusticia, la dureza del cerco que le tienen tendido; pero opta por la evasión, la irónica provocación del postismo más ufano:

Escribo carta al mundo:
Madrid, a veintitantos
y muy señores míos: no os conozco,
no pongo el pie en la tierra, os digo
que mañana saldré.
(...)
Podéis hablar, reír, cantar canciones,
estimular sandeces por el aire,
cambiaros de vestido si es preciso,
hacer la digestión tranquilamente
y enseñar algo más la rodilla,
pero no molestéis al convecino
que ara la tierra de su cuarto a oscuras.
Nada más, se despide de vosotros
seguro servidor que mano estrecha.

XI.- EN EL CAMINO HACIA LA POESÍA SOCIAL, UN PROYECTO MALGRADO: *LAS ALAS CORTADAS*

1.- Breve apartamiento de la actividad literaria de G.A. Carriedo.

En el apartado de Biografía –al que remitimos para los datos más personales del poeta- se puede leer que en 1954, año en que finaliza sus estudios en la Escuela Oficial de Periodismo, deja su trabajo en el Instituto Nacional de Pevisión y empieza a colaborar con José Sánchez Castillo en *La Gaceta de la Construcción*; también interviene en *Tucán*, que como la anterior estaba dedicada al mismo tema. Este va a ser un cambio trascendente para su obra literaria, porque las inquietudes en torno al urbanismo, la arquitectura y, por extensión, las artes plásticas en su conjunto, marcarán su imaginario con unos referentes específicos que, más adelante, veremos entrar a formar parte del “imaginario cultural” de raíz plástica constitutivo de uno de sus libros “experimentales”.

Por otro lado, sabemos que en enero de 1955 se casó con Julia Aznar, pero el matrimonio sólo duró unos meses. En 1957 se une con Andrea Saiz, con la que tendrá tres hijos –en la actualidad, herederos de la obra de su padre, quienes tramitan la cesión de su biblioteca para que forme, con la de Carlos de la Rica, un fondo de estudio sobre la poesía de posguerra en las tendencias que la cultura oficial desatendió y marginó-: Gabino-Alejandro, Jorge-Demetrio y Carlos-Wladimiro, en 1958, 1960 y 1961 respectivamente.

Los años pasados entre 1952 , fecha de publicación de *Del mal, el menos*, hasta 1960, año de comienzo de la publicación periódica *Poesía de España*, suponen una disminución en la participación pública de G.A. Carriedo en la vida literaria madrileña: su nueva profesión y familia podrían ser la causa. No obstante, en 1955 se le incluye en *12 Poetas de Hoy*, de la editorial Griffón (Madrid), aparece por primera vez –y durante tres años sucesivos se le incluirá– en la antología anual de poesía española que preparaba Aguilar, y Federico Carlos Sainz de Robles le incluye en su *Historia y antología de la poesía española en lengua castellana del siglo XII al XX*, en su 3ª edición. En 1956, la revista *Bandarra* de Oporto le nombra su director para España. Y en 1959 conoce a Joao Cabral de Melo Neto, máximo exponente de la generación brasileña del 45 y activo militante marxista. Debemos entender, por este protagonismo en alza, que su inquietud literaria no había disminuido; sólo su disponibilidad pública para ser motor activo de los cambios necesarios como fue en la época de *El Pájaro de Paja*.

2.- Publicación de *Las alas cortadas*.

El libro fue escrito con motivo del derrumbamiento delictivo de la presa de Ribadelago (Zamora), que anegó, en 1957, todo un pueblo mientras dormían sus habitantes; y se publicó en 1959, en la colección “La piedra que habla”, de Cuenca.

Las preocupaciones sociales de G.A. Carriedo habían quedado al descubierto en los poemas de los años previos: tanto el giro “comprometido” con la realidad social que suponía la revista *El Pájaro de Paja* y el libro de *Los animales vivos*, como la superposición del tiempo de historia que hemos identificado en *Del mal, el menos*, lo confirman. Así pues, era obligado que, puesto que en estos años vivía de cerca los problemas de la construcción, y conocía sus estrategias y “maniobras” para defender los intereses económicos de una clase a la sombra protectora del poder establecido, surgiera en el poeta el testimonio de su “mirada” y la protesta desde el corazón, su “gran maestro”. Sólo que en 1959 aún no tenía la técnica apropiada para un discurso “urgente” de denuncia; y mezcla en este libro, sin control, registros que le eran conocidos. El resultado carece de la depuración necesaria, y no consigue la plasmación en el imaginario –requisito imprescindible para la poesía– de un contenido emocionado capaz de ser comunicado, aunque sea por los caminos imprevistos del subconsciente.

El libro no tuvo buena acogida. Antonio Martínez Sarrión escribe de él: “largo poema unitario (...) que se me antoja una experiencia fallida por un

tratamiento inadecuadamente simbólico que pretende reflejar y denunciar las posibles culpabilidades con motivo de una catástrofe.”¹⁶⁹

3.- Construcción del imaginario y otros rasgos de construcción poemática en *Las alas cortadas*.

Por nuestra parte, creemos que hay que sumar a la denuncia –actitud ética-, como motivo para la redacción del libro, una *permanente búsqueda personal del desvelamiento y la expresión del dolor humano*. Tal iniciativa brota del mismo fondo –oscuro y luminoso a la vez- de la conciencia que levanta el mito poético de G.A.Carriedo. Venimos observando en su trayectoria creativa cómo nunca abandona la vena más cálida –por cordial, pero también por carnal, y en ello cabe tanto la pasión como la ira- de su decir poético, aunque se proyecte en la reflexión abstracta de la historia colectiva.

En la precipitación causada por la ira, la impotencia, la disidencia enmudecida, hay que poner el origen del “fallo” que supone este libro como intento de poesía “de urgencia”, línea poética que ya estaba definida, con su lenguaje específico, en otros poetas coetáneos. Por lo tanto, G.A. Carriedo no hizo un ejercicio mimético; pero el problema consiste en que, de la manera particular con que él iba gestando sus obras, no había logrado el fruto maduro. Desde el enfoque que venimos aplicando a su obra, *Las alas cortadas* es la expresión poemática –con registros de lengua múltiples y empleos simbólicos

¹⁶⁹ “Prólogo” a Nuevo compuesto descompuesto viejo, Hiperión, Madrid, 1980, p. 3

de referencialidad ramificada y confusa- de un espacio imaginario en el que el “yo” lírico no tiene una localización estable, va desde la reflexión al lamento, desde los impulsos de ataque a los de hundimiento y anulación, desde la soledad infranqueable a la integración en un paisaje humano solidario o enemigo; es decir, ni el espacio, ni los impulsos de la conciencia, ni el tiempo en el que se observa la proyección de la misma son estables. La desorientación, en suma, es absoluta, y esto impide la comunicación emocionada en que consiste cualquier poema.

Por otro lado, ni el ritmo, ni los efectos sonoros, ni las sorpresas liberadoras hacen aquí su aparición de forma eficaz, cuando había sido un recurso constante en G.A. Carriedo y uno de sus logros más felices en ciertos casos.

4.- Las alas cortadas, “La piedra que habla”, Cuenca, 1959.

Puesto este libro es de difícil acceso, copiamos aquí el conjunto de los cuatro tiempos que lo componen.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Lo hacemos desde un ejemplar fotocopiado que nos han dado los hijos del poeta.

LAS ALAS CORTADAS

Gabino-Alejandro Carriedo
Colección "La piedra que habla"
Cuenca, 1959

TIEMPO PRIMERO

1

Nunca fue buena cosa beber dentro del agua.
Ni he logrado comprender el mundo
Ni he pretendido escabullirme al silencio.
Renazco, como los renacuajos, por las mañanas,
cuando se pudren las alfombras grises
y un hombre canta
asomado al balcón de sus esperanzas.

2

Por eso crepita mi sed
y por eso se inundan
las presas hidroeléctricas, los villorrios lacustres,
los álamos tronchados por el mugir del gato
que abreva en la corriente.

3

Y por eso también conozco
que siempre hay quien no puede ser comprensivo nunca.
Tardan las amapolas en disolver su estiércol,
en levantar pedernales de humo
al edificio conciso
que se cuece en el pretil del bosque,
donde una reata de locos sacude los pámpanos vacíos.

4

Y por eso también, pues todo hay que decirlo,

se escriben las historias alegremente.
El infinito sucumbe
a cada paso mágico del hombre.
En su oreja se posa un sacamuelas.
En su corpiño el niño se adelanta.
Nos vestimos de galgos los cipreses
para ir de prisa.

5

Hasta aquí he dicho lo que convenía.
Permanecer ociosos
sólo les es permitido a los dioses.
Procurarse, en cambio, un alimento
es ley de maniáticos
que todavía esperan.
Una vez en Vicálvaro había un muerto
que se subía por las paredes.
El coronel de las manos curtidas
murió también aguardando el escalafón.

6

No quejaros, muchachos, no quejaros
del querubín goloso. Yo le conozco.
Envolved en un papel de celofán
las recomendaciones del arcipreste
al alma que inicia su viaje.

7

Sólo así lograréis saber si la alimaña tiene la puerta abierta,
si el coronel que yo digo revive,
si la posada se ilumina en la noche,
si el aceite pone el pelo de punta
cuando el estudiante precavido le hace señales.

8

¿Por qué se condena el niño?
El elefante está saturado.
La cabeza da vueltas como una noria.
El sapo llora cuando suena el reloj.
Yo pregunto:
¿por qué se ahoga el príncipe del cuento?

9

Había una vez un gato
que tenía cuatro patas...
¡Descabellado intento el de mi amigo!
Comprendo la razón del habitante
que obstaculiza el paso del caballo.
Pasarse una noche al relente
es comprender a medias la existencia.
Ponerse a pelar patatas –es un ejemplo-
puede ser útil.

10

El coronel se ahoga por falta de oxígeno.
Cuando el cadáver vuelva
se encontrará encerrado el almacén
y no habrá solución.
El sapo llora ahora.
¿Por qué? ¿Por quién?

TIEMPO SEGUNDO

1

El látigo en la mano para preguntar al auriga
si el ciempiés, si la hormiga, si el sapo blando y suave
se asemejan a mí, o no, o es sólo el requisito
que precisan para volar las abejas
camino del panal.

2

He aquí el sudario que se comió al delincuente.
Ni el profesional más ducho podría descifrarlo.
Y yo, que hace ya tiempo que estoy en la colmena,
a veces me pregunto si el pedestal declina,
si las sombras son óbice para andar al desnudo
o, qué sé yo, si el mar conduce a parte alguna
donde nadie decrece, donde nadie alardea
de castos pensamientos, tal vez, o al mediodía

inclinando la frente al río probo
que se come la tierra de los muertos.

3

En un suspirosolo se concentra la llama.
El almanaque piensa
los días que aún le faltan para el óbito
simplemente del triste.
O del que está aherrojado en la penumbra,
descontento del mundo.
Cuatro cañas de barro, como el confuso vaso,
le bastan al licor. Hay podredumbre
en el suspiro quieto.
No sabemos del Más Allá. Tan sólo
que una sola molécula respira.

4

Tan sólo conocemos el delito
por el castigo que apareja.
Y el peligro consiste
en el lento vagar del alma escuálida
como cuando Eduardo
dejaba de beber un instante
y allí conoció a Dios.

5

Lo malo era
que una vez que el relámpago se inicia,
la sal del mar se posiona
del corazón feliz, los astros lloran,
lloran los pedernales, y el recuerdo
es un solo vestigio que caduca,
que vive concluyendo.
Mes de abril, no te asustes.
Napoleón decía
que París lo repone en una noche.

6

El coronel sufre en su cáscara de metal.
En las alcobas
el gato gris responde.
Ya no más. Nunca más. No se lo digas.
Espera al menos que amanezca, grita el hombre.

Ya se fue. Sucedió. Se cumplió todo.
Vuelta a empezar.

7

El látigo en la mano para preguntar al auriga.
Eterno diapasón o simple estruendo
de nuestras voces ávidas.
¿Qué dura la simiente?
Y más bien, ¿hasta cuándo se produce?
¿Queda después del óbito algún fruto?
Yo, que no sé rezar,
a veces me pregunto si algo es lícito,
si el menester más tonto tiene una explicación
o, por ejemplo, si llorar consuela.
Nuestra vida va en ello.
En la nueva armonía se alzan los serafines
dulcemente con voces candorosas
comentando el suceso.
Por lo demás, nosotros retornamos por el camino
confusos o aliviados.
Cansancio y polvo en la cabeza
cuando la tarde se adormece.
Y el invisible sapo da la hora.

TIEMPO TERCERO

1

Mi rifle tiene manos
para apuntar al corazón, verde cloaca.
Asesinemos el pozo muerto,
el pozo negro de las gentes sencillas,
muchedumbres sonámbulas
que pierden el tiempo pidiendo pan.

2

A la hora justa del amanecer
los hombres (incomprensible) permanecen dormidos.
Dormidos cuando hay tanto que hacer en las ciudades,
cuando hay tanto cobarde tiritando de miedo,
tanto gato asustado con los ojos de angustia,
¡tanto gusano que matar, Dios mío!,

tanto arácnido sucio, tanto César en ciernes,
mientras el alto mástil de la bandera rota
cruje a horcajadas sobre las multitudes.
Verde cloaca. Las manos
apuntan al corazón.

3

Por lo demás,
abandonad el césped, muelle césped
donde reposa, estúpido, el coraje.
En la sombra, un delfín.
Reconozcamos
un valor sempiterno a las sirenas
que cantan de emoción, cuando las vacas
o sus propios cabestros se endurecen
mirando al mar.
¡Oh pálido metal, oh aurora terca!
El valle. El grito.
No es preciso alarmarse: aún hay dinero.

4

Cuando éramos aún niños
se despoblaba el horizonte.
Cuando éramos aún jóvenes
se despoblaba, aguda, la mañana.
Cuando éramos aún hombres
se despoblaba, tonto, el cementerio.
La fe, que obra milagros.

5

Y el que no tenga mano ni martillo
puede azuzar a un perro.
Y el que no tenga espada ni escopeta
puede arrancar raíces.
Y el que no tenga corazón, el rifle.
Verde cloaca.

6

Todo está a punto para andar.
Falta sólo el galante forcejeo
de los que luchan por placer.
Tú sabes que hay todavía arañas
sobre los muros seculares.

La profecía salta de una a la otra orilla
donde se cuece el almidón. El sapo
es el mismo de siempre: a la hora justa
suenan en el barrizal. Los pordioseros
tienden su mano escuálida, iluminan
con su clamor los desgajados álamos
donde cuelga un suicida de etiqueta.
¡Valiente apoteosis! Mejor dicho:
Verde cloaca.

TIEMPO CUARTO

1

Junto a los altavoces
crecen voces diurnas, casi desmesuradas.
Llueve a menudo en el portal.
Son varias las postales
que en el armario gimen.
Son varios los metales
con reminiscencias de cuchillo.
Se olvida fácilmente,
pero, ¿qué?
Después nadie sabrá que tú existías.
En el lienzo, pintada,
aparece una rosa.

2

Una rosa pintada puede ser un enigma.
La discordia nació por una rosa
que aún estaba en el aire.
Y después la ambulancia.
¿Merece el pedestal mi triste suerte?
No alumbra el agua que discurre
debajo de la puerta.

3

¿Qué fue del sapo mismo?
A la hora de la cita estaba ausente.

Alguien clamó en la noche algo recóndito.
Alguien suspira por temor tal vez.
Alguien que no es ninguno, es lo posible.
Nadie nada dirá cuando pregunten.
Y el centenar de víctimas sonrío
debajo de las aguas.
¡Oh playa artificial! Es el delirio.
Todos quedaron mudos.
Es hora de rezar.

4

Los diarios recuerdan
que una vez hubo un sapo saltimbanqui
cosido a la pared.
¡Vaya inhumana suerte!
Un crimen pasional es algo tonto. Sin embargo,
dígame, majestad:
¿Es lícito el preámbulo?
Tantas veces andando de puntillas,
que al final uno acaba en la tronera.
Como decía el músico:
Perdón.

5

Pido perdón a los cuadrúpedos.
¡Qué calle más oscura
con su cierzo finísimo quemándote!
Vamos, alza, aldeano,
la cabeza y retén
en tu retina cuanto nos rodea.
Crezca el árbol, desmátese la fuente,
pónganle una corona al hombre ilustre.
Yo como de lo mío.
Quisiera ser caballo
para andar por la calle
sin miedo a la tormenta.

6

Después un cero largo,
un navío siguiéndote la pista,
una flauta robándote el aliento,
un reto a la penumbra.
El sapo llora todavía ahora.
¿Por qué? ¿Por quién?

XII.- POESÍA DE ESPAÑA (1960-1963): “POESÍA SOCIAL”

1.- Enfoque “humanista” y “universal”, “intelectual” y “coloquial” de una revista militante.

En un capítulo anterior hemos dejado constancia del fin de la “generación del 51” hacia mediados de la década de los 50, de manera soterrada; pero de forma pública, la crítica lo ha fijado en el momento en que aparece la revista *Poesía de España*, en la que los dos máximos portavoces de aquélla fueron sus directores: Ángel Crespo y G.A. Carriedo. Con ella se apuntan los postulados de una escritura realista y de compromiso social.

También se ha dicho que desde el año 1953, año hegemónico y comienzo de su decadencia, en aquella generación se observaban dos corrientes: en unos poetas predominaba lo humano; en otros, el elemento mágico y la sorpresa. La primera corriente pasará a engrosar las filas de la poesía social. La segunda, derivará en una especie de surrealismo a la búsqueda de novedades o hacia cimas más trascendentes. Entre los primeros están los directores de *Poesía de España*; entre los segundos, C. E. de Ory, Fernández Molina, Eduardo Chicharro y Juan-Eduardo Cirlot.

La revista contará con colaboradores como Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral, Jesús Gómez Pacheco, José Ángel Valente, Ángel González, Claudio Rodríguez... Es decir, con la nómina mayor de la segunda generación de posguerra en su vertiente de “realismo crítico”. Cuando analizábamos *Del mal, el menos*, veíamos cómo G.A. Carriedo anticipa algunos rasgos de esta tendencia crítica en sus poemas, aquéllos en los que asimilaba el tiempo de historia desde una perspectiva subjetiva, integrada en su mito inicial. Podemos pensar, entonces, que coincidió con ellos en el resultado que convenía a la “verdadera realidad” de un período de la historia de España conflictivo, y que, incluso, él tanteó los caminos con cierta antelación.

El estudio que hace la profesora Fanny Rubio sobre esta revista es completo y clarificador¹⁷¹:

“*Poesía de España* tendrá esta doble vertiente: el humanismo universal y la participación en la experiencia poética de la realidad histórica. Ambas facetas no eran incompatibles, ni fueron incompatibles con el recuerdo reafirmador de las “estrellas” del 27 y otros escritores que en su día tomaron el exilio como digna salida. Notables son las presencias significativas de Jorge Guillén, Emilio Prados, Max Aub, Celso Emilio Ferreiro, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, que serán sin duda los ídolos de la segunda generación.”

“Para el equipo de *Poesía de España* las fuentes habían sido –y está patente en la revista en lugares preponderantes- Gabriel Celaya, Blas de Otero, Victoriano Crémer, Ángela Figuera, José Hierro, Eugenio de Nora. Importante

¹⁷¹ Fanny Rubio, *Las revistas poéticas española (1936-1975)*, Turner, Madrid, 1976, pp.165 y 166.

también la admiración por Dámaso Alonso y Aleixandre, como importante la presencia en muchos de ellos del surrealismo labordetiano; (...) y hablando de “ismos”, cómo no recoger también la presencia de Eduardo Chicharro y Federico Muelas.”

Pero no se limitó sólo a recoger la actualidad española, y “en su apartado de “Poesía del mundo” trajo a España poemas de Cesare Pavese, de Fernando Pessoa, de Bertold Brecht, Pier Paolo Pasolini, Quasimodo y Eluard, cuyos nombres contribuirían también a hacer línea desde la revista. Los mismos colaboradores citados componían el equipo de traducción.”¹⁷²

En algunos de sus miembros se redobló “el tono populista para reforzar el andamio que se derrumba (...) Los poemas de Antonio Machado publicados en la revista y el homenaje dedicado a Miguel Hernández en memoria del cincuenta aniversario de su nacimiento es una muestra bien patente de la voz que llevaban”¹⁷³

G.A. Carriedo, no obstante, intuyó y repitió, como en el poema “Punto de mira”, que no eran aquéllos momentos de vivir el pasado, y escribe:

Esto no es posible
mientras los vivos necesiten
de las palabras de los poetas.

La última cita que tomaremos de la profesora Fanny Rubio nos servirá para insistir en que hubo un “imaginario cultural” superpuesto al mito intransferible que todo poeta elabora como autodescubrimiento para situarse en el mundo; por

¹⁷² Idem, p. 166.

¹⁷³ Idem, p. 167.

eso destacamos en cursiva los términos que se relacionan con nuestra propuesta.

“La búsqueda de nuevos medios que realizó la generación de *Poesía de España* es más digna de reseñarse. El inferir un nivel de *intelectualidad* y coloquialismo al mismo tiempo en las composiciones, el buscar para sus secciones las *poéticas importantes*, los textos de Esprú, los poemas de Joaquín Horta, de Hierro, de Caballero Bonald, de Ángel González, de Celso Emilio Ferreiro, Goytisolo, Valente, del mismo Blas de Otero, pusieron muy a prueba los anteriores moldes expresivos.”¹⁷⁴

En la atmósfera artística creada por *Poesía de España* surgen *El corazón en un puño* (1961) y *Política agraria* (1963), dos libros de G.A. Carriedo de “enraizada proyección y apuesta mesetaria”¹⁷⁵, que serán objeto de nuestro análisis en capítulos posteriores, pero que conforman, con la participación en esta revista, el tramo de “poesía social” dentro de la variada trayectoria de su autor.

¹⁷⁴ Idem, p. 167.

¹⁷⁵ Joaquín Galán, “Gabino-Alejandro Carriedo o la escritura en libertad”, *Hora de poesía*, Barcelona, 1985, p. 141.

2., Posición de G.A. Carriedo en el horizonte de la poesía “social” y construcción del imaginario en los poemas de *Poesía de España*.

Al llegar la década de los 60, vemos cómo la poesía de G.A. Carriedo se inclina hacia la consideración ética de su discurso, y esto la marcará con tonos de indignación y denuncia de las injusticias. Paga su cuota mínima de prosaísmo, que se compensa con su afán experimentalista continuado, y si bien deja entrar lo cotidiano en el poema, expresa al mismo tiempo humanidad y esteticismo. Para Joaquín Galán, la escritura de Carriedo está “a caballo entre el ludismo desmitificador y una veta de preocupación social”, y “desbloquea las fuerzas de la imaginación, secuestrada por la rutina.”¹⁷⁶

Si seguimos indagando sobre las huellas del “tiempo de historia” en los poemas que G.A. Carriedo entregó a *Poesía de España*, en 1960 encontramos acentuada la nota de orfandad que ya se insinuaba en *Del mal, el menos*, de 1952. Veamos algunos ejemplos en “Poemas mayores”:¹⁷⁷

Se tambalea el pobre de mi historia.
Solía mendigar en las tabernas
y bebía un vaso de vino.
(“El pobre”)

El foco de cuarzo solloza.
El loco de cuarzo solloza.
Dice que se ha muerto su madre,
que se ha apagado la luz de la escalera.
(“El loco”)

¹⁷⁶ Obra citada, p. 141.

¹⁷⁷ *Poesía de España*, nº 1, Madrid, 1960, p. 1.

Cuando vengan los niños mañana
y se encuentren la casa vacía,
¿qué dirán de los padres que huyeron?
(“Interrogante”)

Y de forma muy breve apuntan a la situación civil que se vivía en España:

El loco siente frío,
se mira en el espejo, le castañetean los dientes
y escribe rápidamente a la Comisaría
para que vigilen las ventanas.
(“El loco”)

Esta es su forma particular de contemplar el *paisanaje*: seres menesterosos que reclaman su respuesta; y ésta consiste en una intervención social, en una denuncia poetizada, que es producto elaborado desde aquel gesto afectivo simbolizado por “sonrisa” en su mito inicial. El “tiempo de historia” entra en el poema aportando datos que, en nuestro poeta, tienen su fuente en el vivir cotidiano: despachos, barrios, estaciones de tren, talleres, semáforos...

El imaginario desde el que escribe en estos años de participación en *Poesía de España* pertenece al régimen nocturno. Lo comprobamos en estos versos:

No es posible dormir viendo a este muerto
amarillento como la claraboya.
(“Cerrad hasta septiembre”)

El roto paraíso, roto, lejos.
(“El paraíso perdido”)¹⁷⁸

Pero ha reforzado su fe en el valor de la poesía como expresión de solidaridad, humanidad y compromiso:

Las grandes avenidas, los torrentes, las lluvias,
las torrenciales lluvias de la Historia,
nacen aquí, aquí crecen, aquí alumbran
en mi voz y en tu voz, hermano mío,

¹⁷⁸ *Poesía de España*, n° 9, Madrid, 1963.

hermano semejante, amigo prójimo,
hermano temple masculino y género
de recio bíceps y mirada inquieta;
hermano de mirar a las estrellas,
hermano de animar las multitudes,
hermano de amasar el pan reciente
que se come en los barrios populosos.

(“Voz ferroviaria”)

Este despliegue ilusionado es propio del régimen diurno del imaginario; pero es resultado voluntarioso de un cálculo de presencias ficticias sobre la sombra íntima del régimen nocturno del que parte el yo poético; porque el poeta social es lúcido frente a la realidad y, por ello, triste en el fondo.¹⁷⁹

G.A. Carriedo mantuvo amistad con poetas marxistas como Celaya, Blas de Otero o Cabral de Melo Neto. Ya hemos comentado su propia militancia en el Partido Comunista de España, cuando aún era clandestino, militancia de la que apenas tenemos datos si no es la memoria imprecisa de algunos amigos suyos; por otro lado, su incapacidad para someterse a cualquier disciplina dogmática es conocida por cuantos le conocieron, lo que nos lleva a pensar que su participación se limitó al conocimiento cercano de alguno de los intelectuales de izquierdas y a su personal coincidencia con los principios humanistas de tal ideología. Con todo, los proyectos más puros de mejora social, la utopía igualitaria en la dignificación del hombre, son elementos repetidos y formantes del “cuerpo doctrinal” con que elabora, en el imaginario, su particular espacio desde el que convoca a la solidaridad, a la lucha por la injusticia y a la esperanza en un mundo mejor.

¹⁷⁹ Recordemos la “Poética” publicada en *Pueblo* (6-XII-1980), en la que se refiere a esta idea del poeta como ser triste por percibir con lucidez la realidad.

Este mundo virtual, desarrollado en el poema como emoción única –a pesar de estar superpuesto a la conciencia reflexiva de un “yo” enunciador que se oculta-, no desmerece en densidad poética del resto de su producción. Su toma de conciencia civil –no sólo con el proletariado de la ciudad, sino también con el trabajador rural- fue para él una forma de conocerse y conocer el mundo, y no un fingimiento interesado para trepar en la competencia del momento.

Seguimos describiendo el imaginario de los poemas recogidos en *Poesía de España*, y entresacamos los siguientes de “Voz ferroviaria”, pertenecientes al mismo poema que los últimos citados.¹⁸⁰

El agua alumbra aquí, en esta colina,
en este recipiente, en este valle
fructífero, feraz, en este monte
vigilante de gritos y actitudes.

El símbolo “agua” tiene larga resonancia metafórica: esta sencillez comunicativa le viene bien al poema de corte realista, porque está plenamente asumido por el imaginario colectivo. Pero, si para el espacio de lo íntimo se necesitan símbolos de estabilidad identificadora, el creado en estos versos carece de ella –el referente fluctúa ente colina, recipiente, valle, monte de gritos...-: es que la vida que simboliza es la de la historia colectiva, la vida de las multitudes, que resulta imparable.

Los símbolos de altura –“colina” y “monte”- sitúan el impulso imaginario en una perspectiva de horizontes amplios –propio del régimen diurno-, desde los que se percibe con suficiente claridad el desarrollo de la vida protegida –simbolizada en “valle”, “recipiente”- que pertenecen al régimen de la

¹⁸⁰ *Poesía de España*, n° 2, Madrid, 1960.

permanencia, donde el hombre recibe los frutos más ricos –simbolizados en “feraz”, “fructífero”-. El último de los versos, como es frecuente en su autor, incluye una ambivalencia en cuanto a los posibles referentes: si “gritos” y “actitudes” son símbolos del dolor que amenaza al hombre y de los intereses encontrados en que vive en sociedad, el sintagma sería símbolo del régimen nocturno, mínimamente declarado en el poema al que pertenece; pero si simboliza el impulso de conquista, valor y dignidad en el dominio de su territorio, pertenecen al régimen diurno, en sintonía con la esperanza que parece querer transmitir el poema en su conjunto.

Comprobamos que en el “imaginario cultural” –pues a este nivel pertenecen los componentes conceptuales que se simbolizan poéticamente en los versos que comentamos- los constituyentes se integran de la misma manera que lo hacían para describir el espacio imaginario del mito.

Para que la función social del mensaje se confirme, el poema “Voz ferroviaria” continúa así:

De aquí salen las aguas que colman los pantanos,
que fertilizan los terrenos,
que hacen cambiar el curso de los ríos

La función social aludida se cumple en el poema cuando entendemos los símbolos sustantivos y las acciones correspondientes en torno a ellos como ideas “programáticas” de una precisa tendencia ideológica: se colman los pantanos, se fertilizan los terrenos y las aguas de los ríos se distribuyen mejor, como resultado de una acción comunitaria y comunista.

Las características más específicas del desarrollo poemático de un “imaginario” con intención de transitividad –es decir, de poesía no pura, no

intimista, sino social- la encontramos en la *amplificación*, en la mención de símbolos y de impulsos del imaginario. Como ejemplos, añadimos los siguientes versos del mismo poema que los anteriores:

En mi voz y en la tuya nace el agua,
en este recipiente, en este valle nace
el agua cristalina, el agua pura
que nunca ni por nada se detiene,
en este valle de sudores,
monte de asesinadas amapolas;
en este valle rumoroso que le nació al silencio;
en este recipiente de pensamientos bastos,
elementales;
en este monte y recipiente y valle
que nos surge, implacable, del corazón.

De que aquella solidaridad conducía a la búsqueda de un mundo nuevo, utópico, queda un gesto también en el mismo poema:

Este es el tren del que hablaban los profetas,
el agua de la paz, la del sosiego
de los hombres del mundo.
El agua que surgiendo de nosotros
fue derribando mares,
y elevó en la cantera pedestales al viento,
mientras por los jardines vuelve a sonar el coro
de los niños que juegan a la rueda.

El término “elevó” es símbolo mencionado del impulso de altura, propio del régimen en el que se localiza la victoria, se reafirma la persona. “Viento” colabora con él añadiendo el referente de vehemencia, dirección decidida y sin quiebros. “Jardín” es el espacio protegido para la intimidad, en soledad o compartida. Y “rueda” y “niños” son símbolos de la permanencia, del tiempo cíclico y la sucesión de la vida.

En “Punto de mira”, el poeta manifiesta su rebeldía al sometimiento a modas fáciles, y frente a sus compañeros que se afanaban por mantener el recuerdo de

los grandes líricos del compromiso ético y humano –Antonio Machado y Miguel Hernández-, o insistían en la recreación de los desastres de la guerra española, él escribe:

Solidaridad con los muertos,
esto no es posible.
Hay que solidarizarse con los vivos,
con los que luchan más allá de los cinturones galantes
de las ciudades populosas.
Hay que solidarizarse con estos otros
que parecían también muertos
y sin embargo estaban vivos,
y sin embargo todavía mueren
más allá de los cinturones galantes
de las ciudades populosas,
y sin embargo encienden todavía
la vela del porvenir
para alumbrarse en el extrarradio
donde el dolor y la miseria
hace cuarenta siglos encontraron habitación.
(...)
Solidaridad con los muertos
esto no es posible
mientras los vivos necesiten
la voz de los poetas.¹⁸¹

Este es uno de los poemas más cercanos al prosaísmo, riesgo de la poesía social-realista. Pero el recubrimiento afectivo y conceptual del discurso directo, coloquial –pues tan sólo las metáforas son el adorno de una simulada retórica ausente –, consiguen transmitir una emoción sincera.

Poesía de España también publicó los siguientes poemas de G.A. Carriedo: “Teoría de la agricultura”, en el nº 3; “Teoría de la construcción”, en el nº 4; y “Parte de guerra”, en el nº 8. Todos estos fueron incluidos en su libro *El corazón en un puño*. También se publicó el poema “El paraíso perdido”, en el nº 9 de la revista. Fue recogido después por Carmen Conde en su *Antología de*

¹⁸¹ *Poesía de España*, nº 6, Madrid, 1961.

*poesía amorosa*¹⁸², y éste sería un motivo suficiente para reservarle un apartado en nuestro estudio. En *Política agraria*, libro de 1963, es incluido por su autor, con una ligera variante en el último verso que resulta significativa: éste podría ser otro motivo que justificara el siguiente epígrafe.

3.-“El paraíso perdido”: precedente de la poesía intimista posterior.

El poema insiste en uno de los polos del eje sobre el que bascula la poesía realista: el “yo” frente al “mundo” se resuelve, en este caso, a favor del primero, en el que el paso del tiempo le afecta irremisiblemente. Esta perspectiva intimista, atravesada de un neorromanticismo que se hará más visible y casi exclusivo en una de las múltiples tendencias poéticas a finales de la década de los 70 -y en el propio G.A. Carriedo-, resultaba un “caso contado” en 1963. Para sortear esta “rareza”, cambiará el último verso en la versión de *Política agraria*, donde será sustituido “El roto paraíso, roto, lejos” por “El roto paraíso es lo que duele”.¹⁸³

En otro sentido, observaremos la sinceridad “trágica” del decir del poeta, que aquí abandona la ironía y el humor con los que se libraba de cualquier cerco reductor de la experiencia. Esta reflexión en torno al amor como pasión

¹⁸² Carmen Conde, *Antología de poesía amorosa*, Bruguera, Madrid, 1968.

¹⁸³ Por el mecanismo de las implicaciones significativas de los signos de puntuación y la repetición del adjetivo “roto”, el sentido apunta al referente *mundo* en la primera versión, mientras que el verbo “duele”, de la segunda variante, la de *Política agraria*, apunta como referente a la subjetividad del “yo” lírico, a su mayor presencia en el momento de la enunciación poética. Es la deriva que tomarán los poetas de las generaciones “del 68” y “de la democracia”, si bien con recursos y retórica distintos.

necesaria pero fugaz o huidiza o imposible, con ecos de amplitud clásica –para lo que dispone de símbolos sonoros, rítmicos y léxicos conocidos ya en él-, la encontraremos en la antología póstuma *El libro de las premoniciones*, en la que la cercanía de la muerte le sitúa en la visión más transparente de sus experiencias.

Una palabra sola: olvido.
Oh, a veces repercutes,
amor, con mala ley.
Pero, ¿es que sólo es eso?
¿Tan sólo es una sombra
aguda, tortura aguda
taladrando la piel,
una obsesión obsesa
y tupida red
verdemar, amarilla y verde,
poniendo cerco cruel, aprisionando
la libre libertad, el albedrío libre?

Oh, alegría perdida
para siempre jamás.
Ya no sonrío nadie
dentro de mí. Doy pena.
Y al mismo tiempo pasa
la cálida belleza temblorosa
caliente desazón en mí dejando
pasa la blanca silueta blanca
como los pájaros pasan
o como el humo perfumado pasa
frugalmente, el cabello también
como la pradera se ondula
y pasa un agua interior
dentro de mí,
como esa nueva ondulación transcurre
y para siempre jamás se oculta,
oh sol antípoda.

Una palabra sola: olvido,
olvidarme, olvidar, olvidaría,
oh verso, ¿cómo es posible
no olvidar el olvido?
¿Cómo cerrar los ojos
no ver crecer la hierba ahora

tan de repente y oportuna y tan
en tanto la mirada ver,
morder los dientes, tocar el tacto,
lamer la lengua incluso?...

El roto paraíso es lo que duele.

XIII.- “REALISMO CRÍTICO” EN *EL CORAZÓN EN UN PUÑO*

1.- Introducción.

Este libro continúa, al menos en su parte primera –que es la que da título al libro-, la tendencia social que se había insinuado en *Del mal, el menos*. Viene encabezada con una cita de César Vallejo –“Y puesto que hablamos de la vida”-, que es sintomática de la intención del autor: tratará del hombre social pero en el entramado de una vida interior en la que se fraguan todas las esperanzas y a donde llegan las dentelladas de la historia.

La segunda parte se titula “Material sometido”, y en ella su mirada se centra en el proletariado: desde el campo a la mina, desde la construcción al trabajo de la madera, desde el tiempo y su recuento histórico hasta el miedo a los sistemas organizativos actuales; y, en todos los ámbitos, pretende abrir una puerta a la esperanza. La cita que encabeza esta segunda parte es de Miguel Hernández –“... un olor de herramientas y manos”-, poeta que estuvo muy presente entre los colaboradores de *Poesía de España*.

La tercera parte –“Estación término”- es un largo poema de corte narrativo, desarrollado a modo de parábola sombría. Lleva dos citas: una es de Pablo

Neruda –“... un tren cruza oscuro de ruedas malditas / y muchas cosas tristes de esa especie”-; la segunda es de Ramón de Campoamor –“De pronto, atronadora, / entre un humo que surcan llamaradas / un torrente de notas aflautadas, / que anuncian, al despuntar la aurora, / una estación...”-. Los nombres de los autores citados nos orientan acerca de ciertos rasgos de la poética implícita en el libro: se renuncia a una obra que tenga como finalidad la belleza o la perfección, y se expresa la sinrazón del mundo; aunque éste no sea el único mensaje que el lector reciba, pero esto se verá más adelante.

Por lo que se refiere a la construcción del imaginario, pretendemos demostrar que el mito de G.A. Carriedo, unido a la elaboración de un “imaginario cultural” de raíz política, es lo que conforma la sintaxis imaginaria de los poemas en los que los espacios de lo íntimo y de lo cotidiano se suceden o intercalan; pero sin que este modo de hacerse sea el resultado de un magisterio –podríamos pensar en G. Celaya- potente, sino producto de una personalidad convencida, humanista y lúcida para con su “compromiso” en la historia que le tocó vivir.

2.- “El precursor”, programa populista de acción social. El enmarque inicial en un poema que tendrá su simétrico de enmarque final.

El poema recuerda aquél de “Las hormigas” de *Los animales vivos* ; pero ahora hay referencias –a través de la connotación- a un programa de acción

política de corte populista. Más que una ideología concreta, insistimos en la raíz humanista del mensaje social de G.A. Carriedo.

Percibimos en “El precursor” una coherencia interna que se desarrolla sobre una base rítmica inicial centrada en la anáfora, y un final conclusivo en el que se expresa la utopía de un futuro entrevisto. Es decir, hay una explicación referencial del imaginario simbolizado: si el ritmo sugiere la serenidad de un tiempo cíclico, con impulsos contrabalanceados, la sintaxis y la semántica del texto conducen al razonamiento argumentado. A través de la sencillez comunicativa, percibimos imágenes que connotan valores tradicionales como son la honradez, la generosa entrega y el noble magisterio. Queda así elaborado el programa de acción que el pueblo entiende; y es el programa de vida al que, de modo seductor, nos pretende conducir el precursor o el poeta que empieza a hablar en este libro:

Por aquí pasó el sabio:
se le nota en la huella de su pie su cometido.
Él inventó la forma de acabar con el odio,
él, el modo de curarnos sin pólvora.

Por aquí algo se nota:
se paraba en la acera de una calle cualquiera,
exponía la vida predicando sincero,
levantaba las manos y acudían las gentes
sedientas de ese verbo que la verdad implica.

Por aquí pasó el sabio.
Quien lo quiera recuerde su ademán desbordante,
su mirada tranquila, su cabello caído,
la serena negrura de su barba pequeña,
su aguileña nariz, su calzado gastado
con el que hacía recorridos largos
cuando era tiempo del sacrificio.

Por aquí algo se nota.
se notan los efectos de su voz que hizo mella,

en los libros escritas sus hondas reflexiones,
sus consejos auténticos dichos sin arrogancia,
sus profecía ciertas, su larga vena lírica
donde se concentraba toda la miel entera.

Luego, pasado el tiempo,
la gente es más sencilla, la cultura
libre llega a todos,
los bienes se reparten
y los hombres se niegan a encender los fusiles,
y laboran tranquilos, por el bien de mi pueblo
desde alguna lejana ciudad con chimeneas.

El poema final de esta primera parte termina con una estructura poemática similar:

Miles de voces en la noche. Auxilio.
Por cada ser con hambre que no duerme,
por cada agonizante que no muere,
por el niño que no viene,
por el imbécil que no entiende,
por el que llora una desdicha,
una mujer que le dejó,
o por aquel que piensa un argumento,
tiene una idea fija, estudia
dándole vueltas a la misma cosa,
por el sereno pegado a la pared
cuando el viento viene de canto,
por el soldado que piensa en el relevo
o el funerario que piensa en el aumento de sueldo
para curarse entonces;
por el apóstol que olvidó la propaganda,
por el teniente que ordenó el disparen,
por la doncella que aún no sabe nada,
por el melancólico hereditario,
por el obrero que no quiere vino,
por el hijo que nace en la miseria,
por el cura que cree,
por el ateo que no,
por ti, por mí, por aquel que va por la calle
con las manos en el bolsillo, silbando y sin saber qué
[hacer,
o ha presentado la dimisión;
*por todos nombro a aquel que nos dijo la verdad
y en la plaza nos espera rodeado de corazones,
entre mármoles y banderas nos espera*

con la sonrisa definitiva del despertar.

(“Letanía incompleta”)

De esta forma, el poema inicial y el final son una semiotización –en este caso, por la temática- del enmarque, puesto que suponen el cabo al que se atan los subtemas presentes en el conjunto por ellos delimitado.

3.- Equilibrio de los tres regímenes del imaginario en “Recordando a mi padre”

En este poema, la percepción del *tiempo de historia* –personal e íntima, social y circunstanciada- se simbolizan a través de un discurso en el que los “desvíos” son síntesis de técnicas conocidas por el autor en su eficacia, y las palabras con que se trabajan salen del corazón; es decir, se generan en el imaginario del tercero de los regímenes antropológicos, el del eros.

Desde los primeros versos nos sitúa en el tiempo de la historia personal, en una actitud ensimismada desde la que reproduce pulsiones de vida, como quien calcula las presencias anuladas por una crisis. En su plasmación poemática, el término “orfandad” indica el origen de la pulsión, el desarraigo:

Hanse significado dos medias tintas,
dos parvos esqueletos en el recuerdo
cuando ya la galerna estalla.

Y estoy, padre mío,
preso de amor de esta orfandad sonámbula
que me consume.

En los versos siguientes, la repetición de términos, o las sustituciones sinónimas o parafrásticas –“decapito”, “odisea”, etc.- amplían, haciendo explícito, el simbolismo primero sugerido. Pero el sintagma “suave palabra inmaculada” introduce la emoción de permanencia, que es gracia de la palabra poética: con ello se convoca el régimen del amor, del instante eterno capaz de anular la destrucción que causa el paso del tiempo:

Hanse decapitado con desgana mis sentimientos
por una vida, padre, que tú ni yo vivimos,
pero que forma parte de este metal impuro
que nos roba el sentido de una existencia acorde,
y nos niega el relumbre de una lluvia cayendo
por cada iniciativa rota estúpidamente,
y nos niega la suave palabra inmaculada
que hubiéramos podido salvar de la odisea.

En los versos siguientes, hace mención a la pulsión que le transforma:

Este sutil impulso
es el de crecer a mi pesar.
Desconozco el paisaje.

A continuación, para sortear la incertidumbre de su presente, se recrea en el ámbito rural de su infancia y juventud:

Pero conservo
de todo así no obstante, como un recuerdo vago
de luciérnagas, barcos, naves, formas,
rocas, algas, semillas, montes, pinos,
establos, dalles, granos de maíz,
estiércol, vacas, perros, y, en la playa, abrasando,
la arena sempiterna de aquel camino, padre.

La elegía que supone los versos siguientes recuerda lo mejor de Jorge

Manrique:

Estoy aquí y es bueno
sentirse un poco roto
con el peso a la espalda de tantos sinsabores
y en la chaqueta el polvo amarillo del ayer.
Todos os fuisteis huyendo

con la trémula mano perdida en la distancia
y en los ojos el miedo que dan los almanaques.
Todos fuisteis cayendo
con la trémula mano vacía de placeres
y el corazón marchito chorreando miseria.
Todos fuisteis muriendo
con las últimas mieses que de los montes bajan
hechas torrente vivo
derechas a ese plano pertinaz en que lucen
cientos y cientos de apagadas voces
derretidas en blanco amor.

En los siguientes versos, el yo presente en el poema –símbolo de recreación de la propia historia, pues interviene en ella- se sitúa en distintos espacios o tiempos del imaginario: el diurno y de dominio, en “estos montes”, por su referencia al impulso de altura; el placentero de “estas playas”; y el nocturno angustiado de los “fondos tétricos de mi agonía”. Pero, de nuevo, remontará con su acostumbrada pulsión de luz y vuelo:

Sin embargo, a la luz de una palmera,
sobre la más reacia de las rocas,
próxima a tu recinto,
crece una rosa roja hace algún tiempo,
crece desde pequeña, crece
desde que *suenan la descarga* y se hace
un silencio terrible.

Entonces,
cuando el olor a cólico y a leche
mezclado con *el humo de la pólvora*,
crece seria y gentil amargamente
como crece el maizal o como crecen
los chotos recentales entre yodos
y el salobre sabor de la marea.

El tiempo de historia se simboliza de tal manera que percibimos las referencias a las circunstancias recientes dentro de España: su guerra civil, brevemente sugerida en símbolos que hemos destacado con letra cursiva en los versos anteriores. No obstante, la propia intimidad es origen de nueva luz:

No lo mejora nadie. Nunca el cuadro
tan limpio de color, nunca las formas
tan sobriamente repartidas.

Aunque también sus sombras:

Allí, a mi vez, el diapasón escuálido
la propia insensatez, lo sin remedio
(...)
la soledad por el asfalto
donde miles de seres se entrecruzan.

La enumeración en forma de visión compartida es símbolo del régimen amoroso. Es su mirada la que nos conduce al tiempo mágico del instante detenido en un nacimiento continuo de emoción más que la delimitación precisa de un espacio; es la memoria del padre un espacio breve e íntimo donde se accede al misterio de la permanencia:

Vamos, así, del brazo de las sombras,
solitarios y lívidos,
(...)
Está la aldea
destellante de azul y verde mágico
presta para volar. Sobre la torre
cruza, rauda, una gaviota. Yo la miro
melancólicamente y me estremezco
pensando que ha cambiado mucho
desde que el mar jugaba con nosotros.

Los tiempos verbales son índices que van marcando el espacio de la memoria,
el ámbito móvil para la emoción:

- Pretérito perfecto: “hanse significado”
- Presente: “estoy”
- Pretérito perfecto: “hanse significado”
- - Pretérito indefinido: “vivimos”
- - Presente: “forma”, “roba”, “crece”

- - Pretérito indefinido: “dijiste”
- Presente: “miro”, “estremezco”
- - Pretérito imperfecto: “jugaba”.

El pretérito perfecto supone un pasado actuando en el presente: así es como inicia su enunciación el poeta. Desde este pasado-presente, se reconstruye una vivencia sublimada: son los presentes incluidos en esa franja de la memoria. Termina con un presente limitador desde el que se reconoce: “estremezco”. Vemos, sobre este esquema verbal, que el tiempo nocturno del imaginario –así la duda implícita en el recuerdo- permite cálculo de vivencias luminosas y precisas, con lo que se reconstruye una orientación diurna del ser en el mundo. Pero tal reconstrucción se enmarca en la convocatoria de símbolos y pulsiones del tercero de los regímenes del imaginario antropológico, el de la permanencia en un instante amoroso de resonancias inagotables.

4.- Recuerdos de la guerra civil: “Como animales muertos” y “Pequeña elegía a Manolo Rueda”.

Al tema se acerca G.A. Carriedo con el humor sorpresivo que le es característico –a pesar del contenido trágico-, en el primero de los poemas, y con un lirismo elegíaco particular –con ecos de Miguel Hernández al fondo- en el segundo.

Ambos poemas son ejemplo de la integración del tiempo de historia colectiva en el espacio mítico del yo. Su desarrollo expresivo se basa en la mención del

símbolo, en despliegues amplios en los inicios y la parte central de los poemas,
y en unos finales que son fijación del referente simbolizado en ellos.

En el primero, el origen está en un “imaginado” asesinato político arbitrario:

Nada me apesadumbra
tanto como un cordero
muerto,
como un cordero degollado
con los ojos en blanco mirando a las estrellas.

Nada me apesadumbra
como un gato caído del alero,
despanzurrado, abierto,
con los ojos en blanco mirando a las estrellas.

Se escucha entonces un balido horrible,
un maullido feroz en las esquinas,
un son vindicativo y sobrehumano
que me hiela la sangre, acorta el sueño,
pone el pelo de punta, carne encoge,
me arruga el entrecejo, escalofría
y hace pensar en las tinieblas sordas
donde el infierno pululando, bulle.

En la noche terrestre, cuando salto
de la cama y me voy a la pradera,
sobre la verde yerba veo un gato
que me mira implacable y recrimina.

Y he sentido esa lástima indecible
que dan los niños inocentes
que van el primer día a las escuelas.

Se escucha, entonces, un bramido horrible
parecido al que el toro da en el bello
tercio de banderillas.

Se escucha, entonces, un bramar humano,
sonido terrorífico emergiendo
del libro de la historia.

Porque
nada me apesadumbra
como un hombre tendido en la cuneta
con un tiro en la tripa.

También es el final del siguiente poema el centro explicativo del referente simbólico: Manolo Rueda fue su amigo y vecino en Palencia a quien G.A. Carriedo vio cuando lo llevaban para ser fusilado, junto con su padre, por los fascistas en 1936. La anécdota nos la cuenta en la “Autobiografía parcial”, que ofrecemos en el primero de los Apéndices de este tomo; allí nos precisa la edad de la víctima: 16 años.

Por aquí dicen que apareció su cadáver
y olía mi corazón a cementerio.

Bajo charcas húmedas en la distancia
se pusieron las ranas a llorar.
Apenas había amanecido y el aire tenía
una tristeza trágica, infinita,
una tristeza como de pozo,
como de mar que se retira, como de ruina que se hunde,
como de corazón que ya no crece.

Fue aquélla la última vez. Las rosas mojadas,
qué bien olían, Dios. La geografía se iba quedando
al tiempo que los muebles y las horas.

Y la sangre nos golpeaba las sienas,
y la vergüenza nos subía a las mejillas,
y la rabia a los puños,
pero todo era inútil.

Pero todo fue inútil, porque
debajo de la tumba que nadie sabe
hoy los huesos de muchos se juntan con los tuyos.
Parecía imposible, cosa de broma, pero ahí está
tu calavera que todavía horroriza,
ahí está tu podredumbre para testimoniarlo,
tu juventud tronchada preguntando razones,
tu vivo idioma permanente
pidiendo un puesto en las tribunas.

El agua rueda al mar, y los amigos
de la escuela te colocamos flores
sobre el jardín de nuestros juegos
que una mañana se bañó de pólvora.

En estos poemas G.A. Carriedo vuelve los ojos a la historia trágica de España, como justificación del mensaje necesario que vendrá después, para que actúe en las conciencias emocionadas de los españoles y miren al futuro, uno de los núcleos temáticos de este libro.

5.- El régimen nocturno del imaginario: “Existo por milagro” y “Noticia al anochecer”

Venimos planteando el *imaginario cultural* como un registro simbólico superpuesto al espacio mítico del yo; y que, en el caso de la poesía social que se escribió en España durante dos décadas al menos, se origina en las coordenadas del régimen nocturno del imaginario. Éstas no siempre se hacen visibles en una primera lectura, como cuando el poeta proyecta utopías futuras desde la sensación de un riguroso cerco al presente; pero en los poemas que ahora pasamos a comentar, se tiene presente al sujeto poético más desolado, más escéptico frente a las circunstancias de la historia por las que atraviesa. En “Existo por milagro” leemos:

Empiezo a hacer historia de mi vida.
Un miércoles recuerdo que iba yo de paseo
y se me posó una paloma en el pecho.
La paloma, blanca, tenía un tamaño gigantesco
y era como si un agua torrencial lloviese desde el cielo.
(...)
Otro miércoles más y yo estaría muerto.

Y en “Noticia al amanecer”:

Hace tiempo debí escribirte carta,

decirte, entre otras cosas, “en la provincia llueve,
mi hermana se ha metido monja
y yo perdí el empleo
(...)
Yo, en cambio, estoy hundido y algo extraño;
no tengo salvación: ando la calle,
me voy a la taberna y luego dicto
mensajes que no salen de mi bolso.
No hablo con nadie ni pregunto
cómo acabó la fiesta.
Dime si aún es posible, dime, estar más muerto.

Desde la orfandad interior, estos poemas son la voz de quien se sabe dentro de las mismas circunstancias sociales en precario que las de los que necesitan la palabra poética para remontar la caída. Así pues, desde la historia íntima del “yo”, y desde la del “nosotros”, la poesía como compromiso ético –voz “precursora” de utopías sociales- se hace urgente y necesaria. Éste es el mensaje que sintetiza la primera parte del libro.

6.- “Material sometido”: cruce de varias influencias formales e ideológicas, con J.Cabral de Melo Neto en la cercanía.

El último de los poemas de la primera parte, que hemos analizado como enmarque conceptual del conjunto, supone posición tomada por el poeta que no sólo denuncia sino que convoca para dar respuesta colectiva a los problemas sociales. En esta segunda parte, se desarrolla tal llamada civil como una épica del proletariado. Y en esto, G.A. Carriedo se alía con lo que fue un programa militante del que la historia social y literaria tiene documentación suficiente.

En 1959, tras la celebración en Colliure de un homenaje a Antonio Machado con motivo del 20º aniversario de su muerte, se gestó un proyecto de intervención política mediante la utilización pragmática de la literatura: poetas y narradores se distribuyeron espacios sociales significativos para llevarlos a sus páginas bajo un tratamiento específico, el “realismo crítico”, de manera que la mina, el campo, la ciudad, la burguesía, el mar, los estudiantes, la emigración o los desocupados fueran tópicos sobre los que incidir desde una ideología de izquierdas¹⁸⁴. En esta sección del libro que entramos a comentar, los rasgos que distinguen a los poetas del 50 –grupo protagonista del enfoque “crítico” dentro del realismo social- están presentes con mayor claridad que en otros poemas anteriores, en los que veíamos indicios de lo que ahora es desarrollo confirmado.

Por su parte, G.A. Carriedo había entablado amistad con el poeta, diplomático y marxista convencido J. Cabral de Melo Neto, lúcido desvelador de los intereses que controlaban la economía y la cultura occidentales, pero también exigente investigador de las potencias del lenguaje a la hora de “levantar” la realidad en el poema, con la misma perspectiva crítica con la que observaba la realidad social. Esta amistad tuvo en aquél una doble influencia: le inició en el “constructivismo” como técnica poética –se verá en *Los lados del cubo*- y le reafirmó en su humanismo comprometido con los que no tenían voz pública.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Se sabe que el Partido Comunista de España, ilegal entonces, estaba en la sombra del proyecto. La iniciativa surge de un grupo catalán de editores y poetas, entre los que se encontraban C. Barral y el grupo de *Laye*. En este ambiente estuvo presente, en alguna de sus visitas a España, el diplomático y poeta J. Cabral de Melo Neto, brasileño de la generación de 45 que tendrá una notable influencia en G.A. Carriedo.

El tratamiento constructivista, que pretende trasladar la objetividad de lo científico a los poemas o al libro que los recoge, también está presente –en un nivel mínimo, eso sí- en “Material sometido”. Los títulos llevan el término “teoría”, que presupone el significado de “elaboración científica”; y el orden con que se suceden los “argumentos” también implica una organización conceptual, pues la revisión de la situación del proletariado parte de la historia cercana como causa del desvalimiento presente para ir avanzando en los proyectos de intervención, a través de la palabra poética activa, con objeto de alcanzar el futuro merecido: es decir, hay una revisión de la historia como causa-efecto y acción-consecuencia, que se aviene con una concepción materialista –marxista- de la vida social.

7.- La infancia, tópico en los poetas del realismo crítico: “Teoría del ayer”.

La inclusión del “yo” del poeta, de su infancia y juventud, en las circunstancias sociales que se juzgan, es el rasgo que permite personalizar, enfocar desde la mirada de cada sujeto –inalienable, hasta para la teoría marxista- la realidad objetivamente reductora. Comprobemos cómo se expresa:

Íbamos los dos despacio, amigo mío,
por la acera de enfrente.
De repente,
se desató la tormenta.
(...)
No se salvó siquiera

¹⁸⁵ “Teoría de la minería”, poema de esta parte del libro, lleva una cita de J.Cabral de Melo: “Que é a morte de que se morre de velhice antes dos treinta.”

el cristal de pureza
de la ventana de nuestra infancia.
Todo se lo llevó el aguacero.
Daba pena la calle llena de barro
como sangre coagulada.

Y desde el pretérito indefinido –“llevó- avanza hacia el presente, donde “los fantasmas sonámbulos de las muchedumbres” son la realidad actual del hombre vencido, el objetivo crítico del poema:

¡La calle y sus espectros
mudos y silenciosos!
Ya ves tú lo que pueden
las nubes de verano.

8.- Poder transformador de la palabra poética: poesía como fuente de conocimiento en “Teoría del tiempo” y “Teoría de hoy”.

Otro de los tópicos de la segunda generación fue la consideración del poema como motor de un descubrimiento original –por nuevo y personal- de la realidad oculta bajo las apariencias. En este sentido, G.A. Carriedo desarrolló a su manera frutos de una indagación vigilante sobre los mecanismos y recursos del lenguaje: si esto es lo que se propuso en el período vanguardista del postismo, ahora, cuando la tendencia es indagar sobre la pragmática del poema, se centra en los “cortes” semánticos de los términos, capaces de abrir brechas de esperanza comunicables a la “mayoría”. El resultado son versos en los que los *símbolos mencionados* son el mínimo y exclusivo recurso retórico para

expresar el impulso imaginario de “reconocimiento” de la verdadera realidad oculta.

Aquí,
en esta dimensión sola
(parte y todo de todas las dimensiones),
en este abrazo mismo.
(...)
aquí mismo, lentamente, donde un caudal brota
o parece brotar
sin embargo y todavía para siempre.
 (“Teoría muda del tiempo”)

En “Teoría de hoy” el poeta se pregunta si el poema colabora para traer la esperanza a los pueblos, revisa las carencias del mundo y se plantea la función última del poema, para lo que, incluso, compromete su persona (así interpretamos el verso final, de clara ascendencia postista):

Podría llamarte por tu apellido,
Nombre-de-la-esperanza,
pero ¿de qué me vale
decirlo todo
(...)
¿Con que yo te nombrara
se arreglaría todo, se arreglaría el mundo,
se arreglarían los cultivos,
las forjas metalúrgicas, las tablas
de la madera, los andamios,
¡qué sé yo!, la alegría,
la alegría del mundo y de vivir?
(...)
¿Qué se me pega a mí que el olmo mane,
que las palabras tiemblen, que yo diga
tu nombre y tu apellido y todo
lo de hoy, mañana, ayer, eso que tarda?

Si se me pega y con mi voz lo gano.

9.- La épica de los trabajos: “Teoría de la agricultura”, “Teoría de la construcción”, “Segunda teoría de la agricultura”, “Teoría de la madera” y “Teoría de la minería”.

Los poemas de este grupo son los que pretenden una objetividad mayor: están enunciados –con algunas excepciones que no impiden esta agrupación significativa- en 3ª persona, frente a los anteriores, que lo estaban en 1ª.

Pero el tiempo de historia colectiva, como “imaginario cultural” superpuesto, en estos poemas se dotará de impulsos semejantes a los registrados en el espacio mítico del yo poético. Veamos en “Teoría de la construcción”:

Siento y me crezco y me recrezco oyendo
gemir la grúa, el compresor, la hormigonera
dentro de mí. Venía
tu material, oh pueblo, a punto
(...)
Y el edificio crece
-jácenas y pilares, riostras y bovedillas-,
crece pausadamente, pero crece
e inevitablemente irá creciendo
hasta adquirir la forma de la estrella
que ha de prestarles dimensiones válidas
a vuestros materiales sometidos.

En este poema, el imaginario con que se observa el poeta en la intimidad coincide con el que desarrolla para analizar la acción del hombre constructor. Es así como la visión esperanzada del futuro personal coincide con la épica del proletariado concienciado del valor de su trabajo activo.

En “Teoría de la madera”, partimos del tiempo nocturno del imaginario. Si el hombre constructor del poema anterior se yergue sobre los materiales, en éste predomina la desorientación del hombre inerme:

Sobre los campos de patatas
asesinadamente
el hombre forestal
piensa, solloza, escribe
la página cruenta de la desolación.

Los símbolos mencionados en los primeros versos se desarrollan y explican en los siguientes:

Sobre los troncos vegetales
que sobre el río se golpean,
ese hombre es el árbol que del monte descende,
árbol que crece en múltiples ramajes,
que se extiende en ramajes hereditarios
y luego se derrumba sobre el lecho.

El paisaje que siempre ha reclamado la atención de G.A. Carriedo, aquí se expresa a través de construcciones con términos connotados de ideología marxista:

le habla del precio de los pinos,
le dice que hay un mundo para todos.

Como en cualquier programa de acción, se ofrece un mensaje final que ahora es resultado de una ficción sustitutoria: el futuro, simbolizado en la luz del espacio diurno, se hace presente, y en ello han colaborado tanto las fuerzas de la naturaleza como el arma revolucionaria que simboliza “hachas”:

Y el hombre forestal
amanece un día dueño de la madera
entre los árboles gigantes y las hachas.

La posición ideológica de G.A. Carriedo en su paso por la poesía social queda resumida así, en la búsqueda de la utopía, en la emoción humana de la victoria merecida, en que el paisaje-paisanaje desmedrado se transforme -gracias a su acción personal o colectiva- en el territorio fértil donde convivan los hombres dueños de sí mismos y de los frutos de su trabajo.

La construcción en superficie del poema se realiza de modo parecido al de otros de este mismo libro: paralelismos, anáforas, adjetivación escasa, verbos y derivados verbales cuya distribución señala impulsos simbólicos de acciones programadas, registro coloquial del habla... En suma, la sobriedad es la vía más directa para comunicar la emoción de sus reflexiones sociales.

En “Teoría de la minería”, poema con cita de J. Cabral de Melo, el personaje poemático no es un sujeto individual sino la estirpe: de modo que se trata más bien del condicionamiento histórico que la clase a la que representa ha sufrido. Y puesto que parecida extensión significativa se produce en el tratamiento del tema de la agricultura y del bosque, el “programa de acción” poética parece residir en la revisión de tres sectores primarios de la economía de un país. De nuevo comprobamos el planteamiento “constructivista” previo al poema, cuya proyección y objetivos tienen un horizonte político:

De sombra en sombra van
todos los hombres, apretados,
y sus familias
incrementadas por momentos,
mientras se alarga la jornada.

En los versos finales se introduce la primera persona del plural, símbolo de la conciencia colectiva a la que se dirige. La crítica se intensifica, y, a través del oscuro sujeto de la última oración gramatical, se refiere a las fuerzas ocultas de la historia, porque a lo que se pretende inducir es hacia el desvelamiento de las mismas y al replanteamiento del sistema:

Poco a poco
hemos ido colmando los cementerios,
hemos comido sal
o nos hemos lamido los unos a los otros.

Nos han robado el corazón.
(...)
Es la teoría del mineral,
la teoría de los nombres escritos
más allá de los cuarenta metros
o, quién sabe,
en el fondo de nuestras conciencias.

10.- El poema como desarrollo argumental del símbolo inicial: “Teoría del miedo” y “Teoría de la esperanza”

Estos poemas son un ejemplo del pretendido “grado cero” de la escritura –si obviamos la versificación-, y su expresividad se basa en los juegos sorprendidos creados en el registro coloquial del habla. A este rasgo hay que añadir la recuperación de la primera persona verbal –aunque en relación con la impersonalidad del “todos”-: con ello se simboliza el compromiso desde la subjetividad del yo poético:

No estoy seguro, no lo puedo estar,
no hay quien esté seguro.
Todos miran en derredor
cuando hablan, cuando susurran, cuando piensan,
todos miran hacia la puerta cuando entra alguien,
todos sonríen, todos desconfían, todos se echan a
[temblar.
(...)
Por eso tiembla hoy la Humanidad
cuando habla, cuando escuchan, cuando suena el
[teléfono,
cuando alguien te pregunta la hora,
cuando hay quien se coloca cerca de ti en la calle
y es del todo imposible justificar la vida.

(“Teoría del miedo”)

Cuando yo quise ser o estar. Entonces.
Hubo un momento en que me pude haber salvado.
(...)
Pero hoy tengo la puerta enfrente entreabierta.
Noto cómo me sonrío la oscuridad.
Entonces pude haber hecho algo grande.
Hay demasiadas cosas que todavía podría hacer.

(“Teoría de la esperanza”)

11.- “Estación término”: parábola del *tiempo de historia*.

Este último apartado lleva dos citas, representativas de rasgos de otros autores que G.A. Carriedo ha adaptado a sus nuevos propósitos. De Pablo Neruda parece haber tomado el elemento rítmico de un verso que se repite a modo de estribillo y tema. “No pasarán más trenes esta noche” puede ser un traslado de aquel “Puedo escribir los versos más tristes esta noche”, y recibir connotaciones significativas funcionales. El verso que en este poema se repite es el marco imaginario que simboliza la historia reciente de España, y dota al conjunto de un eco trágico, simbolizado ya desde el mismo impulso imaginario de caída el término “noche” presupone.

De Campoamor parece retener el símbolo “estación” y la vehemencia en el ritmo de la llegada. No obstante, la adscripción a una poética en la que no se busca la belleza de forma prioritaria y sí, en cambio, la contundencia de los contenidos comunicativos a través del ritmo y la semántica, es nota común entre la cita y la expresividad de este poema. Con todo, desde las citas

percibimos una anónima tragedia en masa, violentando con su presencia el espacio donde la historia podría continuar su imprevisible recorrido.

Hemos considerado este poema narrativo como parábola del tiempo histórico, cuyo inicio parte del tiempo presente –“estación” es su símbolo-. Pero la historia que simboliza lleva una considerable carga de seres anónimos derrotados:

La estación es más triste sin el ruido
ronco, fugaz, de las locomotoras
que en la noche trepidan y resuellan.
La estación es más triste con sus pálidas luces
y sus salas de espera donde duermen los bultos
donde yacen dormidos semejantes a bultos
esos desconocidos que siempre conocemos
porque siempre los vimos dormidos en los bancos
de las salas de espera,
porque siempre los vimos viajando de noche
dentro de sus pellizas,
porque siempre los vimos ojerosos de sueño
llegando al pueblo frío que la mañana baña
preguntando por fondas económicas
sólo para dormir
y bebiendo una mezcla de café y aguardiente,
mientras dan con los pies en la tarima
de la taberna popular
donde hay una bufanda donde asoman los ojos
del viejo tabernero
que está diente con diente tiritando de frío.

En esta desolación a la que conduce la historia reciente de España –pues es el referente, en 1961, de los versos anteriores, a través de mecanismos significativos como la implicación semántica de los símbolos empleados-, sólo el sueño es reparador, ya que la visión clara del día incide en su daño:

Por la mañana crece la horrible singladura
y todo es como si estuviera muerto,
recién resucitado a una vida cotidiana,
lo mismo que si un muerto vuelve a sentirse muerto,
lo mismo que si un vivo vuelve a sentirse vivo
dentro de tanto muerto.

El poema ha comenzado con la enunciación en 3ª persona de una realidad fatal. Pero se produce un cambio en el enfoque cuando se enuncia desde la 1ª y así rescata la esperanza de una visión renovada: es la subjetividad crítica, que viene para sustituir la historia interpretada oficialmente por otra en la que se tenga en cuenta el dolor humano de tantos seres anónimos:

No lo pensé y había
como un clamor de pájaros ausentes en las ramas
que la escarcha blanquea,
y un reguero de sol débil y amarillento
acariciaba en vano el barro endurecido
(...)
Había así como un recuerdo inefable
de lo que acaso fuera el Paraíso:
pálido remedo, escaso resto
de algo gastado y consumido por generaciones voraces;
de algo roído por la sempiterna rata
del privilegio y la prebenda
hasta quedar en eso que aún llamamos paisaje
con sus olmos raquíticos, ateridos de frío,
blancos de frío y hielo, y los terrones
duros de frío y hielo, y los corazones
duros de frío y hielo y odio a ultranza.

La “danza de la muerte” a la que se asemeja en algunos momentos este recorrido de la mirada por el paisaje, encuentra en la noche un taimado manto con que cubrir los “bellos crímenes de los guantes de púrpura”, contra los que nada pueden hacer los obreros:

El trabajador descubre el juego
del enemigo que se le lanza encima
con un hierro en la mano.
Pero el enemigo tiene parentela,
una inmensa familia de gentes ponderadas
que ante todo prefieren la tranquilidad,
(...)
Y el obrero burlado
no puede nada frente a tanta ilegalidad
Y se retira a su cubil
para seguir muriendo por los demás.

El poema avanza hacia el final con un cambio en la persona de la enunciación: el uso de la primera del plural, dentro de las dos preguntas retóricas que forman los versos siguientes, sirve para convocar a la colectividad a una denuncia rebelde y activa que haga cambiar el signo de la historia:

¿Nos conocemos todos acostados
en los bancos de las salas de espera?
¿Estamos aquí todos
semejantes a bultos ojerosos?

Y termina con algo que ya sabemos característico del poeta: unos sintagmas en que el humor y la sorpresa por los términos relacionados sirven para redoblar la denuncia y su llamada a la rebeldía:

Porque para el recuento de las horas difíciles
para el recuento
de los horribles llantos derramados a oscuras,
de las expoliaciones y cohechos,
de los interminables años de prisión,
de las matanzas de blancos y negros,
de los martirios y preventivos
de los abusos y sucesos,
haría falta un coro de matemáticos
y un libro de contabilidad grande como el desierto.

No obstante, en los versos previos a estos con que acaba el libro, G.A. Carriedo ha expresado la otra cara de la tragedia, y expresa su compasión

personalizada por todo ser que sufre, al margen de la acción política que reclame.

Es el dolor el que viaja de noche
dentro de su pelliza,
y es la imagen del ferroviario y su capote
lo que me inunda el alma de soledad.

XIV.- EL COMPROMISO SOCIAL EN *POLÍTICA AGRARIA*¹⁸⁶

1.-Introducción.

Empezamos este capítulo con la reproducción de las respuestas que G.A. Carriedo dio en dos momentos distintos –1965 y 1980- a las preguntas sobre su poesía en general y, en particular, sobre el realismo, su ascendencia en España y el compromiso del poeta con su tiempo. Ellas confirman, unos años después de la publicación de sus libros “realistas”, que tenía clara conciencia del debate abierto, tanto en España como en el extranjero, en torno a la función de la poesía y del poeta en la sociedad actual. Si es ahora cuando las citamos, y no en capítulos anteriores, se debe a que es en el libro que en éste comentaremos donde demuestra la madurez de su escritura en la tendencia a debate, y por ello, ejemplifica el conjunto de sus objetivos y logros para cuya interpretación conviene, como cita de autoridad, las declaraciones del propio poeta.

En 1965, contestaba así a las preguntas de Rubén Vela¹⁸⁷

¹⁸⁶ G.A. Carriedo, *Política agraria*, Poesía de España, Madrid, 1963. Junto a las revistas, los miembros de la generación del 51 crearon colecciones de libros en las que se publicaban las obras de su poetas y allegados en la misma línea de entendimiento de la poesía de aquellas décadas.

¹⁸⁷ Rubén Vela, *Ocho poetas españoles*, “Death Weight”, Losada, Buenos Aires, 1965, pp. 43 y 44.

- “¿Pertenece a algún movimiento poético?”

-Con la cabeza y el corazón me adscribo al movimiento *realista*¹⁸⁸ que informa definitivamente a la nueva hora de la Poesía y el Arte. Por diferentes caminos, siempre, desde los primeros versos *responsables*¹⁸⁹, he pretendido vivir en el tiempo y en comunicación con la verdad del hombre.

-¿Cómo definiría usted su poesía?

-Hace diez años, cuando editaba la revista *El Pájaro de Paja*, se decía de mí que mi profesión (el periodismo) influía notablemente en mi obra, generando un *informativismo poético*. Esto, en cierto modo, es verdad, porque aparte la necesidad sentida de emboscar el pensamiento y la intención en múltiples ocasiones, mi lucha en poesía se ha cifrado –y sigue cifrándose- en llegar a la sinceridad máxima y a la síntesis, no diciendo más que la verdad y con las palabras estrictamente necesarias.

-¿Cuál es, a su entender, la función de la poesía en la hora actual española?

-La de siempre, aunque en estos tiempos lo es todavía de manera más imperiosa: acercar a los hombres entre sí, por medio de la palabra; fundirlos en una misma verdad, en una misma preocupación, en una misma fe; recordarles que viven, que son hombres y que existen la justicia y el amor. De manera más inmediata, despertar en ellos esa toma de conciencia que, en fin de cuentas, es el fin último de la Poesía.”

¹⁸⁸ En estas respuestas observaremos que G.A.Carriedo prefiere el término “realista” para nombrar la corriente social de poesía de las dos generaciones primeras de posguerra. Nosotros hemos utilizado con frecuencia el mismo término cuando nos referíamos a la suya por este motivo.

¹⁸⁹ A partir de éste, los términos en cursiva reproducen el original.

La entrevista continúa y tendremos que volver a ella. Pero este comienzo nos sitúa en la perspectiva desde la que compuso *Política agraria*: podemos comprobarlo en el “informativismo poético” al que responde la expresividad del primero de sus poemas:

Así era la palabra
que hablaba a su manera.
En Madrid, a veintiuno de febrero
de mil novecientos sesenta
y dos, de prisa escribo,
me dirijo a los hombres de conciencia,
llegándome a las urbes más lejanas,
pidiendo posada mi verso en las aldeas,
y si todavía me dejan,
por los caminos arriscados
incluso cruzaría las fronteras.

Pero hay que seguir leyendo la entrevista.

“-¿*Qué opina usted de los poetas que le precedieron?*

-Se caracterizaron generalmente por su evasión de la realidad, por su alienación de los más caros postulados de la Poesía; vivieron la pura abstracción, inmersos en una temática intimista o del más vario matiz carente de trascendencia y contribuyeron no poco al aburrimiento y el escepticismo poético. Se trataba de un decir *bonito* y *vacío* incapaz de arraigar y permanecer. Sus versos, ni buenos ni malos, eran francamente monótonos. Entre las distintas excepciones y seguro de olvidarme a algunos, Victoriano Crémer, con su verso rotundo y protestante, tuvo la virtud de iniciar la salvación, y en este cometido le acompañó Eugenio de Nora, más intelectual, Gabriel Celaya continúa la tarea a través de una obra interminable de rico contenido, y Blas de Otero se vuelca con varios libros de gran significación. Junto a estos poetas, Ángela Figuera,

Ramón de Garciasol y Leopoldo de Luis, contribuyeron no poco a crear un estado de conciencia de honda repercusión en las nuevas generaciones.

-¿Cuáles son los poetas que, en su opinión más han influido en el actual panorama de la poesía joven española?

-Es difícil hablar de influencias en un momento lleno de lagunas y valladares, cuando la continuidad se había roto y las referencias inmediatas resultaban inasequibles. Los poetas jóvenes –huérfanos de ese magisterio- han tenido que ir redescubriéndolo todo, hasta ponerse, en un titánico esfuerzo, a la altura de la más importante y acertada poesía mundial. No obstante, no se puede negar el ascendiente que sobre ellos han ejercido Antonio Machado y Dámaso Alonso, dentro de España, y Vallejo, Neruda, Mac Leish, Stephen Vincent y Drummond de Andrade, fuera del país.

-Algunas observaciones que agregar.

-Que creo en la misión redentora de la poesía y que me hace feliz ver cómo el poeta –lejos de imaginarse un dioscello individual incomprendido- empieza a sentirse un hombre que forma parte de una comunidad de insospechadas proporciones.”

La segunda entrevista fue realizada por Javier Villán¹⁹⁰, en 1980, y de ella reproducimos las respuestas de interés para el capítulo presente:

-Háblenos un poco de su poesía. ¿Qué influencia ha tenido en ella la pintura?

-Al principio, ninguna. Y esto me lo reprochaba en alguna ocasión Ángel Crespo. A partir de entonces empecé a interesarme por la pintura y esto,

¹⁹⁰ Javier Villán, *Palencia: paisajes con figura*, Molinos de agua, Madrid, 1980, pp. 68 a 70.

naturalmente, ha influido en mis versos. Pero también he recibido grandes influencia de mi dedicación profesional en el campo de la técnica. Yo he trabajado en una empresa de ingeniería en la que modestamente intervine en la formulación de planes para la construcción de grandes presas. Fui coordinador de los trabajos de los ingenieros y esto me familiarizó mucho con el hormigón pretensado, láminas alabeadas, etc.... *Política agraria* es un libro producto de estas experiencias. Después, cuando fundé la revista *Forma Nueva*, de arquitectura, diseño y arte, con Crespo como redactor jefe, ya me adentré mucho más en la plástica.

-¿También esta etapa tiene su transición poética?

-Sí. Todo esto se refleja muchísimo en mi libro *Los lados del cubo*, publicado en 1973.

-¿A qué se debe tu atracción por la poesía en lengua portuguesa, hasta el extremo de escribir directamente en portugués?

-En Brasil ha habido tres movimientos literarios verdaderamente apasionantes. La Semana del Arte del año 1922 que tardamos mucho tiempo en conocer, la Generación del 1945 con la figura clave de Cabral de Melo, uno de los grandes poetas universales; finalmente, el concretismo. Así como el futurismo tiene dos grandes vertientes, la italiana y la soviética, el concretismo tiene también dos grandes vertientes, la alemana y la brasileña. Nosotros, por afinidad de raza y de lengua, tendimos hacia la brasileña. A mí, esto me influyó hasta el extremo de que he seguido dentro de la trayectoria concretista, incluso en mi último libro *Los lados del cubo*. Sin olvidar, por supuesto, la presencia constructivista que se da a toda mi obra.

*-Una obra ¿ya lo suficientemente consolidada como para publicar una antología?*¹⁹¹

-La razón de la antología es muy sencilla. Llevo bastantes años de espaldas a la poesía, mis ediciones han sido muy limitadas, no hay ejemplares y hay, por el contrario, una demanda de mis libros. Se cree que alguna influencia he tenido en el desarrollo de la poesía de los últimos años y, por lo tanto, parece necesario para las nuevas generaciones clasificar y aquilatar esta posible influencia.

-Hay algo que no quisiera dejar de plantearte a ti, tan vinculado siempre a los movimientos de vanguardia. ¿Qué puntos de conexión puede establecerse entre progresismo político y vanguardias estéticas?

-Pues yo diría que muy pocos, aunque el tema es complejo y polivalente. No tiene que ver, al menos necesariamente o como relación interdependiente. El futurismo, por ejemplo. En Italia fue fascista. Pero en Rusia va paralelo a la revolución en un principio... Aunque luego Maiakowski no dejó de tener dudas, sus problemas. En líneas generales, y es necesario simplificar, el fascismo es regresivo, pero capaz de integrar cualquier movimiento que no lleve una carga ideológica de izquierda explícita.

-Entonces no se entiende muy bien lo del postismo y su choque con Juan Aparicio.

-Es que el caso de España en los años cuarenta y cincuenta es distinto. Se reprimía, indiscriminadamente, cualquier cosa que saliera de lo oficial. De ahí la idea de que las vanguardias puedan ser políticamente progresistas. La

¹⁹¹ La entrevista se hizo poco después de haber aparecido la antología *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, preparada por A.Martínez Sarrión, Hiperión, Madrid,1980.

reacción contra el régimen la constituían en aquellos momentos la poesía social que, estéticamente, es regresiva, que carece de lenguaje artísticamente viable.

-Y ¿por qué ha de seguir siempre esta dicotomía? ¿No podría incorporarse toda la audacia de las vanguardias, sus hallazgos estéticos, el rigor del lenguaje, a un contenido de matiz ideológico, combativo y progresista?

-Totalmente de acuerdo en que podría hacerse. Pero no ha sido así. Quiero citar una vez más, porque es de justicia, a Ángel Crespo. En una conferencia que dio en la Universidad de Upsala fue recibido como un luchador de la causa antifranquista. Entre las banderas había una que decía: “la poesía es un arma de combate. G. Celaya”. Y Crespo hizo esta observación: “De acuerdo, un arma de combate. Pero cuanto mejor sea ese arma más eficaz será.”

-Esto me recuerda otra afirmación famosa: “una obra de arte, por mucha carga política que tenga, no será efectiva si antes no es arte”. Mao Tsé Tung, Congreso de Yenan, año 1942.

-Absolutamente de acuerdo. Yo no sé si Crespo había recordado a Mao, pero la identidad es absoluta. Yo, por mi parte, quiero decir algo similar: de nada sirve un escritor o un pintor combatiente político si antes no afirma su condición de artista.”

Hemos visto, en las declaraciones anteriores, que la participación de G.A.Carriedo en una poesía “militante” no le impedía mantener su adscripción a una línea vanguardista y renovadora del lenguaje poético, y buscar para todo ello –compromiso social y lenguaje renovador- referentes internacionales. Esta concepción integradora de la poesía explica el que en estos años de la década del 60, a la par que escribe *Política agraria*, colabora en homenajes y actos de

oposición al Régimen franquista dentro y fuera de España y nos ofrece, dentro de la revista *Poesía de España*, sus traducciones de poetas extranjeros de significada obra “comprometida” con la historia. Pero también a la par con lo anterior, amplía sus conocimientos en torno a la vanguardia madrileña, pues sabemos de su amistad con J. Campal y los grupos universitarios de la nueva poesía experimental, por un lado, y de la que mantendría hasta su muerte, por otro, con Antonio Martínez Sarrión, poeta de los del 68. Estas últimas iniciativas las veremos con más detenimiento en el capítulo próximo. También en la cercanía de los primeros años de la década del 60, inicia su colaboración con la *Revista de Cultura Brasileña*, de gran trascendencia para su trayectoria poética futura.

El libro que vamos a comentar, por tanto, aunque es poesía “comprometida” socialmente y está escrita bajo el dominio del realismo como técnica expresiva, esconde una mirada de mayor calado que nos permite detenernos en lo que no era motivo de comentario entonces, si bien años después se ha demostrado imprescindible: las cuestiones de estructuración formal y las implicaciones del componente imaginario en la emoción poética.

2.- Perfil estructural del libro y su simbolismo en el imaginario poético.

Con la primera lectura del conjunto de poemas del libro percibimos una imagen que es reproducción del perfil de su mito personal. Salvado el primer poema, que como en libros anteriores es una poética, el segundo, “Paraíso

perdido”, es el establecimiento del reducto vital del que partirán los impulsos del imaginario. Los siguientes poemas, “Teoría de la agricultura”, “No lo dicen todo”, “Támara”, “Primavera”, “No necesariamente”, “Segunda teoría de la agricultura”, “La tierra” y, parcialmente, “Verano de 1961”, son el “paisaje” recorrido con la mirada; pero lo que había sido, al principio de su trayectoria, un amplio horizonte abstraído en su bronco grito, es ahora, por un lado, idílica naturaleza capaz de engendrar más vida, pero, en otro sentido, el espacio en el que las fuerzas ajenas –el poder, las pasiones inconfesadas de los hombres– cruzan desde antiguo y llenan el presente con dolor para los desposeídos.

A partir de “Verano 1961” se insinúa la respuesta pulsional. En este caso, ya no es una simple “sonrisa” símbolo del encuentro cordial y personal, sino una paciente reflexión a través de la cual se mediatiza un programa de política partidista en los poemas. “Paisaje”, “Palabras labradoras” y “Poemas para un tiempo mejor” son expresión de la utopía en que termina la visión comunista de la sociedad. “Teoría del sueño”, “El mundo está cambiando” y “Parte de guerra para la paz” son la convocatoria a la acción, con las limitaciones exigidas por la censura del momento en que se publica el libro.

3.- Gabriel Celaya y Miguel Hernández, junto a ecos de otras voces más antiguas.

En la retórica *de urgencia* del poema “Así era la palabra”, son evidentes las presencias de G. Celaya¹⁹² y de M. Hernández¹⁹³:

Así era la palabra
que hablaba a su manera.
En Madrid a veintiuno de febrero
de mil novecientos sesenta
y dos, de prisa escribo,
me dirijo a los hombres de conciencia,
llegándome a las urbes más lejanas,
pidiendo posada mi verso en las aldeas,
y si
todavía me dejan,
por los caminos arriscados
incluso cruzaría las fronteras.
¡Oh la bonita suerte de las landas
donde las gentes comen, aman, duermen,
piensan!
A todos les decía, si ustedes lo permiten,
lo que se olvida o se recuerda.
Con angustiada voz ahora
la palabra y mi verso se entremezclan,
pero afirmo que no soy yo quien habla:
habla un pueblo que tiembla.

En el poema “No necesariamente” encontramos otros guiños de intertextualidad en relación con G. Celaya, centrados en el uso intensivo del adverbio acabado en “-mente”:

¹⁹² Coloquialismo, deixis extratextual, discurso expositivo, función apelativa dominante, presencia de los interlocutores de un ficticio diálogo, etc., son rasgos conocidos de G. Celaya.

¹⁹³ El último verso tiene claras resonancias suyas.

Algunas veces sueño no necesariamente
con las palomas blancas de mi pueblo y sueño
no necesariamente, es la verdad,
con los dorados trojes de las eras
y también, por supuesto, no necesariamente
con los gallos dorados de la mañana.

Con esta entrada, el libro se sitúa en una escritura de abierto compromiso con la historia de su tiempo. Pero G.A. Carriedo fue uno de los que insistentemente denunció la inercia y el prosaísmo como riesgos en esta tendencia, y buscó todas las posibles mejoras formales para salvar el contenido ético del poema sin perjuicio de la dignidad literaria del resultado. Se sabe que en los últimos años de *Poesía de España* recibió duros ataques de la plantilla “con más solera” de entre los poetas sociales; las razones se escapan al tratamiento desde el que indagamos los valores vigentes de la poesía de G.A.Carriedo, y por tal motivo, abandonamos tales pesquisas. Tan sólo constatamos que supo rescatar los mensajes necesarios heredados de los poetas últimos –G. Celaya, entre otros- y continuó el desarrollo de los mismo que los tiempos requerían.

Pero a lo largo del libro podremos oír ecos de otros “clásicos” enmascarados en imágenes nuevas: desde la crítica conceptista quevediana y la belleza de lo fraccionario azoriniana, a la melodía serena y reflexiva de A. Machado o la reflexión manriqueña sobre la vida, el paso del tiempo y la fugacidad del placer, por citar algunos ejemplos. Y también mantiene el vuelo imaginario del lenguaje postista, su fonética sorpresiva y sugerente, su ironía y humor sin metafísica, y el ritmo global que dota al conjunto de un particular efecto artístico.

Por último, la sintaxis envolvente, libre en su discurrir gustoso por un camino que es el de lo esencial humano, coloca los poemas de este libro a la altura de la vanguardia europea, en la que se debatía la destrucción de lenguajes heredados y lastrados por valores obsoletos para crear otros en los que se expresara la nueva conciencia del hombre actual.

4.- Sintaxis imaginaria de “Teoría de la agricultura”.

El poema había aparecido ya en *El corazón en un puño*, pero el autor decidió incluirlo, junto con “Segunda teoría de la agricultura”, en este nuevo libro.

El primer verso nos sitúa –desde el punto de vista del imaginario- en un ámbito espaciado por el que el sujeto poemático se desplaza a impulsos bien ritmados, aunque con una urgencia oculta: es lo que simbolizan la melodía serena del verso largo, su encabalgamiento abrupto y el sintagma “a medio cocer”. Con el empleo de la 3ª persona, se objetiva el mensaje, recurso que les era propio a los poetas “realistas” de las dos generaciones de posguerra, y con el que, en este caso, se presenta al protagonista poemático como representante de una clase social u oficio.

El labrador viene cansado con su carga amarilla de panes
a medio cocer.

En el tercer verso, el símbolo “adormecido” nos sitúa en el tiempo nocturno del imaginario: tiempo de reflexión introvertida, de preocupación o vencimiento moral. El adjetivo “pesada” refuerza la interpretación del símbolo

anterior, pues el vencimiento es producto de la historia, nuevo símbolo recogido por el sintagma completo: “pesada carga de los años”. Vemos, por tanto, que a través del ritmo versal y de la semántica imaginaria, se expresa un ámbito, un impulso y una amenaza, la de la circunstancia histórica.

El poema se inserta en el conjunto de los que introducen el “tiempo de historia”. También es ejemplo de los que, entre los polos del “yo” y “el mundo” sobre los que bascula la poesía de las primeras décadas de la posguerra española, se inclinan por el segundo de los vectores, pero sin dejar desaparecer el primero. Y el poema avanza con una descripción lírica -en tono coloquial no carente de sorpresa- del paisaje que le es vital, la intrahistoria del labrador. El ritmo pausado de la enumeración sugiere en el imaginario el impulso de apertura al mundo, previa a su dominio a través del encuentro cordial entre padre e hijo:

Viene por el sendero el labrador adormecido
con la pesada carga de los años,
saluda al prójimo con su mano encallecida
y mira, qué lástima, la tierra tan bonita,
con su puesta de sol, y el silencio, y los primeros cantos
de los grillos
cuando los pájaros se han puesto a dormir,
qué lástima, con lo que cuesta todo,
piensa que no compensa romperse los huesos,
hacerse viejo y sentencioso y arrugarse
mientras se escucha, idéntica, la campana,
mientras el hijo salta del terrón al cuartel,
y viceversa.

El labrador acostumbrado a rascarse los bolsillos
mira la tierra que no es suya,
vuelve la vista atrás y contempla el panorama,
qué lástima, tan bonita que parece una tarjeta
postal, con los surcos, con la noria, con la remolacha,
con los sarmientos, con las gavillas, con los garbanzos
fidelísimamente retratados al atardecer,

cuando las amapolas tienen un brillo póstumo
y el labrador se acuerda de su padre
por el sendero si venía con la carga
de panes amarillos y a mirar se ponía
la serena amplitud de este paisaje
que habrá de comérsele.

Pero hay un juego muy sutil con la captación del tiempo presente/pasado. El símbolo “retratados”, unido a “brillo póstumo” desdoblan el presente de la descripción en un pasado recordado, del que sólo queda la memoria. Así se superponen el tiempo histórico, en el que la tierra es fuente de alegre vida para el labrador tanto como carga y esclavitud mortal, al presente desde el que el “yo” poético despliega su imaginario. Y el recorrido que viene haciendo en el poema, desde una ficticia primera generación de labradores pasa a la de su hijo, para volver al origen mediante un verso que es símbolo del cierre de este círculo:

Viene por el sendero adormecido
el labrador mirando a las hormigas, qué lástima, tan diminutas.

En la tipología del imaginario, el tiempo circular es una coordenada propia del régimen del amor, que en este caso es el paterno-filial, y que soporta vivencias de plenitud, de eterno arraigo y sosiego. La implicación inesperada del régimen amoroso, en la poesía de G.A. Carriedo, es uno de los rasgos que mejor le definen y uno de sus logros más felices, como podemos comprobarlo en este poema en el que se había partido del régimen nocturno propio de la visión crítica de la historia del campesinado español. Pero tampoco está ausente el régimen diurno, y es lo que se percibe en los símbolos que describen el paisaje rural.

Si los rasgos que conducen a la espacialización del imaginario han quedado claros con lo explicado hasta aquí, los versos finales del poema suponen el añadido del “imaginario cultural” de raíz política al que nos referimos repetidas veces:

Tan olvidadas, que cualquiera la pisa
sin que nadie por ello sienta atrapados
los derechos humanos.

Viene para cederle al hijo la herramienta.

En ellos queda explicado el referente de los símbolos previos: el labrador que se consume con la tierra, del primer grupo versal, es ahora una de las hormigas, y las fuerzas que le oprimen tampoco se hacen responsables por haber “atropellado los derechos humanos”. Observamos cómo el recurso del humor y el absurdo postistas pueden serle útil, bien manejado, para expresar una crítica más contundente. Un paso más, un impulso en el imaginario más, y nos hallamos en la superestructura cultural de la convocatoria política: la “herramienta” es símbolo realista, en una primera comunicación, pues es el instrumento laboral que se hereda; pero en otro registro, es símbolo de lucha, del enfrentamiento de clases.

Es el enfoque constructivo del imaginario del poema repetido en G.A. Carriedo: los finales son siempre significativos, bien porque explican, bien porque sorprenden y obligan a una transformación de lo leído previamente. De las diferentes formas iremos dando cuenta en sucesivos comentarios, en éste ya hemos visto cómo es el reducto del “imaginario cultural”, donde se resume, aclara y eleva el referente “social” de la parte anterior.

5.- Los versos finales como rasgo estructural en la construcción del imaginario poemático. “No lo dicen todo” y otros poemas.

El poema tiene una sonoridad clásica, basada en el ritmo métrico y sintáctico –frecuencia de estructuras bimembres, paralelismos, anáforas, etc.-; pero la selección del léxico, la sorpresa lúdica de corte postista –“amapola adulta”-, “al can y al gañán”- y el uso muy restringido del adjetivo, actualizan el enunciado y sitúan la expresividad del poema en la peculiar manera de trabajar el realismo crítico.

El rasgo que ahora vamos a destacar es el que se refiere a la estructuración del imaginario, como ejemplo para otros poemas en los que se repite en su concepción global: los versos finales desarrollan el referente de los símbolos previos, nos trasladan a un registro nuevo, más amplio, aunque estaba implícito en las posibilidades significativas –en el imaginario- desde el comienzo del poema:

Las flores no lo dicen todo,
sólo una poca parte
de la vida.

Las flores y el cantar del jilguero
cuando del sol se cubre la campaña
un poco sólo dicen,
un aspecto quizás
de cuanto forma parte de la vida
bajo los árboles, a orillas de los ríos,
junto a la amapola adulta,
junto al can y al gañán
que extasiados contemplan
el horizonte al atardecer.

Y el bravo mar y la montaña brava,
tan verde aquélla y tan azul el otro,
tampoco dicen
sino sólo un pizca
de cuanto forma de la vida parte.
Ni el rumor de las olas,
ni la esquila de los terneros
ni la fruta silvestre
ni el aguijón de las abejas,
ni el color de las rosas al chocar
dicen más que una poca
parte de la existencia de los hombres.
Porque las flores son
la dulce mueca del placer y el sueño.

Y el cetro de los reyes
la realidad que aún ronda por las esquinas.

En los cuatro últimos versos, los dos primeros –“Porque las flores son /la dulce mueca del placer y el sueño”- son aclaración de los tres con que comienza el poema. Son un eco manriqueño: las apariencias engañan, son trampa para el no avisado.

Y los dos últimos constituyen el “imaginario cultural” superpuesto al lírico: tras la llamada a desvelar lo que se oculta en la naturaleza más luminosa, se convoca a una toma de conciencia social, para que se indague en las sombras con que amenaza el poder instituido.

Este tipo de final sorpresivo, que obliga a cambiar el referente de los símbolos iniciales, o al menos a atribuirles una capacidad significativa mayor, es el que encontramos en el poema “Segunda teoría de la agricultura”, en el que la denuncia adquiere una resonancia superior, precisamente por inesperada:

Como una luz o una sombra
el pensamiento mío se quiebra
a la hora de recoger la semilla el labrador.

A la hora de recoger la centella,
porque la mano también es pincelada
para el cuadro completo
de la panadería.

Allí fermenta el hambre.

Allí, sobre las eras, un aluvión de pájaros
cada mañana de estío irrumpe.
Como chorro caliente y seco
que apesta,
que aplasta más que el sol,
la plata cae sobre la piel
del hombre campesino
*y todo este paisaje se me queda desnudo,
río arriba, camino de la ciudad,
donde las sociedades anónimas celebran hoy su junta.*

6.- El regeneracionismo latente en “Támara” y otros poemas.

La visión de la tierra castellana, en este caso, está avalada por las que de ella tuvieron regeneracionistas y humanistas como Julio Senador –palentino- y Antonio Machado. Del primero se hace mención expresa; del segundo, hay ecos en la adjetivación, el ritmo versal y en el desarrollo temático.

En el imaginario, el poema parte de una representación horizontal del amplio horizonte, cruzado por las verticales, que simbolizan la vida cotidiana:

La recto horizontal del horizonte
quiebra la torre de la iglesia en Támara.
Aquí, primero el vivió,
más tarde está la paja,
después bajo los arcos de sillería
subo las verdes escalinatas,
y es el olor a pan de horno y a gallinas
lo que ahora pasa ante la cámara,
o imponente cigüeña
hierática y pedánea,
o niño que parece recorriendo

las calles solitarias.

El yo poemático va describiendo un dilatado horizonte en cuyo desarrollo observamos los símbolos e impulsos del imaginario que son símbolos de serena indagación reflexiva, y todo ello nos recuerda a A. Machado.

Llego después a Frómista judaica
pasada la compuerta del canal
donde rebelde, el agua
se encrespa y, turbia, luego se desmorona
para perderse verde en la distancia.

Pero en esta visión actualizada, la horizontalidad es símbolo de desolación y olvido de antiguas inquietudes comunitarias:

Eco deshabitado, nadie responde al grito
que da el silencio cuando calla.
Nadie se mueve o crece, nadie recapitula
cuando el cuclillo canta,
cuando la pajarota se me esconde
zorzal o la abubilla cuando pasa,
la paloma se asusta o come el grajo
las espigas granadas,
cuando la era, cuando el trillo, cuando
todo yacente al sol suda y se aplasta,
se hace tabón y ausencia,
descolorida y funeraria estampa.

En este recuerdo de pertenencias castellanas, la intervención del yo poemático determina una selección con connotaciones políticas: el imaginario cultural se integra en el poema, de forma breve y leve, por ahora:

Mirar la iglesia gótica se puede
la unidad castellana,
el retablo mayor, los relieves del coro,
el facistol, la pila bautismal, las tallas,
que, mientras tanto, yo los campos tristes
miraré acodado en la baranda.

El final es también sorprendente para el lector, que había sido conducido por una cadenciosa descripción. En este caso, el impulso en el imaginario que

supone el sintagma “abro brecha en la tierra”, simboliza la profundización hacia la fuente de la vida, referente de los sintagmas simbólicos “bebo vino” y “sueño”:

Y después, finalmente, abro brecha en la tierra
y a la bodega bajo y bebo vino en jarra,
mientras sueño que en la tarde de fuego
todavía Julio Senador llama
con su aldabón de furia
a las puertas de la nación España.

El imaginario político –implícito en la mirada selectiva previa por parte del yo poético- se resuelve en estos versos últimos, traslado simbólico de un proyecto regeneracionista para España.

No sólo hay que destacar la perfecta integración en el poema del programa de acción política que supone el “imaginario cultural” del que venimos hablando en G.A. Carriedo, sino que conviene observar la ausencia de hermetismo ideológico excluyente en él. Es más, el regeneracionismo fue el planteamiento político que le convenció desde sus primeros años de escritor, y es la que servirá de fondo a las propuestas sociales que en las décadas del franquismo le han influido.

7.- El desarrollo abierto de un símbolo en “Primavera”.

El poema es un ejemplo del uso de un término de larga tradición lírica para una función política. Pero en su desarrollo poemático, a través del juego y del vuelo libre de la imaginación, de alusiones y elipsis, el símbolo mezcla,

confunde e integra dos referentes: un utópico futuro social y una temporal estación de la alegría. No hay duda de que para conseguir la gracia ligera del poema ha necesitado recordar presupuestos postistas como son la espontaneidad y la soltura en el discurso:

¡Primavera!, dijo un buen día y se creyó
que se le hundía el suelo.
Ábrete, tierra y trágame
por estas fechas
si por entonces no llegara
lo que aguardáis.
Si por entonces no han brotado
las flores y la hierba.
Si no tenemos para entonces
pan y paz en el mundo.

¡Primavera!, volvió a gritar y sonrió
con tanto empeño
que lo notaron los demás.
¿Y entonces quién lo evita?

El coro de los pájaros responde:
Sólo la primavera.

8.- Épica y utopía en “Capítulo medieval” y “La tierra”.

El primero de los poemas recurre a una selectiva memoria de la historia de España para hablar del presente, y lo hace con un enfoque épico:

Alguien ve el trigo medieval amarillo
sobre gualdrapas extendido, sobre banderas capturadas
al enemigo que aún colea,
entre viejos cañones todavía creciendo,
más tarde fermentando
en el fragor de la panadería
para la despensa de Su Majestad.

El clímax se alcanza cuando “alguien” aparece de nuevo para salvar la Historia oficial escrita por los poderosos:

Oh, de perfil cayendo
el pueblo viene y va y pregunta
por qué, por dónde y para cuál, que dale,
aún no se explica, va y sacude
la frente, el sudor brota,
se maravilla el pueblo, pero cae y reza
-¡pídele a Dios, mendrugo!-, y la cabeza cae
también y alguien dispara
y está la Historia sin dudarlo a salvo,
pues todo sigue y algún día escuece.

El final de poema, diferenciado en la métrica y el lenguaje, supone un desplante o provocación de ascendencia postista, con notable connotación política: una encubierta llamada a la lucha revolucionaria entre clases sociales:

El señor
en su torreón
se reparte las tierras,
se lo reparte todo.

Y el esclavo
empapado,
¿no ves?, quítase la camisa,
limpia su sangre, besa al hijo
y se adentra en la cama.

El poema “La tierra” es una utopía populista sin la pulsión violenta del anterior. El poema es de corte popular: versos heterométricos, con rima asonante en todos ellos, estructuras bimembres, repetición de símbolos –“tierra” y “siempre”, son la clave del imaginario cultural, pues tienen como referente la utopía comunista de la posesión permanente de la tierra por el campesinado-, afectividad sencilla –en sintagmas como “nuestra querida tierra”, “tan nuestra”-. En conjunto, pocos recursos de retórica formal, leve recubrimiento afectivo de la expresividad conceptual y capacidad comunicativa directa, son los elementos

de una sintaxis del imaginario que elevan del prosaísmo el contenido pragmático del poema, cuyo mensaje esconde la más querida utopía para el campesinado.

Que es natural y justa la impaciencia
de quienes con la sangre de sus venas
a diario luchan por hacerla
tierra para los hombres de la tierra.

9.- “Verano del 1961”: gozne estructural.

El título del poema nos sitúa en el tiempo presente –otro gozne de la historia en el que se pretende el cambio de un pasado “potro de los tormentos” a un futuro en paz-. Pero el poeta aparece reducido, por el mismo paso del tiempo, al espacio mínimo del ansia.

Desoladora mía sed
y cómo pasa el río, el viento, el tiempo.

Por eso, vuelve los ojos a su paisaje, que ahora lo constituyen los trabajadores de los distintos sectores de la economía del país: agricultores, ganaderos, mineros, herreros, etc. Al final del recorrido:

Todos vuelven *aquí* desde el horrible
potro de los tormentos.

A través de la deixis, el yo poemático se integra solidariamente con el “todos” y genera, en el imaginario, una pulsión propia del régimen amoroso, que se simboliza a través de la propia mención:

Lamiendo las barracas
abrasadores fuegos se aman.

A lo largo del poema, mediante la deixis espacial y pronominal –ha ido usando las personas yo, tú, nosotros-, el poeta ha integrado el tiempo de historia colectiva con la conciencia del tiempo subjetivo propio. Pero la integración que supone su desarrollo en el imaginario también es reflejo de otros aspectos literarios como es el dilema entre poesía pura –la que habla de esencias- y poesía social, realista o comprometida –la que habla del yo y del mundo-. Es lo que se puede inducir de los símbolos en los versos siguientes:

Hay un velar de las estrellas en la noche
para cuando concluya la impaciencia.

“Velar de estrellas” sería el sintagma que simboliza la poesía del imaginario, la *poesía esencial* o “pura”; y la “impaciencia” sería el símbolo de la urgencia de la *poesía realista*, la que habla del mundo y del hombre que lo habita.

10.- La subjetividad romántica presente en “Paisaje”.

El silencio es el espacio misterioso en el que se generan los impulsos del régimen diurno para este poema intimista, que rescata, por serlo, la subjetividad romántica abandonada por el realismo social de las dos generaciones poéticas de posguerra.

El título es ya símbolo constituyente del mito inicial de G.A.Carriado. Hemos visto cómo “paisaje” se convertía en símbolo del espacio imaginario desde su primera plasmación; y cómo, después, en los libros del realismo, el referente

del mismo símbolo era el “paisanaje”, los hombres de toda España en su trabajo y vida dentro de la naturaleza. Pero aquí, en este poema que cae en la órbita del realismo crítico, asume el referente de la intimidad familiar, el “yo” relegado a segundo plano por la poesía social de posguerra. Esto se debe a que G.A.Carriedo no abandona nunca el “yo” romántico, al que ya vimos simbolizado en la pulsión de respuesta cordial, abierta y libre, la “sonrisa” de su mito inicial. Es la aportación emocional del poema “Paisaje”: mantener la perspectiva intimista a la misma altura que la social, en un libro de clara intención política.

El poema tiene múltiples perspectivas: la del cuadro familiar, imaginario superpuesto en 3ª persona; la del yo poemático, presente en la 1ª persona verbal; y la del yo lírico o poético, que matiza afectiva e ideológicamente la expresión, y que se identifica en los impulsos de expansión gozosa en el imaginario del cuadro familiar.

La casita pequeña
qué bien veíala crecer
el hombre atareado
yo suplico callad nada turbe el silencio
de las casas creciendo con su mueble de pino
los niños duermen todavía hay pan
el sueño era una gloria
y la esposa más tarde se levanta
la merienda dispone
y el hombre a cada esfuerzo que hace
y a cada beso al regresar
crecía y yo os suplico
callad y por favor este álbum respectádmelo
tiene un recuerdo de mañana
con su prosa dulcísima y sugiero
que hay dicha en cada uno
de los ladrillos de esta pieza
ya bajo el mueble corre
ya llega al corazón, por que si no

lo iba a decir ahora
cuando el silencio ruego
digo qué bien olía la hora de comer
a garbanzos con carne
litográficamente la casa creciendo
y la mar la esperanza para esta pintura
cuyo silencio –suplico- respetad.

11.- Llamada a la rebelión colectiva en los últimos poemas del libro.

“Palabras labradoras” continúa el proyecto de compromiso del poeta. La carta, su expresión literaturizada, es un imaginario superpuesto. La retórica responde al modelo de realismo crítico propio de la segunda generación poética de posguerra, y los símbolos son la mención del mundo que describe. La ironía y la aparente sorpresa de los versos finales nos llevan fuera del tiempo presente –hacia la utopía revolucionaria- al que la deixis “aquí” limita como espacio mínimo inestable y amenazado. Con todo ello, se ha elaborado un “imaginario cultural” con referente político, y el símbolo “herramienta” asume la connotación simbólica de “revolución campesina”, que será el mensaje común a los poemas incluidos en este epígrafe.

Amor, aquí, qué ingrata
la tierra
sin regadío y sin canal,
nada produce nada,
sin estación elevadora
crece el río y camino del océano
se va o subálvea se nos pierde
hacia una capa de nivel freático,
mientras que tú no almuerzas ni los hijos sácianse
ni duermo yo y trabajo de sol a sol y digo
cuándo las rocas parirán espigas,

cuándo la arcilla trocárase en flor,
cuándo reiremos con el fruto entero.
(...)
Vamos, amor, y por si acaso,
llevemos en la mano una herramienta.

También de utopía social trata “Poemas para un tiempo mejor”, que comienza introduciéndonos con suavidad en la ucronía:

Allí renace todo
como la flor renace,
como la brisa torna,
como palpita el agua
¡Navega! Entonces boga
la nave hacia lo nuevo.

Allá, donde los niños
puedan a cada instante
soñar con la verdad.
Allá donde recorren
la tierra con su pie.
Allá donde huye el odio
comienza la esperanza.

Porque hay por ahí quien dice
que necesario se hace
volver a sonreír,
volver a levantar
la casa que los malos
vientos han derribado.

Escombros se reintegran.
De nuevo, helos aquí.

El “yo” poemático –que en este poema se identifica con el “yo” lírico- se esconde, y es tan sólo la mano que escribe, la boca que nombra y los ojos que miran; su espacio es mínimo: un gesto, o un cerco densamente ocupado por paisajes múltiples. Los impulsos en este imaginario cercado son de vuelo hacia la utopía, o de llamada a la rebeldía. Ambos impulsos, que a veces se mezclan y otras veces se suceden en el poema, en este tramo de la trayectoria poética de

G.A.Carriedo, adquieren las coordenadas de un “imaginario cultural” superpuesto al mito del yo que se oculta. Dicho imaginario supone reflexión, elaboración consciente, ficción que el lector avisado puede “desmontar”.

Si la primera parte simboliza “el mundo” –recordemos que la poesía realista se diferencia de la poesía pura en que no simboliza esencias sino al propio yo del poeta y su mundo-, la segunda, que copiamos a continuación, simboliza el “yo” del poeta –simbolizado en el pronombre y el adjetivo posesivos-. En esta segunda parte, los hijos simbolizan el régimen amoroso en que se inscribe el imaginario constituido:

No para mí, sino para ellos,
para aquellos que vienen
detrás.

Para ellos el tiempo mejor.
El tiempo de las espigas
granando.
El tiempo de las amapolas
encarnadas.

Para ellos, para mis hijos,
que no conozcan
la traca del dolor.

Que no conozcan a los hombres
machacando a los hombres.

El poema “Teoría del sueño” supone un paso más en la violencia de la convocatoria militante. La utopía social que en poemas anteriores justificaba la revuelta campesina a través del símbolo “herramienta”, se hace en éste mecha para una revolución sangrienta.

Me encuentro y me pronuncio, pero quisiera
que un fragor de escopetas me despertara.

Situado en el enfrentamiento, el poeta no puede quedarse sin futuro, por eso, en “El mundo está cambiando”, el padre habla con su hijo para recordarle el paisaje amado. Con otra retórica, el poema es ampliación del mito inicial de G.A. Carriedo: si antes partía de un alma oprimida, ahora es una mirada acompañada, el paisaje se extiende ahora por toda España y por el trabajo de sus hombres. Y, revisado el horizonte, que atrae por su digna estampa:

Los ojos que volver
a la honesta postura donde el hombre se iguala
-me dijo padre- los ojos a la luz
allí donde el aire y el agua clara
bañan la piel y el músculo, mecen el pensamiento
del campesino que trabaja.

La respuesta ya no es la genésica “sonrisa”, sino promover el avance en la historia:

El mundo está cambiando –me dijo padre-
hay que volver la página.

Vamos viendo cómo el paso por el realismo social hizo madurar en G.A. Carriedo una cosmovisión que ya desde su primer libro tenía los límites y la profundidad suficiente para irse adecuando a las circunstancias históricas sin estridencias ni deformaciones.

El último poema se resuelve a modo de parábola cómica, irónica utopía que esconde una verdad, la de la insuficiencia del proletariado para recuperar por sí mismo sus derechos. El humor atempera la cruda realidad que se denuncia. Y todo es una ficción, elaboración consciente para insistir en la revolución campesina pendiente:

Nuestro estado mayor espera pronto
darles la tierra a quienes la trabajan.

Los poemas añadidos por A. Martínez Sarrión en la antología de 1980 son un desarrollo de algunos aspectos comentados en estos epígrafes. Por ello, no los incluimos en nuestro análisis, que quiere delimitar los perfiles estructurales con que G.A.Carriedo proyectó el libro en 1963.

XV.- EN EL CAMINO DE LA RENOVACIÓN DEL LENGUAJE POÉTICO: DIVERSAS INICIATIVAS EN LA DÉCADA DEL 60 Y PRINCIPIOS DE LA DEL 70

1.- Introducción.

Desde mediados de la década del 60, las nuevas promociones de poetas inician su andadura desde visiones más individualistas que la que habían mantenido las dos generaciones de posguerra. Los jóvenes se sienten liberados del compromiso cívico que había estado frenando a los mayores en la puesta al día de un lenguaje poético integrado culturalmente en una sociedad en trance de cambio. Los poetas de la “generación del lenguaje” –y otros que siguieron por distintas líneas de escritura- fueron protagonistas de la clausura del discurso poético de la posguerra española. Pero no lo hubieran conseguido sin la participación activa de los poetas mayores, quienes, como G.A.Carriado en esta década que ahora revisamos, intervinieron activamente no sólo en la revisión y mejora de su propia obra, sino en la difusión y adaptación de las novedades internacionales; a ellos se debe también el que, llegada la transición democrática, la poesía española haya sido conocida fuera de nuestras fronteras.

En esta inquietud formal sobre el lenguaje, que sintieron necesaria los poetas de las dos generaciones de posguerra, los años 60 fueron para G.A.Carriedo fructíferos y esperanzados. En capítulos precedentes, hemos leído desde la construcción del imaginario implícito los libros de su etapa “realista”, en los que su capacidad lírica sobrevuela el prosaísmo que amenazaba la escritura de los poetas de esta tendencia. Los interpretábamos desde las capacidades de desarrollo interno que su mito inicial -perfilado ya en *Poema de la condenación de Catilla* y misteriosamente matizado con los resortes del “realismo mágico.”- le permitía: su originalidad resultaba ser consecuencia de su intuición sabiamente conducida.

Pero en este capítulo avanzaremos en otros sentidos: el de la relación amistosa y como lector atento con poetas del ámbito luso-brasileño, y el de su conocimiento de la poesía experimental europea –a veces también llamada “concreta” de modo general- que se empezaba a dar a conocer en España. Así comprenderemos la particular deriva no sólo de su mito, sino de las nuevas formas y técnicas de composición poemática, situadas al margen de la poesía que se publicaba y tenía más éxito en España.

Es complejo analizar por separado cada una de las iniciativas del lúdico y generoso en su vitalismo G.A.Carriedo durante estos años de cambio en todos los terrenos: cultural, artístico, social, político, laboral y familiar.

En 1966 fundó la revista *Nueva Forma*, de arquitectura, arte y diseño, y este hecho le facilita el mejor conocimiento de las propuestas estéticas de las nuevas generaciones de arquitectos. En 1968 creará una nueva revista, esta vez más abierta a la publicidad, *Maquinaria y Equipo*. En años sucesivos viajará por

Francia, Inglaterra, Irlanda, Alemania, Italia, Suecia, Finlandia, Noruega, Dinamarca, Portugal, Bélgica, Holanda, Suiza, Marruecos, Estados Unidos y Puerto Rico, y los museos empiezan a constituir un punto de mira inevitable. De manera que se va introduciendo en las artes plásticas y toma conciencia de movimientos vanguardistas como el *constructivismo* y el *concretismo*.

Si sumamos sus iniciativas documentables en torno a la renovación de los lenguajes artísticos –el de la poesía y el de las artes plásticas-, entenderemos que el resultado fuera de una densidad cultural tan elevada como para que su mito –en principio cordial, directo, libre en sus iniciativas de vuelo- se viera mediatizado en la escritura y derivase en una poesía más distanciada de lo afectivo, y racionalmente calculada en su organización poemática.

Las novedades de las que iba teniendo noticia G.A.Carriero, y sus propias inquietudes, serán el origen de la experimentación poética que supone el libro *Los lados del cubo*, publicado en 1973, pero cuyos primeros poemas datan de 1968. Si aquellas inquietudes y novedades dieron el fruto valioso fue debido a que encontraron un terreno dispuesto para ellas. Y es que, aunque el discurso de la poesía social era prioritario y casi ineludible hasta 1965, se empezaba a dudar de la validez formal y pragmática de su lenguaje. ¿Cómo se dinamizó este debate, que alcanzó niveles públicos, en el poeta?

Con la edición de la revista *Poesía de España* (1960-1963), tanto él como su amigo Ángel Crespo se apuntan a la poesía realista más comprometida con lo social. No tardan en añadir el suplemento “Poesía del mundo”, y esto es un inicio del diálogo abierto con la actualidad: entendían que los españoles no podían caer en un nacionalismo cerrado e inmóvil.

Por otro lado, en torno a 1962, G.A.Carriedo inicia su amistad con Julio Campal, y poco después con algunos miembros de la “generación del lenguaje” –a la que se adscribe A. Martínez Sarrión, su primer antólogo y fiel amigo-, con la que, no obstante, no compartió puntos de renovación comunes, pues el tratamiento vanguardista con la palabra que aquél practicaba derivaría por otros derroteros distintos de los elegidos por los jóvenes “del 68”.

Si en 1964 reedita, corregido, *Poema de la condenación de Castilla*, lo hace cambiando el sentido del mensaje final: un libro nacido en el horizonte existencialista y tremendista de la “poesía desarraigada” de los años 40, se transforma en otro de corte “social”, esta vez centrado en la realidad de una Castilla mesetaria tradicional, a la que nunca han llegado los efectos benefactores de las políticas reformadoras. Para ello, el poeta ha actuado sobre los símbolos, haciendo que los referentes pertenezcan a una concepción materialista de la sociedad. El estudio comparativo lo hemos expuesto ya en otro capítulo anterior, y a él remitimos para ampliar los detalles que se refieren a los cambios introducidos en el nivel de la expresividad poética, que no en el mito personal de su enfrentamiento al mundo.

Pero por las mismas fechas, en torno a 1963-64, inicia su colaboración en *Revista de Cultura Brasileña*, de cuya trascendencia hablaremos más adelante.

Llegamos así al año 1965, en el que publica dos textos de reflexión y crítica sobre la poesía social, y dado su interés los copiamos casi íntegramente, subrayando por nuestra parte lo que resulta más significativo para la fundamentación de esta TESIS.

2.- Intervención de G.A.Carriedo en el debate sobre la poesía social.

El primero de los artículos aludidos se publicó en el diario *Arriba*, el 11 de febrero de 1965, con el título de “Hacia un replanteo crítico de la poesía social española”:

“Como en otros ámbitos de la vida, la poesía española de posguerra, salvo Eduardo Chicharro y demás experiencias surrealistas, han vivido de espaldas al mundo: a espaldas incluso de la realidad que construían poetas como Cummings o Cabral de Melo, ganosos de nuevas formas que fueran real y certera expresión del hombre de nuestros días, reflejos de nuevas y avanzadas posibilidades. “No hay poesía de contenido nuevo sin una forma nueva” (Maiakovski). También podríamos decir que no hay contenido progresista si, descuidándose la forma, la expresión retrocede. Hubo, como todos sabemos, una generación del 98 nacionalista y cerrada de seis españoles; después otra generación del 27, secuela del modernismo que, abriéndose de fronteras llegó incluso a influir fuera de España; pues bien, después de la Guerra Civil se ha vuelto al camino más fácil, al menos trabajoso, el de comernos nuestras propias entrañas, como los del 98. Se olvidó la lección del 27 y se volvió sobre el 98, pero sin tener en cuenta que entonces aquellas formas eran progresistas; éstas ahora, no (...) La Guerra Civil influyó poderosamente en esta regresión (...) y los más jóvenes, atando cabos, hubimos de redescubrir alguna singladura. Hay que echarle la culpa a la crítica (...) esa crítica académica y de grupo, proclive al ditirambo y al amiguismo y a la pereza (...) que no ha querido o no ha sabido tener en cuenta la experiencia de la “beat generation” y las vanguardias

norteamericanas; que nada ha dicho nunca en torno al concretismo alemán, al brasileño, al francés, y el de la Checoslovaquia socialista, que nos ha hurtado el movimiento desencadenado en Brasil por Joao Cabral de Melo: “lenguaje directo, economía y arquitectura funcional del verso”, de tan profundas como decisivas raíces hispánicas y sobre el que ahora vienen informando Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate (introdutores del conocimiento de la *teoría concretista y la poesía praxis, plausible amago del alentador realismo*).

(...) Crítica que no contenta con suprimir la noticia de la poesía que por fuera se ha venido haciendo, se olvida de poetas como Domenchina, Chicharro, Alcaide e Hidalgo.

De este modo se llega a España a la “poesía social” como un descubrimiento del Mediterráneo (...) panacea salvadora y definitiva. De “otra poesía” de tipo académico, rutinario y cafeteril que en el mejor de los casos es una torpe secuela del aspecto más negativo del 27, el intimista y evasivo, no merece la pena hablar (...) De la poesía social salir puede todavía alguna cosa, siempre que a sí misma se plantee con toda sinceridad la utocrítica (...) El “a la inmensa mayoría” de los años 50 es más coyuntural y bien intencionado que auténtico o realista. Se salva porque entendemos –y aún muchos lo entendimos bastante antes- que se trataba de “por” la inmensa mayoría. Entonces quisimos hacer, e hicimos, una poesía, no naturalmente dirigida al pueblo, sino solidarizada con el pueblo para operar revulsivamente sobre conciencias dormidas. Algo que, sin duda, pretendieron también el neopopulismo de los años 30 y el neorromanticismo de los 40 de la época de *Espadaña*. El lema esgrimido por Otero basado en indiscutibles necesidades imperiosas de hondo realismo social,

carecía de realismo. Abría brecha de regreso a la vida; significaba una valiosa reacción contra lo que amenazaba con convertir a *la poesía* en puro artesanato, desarraigándola de su tradición popular y su *fin último* que es el de *influir beneficiosamente en la historia y la vida del hombre*¹⁹⁴. Pero tampoco puede negarse que la poesía de los años 50 quedara tan lejos de la inmensa mayoría como lo estuvo la de Góngora o la del 27. La poesía seguía siendo para el pueblo tan intelectual e inaccesible, mientras que para los intelectuales se había convertido en tópica, pobre, prosaica, reiterante. Se había quemado en un decenio (...) además resultaba haberse desprestigiado con el error de consagrar a poetas de técnica reaccionaria y decadente. *La poesía social ha sido sacada del movimiento general de la nueva técnica y nunca se la relacionó con las artes* (...),es decir, no ha habido adecuación entre el mundo moderno, con sus maravillosas conquistas progresistas, pero que, por su carencia de instrumental pierde trascendencia y eficacia.

No obstante, es evidente que la postura moral de los poetas llamados sociales ha sido correcta y aguerrida. Mas ello no basta, porque su obra ha resultado estrecha de medios, (...) hasta el extremo de que poetas como Bonald, Crespo, Valente, cuya superioridad manifiesta ningún entendido pretendiera regatear, ha tenido menos audiencia que muchos aventureros y triunfadores ocasionales.

En el futuro, la poesía deberá operar con formas de expresión más nuevas, sí, pero también más asequibles, logrando idéntico impacto en todas las mentalidades como la canción o el anuncio consiguen; formas acordes con los

¹⁹⁴ Insistimos en el carácter “humanista” del enfoque social de la poesía de G.A.Carriedo, más allá de cualquier ideología política con la que estuviera próximo en aquellos momentos.

momentos históricos de una geografía determinada, pero universales también en el tiempo y en el espacio. Entonces será la verdadera “A la inmensa mayoría.”

La autenticidad (¡qué abstracta palabra!) será uno de los primeros pasos para conseguir deshacer el divorcio entre pueblo y poesía (...) entre arte y multitudes.

Claro que esto de buscarle a la poesía nuevas formas de expresión pudiera ser interpretado como nuevo escapismo.

Tal vez por ello, aunque certificada su ineficacia formal, la poesía social sigue en nosotros resistiendo con todo (...) anacronismo e imperfección (...) Hasta que encontremos –los no muchos que las buscamos- esas nuevas formas necesarias.

En poesía ocurre como en la ciencia y en la técnica. El español debe aprender a informarse y trabajar.”

.....

El segundo texto pertenece a la poética que entregó para su antología de la poesía española preparada por Leopoldo de Luis¹⁹⁵, en la que le incluía:

“Dentro del concepto “social” se ha englobado caprichosamente o cómodamente a todo el realismo. Concepto, pues, inadecuado. *Debería hablarse de poesía “realista”, en la que, por responder a una evidente realidad social, también la poesía social está contenida.* Pero si nos referimos a una *poesía realista “de urgencia”, de mayor o menor sentido político subversivo o simplemente naturalista, o romántico, creo que –no obstante continuar las causas que la pusieron en órbita- ha periclitado para dejar paso a la poesía*

¹⁹⁵ Leopoldo de Luis, *Poesía social. Antología (1936-1964)*, Alfaguara, Madrid, 1965.

auténticamente realista, en la que caben todos los elementos necesarios para la renovación y la expansión.

La poesía social arriba como una exigencia de armonizar la poesía con la conciencia humana en circunstancias históricas de excepción. Surge contra el idealismo en quiebra que no era sino la máscara de una sociedad divorciada con el progreso de la conciencia. La poesía se había convertido en una ficción insoportable, en una falsificación que no respondía ya a ninguno de los intereses reales del hombre, precisamente porque la “belleza” se había identificado con valores que habían dejado de tener un contenido real. Pero en otro lugar he dicho que, además de habérsela desprestigiado con prolongados prosaísmos y el error de consagrar a poetas de técnica reaccionaria y decadente, no ha habido adecuación entre el mundo moderno –con sus sorprendentes conquistas y técnicas científicas- y la poesía social española. *El testimonio y la espontaneidad –demasiado fáciles- no ha bastado ni han resultado suficientemente constructivos, sobre todo cuando se produce un alarmante empobrecimiento del idioma; cuando -por quietismo o inmovilismo, dogmatismo en suma- el clisé se gasta: cuando se vuelve la espalda a movimientos posvanguardistas mundiales que no por ese carácter olvidan la realidad, antes bien la sirvieron con formas de expresión más eficaces y contundentes.*

Lo propio del arte, como las ciencias –leí hace poco-, es saberse y quererse sin límites. La insatisfacción –tan revolucionaria- ha animado siempre a los grandes creadores. El mayor conocimiento de las obras del pasado y la deportiva apertura a los movimientos más audaces de la época, fueron

alimentos indispensables. La investigación es fundamental tanto en la poesía como en la ciencia. *Se trata de buscar lenguajes de expansión, y para ello, nada mejor que mirar con amplitud a la poesía mundial, abatir fronteras y desembarazarse de clisés que enmascaran la realidad constantemente renovada.* “Donde no hay obra de creación –decía Eliot- no hay obra de arte”.

Se impone pues una autocrítica, el examen de conciencia. El bien que ha hecho la poesía social es indiscutible, pero el daño que han hecho algunos poetas sociales españoles que han dado en caracterizarse como pontífices máximos de la poesía social es –como ya se empieza a advertir- incalculable.”

.....

A través de ambos textos, percibimos la constante perspectiva renovadora en G.A.Carriedo, al que estamos defendiendo en esta TESIS por su capacidad para construir un imaginario poético de múltiples facetas y mediador de antiguas, nuevas y variadas miradas a la realidad humana. Aquélla constituye la última cara del perfil de su poética, la del trabajo técnico sobre el lenguaje, la de su exigente dignificación literaria. En este sentido, las ideas que hemos destacado en cursiva en ellos son apoyo suficiente –por su extrema claridad expositiva- para nuestra afirmación.

3.- Nuevas iniciativas editoriales en la segunda mitad de los 60.

A través de los últimos textos citados, podremos entender que no es un contrasentido el que G.A.Carriedo preparase una edición renovada de *Poema de*

la condenación de Castilla, en 1964, y que poco después, en 1966, publicase el libro *Los animales vivos* –escrito entre 1951 y 1953-, en el que el “realismo mágico” con que había sido proyectado seguía siendo una vanguardia no suficientemente conocida. De esta forma hacía su “autocrítica” y ofrecía una de las posibles salidas del estancamiento en que se había detenido el “realismo” de la poesía llamada “social”.

En 1968, el mismo año en que muere Julio Campal, introductor de la poesía experimental y animador de la poesía “otra” dentro de determinados ambientes minoritarios de la vanguardia artística, G.A.Carriedo prepara, como tarea totalmente personal, la edición de unos cuadernos de poesía en los que daría a conocer las múltiples propuestas vanguardistas que se habían manifestado a lo largo del siglo XX. Sólo editó un número, titulado *Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no homologada*, y es expresiva de sus intenciones la selección de poetas que ofrece –de los que da un solo poema-: S. Mallarmé, C.de la Rica, J.A. Valente, V. Maiakovski, E.E. Cummings, V. Huidobro y J. Cabral de Melo Neto. Con este ejemplar único, G.A.Carriedo se suma a la dinámica de otros jóvenes poetas activos en su afán por difundir la poesía experimental en España: será un nuevo flanco que trataremos con más detenimiento en el apartado final de este capítulo.

Al terminar la década de los 60 –en enero del 68 está fechado el primer poema- G.A.Carriedo inicia la escritura de los poemas que conformarán *Los lados del cubo*, el libro más formalista de los suyos, y el que supone una particular manifestación de la *poesía concreta* en España. Habrá que relacionar esta poesía experimental –tanto en su vertiente constructivista como en la

expresionista¹⁹⁶ - con la brasileña del mismo nombre. Más difícil es encontrar relaciones directas con la poesía vanguardista-también llamada por algunos concreta, y por otros “experimental” o “poesía otra”¹⁹⁷ -, que en los años 60 se hacía en España, y de la que tuvo noticia G.A. Carriedo.

El conjunto de los poemas de *Los lados del cubo* no es sólo un ejemplo de técnica experimental, sino el resultado de una preocupación personal por los nuevos lenguajes artísticos. En el ámbito poético, observamos el trabajo con la palabra desgajada de su marco sintáctico, que había sido una constante en las vanguardias del siglo XX; en el de las bellas artes, la nueva consideración del objeto artístico y de la función del artista en la sociedad a la que se dirige, propio también de la modernidad de dicho siglo. El intento de establecer una comunicación entre estos sublimados culturales tuvo consecuencias perceptibles en la construcción del imaginario poético: sobre su mito personal más antiguo se superpone un “imaginario cultural” de corte racionalista, que tiene como referente simbolizado la nueva visión del arte moderno. Y esto es así porque creyó percibir un paralelismo creador entre los impulsos del imaginario lírico y las intenciones experimentales, los hallazgos de los artista – pintores, escultores, arquitectos- modernos. No obstante, este análisis del proceso es una de las posibles entradas a la lectura de unos poemas en los que

¹⁹⁶ Jesús García Sánchez, en “Algunas consideraciones sobre la poesía experimental”, *Urogallo*, nº 19, Madrid, 1973, nos habla de la primera exposición de poesía concreta y cinética internacional, organizada por Mike Weaver en 1964, en la que se clasificaban las obras según respondiesen a dos tradiciones: la constructivista y la expresionista. El poema *constructivista* resultaría de la ordenación de los materiales conforme a un proyecto; mientras que en el *expresionista*, el poeta coloca el material en una estructura intuitiva. De ambas tradiciones nos parece entender, tras su lectura, participarás el libro *Los lados del cubo*.

¹⁹⁷ Así se recoge en: Arturo del Villar, “La poesía experimental española”, *Arbor*, nº 330, Madrid, 1973, pp. 203 y 204.

se suman gestos anteriores del poeta –postistas, realistas, sociales- a las nuevas propuestas constructivistas –desplazamientos, combinaciones, repeticiones y variantes-; y todo ello para tratar de un tema nuevo en su escritura, aunque hubiera venido colaborando con arquitectos y otros artistas desde las revistas que sobre el tema había fundado y seguía dirigiendo.

4.- La vanguardia artística en el siglo XX.

Los movimientos que constituyen el arte moderno –conceptual, minimal, happening, etc.- tienen su apogeo entre los años 60 y en el paso a los 70. Es muy llamativa la cantidad de nombres que designan los cambios y no hay posibilidad de encontrar denominador estilístico común a todos estos movimientos; pero el rasgo más sobresaliente que los relaciona tiene que ver con la “crisis del objeto artístico” tradicional. En estas vanguardias, el objeto artístico puede ser un comportamiento, una intervención, o ser un objeto que no desea comunicar nada, que invalida la relación entre sus partes, emplea materiales no artísticos. Pues bien, sobre estas posibilidades como referentes, se levanta el imaginario de algunos poemas de *Los lados del cubo*. El *happening*, por ejemplo, se trata de una liberación frente al tabú de los materiales y frente a la alineación dominante; pretende dar una pauta para la transformación, poner de manifiesto la posibilidad de cambio. En este sentido, algunas intervenciones de Julio Campal o del grupo *Zaj* tienen como trasfondo una propuesta happening del arte. El *minimal* rechaza la interpretación de la mirada, impide la

proyección de los sentimientos subjetivos sobre el objeto; en relación con esta ausencia de interpretación afectiva, habría que comentar que la crítica atribuyó “frialidad” racionalista, no acostumbrada en su autor, al libro *Los lados del cubo*. En este horizonte de perspectivas artísticas en torno al objeto conviene que situemos la elaboración del libro citado, pues forman parte de la constitución del “imaginario cultural” que se superpone al mito poético de base en todos los poemas.

Pero el arte “conceptual” que supone el horizonte en el que todas las artes modernas se mueven, surge en un contexto dominado por los factores siguientes:

- Estabilización –relativa- de la filosofía analítica.
- Reflexiones públicas sobre la producción del arte industrial y seriado.
- Desarrollo de la semiótica y de la lingüística.
- Estudio analítico y crítico de los medios de comunicación.
- Cambios en la actitud del artista, que abandona el gesto dramático, la rebeldía bohemia contra el público burgués.
- En España, no obstante, todavía en los años 60 las artes mantienen un radical sentido político y no abandonan las propuestas del realismo.

A partir de 1975, con la crisis económica, los cambios culturales y políticos de Europa y América, con la percepción del fracaso de los regímenes socialistas salidos de la II Guerra Mundial, el asentamiento de la sociedad de consumo y las fórmulas neoliberales, con la progresiva convicción de que la capacidad transformadora del arte es reducida o nula y que su consideración como instrumento revolucionario carece de sentido, se produce una crisis de los movimientos más radicales. Es entonces cuando se habla de postmodernismo.

No obstante, el postmodernismo lleva a sus últimas consecuencias la sombra de la modernidad, la reflexión sobre los lenguajes. La esperanza de un lenguaje referencial empieza a ser sustituido por la certidumbre de un lenguaje autorreferencial: discursos que enlazan con discursos y que hablan sobre discursos, como si entre discurso y exterioridad existiera una barrera imposible de salvar. *En la autorreferencialidad podemos hacer coincidir el arte moderno con la poesía concreta.*

5.- La poesía concreta brasileña.

Un eje fundamental para el cambio en la trayectoria siempre renovada de la obra de G.A.Carriero fue la *Revista de Cultura Brasileña*, con la que colaboró durante varios años¹⁹⁸ y a través de la cual conoció la teoría y la práctica de una de las vanguardias más difundidas internacionalmente: la poesía concreta brasileña. ¿Cuáles fueron los orígenes de este modelo?

En el siglo XX se ha descubierto una zona libre del arte en la que confluyen varias modalidades: es la cultura óptica, que sirve para vehicular el pensamiento de forma más simple, rápida y ampliamente. Pero esto ha conducido, por otro lado, a la desmitificación de lo racional y, paralelamente, a la imprecisión de conceptos. Un ejemplo de esto es el de la “poesía concreta”, aplicado hoy a una gama diversa de realizaciones experimentales. Debemos, en principio, delimitar

¹⁹⁸ En los números 14,15,16,17,18, y 20 (de 1965 y 1966) y en el n° 49 (julio de 1979). Tradujo a poetas modernistas y concretos, en los primeros; y 14 sonetos en el último de los números citados.

aquella a la que nos referimos en relación con los poemas de *Los lados del cubo*.

Las raíces de toda poesía concreta hemos de buscarla en los métodos ideográficos de Pound, inspirados en caracteres chinos, en las experiencias futuristas, dadaístas y constructivistas, en las teorías caligramáticas de Apollinaire, en las atomizaciones de Cummings y en los espacios de Mallarmé. Con Mallarmé comienza la integración de la poesía en el campo visual. El espacio es un valor dinámico donde han de distribuirse unos signos ajenos a toda intención sentimentalista, y que buscan percepción y forma. Se crea así una nueva realidad rítmica espacio-tiempo que destruye el ritmo lineal. Todas las experiencias citadas convergen en una nueva teoría de la forma, donde el verso tiende a desaparecer superado por la *poesía concreta*.

Contra la poesía expresiva y subjetiva, nace la poesía concreta, que aspira a ser una composición de elementos básicos lingüísticos ordenados óptica-acústicamente en el espacio gráfico por factores de proximidad y semejanza, como un ideograma, permitiendo una comunicación más rápida. Los impulsores de la poesía concreta brasileña declaran abolido el verso como unidad formal del poema, y lo sustituyen por la página, de la que se sirven como elemento capaz de influir en el texto. La disposición de las transcripciones gráficas adquieren valores semánticos y liberan las palabras. Además de enriquecer, por medio de efectos visuales, su información estética, amplifica sus emociones y proporciona una forma de comunicación autor-lector más inmediata.

El primer poeta concreto fue el suizo-boliviano E. Gomringer, quien en los años 1950-1953 dio a conocer su libro *Constelaciones*, de poesía concreta tal

como hoy la entendemos. Mantenía que la *conciación*, en el sentido de *concentración* y *simplicidad*, era la esencia de la poesía; y entendía que la actitud del poeta de cara a la vida debía ser positiva, racionalista. Igualmente, la poesía no era para él una ventilación de sentimientos o pensamientos, sino una región de formación lingüística en estrecha relación con los deberes de comunicación modernos sobre las ciencias naturales y la sociología¹⁹⁹.

En Brasil, las composiciones *concretas* fueron dadas a conocer a partir del n° 3 de la revista *Noigandres*, en diciembre de 1956²⁰⁰. El nombre de *poesía concreta* se fue extendiendo desde Brasil por otros países, de forma que acaba siendo aplicado a composiciones experimentales que poco tienen que ver con los planteamientos previos de los concretos. En 1955, Decio Pignatari, director de *Noigandres*, junto con Augusto y Haroldo de Campos y Ronaldo Azevedo, entraron en contacto con el poeta Gomringer, quien en aquellos años desarrollaba las formas expresivas que él llamaba “constelaciones”, y aquél les propuso usar el título de “poesía concreta” para una antología de formas espaciales realizadas en lugares distintos. Se publicó en 1960, y a partir de entonces se dio carácter internacional a tal denominación.

A diferencia de Gomringer, *Noigandres* buscaba una *ordenación no lineal*, pero no se limitaba a la economía de elementos ni a la mínima reducción lingüística propuesta por aquél. Por su parte, llevaron a cabo una *propuesta de “absurdidad” que implicaba la destrucción del verso, de la frase y de la*

¹⁹⁹ Para ampliar datos sobre el tema, se puede consultar el trabajo de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate “Situación de la poesía concreta”, *Revista de Cultura Brasileña*, n° 5, junio, 1963, p. 89 y ss.

²⁰⁰ Aunque los cimientos de esta variante brasileña habría que buscarlos en el “letrismo”, movimiento literario que se desarrolló en Francia después de la II Guerra Mundial.

sintaxis, todo ello *para conseguir el levantamiento en la página de una nueva realidad concreta*. Como el grupo *Noigandres* era consciente de la dificultad que presentaba la lectura y comprensión de sus composiciones, en el número 4 de su revista presentaron un “Plano piloto” en el que expresaban su intención y daban cuenta de sus antecedentes. En *Revista de Cultura Brasileña* se puede leer dicho texto en el nº 11, del mes de diciembre de 1964.

La poesía de *Noigandres* había nacido en Sao Paulo, a comienzos de los años 50, con intención de integrarse en la modernidad europea. Pero en torno a 1957, en Belo Horizonte –provincia de Minas Gerais-, ciudad que fue importante centro cultural en el siglo XVII, surge un grupo enfrentado o disidente: quieren integrarse en la tradición propia, no en la foránea. Es el grupo de la revista *Tendência*, que propone ir al encuentro con lo social y humano, recuperar la emoción dentro del poema, salvar éste de la frialdad calculada del poema constructivista. De Walmir Ayala, poeta de *Tendência*, apareció en el nº 3 de *Revista de Cultura Brasileña* el artículo “La nueva poesía brasileña”, en el que reflexiona sobre los logros y los límites de la poesía concreta. Considera que la *metáfora había llegado a su agotamiento, porque hacía referencia a instancias ajenas a la materialidad del texto*. Para Walmir Ayala, *el nuevo poema surge de una palabra distorsionada en todas las posibles etapas de su movimiento orgánico interior*. Pero también observa que se corre el riesgo de excluir la

pasión, sospechosa de desorientar la matemática sutil del equilibrio del poema.²⁰¹

Llegados a 1960, se hizo público un enfrentamiento teórico entre *concretos* y *Tendência*. Haroldo de Campos escribía que un nacionalismo ingenuo, no apoyado suficientemente en la investigación de nuevas formas, podía conducir a un regionalismo no universalizante sino creador de literatura exótica. Y *Tendência* les pedía a los concretos que llevaran a cabo un “salto en el contenido participante”; ellos, en este último sentido, no prescindían de la sintaxis, porque era condición básica suficiente para su comprensión y difusión, era indispensable para una “comunicación suficiente”.

En el nº 9 de *Revista de Cultura Brasileña* se da noticia de la propuesta *Praxis*, una derivación de la poesía concreta. La revista *Vereda*, en 1964, expone la conveniencia de una *poesía no programada a priori, basada en la estética de la comunicación, en la consideración pragmática del poema*. En el poema *praxis*, *la atención debe ir a las relaciones, contradicciones y a la dialéctica lectora que se entabla dentro de los campos semánticos* establecidos por la letra impresa sobre el espacio en blanco de la página. En este punto, y en relación con lo que estaba sucediendo en España en ámbitos minoritarios de poesía experimental, el grupo *Claraboya* de León, entre 1963 y 1968, se proponía como búsqueda de nuevos lenguajes la superación tanto de la poesía social –por estéril- como la intimista y formal, y abogaba por el sentido dialéctico de la poesía, según el cual, sólo en el acto creador se cierra el sentido

²⁰¹ En cuanto al “agotamiento de la metáfora”, recordemos la “Poética” que G.A.Carriado publicó en el diario *Pueblo* el 6 de diciembre de 1980, en donde hablaba de la metáfora y de la metafísicas como grandes enemigos de la poesía.

del poema; al fondo de su programa estaban las ideas sobre literatura de Brecht y de Kosik.

Los sucesivos momentos por los que pasó la vanguardia brasileña se difundieron en España a través de la *Revista de Cultura Brasileña*, y dado el protagonismo casi exclusivo que tuvo en la difusión de la literatura moderna del Brasil, daremos noticia de aquellos números en los que se pueden encontrar artículos de marcado interés:

- Nº 3, diciembre de 1962: Waldir Ayala escribe “La nueva poesía brasileña”.
- Nº 5, junio de 1963: Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate publican “Situación de la poesía concreta”.
- Nº 9, junio de 1964: Mario Chamie colabora con su artículo “Poema-Praxis: un acontecimiento revolucionario”.
- Nº 10, octubre de 1964: Luiz Agelo Pinto y Decio Pignatari publican “Nuevo lenguaje, nueva poesía”.
- Nº 11, diciembre de 1964, número extraordinario sobre la nueva literatura de vanguardia.
- Nº 13, junio de 1965: Carlos de la Rica escribe “Notas a una encuesta sobre vanguardia brasileña”.
- Nº 19, diciembre de 1966: Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate entregan “Cuestiones fundamentales de la poesía praxis.”
- Nº 27, diciembre de 1968: Haroldo de Campos firma “Poesía de vanguardia brasileña y alemana”.

- Nº 13, mayo de 1971: Joaquim-Francisco prepara “Una antología de la poesía concreta”.
- Nº 50, diciembre de 1979: Pablo del Barco reflexiona en “Crisis del punto y coma (la poesía concreta)”.

La poesía brasileña que en la década de los 50 conoce G.A. Carriedo es básicamente la de la “generación del 45”. Este grupo estaba formado por poetas cuyas primeras obras datan de los años 40, y supusieron una ruptura con las corrientes del modernismo brasileño. Presentarán una poesía universalista, virtuosa en la lengua y el estilo, hermética y poco populista. Uno de sus componentes, Joao Cabral de Melo Neto, advertirá a sus compañeros sobre el peligro de empobrecimiento del lenguaje por exceso de retórica -“comunicación insuficiente”-, y les convoca a un estudio riguroso de la palabra poética y un tratamiento científico de la misma, en orden a recuperar la comunicación perdida. Sus inquietudes personales fueron tan amplias que sus obras, tanto de creación como de teoría y de crítica, superaron el nacionalismo estéril en que estaba cayendo aquel grupo. En su paso por España, entabló amistad con G.A. Carriedo y le transmitió una poética y un concepto de la función del poeta en la sociedad que marcaría de algún modo la especial propuesta experimental de sus libros.

Las traducciones que publicó G.A. Carriedo en *Revista de Cultura Brasileña* nos permite conocer los poetas cuyas obras de alguna manera le orientaron: Edgar Braga, Affonso Romano de Sant, Anna, Fernando Ferreira de Loanda, Domingo Carvalho da Silva, Marcos Konder, José Paulo Moreira da Fonseca, Bueno de Rivera y Afonso Félix de Souza. También publicó una antología de

El soneto en la moderna poesía del Brasil, en *Revista de Cultura Brasileña* (Madrid, 1979).

Al margen de la revista citada, G.A. Carriedo traduce y publica, junto con Ángel Crespo, *Ocho poetas brasileños*, en la colección conqunense “El Toro de Barro”, libro que incluye poemas de J. Cabral de Melo, Domingo Carvalho Silva, Markos Konder Reis, Ledo Ivo, Pericles Eugenio da Silva, Darcy Damasceno, Afonso Félix da Sousa y Fernando Ferreira de Loanda, todos ellos miembros de la generación del 45 brasileña, en los que hubo afán por llevar la técnica y las preocupaciones del mundo moderno a la poesía, pero también un lirismo profundo, ironía, melodiosidad, nostalgia e ingenio audaz.

Su admiración por la literatura brasileña se mantuvo posteriormente, y en 1975 publica *Oda a Bartolomé Díaz y otros poemas*, de Fernando Ferreira de Loanda, en la colección “El Toro de Barro”, de Cuenca.

Entre todos los poetas brasileños conocidos por G.A.Carriedo, hay que destacar a C. Drummond de Andrade, Murilo Mendes y J. Cabral de Melo Neto. Con el primero se identifica en la ironía y el escepticismo, así como en la búsqueda de lo esencial del poema -lo que le lleva a cierto hermetismo, pues es característica de su poesía la abstracción del tiempo, e incluso la desaparición del orden racional con que transcurre-.

Más vinculado a España se encuentra J. Cabral de Melo. La preocupación por los medios de expresión poética llegan a hacer que éste sea uno de sus temas más frecuentes. En 1947 publicó *Psicología da Composição* y fundó una colección en Barcelona en la que publicará *O Can sem plumas* (1950). En obras posteriores, imprime a su poesía un fuerte contenido social, e incorpora

elementos de la vida cotidiana de la que recoge temas y formas lingüísticas que elevará a la categoría de poéticas. Uno de sus libros, *Dos Parlamentos* (1961), será traducido por G.A. Carriedo para *Poesía*²⁰². En colaboración con Ángel Crespo, tradujo también del mismo autor *Morte e vida severina*.²⁰³

La influencia de los poetas brasileños en G.A. Carriedo es muy temprana: la forma de trascender los temas mediante el humor y el escepticismo satírico se observa ya en *Los animales vivos* y en *Del mal, el menos*. También aparece algo que será constante en otros libros: la alusión a lo cotidiano, a los objetos y personajes más comunes, que son sometidos a un proceso de descontextualización -en esto coincide con los poetas portugueses, de los que hablaremos más adelante, cuando busquemos otras líneas de influencia o de confluencia para su *neorrealismo*-. Las acciones rutinarias de cada día acaban por ser la esencia de la vida, y hasta la misma trascendencia de la muerte, cualquier acto, sirve para elevarnos a esa filosofía poética de lo trascendente, en un mecanismo que recuerda a Pessoa. Es un procedimiento que no le abandonará en su etapa de poesía social.

De hecho, durante este período, la vinculación de G.A. Carriedo con la lírica brasileña favorecerá el que nunca caiga en la utilidad práctica y el servilismo proselitista. Según J. Manuel Carrasco González²⁰⁴, en este rasgo de su

²⁰² *Poesía*, Madrid, nº 8, 1980.

²⁰³ *Primer Acto*, Madrid, junio, 1966. La adaptación española se representó en el Teatro Beatriz, de Madrid, y en algunas provincias.

²⁰⁴ J.M. Carrasco González, "G.A. Carriedo y la literatura en lengua portuguesa. Consideraciones a propósito de su obra póstuma *Lembranças e deslembranças*". *Anuario de Estudios Filológicos XII*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1989, pp. 25 a 37. Y "*Lembranças e deslembranças*. La obra póstuma de un poeta español", *Alcántara, Revista del*

escritura tuvo gran importancia el acercamiento de G.A.Carriado a los poetas portugueses en la década del 50, y su presencia se verá claramente definida – como diálogo entre iguales- en el libro póstumo *Lembranças e deslembranças*.

6.- Ambiente experimental en España durante los años 60: la llamada “poesía otra”.

En paralelo con su trabajo de documentación, crítica y difusión escrita en torno a la poesía concreta, que le permitirá llevar a cabo la *Revista de Cultura Brasileña*, su amistad con Julio Campal desde 1962 le abrió otras miras dentro del mismo afán experimentador con el lenguaje y sus posibilidades poéticas.

Campal, desde su llegada a Madrid en 1961 hasta su muerte en 1968, fue un activo difusor de *otra línea de vanguardia relacionada con el espacialismo, la poesía fonética y ciertas variantes visuales o plásticas*. Junta a él, otros poetas o grupos de los que luego trataremos, asumían elementos de distintas artes, como el “happening” entre los componentes del grupo *Zaj*. Pasados unos años, los críticos han dado en llamar “poesía concreta” o “poesía otra” a este conjunto de propuestas experimentales que poco tienen que ver –en sus objetivos últimos- con la *poesía concreta* brasileña. Al margen de los nombres con que se les designe, en conjunto, supusieron una inquietud renovadora entre los jóvenes poetas, que reclamaban su presencia en la realidad social y

Seminario de Estudios Cacerreños, nº 17 (3ª época), Institución Cultural “El Brocense”, Excm. Diputación Provincial, Cáceres, mayo-agosto, 1989.

cultural española no por la vía del compromiso cívico sino a través de la crítica de los medios de comunicación y de ciertos resortes de la sociedad consumista, cuya inercia anula o inhibe los lenguajes individuales como es el de la poesía.

El acierto de G.A.Carriado estuvo en aceptar todos los caminos en convergencia de grupos tan diferentes. Y puesto que conoció y, a su modo, quiso integrar sus investigaciones en este bullir de propuestas, debemos apuntar algunos datos de esta “poesía otra”²⁰⁵.

En 1964 aparece el grupo *Zaj*, en principio como teatro musical. En línea con el *happening*, sus propuestas se plantean como un acto vital. Sus fundadores, Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, son compositores y no hacen profesión de poesía, aunque sus libros enlazan con los editados por otros “experimentadores” que sí se consideraban poetas²⁰⁶.

Paralelamente, en 1963 Julio Campal, argentino de origen, crea *Problemática-63*, y se une poco después a *Juventudes Musicales*. A ellos se incorporan Ignacio Gómez de Liaño y Fernando Millán.

Campal organizó exposiciones, dictó conferencias y difundió obras de vanguardia. Del encuentro con Uribe, conocedor del “espacialismo” de Pierre Garnier, surge el propósito de dar a conocer la poesía de vanguardia europea, y con dicho objetivo se llevaron a cabo las siguientes exposiciones: *Poesía concreta* (Bilbao, enero de 1965), *Poesía Fónica. Visual. Espacial y Concreta*

²⁰⁵ Para ampliar con más datos, se puede consultar: Arturo del Villar, “La poesía experimental española”, *Arbor*, nº 33, Madrid, 1973.

²⁰⁶ Entre los libros que editaron: Hidalgo, *Viaje a Argel*, 1967; Castillejo, *La caída del avión en terreno baldío*, 1968 y *La política*, 1969, W. Marchetti, *Arpocrate seduto sur loto*, 1968.

(Zaragoza, noviembre de 1965), *Exposición Internacional de Poesía de Vanguardia* (Madrid, junio de 1966), *Semana de Poesía Concreta y Espacial* y *Semana de Poesía de Vanguardia* (San Sebastián, agosto y septiembre, respectivamente, de 1966).

Aunque *Problemática-63* pretendió informar sobre la vanguardia internacional y su labor fue importante, no ha dejado obra material impresa, e incluso se conocen mal las composiciones de sus creadores. Campal murió en 1968 y se deshizo el grupo. Ignacio Gómez de Liaño fundó entonces la *Cooperativa de Producciones Artísticas*, que presentará exposiciones en toda España bajo la tutela oficial. Por su parte, Fernando Millán, Enrique Uribe, Jesús García Sánchez, Jokín Díez y J.A. Aberasturi redactaron un informe sobre la labor de J. Campal, que se convirtió en carta fundacional del grupo *N.O.*, con la pretensión de continuar la tarea empezada por aquél. La primera exposición del grupo tuvo lugar en Madrid, en la *Galería Eurocasa*, en junio de 1970, y editó una colección de tarjetas con obras de sus componentes, que lleva el título de *Situación cinco*.

En 1970, el grupo *N.O.* entra en contacto con *Parnaso 70*, grupo formado por alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, editores de la revista ciclostilada, *Poliedros*. De dicha colaboración nace la editorial *Parnaso 70*, que publicará dos colecciones: “El anillo del cocodrilo” y “Lentes de contacto”.

Surgen a continuación varios grupos de poesía experimental. Uno de ellos fue protagonizado por Carlos de la Rica, en Cuenca, donde creó la colección de libros “El Toro de Barro”; la inició en 1969 con la publicación de *Poemas*

gráficos, de J.M. Iglesias. Carlos de la Rica también organizó exposiciones de poesía visual y concreta, y dio conferencias aclaratorias. Su amistad con G.A. Carriedo desde los años de *El Pájaro de Paja* no es un detalle anecdótico en la trayectoria poética y experimentalista de éste, pues convivieron en medio de una gran variedad de propuestas de las que tomaron y desarrollaron los rasgos que se adaptaban mejor a sus personales visiones míticas, bebiendo imaginativamente de un rico venero compartido.

En esta ola de renovación poética que se extendió por España, en Cataluña destacaron J. Eduardo Cirlot, J. Brossa y G. Viladot. Un poeta como G. Celaya no se quedó tampoco al margen de esta corriente, y en 1971 publicó *Campos semánticos*²⁰⁷.

Este tipo de poesía encontró muchas dificultades. De un lado, los libros exigían numerosos grabados, lo que encarecía la producción; de otro, la cultura establecida no tenía interés por lo novedoso.

Arturo del Villar, en 1973²⁰⁸, se preguntaba si cabía calificar de poéticos los textos de vanguardia de aquellos años, agrupada bajo la consideración genérica de “concretos” y a la que él también llama “poesía otra”. Para responder, retrocede hasta Maiakovski, a quien atribuye el origen de la integración de las artes; y a Mallarmé, con quien el poema deja de ser una estructura monolítica para compartir el significado con la página misma, de manera que los espacios en blanco supongan tanto como el silencio en la

²⁰⁷ G. Celaya, *Campos semánticos*, Javalambre, col. “Fuendetodos”, Zaragoza, 1971.

²⁰⁸ En el artículo citado en la nota 205.

lectura. A estos precedentes hay que añadir el hecho de que artistas de varias expresiones se hayan acercado a la poesía con afán integrador: Paul Klee hace pasar letras o palabras al cuadro, y Miró incorpora el letrismo a la pintura. Es otra línea de tradición para el crítico español de la poesía experimental, pero se puede ver unida a la planteada por la de los críticos y estudiosos de la poesía concreta brasileña.

En la poesía analizada por A. del Villar, se concede toda atención al signo mismo, ya sean composiciones fonéticas, ópticas, conceptuales u otras: se *experimenta al mismo tiempo con la palabra y con su representación semiótica. El lenguaje escrito, entonces, tiene un valor en sí que viene dado por la primacía de los valores visuales sobre los semánticos.* En principio, la intención sintética de este tipo de poesía tiende a la *utilización de muy pocas palabras*, incluso llega a pretender una lengua supranacional, utilizando términos del francés o del inglés –*las palabras extranjeras cumplen la función de ampliar las posibilidades asociativas, enrarecer expresiones o concretar el efecto rítmico-sonoro-*. En este sentido, hay que diferenciar la poesía “concreta” española de la desarrollada por *Noigandres*, pues la brasileña se produce por la destrucción del discurso a base de una serie de cortes, mezclas y sustituciones de palabras por elementos extraños, se aprovecha la dimensión visual y auditiva del poema tanto como la semántica, con todo lo cual, se establece un tipo de discurso original con desarrollos paralelos, sintéticos o alternantes, y de ahí el término “absurdista” con que se ha designado su sintaxis.

En 1973, del Villar concluía su argumentación diciendo que faltaba una caracterización peculiar de poesía experimental española dentro de la poesía

concreta internacional. La codificación resultaba parcial, puesto que cada “operador” –así preferían llamarse algunos poetas de esa vanguardia- poseía unos rasgos particulares, de modo que resultaba dudoso que aquella “poesía otra” fuera inteligible sin esfuerzo por la mayoría de las personas.

Estos poeta no aceptaban más compromiso que el de su adecuación a las formas exigidas por una sociedad en proceso de cambio, estar acorde con las necesidades expresivas de un arte cansado por el desgaste que le proporciona la repetición temática y estilística. A pesar de todo, la poesía experimental española se mostró capaz de funcionar como órgano flexible, trabajando ya sobre la destrucción del discurso tradicional, ya en la renovación de sectores como el amoroso, el crítico, el paródico, etc., ya en la proposición de nuevas formas de belleza, tanto expresivas como propiamente plásticas.

Este recorrido por la poesía experimental española durante los años 60 ha sido necesario, porque G.A. Carriedo estuvo cercano a ella, por lazos de amistad con Julio Campal y con Carlos de la Rica, y por curiosidad artística personal. Aunque su aportación en este terreno hay que relacionarlo más con la poesía concreta brasileña, sabemos que indagó en la poesía fonética, y de ello tenemos un documento: una cinta grabada de una sesión a dúo con el poeta y amigo madrileño José Fernández Arroyo, cuyo título de *Folklore Neandertalense (Arqueología musical). 2 danzas paleozoicas*. Y, en otro sentido, la renovación temática y el enfoque paródico, de los que A. del Villar hace protagonistas a estos jóvenes últimos, la vimos anticipada cuando analizábamos los “anónimos chinos”, entre otros ejemplos en los que G.A. Carriedo se mostró lúcido vanguardista.

XVI.- *LOS LADOS DEL CUBO* (1973): UN EJEMPLO DE “POESÍA CONCRETA” EN ESPAÑA

1.- Introducción: influencias externas y balance en España de la poesía experimental.

Los primeros poemas de los que integran el libro *Los lados del cubo* están fechados en 1968, y los últimos en 1972: este período será el marco cronológico para un tipo de creación poética “infrecuente” en G.A. Carriedo, pero que supone su particular aportación a la vanguardia española de los años 70. Después de 1972 indagará por otros caminos hacia la superación de los límites que ésta presentaba.

El libro manifiesta clara influencia de la *poesía concreta brasileña*, más que de la también llamada “concreta” española; pero de ello hemos dado concreta explicación en el capítulo precedente.

A partir de 1973, G.A. Carriedo se orientará hacia la poesía portuguesa, que en aquellos años evolucionaba dentro de un “neorrealismo” particular; no obstante, desde la década de los 50 conocía la obra de los poetas Egito González y Antonio Ramos Rosa, con los que mantuvo una fructífera amistad.

Con motivo de la Revolución de los Claveles, en 1974, conoce al poeta Rui Knopfli, con quien viajará por España y Portugal. Cuando en 1975 inicie la escritura de *Lembranças e deslembranças*, libro pensado y escrito en portugués, estará contribuyendo nuevamente en la superación de las limitaciones de la vanguardia –no clausurándola ni anulándola, pues hay rescates definitivos de lo que se intuye como logro poético-. En su caso, la reorientación de sus pasos hacia la literatura portuguesa le permitió salir del enfoque constructivista de *Los lados del cubo*, libro del que tratamos ahora.

Si el año 1975 es importante en la trayectoria de G.A.Carriedo, también lo fue en el ambiente literario español. Fernando Millán y Jesús García Sánchez, editan *La escritura en libertad (Antología de la poesía experimental²⁰⁹)*, de la que se dirá años después que había supuesto el máximo reconocimiento público de la vanguardia mantenida desde tiempo atrás en círculos minoritarios y casi marginales, pero también la expresión de sus limitaciones creativas y de comunicación. Por su parte, Arturo del Villar, en el artículo que venimos citando, escrito en 1973, no veía posible que fuera aceptada mayoritariamente porque carecía de un código universal que ayudase a valorar de forma estable y contrastada las obras de creación de esta experiencia vanguardista. Y Rafael de Cózar, unos años después¹¹⁰, hablaba de la década del 70 en términos de descontento y desconcierto generalizado, a pesar de ser un período en el que se

²⁰⁹ F. Millán y J. García Sánchez, *La escritura en libertad (Antología de la poesía experimental)*, Alianza, Madrid, 1975.

¹¹⁰ R. de Cózar, “La página negra”, *Poesía*, nº 2, Madrid, 1982.

intentaron múltiples propuestas en paralelo con los primeros éxitos editoriales de los “novísimos”.

Hemos visto que aquellos años que fueron marco para la escritura del *Los lados del cubo*, fueron de crisis y búsquedas en torno a la sustitución de un discurso ya superado por los cambios sociales y culturales –dentro y fuera de España-, y hacia la creación de otro que cerrara el poético de la posguerra, marcado por el realismo y el compromiso social.

2.- El imaginario y la estructuración del libro.

Con *Los lados del cubo* nos acercamos al fin de ciclo en la construcción del imaginario poético de G.A Carriedo. En síntesis, lo hemos venido analizando como desarrollo matizado del mito inicial simbolizado en los versos de *Poema de la condenación de Castilla*:

Mi alma una cadena, y el paisaje
pidiendo a voz en grito una sonrisa.

Sobre este mito inicial –ya explicado en anteriores capítulos- se ha ido superponiendo un “imaginario cultural”, de raíz política, en los años del realismo poético.

En este libro, el mecanismo es similar; tan sólo cambia el referente para este imaginario: tendrá el perfil “visionario” que se adapte a la concepción del arte de vanguardia en el siglo XX

El siguiente tramo en la construcción del imaginario comenzará en 1975, con los poemas que aparecerán en “Poesía 1972-1979” dentro de la antología *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, de 1980, y continuará con *Lembranças e deslembranças*, para no cerrarse sino con su muerte. En este último tramo habrá que distinguir la deriva de un imaginario poético postrero, más profundo, humano y transparente en su entraña trágica.

Los lados del cubo, se subdivide en dos partes diferenciadas en cuanto al tratamiento poemático. La segunda de ellas, fechada en 1968, por haberse compuesto cronológicamente antes, podría pensarse que marca el modelo de escritura del conjunto; pero comprobaremos que no es así, ya que habrá más de un enfoque “concreto” en el planteamiento de los poemas. Si recordamos nuestra nota a pie de página 196, en la que se exponía la subdivisión de la poesía concreta en “constructivista” y “expresionista”, podríamos entrever estos dos modos en el poemario que forma *Los lados del cubo*: el *poema concreto de tradición constructivista* “resultaría de la ordenación de los materiales conforme a un proyecto”, y en con este criterio leemos la segunda parte del libro, titulada “Definición de la conducta lineal”, y algunos poemas de la primera parte que da título al libro; en el *poema concreto de tradición expresionista* “el poeta coloca el material en una estructura intuitiva”, y desde esta perspectiva analizamos la mayor parte de los poemas de la parte inicial, “Los lados del cubo”¹¹¹. No obstante, frente a “Definición de la conducta

¹¹¹ Desde “La mano” a “Paradigma”, desde “Génesis” a “Conocimiento de la materia”, “Bauhaus” o “Castilla de paisaje de Palencia de Caneja”, por citar algunos ejemplos clarificadores. En esta parte inicial, tendrían enfoque *constructivista* “Fisac”, “Chillida”, “Teoría del paralelepípedo”, “Cálculo decreciente para Eduardo Torroja” o “Concreción”, y son

lineal”, en la que el marco *constructivista* es claro, en “Los lados del cubo” se mezclan las tradiciones y las propuestas concretas que G.A. Carriedo pudo conocer a través de su colaboración en la *Revista de Cultura Brasileña*. De todo ello iremos dando cuenta en el análisis pormenorizado que seguirá a este epígrafe.

3.- “La mano”: semiotización del enmarque inicial.

El mismo autor dispuso, a modo de ilustración inicial, el poema manuscrito “La mano”, dedicado a Bourdelle¹¹², que puede entenderse como otro ejemplo de semiotización del enmarque inicial.¹¹³

*Apoyada en el cosmos,
la mano se hace móvil
modulación, trabaja
para no diluirse.*

Crea formas y leyes
que se van conjugando,
dinámica energía
que la vida prolonga.

La mano: ese *misterio*
de expresión, esa *mente*
manual que todo lo hace
ella inicia la acción.

también las muestras más significativas, aunque en alguno de estos y otros poemas ambos enfoques se sueldan de manera perfecta.

¹¹² Escultor y acuarelista francés, contemporáneo de Rodin.

¹¹³ Para explicar este concepto, remitimos al capítulo IX, epígrafe 3.

*Mente lúcida, invero-
símilmente perfecta,
la mano es una máquina
en constante vigilia.*

Marzo, 1968.

El primer grupo versal se presenta como un ejercicio de metapoesía: los símbolos destacados en cursiva reproducen un espacio y un impulso imaginarios: un sujeto lírico universal que, partiendo del espacio nocturno de su visión –simbolizado en el verbo “diluirse”–, experimenta la pulsión de dominio, superación y permanencia –simbolizada en “trabaja”– que pertenece al régimen imaginario del amor, según la tipología de G. Durand. Y es que la poesía y el arte son vistos como formas de perdurabilidad del ser, que con su obra sorteja la fatalidad del tiempo en su transcurso, su ineludible limitación.

El grupo final –como siempre, los finales son la clave de la interpretación simbólica de los poemas de G.A. Carriedo– supone la ampliación del símbolo inicial: la mano del artista está dotada de una trascendencia impropia de todo lo que es material –significado presupuesto en el símbolo “máquina”–; pero tal don no es gratuito ni una concesión metafísica o divina, sino derivado de la mirada activa del hombre –éste es el referente del símbolo “vigila”– que la transforma. El poema ha presentado así la nueva consideración del artista moderno, y su localización triplemente destacada –por ser comienzo del libro, por estar manuscrito y por ser un anticipo repetido de un poema que luego se incluirá en impresión común con el resto de los poemas de la primera parte– apoyan la idea de que es un elemento semiotizado de enmarque inicial.

También la cita de J. Larrea forma parte del enmarque:

Son las formas que pasan
en sus jaulas de rectas y curvas.

Los símbolos en estos versos son elementos “mínimos”, esenciales en las artes plásticas –“rectas”, “curvas”-, de aquí su propiedad en el libro; y el poeta autor es representante de una de las vanguardias más importantes del siglo en la poesía española, el ultraísmo. De nuevo, la cita integra el diálogo entre lenguajes artísticos de la modernidad de XX.

4.- “Definición de la conducta lineal”.

Seguiremos un orden cronológico en el análisis de los poemas, porque de este modo se verá la evolución en el desarrollo interno de la experimentación “concreta”.

Los nueve poemas de que consta se distribuyen numéricamente y “levantan” una realidad poemática concreta producto de la superposición de dos perspectivas, la poética y la plástica, en un diálogo que pretende ser universalizante por la autorreferencialidad con que se desarrolla. La retórica en estos poemas se basa en la combinación, repetición, sustitución, en diferentes estructuras, de símbolos “mínimos” como “recta”, “curva”, “línea”, “color” y “número”.

Lleva una dedicatoria en la que haremos una breve parada:

“A los maestros Kandinsky, Mondrian, Van Doesburg, Ferrant, Mallarmé, Brancusi, Rodchenko, Klee, Cabral de Melo, Malevitch, Chillida, Cummings, Max Bill, Moholy-Nagy, Kupka, Nicholson, Jorge Guillén, Franz Kline, Van Velde, Van der Rohe, Vantongerloo, Julio González...”

Todos ellos son maestros de las vanguardias del siglo XX, cada uno con su particular enfoque. Hay poetas: Mallarmé, Cummings, Guillén, Cabral de Melo; hay escultores españoles como Julio González, Ferrant y Chillida, que incorporaron a su trabajo técnicas y materiales nuevos. Del resto, podríamos decir que son artistas extranjeros representativos de un arte abstracto entre sus distintas propuestas: *neoplasticismo* –Mondrian, Vantongerloo, Van Doesburg- *Bauhaus* –Kandinsky, Van der Rohe-, *constructivismo* –Rodchenko, Moholy-Nagy-, *suprematismo* –Malevitch-, *Blau Reiter* –Kandinsky, Klee-.

Al margen de la subjetividad en una selección tan diversa, es un rasgo que los relaciona el haber considerado el arte como resultado de un exigente y riguroso trabajo con sus lenguajes específicos. Bajo este mismo presupuesto hay que leer todos los poemas de *Los lados del cubo*.

En cuanto al imaginario oculto en este tipo de poema mediatizado por una superestructura cultural, el “yo” lírico con el que el poeta se proyecta en el poema está casi ausente, y tan sólo se puede ver un “yo” poético sublimado en la categoría de hombre universal. Podríamos decir que a este sujeto que simboliza le convienen las palabras que del arte de Rodin -a quien G.A.Carriedo dedica un poema- se escriben en un libro divulgativo: “manera sensible de interpretar la dimensión humana”.

En esta parte del libro no hay referencias precisas a las circunstancias históricas, sino un imaginario que indaga las múltiples pulsiones del ser –social o íntimo, material o trascendente-, mediatizado por la contemplación de las artes plásticas. Tan sólo conviene apuntar –y esta es nota importante en la perspectiva de conjunto de nuestra TESIS- que *aparecen indicios de una imprecisa inquietud personal, y la muerte se intuye como amenaza que pudiera detener los propósitos más luminosos del poeta. Veamos, anticipado, este rasgo.*

4.3.- Una línea si es curva
sólo en sí se acredita.
Si se ondula y repite
es que es línea suicida.

Será línea de mar
que siempre se repite.
Línea que da a la muerte
lo que la muerte pide.

Le dará la inconstancia
que en apariencia es vida,
pero esta inconsistencia
siempre es línea suicida.

La línea que se quiebra
también, aunque sea curva,
se inclina de través
y luego el mar la inunda.

Con la misma exigencia de rigor, intentará G.A. Carriedo traducir en poemas el lenguaje abstracto de los artistas. Entre todos destaca Kandinsky (1866-1944) al que se refiere no sólo a través de los títulos de algunos poemas de la primera parte, sino en esta segunda, en cuanto que los símbolos básicos con los que construye los ejes poemáticos –“línea”, “color”, “número”, “curva”- nos hacen pensar en la “geometría lírica” propuesta por aquél, y remite a los títulos *Punto*

y *línea frente al plano*¹¹⁴ o *Amarillo, rojo, azul*¹¹⁵. Resulta un dato que podemos considerar el que Kandinsky entendiera esencial para el artista captar la estructura de las cosas y hacer del signo el símbolo, pues es la idea que parece gobernar el ritmo compositivo de los poemas que conforman “Definición de la conducta lineal”, y la misma que, expresada con otros términos, sustenta la poesía concreta brasileña. Desde esta perspectiva teórica, veremos cómo se repiten ciertos signos que el poeta distribuye en diferentes posiciones, estructuradas para que asuman la calidad de símbolo de determinadas pulsiones vitales que remiten a lo fugaz, lo renovado o lo constante.

Al margen de que el conjunto pueda transmitir, a través de los símbolos, una realidad circunstanciada de la España de los 60 –siempre con perfiles históricos borrados-, conservando así el punto de mira cívico que le había caracterizado en décadas anteriores, el factor que apoya la idea de que el conjunto poemático es una construcción calculada con rigor objetivo, es la ordenación de los grupos estróficos –cuatro heptasílabos con rima asonante en los pares- siguiendo un esquema numérico, si bien presenta intromisiones sorpresivas –por ejemplo, la del final, como siempre en G.A. Carriedo- que modifican la serie. Veamos el planteamiento numérico¹¹⁶:

¹¹⁴ Libro publicado en 1926.

¹¹⁵ Cuadro de 1925, expuesto en el Museo Nacional de Arte Moderno de París.

¹¹⁶ Podría compararse esta construcción con la de ciertos poemas de Affonso Romano de Sant’Anna –del grupo Tendência- que G.A. Carriedo tradujo para *Revista de Cultura Brasileira*, nº 18, septiembre de 1966, p. 291.

“(Unidad de la línea)”: 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.5, 1.6, 1.7, 1.8,..1.9

“(Variaciones en torno a la recta I)”: 2.1.1, 2.1.2, 2.1.3
2.2.1, 2.2.2, 2.2.3
2.3.1, 2.3.2, 2.3.3
2.4.1, 2.4.2, 2.4.3

“(El color y la línea)”: 3.1.1, 3.1.2, 3.1.3, 3.1.4
3.2.1, 3.2.2, 3.2.3,.. 3.2.4
3.3.1, 3.3.2, 3.3.3, 3.3.4
3.4.1, 3.4.2, 3.4.3, 3.4.4

“(Rectitud de la curva)”: 4.1, 4.2, 4.3, 4.4

“(Variaciones en torno a la recta II)”: 2.1.1, 2.2.1, 2.3.1, 2.4.1
2.1.2, 2.2.2, 2.3.2, 2.4.2
2.1.3, 2.2.3, 2.3.3, 2.4.3

“(La línea y su color)”: 3.1.1, 3.2.1, 3.3.1, 3.4.1
3.1.2, 3.2.2, 3.3.2, 3.4.2
3.1.3, 3.2.3, 3.3.3, 3.4.3
3.1.4, 3.2.4, 3.3.4, 3.4.4

“(La línea y el número)”: 5.1.1, 5.1.2, 5.1.3, 5.1.4
5.2.1, 5.2.2, 5.2.3, 5.2.4
5.3.1, 5.3.2, 5.3.3, 5.3.4

“(Función de la línea)”: 6.1, 6.2, 6.3, 6.4, 6.5, 6.6, 6.7, 6.8, 6.9

“(Progresión incompleta de la línea y el número)”: 5.1.1, 5.2.1, 5.3.1, 5.4.1
5.1.2, 5.2.2, 5.3.2, 5.4.2
5.1.3, 5.2.3, 5.3.3, 5.4.3, 5.4.4

Más allá del nombre de los elementos geométricos mínimos, que entran en el poema como símbolos, podríamos enumerar otros lexemas o sintagmas, también simbólicos, que son gratos a G.A.Carriedo e índices de su personal espacio imaginario. Lo haremos agrupándolos en núcleos de interés:

1.-Del ámbito rural: masa-surco, semilla, río, pastos, cereal, grano de molienda...

2.- La vida: río, curso creador de energía, línea, lanza, suma un entero, compacta, incisa, abierta, ahonda mas no cierra, dardo que serena y ordena, aplomo, materia.

3.- El hombre: no se inclina, aumenta, contiene, línea convergente, une, no escinde, línea que trasciende, conciencia recta, tiene algo dentro...

4.- El arte: parabólica, eugenésica, línea donde y no hacia, Mondrian, Kandinsky.

5.- La mujer: línea concavoconvexa, recta y curva, es una, puntal firme y fuerte, línea que produce.

6.- La muerte: línea suicida, inconstancia, se inclina de través, vacío hueco, hilos depauperados, incapaces de un grito, lo incierto.

7.- La religión: padre, hijo y espíritu, un dios solo, uno y trino.

8.- Humor postista. “hace que el amarillo / hable en clave de sol”

“pastos / donde las gentes pastan”

“líneas de medios pelos”

“la acción sigue al verbo / como la aguja al hilo”

9.- Referidos a la necesaria rebelión social: muchedumbre, vocación política, manos unidas, vocación de juntos, línea obrera, concreciones políticas, hacia un cuando mejor, descontento.

A través de estos centros de interés simbolizados, podemos llegar a identificar el mito poético del libro, del que los versos siguientes serían una primera concreción:

Una línea no es sólo
algo que ata y se extiende
si además esa línea
no es línea convergente.

Si los comparamos con “Mi alma una cadena, y el paisaje/ pidiendo a voz en grito una sonrisa”, observaremos que los espacios y pulsiones del imaginario se mantienen: el alma encadenada del libro del 46 se transforma en éste en “línea que ata”, y la “sonrisa” de entonces se hace “línea convergente”. No obstante, hay matices nuevos: la sonrisa, gesto individual, se engrosa en lo colectivo de las líneas convergentes; el alma, término connotado hacia lo trascendente, se sustituye por la materialidad concreta de la línea; así como la “cadena” propia del sometimiento, es ahora un lazo de compromiso colectivo. Pero estos son elementos culturales, con referentes históricos que se superponen a la visión lírica. El espacio se mantiene en el propio régimen diurno del imaginario, donde el “yo” toma iniciativas decididas de avance y encuentro con los otros y con el mundo.¹¹⁷

Este segundo apartado del libro, primero en su composición, conserva aún ecos –y es lógico por su cercanía cronológica- de la postura social, ética de compromiso cívico, de sus libros anteriores, y se sitúa en el espacio abierto a la esperanza, como dejan ver los siguientes versos:

5.4.3. Cuatro líneas no son
cuatro si desfallecen.
A lo sumo serán
esclavas para siempre.

¹¹⁷ Comprobamos que el establecimiento del espacio imaginario y la identificación de las iniciativas que el “yo” toma en él, son datos claves para analizar la trayectoria vital y poética de G.A.Carriedo.

5.4.4. Pero si no desmaya
su condición de gente,
serán la raíz cuadrada
del porvenir que viene.

5.- Análisis de la primera parte, “Los lados del cubo”: poemas de 1968.

Está formada por 30 poemas escritos a partir de la contemplación y recreación de las obras de artistas plásticos significativos del modernismo vanguardista del siglo XX, desde Malevitch , Mondrian, Rodin o Picasso a Fisac, Julio González o Ángel Ferrant, entre otros. En ellos, el enfoque “concreto” –tanto de tradición constructivista como expresionista- no oculta la presencia de otros gestos habituales de G.A. Carriedo. el humor, la ironía, el humanismo –a veces la utopía-, la integración con la naturaleza, la trascendencia de lo cotidiano, de la materia por sí misma, el acercamiento coloquial al hombre en su intrahistoria... Ni tampoco ha perdido los ecos postistas que envuelven la sonoridad del poema, o los elementos imaginarios del “realismo mágico”.

Justificábamos el haber comenzado nuestra lectura por la segunda parte del libro, para ser fieles a la cronología de su composición interna. Siguiendo el mismo criterio, analizamos ahora los poemas de la primera, no con el orden en que se van presentando en el libro, sino por su datación explícita.

De 1968 son los que siguen:

- “Conocimiento de la materia”, dedicado a Rodin, fechado en enero.
- “Superelipse”, dedicado a Piet Hein, en febrero.

- “Génesis”, dedicado a Leonardo da Vinci, es de febrero también.
- “La construcción del objeto”, dedicado a Julio González, en febrero.
- “La mano”, dedicado a Bourdelle, fechado en marzo.
- “La nueva estética”, dedicado a Luigi Nevi, es de marzo.
- “Paradigma”, dedicado a Mondrian, es de diciembre.
- “La arquitectura de Corrales”, no especifica el mes.
- “Spanish-French-British Colour”, dedicado a Picasso.
- “Pabellón de Alemania”, dedicado a Mies van der Rohe.
- “Concreción”, dedicado a Ángel Ferrant.

En este conjunto, el imaginario implícito está más próximo al mito personal, aunque siempre hay una mediación centrada en la contemplación del objeto plástico. El horizonte se sitúa dentro del régimen diurno, y en él se gestan ritmos armónicos –más o menos pausados- e impulsos de elevación, superación, enlace y nacimiento. Así podemos leer los versos siguientes:

Este envolvente huevo,
placenta del vacío
dinámico, ¿dintel
curvo es hacia el futuro?
(“Superelipse”)

Y si todo se acrece
nada se desintegra,
polvo, latido, rama,
mineral, carne, piedra
que por las venas corre
de los ríos sin vuelta,
circunloquio, paráfrasis
de la suerte terrena
y la muerte está muerta.
(“Génesis”)

Con el poema “La nueva estética” entramos en otro subgrupo de poemas, en los que G.A.Carriedo acompaña con su creación imaginaria a la reflexión sobre la propia mirada del artista y la nueva consideración del objeto en sus discursos específicos:

De la materia surge
la palabra, el hormigón.
(...)
Cimbras, cúpulas, carriles,
andamio tentacular,
polvo calizo,
ménsulas van y ahora forjan
con su palabra compactas
ingenierías.

A este acercamiento reflexivo pertenece “La mano”, poema del que ya hemos dado cuenta en un epígrafe anterior. Y con la misma perspectiva habría que leer “La construcción del objeto”.

“Pabellón de Alemania”, dedicado a Mies van der Rohe¹¹⁸, supone una reflexión sobre las implicaciones sociales del arte moderno, sus límites y exigencias:

Láminas apenas, el coloquio
se hace sistema intemporal.
La libertad –ave enjaulada-
al fin sonríe en libertad.
Pero la libertad no es todo
si para bien no es de los demás.
(...)
Pudiera ser la arquitectura
ciencia política además,
pero nunca podrá serlo
sin ese objeto fundamental.

¹¹⁸ M. van der Rohe (1886-1969) fue un arquitecto alemán que dirigió la Bauhaus y formó a varias generaciones de arquitectos en esta tendencia artística. Manifestó con su obra la búsqueda de una pureza mineral exenta de sensibilidad, a través de sus rascacielos de plano libre recubiertos de cristal, o con sus edificaciones de acero vistas y paredes de ladrillo o cristal.

En cuanto a la retórica, en el poema apenas hay rasgos vanguardistas, si no es el empleo del catalán –“amb absoluta naturalitar”-, rasgo en el que coincidiría con los jóvenes de la poesía experimental madrileña de los que habla A. del Villar en el artículo del que dimos referencia. Si en él se consideraba que la mezcla de lenguas distintas era un modo de generar asociaciones rápidas, adensar conceptos, cuando no el propósito de una lengua supranacional, en este poema, pensamos que alude a la superación de fronteras lingüísticas dentro de España, que es una inquietud de orden político-cultural.

Por la misma vía llegamos a “Spanish-French-British Colour”, dedicado a Picasso. El juego rítmico que se establece entre los términos de color en varios idiomas crea expectativas significativas no cerradas, y derivan hacia la expresividad “absurdista” –así se había definido en algún momento la sintaxis de la poesía concreta brasileña-. Unido este rasgo expresivo a las asociaciones fonéticas internas de tipo lúdico –como “casi caesius, Casius Clay”-, recuerdan el poema postista. Comprobamos de nuevo que su afán indagador no ha sido excluyente sino integrador. Por otro lado, entendemos que los rasgos postistas ayudan a un desarrollo intuitivo del poema y ,por lo tanto, en la línea de la *tradición expresionista* de la poesía concreta.

“La arquitectura de Corrales” es un poema trabajado en su construcción, a pesar de la aparente sencillez. Romance octosílabo, con una ruptura de rima en el verso 8º de los trece que forman cada uno de los tres grupos estróficos que lo componen. Sobre esta disposición, manejará términos que se refieren a la geometría, en el primer grupo; al color, en el segundo; y a la vida cotidiana, en el tercero. Se constata, así, una organización previa del contenido: es decir, un

enfoque racionalista, aunque el resultado sintáctico quede cerca de la propuesta “absurdista” de los concretos. Con todo, sería inútil separar planos de elaboración en este poema, porque el símbolo individual, el verso o el poema en su conjunto, responden, sobre su enfoque racionalista, a una necesidad expresionista del imaginario de su autor.

Si por la línea no fuera
lo sería por el ángulo.
Si por el ángulo no,
por el triángulo cuadrado.
Si por el cuadrado no,
sería por el rectángulo.
Si no fuera por la línea
que se fractura no habría
triángulo—ángulo—rectángulo.
Y si todo esto no fuera
plano, volumen, espacio,
¿cómo engordar en el cubo,
lo lírico matemático?

El gran paralelepípedo
se despliega hacia lo blanco
por el ocre del naranja
del ladrillo o el veteado
de la madera y el gris
del verde hormigón armado,
cromatismo que hacia arriba
--lo mismo que antes la línea—
va desde el negro de abajo.
La fórmula coherente
o algo incoherente acaso
de Mondrian, Van Doesburg, Mies
reinventa lo carismático.

Si por la línea no lo fuera
lo sería por el marco,
lienzo de cuadro en el paisaje
que entre los árboles miramos,
volumen que no queremos
si no es por su lado humano.
Si no fuera por la línea
que se fractura no habría
puerta, ventana, tejado,

luz cenital que se aventaja,
coloquio, aire circulando
como circula un hombre muerto
a través de los obstáculos.

“Conocimiento de la materia” es una declaración del paganismo de su autor; pero al mismo tiempo, de fe en la vida de la materia trascendida por el arte. El imaginario sobrevuela por un horizonte terrenal en el que la materia, con su “transición que no cesa”, anula los fantasmas de la muerte, afirmándola al mismo tiempo:

1. Traspasada la muerte
flota sólo la materia.
La materia no termina
de nacer: siempre estrena
suma de nuevos gérmenes
hacia otras formas más plenas.
2. La materia toma así
giro de formas perpetuas.
Escultura permanente,
la materia es obra abierta.
La muerte le da vida
de transición que no cesa.

Destaca en el poema el enfoque racionalista, distanciado; bajo el discurso enunciativo, de ascendencia filosófica, se esconde la simbolización del hecho artístico en sí, de su efecto permanente y puntual en el espectador. Pero no hay espacio donde localizar esta pulsión de vida renovándose, si no es en toda la materia trascendida por el arte. Nos acercamos así a la teoría sobre el arte moderno de la que ya hemos escrito previamente.

“Paradigma” está fechado en diciembre de 1968, y también en éste se mantiene un diálogo entre poesía y arte. Pero el anterior enfoque racionalista, en el que el “yo” no tenía presencia sino a través de la consideración universal

de la vida, se deja avasallar por lo sensorial y lo afectivo. Por eso, a pesar de su “enajenación” en lo plástico, G.A. Carriedo se expresa en el poema a través de símbolos que hablan de él, y que hemos destacado en cursiva:

Musicalmente hablando
-como haría un viento informalista-
los aspectos no azul
de lo bermejo claro
lo mismo son que los aspectos
angulares, cromáticos
de lo gris, de lo negro
y de lo blanco,
o séase, pura materia
de pentagrama.
O acaso tal vez grama
del *aéreo marco de oro en la esperanza*¹¹⁹.

“Concreción”¹²⁰ es un ejemplo de indagación sobre la descomposición de la palabra, ejercicio genuinamente “concreto”.

Per l’apertura
all’esperienze
dell’astrattismo
unoconunoconunoconunocondos
partido por tres
sumado con cuatro
concinco-concinco-concinco-concinco
divide por seis
igualasiete igualasiet igualasie igualasi
iguales
igual
igual

Desde el título se declara su adscripción, pero en su desarrollo, el poema pretende ser la concreción poemática del mismo efecto óptico buscado por Ferrant en sus móviles. Sería un resultado bastante elaborado de las propuestas

¹¹⁹ El poema evoca el *neoplasticismo*, tendencia artística que busca el equilibrio rítmico de planos, el sistema de relaciones creadas entre colores y líneas. Está dedicado a Mondrian, uno de sus mejores representantes.

¹²⁰ Está dedicado a Ferrant (Madrid 1891-1961), continuador de la escultura de J. González, y el que experimentó con toda clase de materiales y construyó móviles o estructuras inestables.

“concretas” en poesía; pero también se podría relacionar con la poesía cinética y otras vanguardias experimentales que se llevaban a cabo en Madrid en torno a 1968.

6.- Poemas de 1969.

Llevan fecha de este año los siguientes poemas.

- “Fisac”, marzo.
- “Carta a Fernando Higuera”, julio.
- “Alegato entrañable y urgente a Francisco Sáenz de Oíza”.
- “Casto Fernández Shaw”, septiembre.
- “Alvar Aalto”, noviembre.
- “Formación de la ciudad”, diciembre. Dedicado a Lucio Costa.
- “Bauhaus”, dedicado a W. Gropius.

El último de los poemas es un entrañable recuerdo de artistas que han hecho avanzar la modernidad en el arte del siglo XX. Nombra a varios desde el discurso descriptivo de una idealizada casa “bauhaus” “terrible/mente racionalista”, pero en la que se intuye una mano recreando –en la casa y con ella- los espacios más íntimos y queridos del hombre:

Con el cemento de tu muerte
cementerial
Walter Gropius construyó
una casa de construcción;
una bauhaus terrible-
mente racionalista;
una casa sin muros

que no se cierran;
con puertas que no se abren
porque no existen,
una casa
Theo Van Doesburg, Paul Klee
de libertad
donde (en la casa) quepan
los campos y la ciudad,
una casa
Moholy-Nagy, Piet Mondrian
sencillamente ordenada;
una casa que desvele
misterios como el que digo
de la cuarta dimensión
del cubismo;
una casa que Picasso
diría
que no es la casa casual
de la pura geometría
elemental,
que esta es la casa social,
casa blanca para el hombre
blanco de yeso y de cal,
casa blanca popular
para nacer y crecer
y trabajar y procrear
y fallecer.

El poema “Fisac” lleva una cita de J. Cabral de Melo que anticipa el contenido: la arquitectura moderna está pensada para el hombre nuevo que reclama la libertad y la luz de una inteligencia natural o próxima a la naturaleza.

La distribución de los versos en la página no es la tradicional, sino la de un poema “concreto”, y a la realidad referida en el nivel semántico hay que sumar la realidad sensorializada por su lectura. Junto al efecto espacial, óptico y pragmático, se produce un efecto auditivo conseguido a través del paralelismo, la repetición, la rima interna, el juego alternante con los dos términos, nombre y apellido. Todo ello conduce a una percepción del símbolo poemático en la que los contenidos semánticos se diluyen en una atmósfera sensorial espacial y

sonora envolvente. Y en esta “sintaxis absurdista”, propia del poema concreto, no están ausentes los rasgos postistas –fonética lúdica, asociaciones sorprendidas, ingenuidad semántica...-, ni las connotaciones cívicas.

Inmensa Mancha
a punta de lanza
y sobre el plano
Mancha floreal
llano habitado
a ras de plano
FISAC

Intensa luz
de la Mancha en el llano
clarifica, ilumina
inventa lo blanco
se despliega a nivel
cúbicamente hablando
MIGUEL

(...)

Propensa Mancha
a punta de lanza
ábrete sésamo
puertas por donde
no puertas-contras
¿en libertad?
MIGUEL FISAC

“Carta a Fernando Higuera” (Por su casa para el pintor Lucio Muñoz) tiene mucho del ludismo expresivo “pajareril” tan gustado por G.A.Carriado:

Fernando Higuera Díaz, yo sé que se ha posado
esta misma –el vencejo- mañana sobre el campo.
(...)
estaba el ave, estaba así como un triángulo
que se posa y se sube escaleras abajo.

No obstante, el ritmo del verso de arte mayor le separa del imaginario frívolo y le reorienta, a través de símbolos de mención, a lo que sería un poema concreto de tradición expresionista, pues la organización del mismo no

responde a un cálculo prefijado de los signos en sus relaciones, sino que se van creando de manera fluida. De la misma forma llega al final con lo que es un rasgo frecuentemente visto en su etapa social: el desarrollo de lo simbolizado previamente; también es, desde otro punto de vista, la prueba de que no olvida el compromiso con la realidad social ni siquiera en estos años de experimentalismo formal:

La arquitectura tuya, Fernando Higuera Díaz,
se halla en la tierra misma donde chillan los álamos,
y ella es la arquitectura que para mí quisiera
en la rueda del pueblo y con él mano a mano.

“Casto Fernández Shaw” es un poema de fonética áspera –“tridente sintaxis”, “urbes aerostáticas”, “gélidas luces”, “rumor de reactores”, “electrónicamente prenuclear”...-. Hay también aliteraciones y rimas internas, paranomasias – “metal de metalurgia”, “la infausta infecunda”-, un lenguaje surrealista basado en la ruptura de los sistemas semánticos y de la experiencia:

Que no es la vida para el que padece
del sarmiento en el viento la tenaza
y arranca gritos donde el muro inmenso
se curva lírico.

A veces hay expresiones de tipo religioso, connotadas en el sentido de lo irreverente:

Tronó la voz de Dios creador, terrible
voz de hormigón armado cuando fragua.

Si leemos este poema desde el conocimiento que tenemos de los poemas que escribió meses antes de morir, los versos de éste del 69 son una iluminación de lo que más tarde sería un centro de interés nuclear en su escritura. Compárese, por ejemplo, el final de este poema:

Incomprensible cruz pagana evádese
y extraños monumentos sobreviven.
Funeral y vacío, resplandece
el mausoleo.

Con el comienzo de “Muerte mortal”, de *El libro de las premoniciones*:

Yo indago, levemente desplazo
exequia y funeral, el llanto
se oye en el eco diario
del urbanismo ciudadano.

La deriva del mito se inclina en estos años finales de la década del 60 en la obra de G.A. Carriedo. Por entonces, las nuevas generaciones -desinhibida y confiadas- se hacen oír libres de una carga experiencial que a los mayores, en cambio, les impulsa hacia la contemplación intimista y elegíaca de las nuevas ciudades. Así se comprueba en este poema. Pero aún no había llegado el poeta al alto nivel de incomunicación al que llegará en sus años postreros.

“Alegato entrañable y urgente a Francisco J. Sáenz de Oíza”, escrito con motivo de la construcción de las polémicas Torres Blancas en Madrid, reproduce el modelo de “poema de urgencia” con el registro coloquial del lenguaje que le es propio:

Oíza:
Hoy no estoy para versos, pero tal vez quisiera
dirigirte una carta
no sé si hablando de presencias formales
en su contexto anacrónicas...

Es otro de los poemas que reflejan la vivencia de una ciudad que se distancia de la naturaleza, pues no deja:

paso al hombre y su estricto cobijo
-la ingravidez del cielo.

En éste, como en otros poemas del 69, el mito personal está más visible, aunque siga estando mediado. Es lo que entrevemos en los versos finales:

Nuevamente los ojos vuelve al pan y su miga,
al agua y su convite.
Vuelve a la línea recta que a la tierra se aferra
y se hace manantial de ritmo en los portales
donde un sol aparece.

En “Alvar Aalto” se superponen técnicas expresivo-constructivistas: el ludismo fónico y el absurdo semántico propio del postismo, sobre la distribución de los versos en grupos de 3,4,5,6,7 y 8 (por lo tanto, cálculo matemático). La ruptura de los sistemas lógico y de la experiencia, que ya se daba en el postismo, se aprovecha aquí con sentido distinto: lo que entonces fue juego de impulsos desinhibidores, ahora es un mecanismo de creación intuitiva cuyo referente no es exterior al poema, sino que dentro de él, a través de relaciones entre los símbolos, se levanta el imaginario de una arquitectura espiritual, la emoción de un edificio que no es mimesis de ninguno real.

Leamos el poema:

Alvar Aalto: una vez más
con tus maderas alabeadas
y tus sillas de sentar.

Alvar Aalto: nos conmueve
la pura serenidad
de las cubiertas angulares
de tu casa boreal.

Alvar Aalto: es que quizá
el vuelo alado de tus pájaros
se reproduce intemporal,
puro elemento de arte lírica
triangular.

(...)

La arquitectura de Alvar Aalto,
textura de arco en alto altar.

“Formación de la ciudad” es un poema formado por seis grupos de siete versos heterométricos con rima libre –a veces forman pareados; otras, es rima interna-. Este rasgo compositivo, unido al léxico –con su desarrollo asociativo caótico pero fuertemente simbólico- caracterizan el poema como “concreto”, pues pretende reproducir la caótica ciudad moderna que suplanta, invadiendo, la naturaleza.

Nace así la concreta
policromía arquitectónica
de los portales ovalados
y las ventanas rectangulares.
Trópico artificial
donde la luz y el aire se construyen
a golpe de plomada.

El año 1969 supuso para G.A.Carriedo una concentración especial en la arquitectura y el urbanismo, por lo que atañe al referente experiencial que motiva los poemas. En el orden poético, es un año de búsqueda de sus propios límites dentro de las nuevas vanguardias, pero sin abandonar sus convicciones anteriores: el sentido de la libertad y el juego expresivo como vía de acceso a un conocimiento más exacto, preciso y humano de la realidad.

7.- Poemas de 1970 y 1971.

Exceptuando “Castilla de paisaje de Palencia de Caneja”, los poemas escritos en 1970 y 1971 giran en torno a la arquitectura y el urbanismo como referente. Son siete en total:

- “Castilla de paisaje de Palencia de Caneja”, en enero de 1970.

- “Honestidad y cometido del arquitecto Antonio Miró”, en enero.
- “Chillida”, fechado el 4 de febrero.
- “Ramón Vázquez Molezún”, de marzo.
- “Una plaza para Durango”, de noviembre.
- “Antonio Fernández Alba”, de 1971.
- “Cálculo decreciente para Eduardo Torroja”, que lleva fecha de 1961 en recuerdo del año en que murió, pero está escrito con motivo del décimo aniversario de tal suceso.

“Honestidad y cometido del arquitecto Antonio Miró” se presenta como un ejercicio vanguardista –ultraísta-, en cuanto que elimina la puntuación y las mayúsculas; pero, en el conjunto de su retórica, es una superposición de gestos rupturistas de las vanguardias, y otros del lenguaje tradicional –metro endecasílabo, rima ABAB-. Por otro lado, G.A.Carriedo mantiene su gusto por las rimas internas, las paranomasias y el ludismo fónico –que se convierte en símbolo de su impulso de trascender la materia sin las lentes de la metafísica.

miró Miró la arquitectura
 con las lentes de su bondad
 lento mirar hacia la altura
 que el edificio crece sin cesar

miró Miró la gente dura
 parapetada en su vanidad
 la vio pequeña de estatura
 genitiva negativa letal

miró Miró la regla pura
 para su cálculo racional
 reglamentando la textura
 de esta función fundamental

miró Miró con voz oscura
desde su telescopio catalán
y vio la vida por ventura
como es: arte y oficio de cristal.

En “Chillida” vemos un ejemplo de poema concreto constructivista: los versos se agrupan de forma decreciente: 3 / 1 / 2 / 1 / 1 ; y la frase “absurdista”. En cuanto a su imaginario, en estos poemas en los que no se perfila ningún espacio, aunque se pueda decir, de manera general, que es “lo abierto”, destaca la gestación de un impulso de elevación, superación del vacío implícito en la materia. Veamos el poema, en el que destacaremos en cursiva los rasgos comentados:

La piedra es el objeto
como el *vacío* el tiempo
como el alma es el cuerpo.

Nada dentro.

Piedra objeto cuerpo el alma:
tiempo.

Vacío negro.

En la esperanza el hierro.

“Ramón Vázquez Molezún es otro ejercicio de sobriedad “concreta”. Aquí se centra en el uso repetido de los símbolos “cubo” y “globo”. El poema nos permite hacer un inciso sobre la cosmovisión de G.A. Carriedo, quien, a pesar de su implicación en la experimentación racionalista que suponen los poemas de este libro, no abandona la sospecha o el temor de lo trascendente, y termina con un verso que simboliza estas aristas:

De ahí que el cubo irradie
cien formas volumétricas,
libertas formas que la amena mano
del arquitecto Vázquez Molezún
traza con hilos útiles, sutiles
desde sus geometrías inventadas
en la *terrible azul pared*.

Conviene hacer hincapié en versos como el último, porque *en esta época se empiezan a gestar las circunstancias vitales que conducen a G.A.Carriedo al ensimismamiento con que se nos presentará en los siguientes libros, de publicación póstuma.*

“Una plaza para Durango” responde a la tradición expresionista de la poesía concreta, pues también sobre una frase “absurdista”, en la que se integra bien el ludismo fónico y léxico, se van asociando símbolos “mínimos” como “espacio”, “campo”, “barro”, “patio”, “paz”, a través de un ritmo que se convierte en símbolo de identidad entre arquitectura y poesía, como queda simbolizado en la palabra final “vascobardo”:

El neutro espacio
que no es ágora
ni campo
es apto para los patos
es vida para Chillida
es garbo
que se repite y espera
para Ferrant, es barro
cocido y alimentado
con el cartabón de Wright
para Daniel y Fernando,
es patio
y a la vez es selva en paz
(pero paz apariencial)
para el credo elemental
vascobardo.

En “Antonio Fernández Alba” se aprecia un cálculo constructivista: tres grupos de cuatro versos forman el poema; en sustitución de posibles rimas, los cuatro versos terminan con palabras repetidas, y los primeros versos de cada grupo presentan una estructura paralelística con variantes –“no es esta... es esta... esto es”-; además, hay una progresión semántica entre los grupos – “modificando el paisaje... y crece o no con el paisaje... sin que haya cambio en el paisaje”-. El poema pretende ser una defensa de la arquitectura que se integra con la naturaleza, sin chocar con ella ni interrumpir su curso, principio que ha guiado a muchos de los innovadores en la arquitectura del siglo XX.

No es esta la arquitectura
que se le añade al paisaje
que se antepone al paisaje
modificando el paisaje

Es esta la arquitectura
que es parte del paisaje
que nace del paisaje
y crece o no con el paisaje

Esto es: la arquitectua
que, pasado el paisaje,
va hacia el futuro del paisaje
sin que haya cambio en el paisaje

“Cálculo decreciente para Eduardo Torroja” sorprende porque, siendo el resultado de un cálculo formal previo, el imaginario alcanza el lirismo propio de una emocionada elegía. La pérdida de materia lingüística –el poema agrupa versos de forma decreciente: 6,5,4,3,2,1- simboliza la pérdida de la vida, hasta llegar a la quietud irreparable, la permanencia “In situ”. Pocas veces se ha visto que con modos y léxico tan próximos a la racionalidad científica se consiga una evocación serena y entrañable de una triste pérdida:

- 1.- Entre el puente de hormigón
pretensado
(construido aguas arriba
de su corazón valiente)
y la cubierta circular,
expiró el ingeniero.
- 2.- Ni la luz de aquel verano
alzado en vigas longitudinales
prefabricadas por dovelas
salvarlo pudo
de las sombras.
- 3.- Ni los cordones de los cables
de redondo
calculados para tan fiel tensión
evitaron la rotura.
- 4.- Su vida matemática
concluyó
exactamente.
- 5.- Cosido transversal,
definitivo anclaje.
- 6.- *In situ.*

En “Castilla de paisaje de Palencia de Caneja”, el título anticipa el rasgo retórico central: un trabajo con la palabra para liberarla de los condicionamientos y prejuicios de la sintaxis comunicativa al uso. A través de esta sugerencia, se llega al referente: una pintura, la de Caneja, no al uso, pues se aparta del decir amable y establecido, para adentrarse en la “materia rota y compungida ... del corazón de tierra” de los paisajes palentinos de la Castilla pintada por J. M. Caneja.

8.- Poemas de 1972.

De este año son:

- “Blanco sobre blanco” (Lección poética de Malevitch), fechado el 23 de abril.
- “Negro sobre blanco” (Lección política de Malevitch), del mismo 23.
- “Teoría del paralelepípedo”, dedicado a Roberto Puig, del 9 de mayo.
- “Los objetos de España”, dedicado a Manolo Millares, de septiembre.

Desde su anterior consideración de los objetos arquitectónicos y urbanísticos – años 69, 70 y 71-, G.A. Carriedo pasa en este año a la contemplación de la pintura: de la mirada amplia hacia horizontes abiertos, pasa a los espacios limitados del cuadro, síntesis de la condensación reflexiva del mismo artista.

Fechados el mismo día de la Fiesta del Libro, “Blanco sobre blanco” y “Negro sobre blanco” se pueden agrupar con “Teoría del paralelepípedo”, poema en el que también se nombra a Malevitch –aunque junto a otros pintores abstractos como Braque, Duchamps y Delauny-. Parece, pues, conveniente que demos algunos datos sobre lo que supusieron dichos artistas.

Malevitch fue el creador del movimiento llamado “suprematismo”, que significó la revolución estética más radical del siglo XX. Según su teoría, el objeto no existe, tan sólo existe el “mundo sin objeto”. Consecuencia de su teoría son obras como “Cuadrángulo negro”, en el que niega la pintura como ejercicio de mimesis, y “Blanco sobre blanco” (1919), en donde el blanco representa la manifestación del ser, del “nada liberado”, del sin objeto. En conjunto, lo pictórico ya no es reflejo de la naturaleza, sino que es “la

naturaleza” misma. En las telas aparecen unidades mínimas “geométricas” – cuadriláteros, círculos, cruces- y contrastes de color.

El que G.A. Carriedo tome los títulos citados del pintor Malevitch, y les aplique un subtítulo que, cuando menos, sorprende –lección poética, lección política-, nos habla del imaginario implícito: para él, pintura, poesía y compromiso social son formas sublimadas y equiparables del quehacer humano. El poeta pretende renovar el lenguaje y llevar al poético las consideraciones que los artistas, en distintos frentes, debatían en torno al signo-objeto propio y específico del cada uno de ellos. El correlato poético de la pintura suprematista es un lenguaje “concreto”, minimalista, carente de metáforas, dotado de una sintaxis nueva en la que los símbolos mencionados construyan la “realidad” que se pretende levantar sobre el blanco de la página.

Por eso encontramos estos versos:

Síntesis táctil del sonido,
la pintura también es silencio:
aquel de la naturaleza
que palpita en el arte auténtico.

También se toman del cuadro suprematista los elementos básicos, y se les hace intervenir en el poema como símbolos de la emoción de quien lo contempla:

La pintura es doble cuadrado
sobre sí mismo, superpuesto,
doble frontera de la síntesis,
definición de lo geométrico.

En “Negro sobre blanco”, el afán “concreto” se disuelve en una retórica cercana al ludismo fónico de los postistas. Por otro lado, los símbolos de este poema –“gris ceniza”, “plomo”, “obrero”, “modestia”, “hambre”, “bala”,

“tormenta”, “invierno”, “humo”...- poseen claras connotaciones sociales, incluso políticas:

Primero el gris de la modestia,
patrimonio de los pequeños.
Después el gris pelo de rata
que es el hambre del hambriento.

Primero el gris de plomo herido
(el de la bala en su agujero).
El mismo gris pardo asfixiante
que es la vida del obrero.

Gris creciendo en profundidad
y cada vez es más intenso,
toda la gama es de los grises
hasta llegar al mismo negro.

En “Teoría del paralelepípedo”, dedicado a Roberto Puig, encontramos una síntesis personal de los distintos modos de trabajar el lenguaje poético que hemos venido viendo, desde los ecos lúdicos y sorprendidos del postismo hasta los cálculos rigurosos de una abstracción objetivadora referida al arte. El resultado, a pesar del símbolo de sugerencia en que se convierten el ritmo poemático y la distribución gráfica de los versos, es extraño al lector habituado a un G.A. Carriado romántico, espontáneo y cordial, pues la emoción del símbolo central se difumina al no poder concretar los matices exactos del referente:

El rectángulo, el cubo
que —cúbico—incubando
el *grand carré*.

Raíz cuadrada del rectángulo
que —cúbico—incubando
el gran cuadrado
de la *raison cubique*.

Braque incubando, que solía.
Y el hilo, el crónlech que solía
ser cúbica raíz.

El corondel,
la pared
vertical,
el gand carré.

Y el gran cuadrado, el paralelepípedo
que –amoral—incubando
blanco cubique
(Dichamps y Delaunay).¹²¹

Más allá Malevitch
blanco incubando sobre blanco
para la gran cromaticogeométrica
razón del grand carré.

Blanco de la pared.
Y el gran cristal del sol supremo
cromático incubando
miles de irisaciones planas
y ortogonales líneas cúbicas
del rectángulo.

Así la teoría nace y se hace
del anverso al revés,
del reverso al envés.

La del módulo mágico
que –cúbico—incubando.
La de la imagen móvil-fija
para siempre en el blanco de la línea.

El último poema escrito para *Los lados del cubo* está fechado en septiembre de 1972. Se trata de “Los objetos de España”, dedicado a Manolo Millares. En este caso, pesa sobre el poeta –como sobre el pintor- el recuerdo personal de la

¹²¹ Duchamps fue el creador de los “ready-made”, objetos manufacturados de uso cotidiano y promocionados como obra de arte por la sola decisión del artista. Fue un desmitificador del artista y de la obra de arte, e influyó en el de la posguerra: el happening, el pop-art, el minimal, el conceptual... Delaunay interpretó el color como forma. Fue el creador de una serie titulada “Venus” (1912), “Discos y formas circulares” (1912-13), que constituyen la génesis del arte abstracto, arte antidescriptivo y dinámico, que renuncia a los elementos formales o cromáticos tomados de la realidad y la naturaleza.

posguerra, el paisanaje que tuvieron que contemplar ambos. Y puesto que en los cuadros de M. Millares los símbolos de la tragedia se presentan en una disposición descoyuntada, el poeta desajusta la sintaxis del poema, se aprovecha de múltiples desplazamientos para crear un símbolo paralelo a la emoción sintética de la pintura.

La selección de términos es un dato imprescindible: por un lado están los referidos a sencillos objetos de la vida cotidiana, doméstica y popular – chaqueta, pañuelos, sudor, salario, fusil... camposanto-; por otro, la referencia a los pintores clásicos españoles –Greco, Zurbarán, Ribera, Goya-, a los que suma el nombre de Millares, para igualar la calidad artística de su obra a la de aquéllos. De esta forma, en el imaginario, se trasciende el plano del presente cotidiano hacia el plano histórico, tradicional, popular o clásico. Si la técnica empleada con el lenguaje no supone una innovación respecto a la experimentación vanguardista, en cuanto a la sintaxis imaginaria sí: traslada los símbolos a registros de interpretación trascendida, histórica, artística y humanamente. Con todo ello, el poema, que “concreta” la emoción sentida ante la contemplación de la pintura de Manolo Millares, es también un homenaje cálido al hombre cuya mano es artífice de lo pintado, y, por ello, queda registrada mentalmente en el cuadro.

¿Dónde concluye la chaqueta en lo negro,
la camisa en lo blanco,
en lo blanco la esperanza de vida,
en lo negro los trozos de zapato?
¿Dónde en lo negro los pañuelos viudos
pardos de tanto llanto?

(...)

Este es tu verdadero funeral
de luto anticipado.
La mano (que amasaba
los materiales plásticos),
como la historia trágica
del pueblo siniestrado,
es ya también historia
perpetuada en el cuadro.

En este poema recuperamos al G.A.Carriedo más conocido, el más cordial, espontáneo y cercano al hombre en su realidad histórica y personal. Parece que con él, escrito en el último año de este ciclo “experimental” y “concreto”, completa su recorrido y hace un recuento sintético de logros y experiencias, para conservar la mirada y la escritura que conecte mejor con su personalidad poética ya madura.

Pasado 1972, encontrará en la literatura portuguesa nuevos motivos líricos y formas creativas que le servirán para superar el hermetismo racionalista que implicaba gran parte de la *poesía concreta* por él conocida y practicada. En la necesidad de encontrar digna alternativa a la poesía experimental de la primera mitad de la década del 70 coincidirá con otros poetas españoles, pero la trayectoria que él seguirá va a ser muy personal, por solitaria, y porque la huella de la nueva poesía portuguesa será visible y originalmente eficaz.

XVII.- RECUPERACIÓN EDITORIAL DE G.A. CARRIEDO EN 1980: “POESÍA 1972-1979”, *NUEVO COMPUESTO DESCOMPUESTO VIEJO*

1.- Introducción.

Aunque G.A. Carriedo no dejó de participar en el ambiente literario, colaborando en revistas y asistiendo a actos públicos relacionados con las artes y la literatura, hasta 1980 no publica ningún nuevo libro. En esta fecha, Antonio Martínez Sarrión organizó una antología de su amigo, tarea para la cual éste le dio total libertad de selección y disposición. Al final de *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, el antólogo añadió un apartado en el que recogía los poemas inéditos escritos en estos años de apartamiento, y los agrupó bajo el epígrafe “Poesía 1970-1979”.

*Nuevo compuesto descompuesto viejo*¹²² surge dentro de un implícito programa de recuperación pública, editorial y crítica, de la vanguardia española de los años 40 y 50. Algunos poetas de la llamada “generación del lenguaje” o

¹²² G.A. Carriedo, *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, Hiperión, Madrid, 1980.

“del 68”, pero también otros escritores, profesores o críticos literarios, desde el lejano 1964 y, sobre todo, a partir de 1970, fueron publicando obras de autores incluidos en aquélla, de cara a una revisión y valoración integrada y objetiva. En esta línea se inscriben las ediciones de obras de C.E. de Ory, E. Chicharro, M. Labordeta y G.A. Carriedo. Podemos enumerar cronológicamente –aunque de forma breve y conscientemente selectiva- algunos pasos en esta dispersa campaña para demostrar que la literatura española también tuvo su vanguardia y que no fue tan absoluto el abismo -creado por la cultura oficial franquista- respecto de la europea:

- 1964: Félix Grande, “Instantánea de Ory”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 178, Madrid.
- 1970: Félix Grande, “El postismo, tres agitadores provinciales”, *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Taurus, Madrid.
- 1970: Santiago Rodríguez Santébar, “Postismo y poesía maldita”, *Triunfo*, nº 433, Madrid.
- 1971: *Trece de nieve*, nº 2, dedicado a Chicharro, invierno, Madrid.
- 1974: Gonzalo Armero, “Estas cartas de noche”, *Homenaje a Chicharro*, Taller Editorial Grupo Quince, Madrid.
- 1974: Pere Gimferrer, *Eduardo Chicharro: revelación de un poeta*, Destino, Barcelona.
- 1974: Jesús García Sánchez, “La poesía española y el surrealismo”, *Informaciones*, Madrid, 17 de octubre.
- 1975: Salvador de Pablos, “El postismo treinta años después”, *La Estafeta Literaria*, nº 561, Madrid, 1 de abril.

- 1976: Carlos Falcó, “Chicharro-Ory: sonetos espirituales (Postismo)”, *La Estafeta Literaria*, nº 598, Madrid, octubre.
- 1976: Francisco Nieva, “Los movimientos de vanguardia en la posguerra (El Postismo)”, *Informaciones*, Madrid, 11 de octubre.
- 1976: AAVV, “Miguel Labordeta y el Postismo (Carta de C. Edmundo de Ory)”, en *Miguel Labordeta, un poeta de posguerra*, Ap. I, ed. Alcrudo, Zaragoza.
- 1976. A. Berenguer, “Génesis postista del primer teatro de Arrabal”, en Fernando Arrabal, *Pic-nic, El Triciclo, El laberinto*, ed. de A. Berenguer, Cátedra, Madrid.
- 1978. Salvador Fernández Cava, “Los manifiestos del Postismo”, *Módulo 3*, nº 2, Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Autónoma de Madrid.
- 1978: Julio Trenas, “Reivindicación del Postismo”, *Pueblo*, Madrid, 17 de marzo.
- 1978: Polo de Bernabé, J., “El universo poético de Carlos Edmundo de Ory y el postismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 335, mayo.
- 1979: Julio López, “En busca de los ismos perdidos”, *Informaciones*, Madrid, 28 de junio.
- 1981: Polo de Bernabé, J., “La vanguardia de los años 40 y 50: El postismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 374, agosto.

A raíz de la publicación de *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, G.A. Carriedo fue llamado por los medios de comunicación –prensa y TVE- para

opinar sobre la poesía en general y su obra en particular. En el programa “Encuentro con las letras” del día 16 de octubre de 1980, Andrés Trapiello le entrevistó ante las cámaras de TVE, y el poeta recordó con especial atención sus años postistas. En el diario *Pueblo*, el 6 de diciembre del mismo año, se le dedica un monográfico en el suplemento dedicado a las letras, y en él aparece una “Poética” compuesta por veinte pensamientos breves a modo de aforismo. De estos últimos hemos recogido ya algunos, en capítulos previos a éste, porque representaban criterios o enfoques observados a lo largo de toda su trayectoria y aplicables al momento que comentábamos. Ahora completaremos el conjunto con los que suponen el punto final, de madurez, de una poética largamente pensada y probada en sus extremos; con ello preparamos también el enfoque teórico desde el que G.A. Carriedo pudo proyectar los poemas inéditos que la antología incluye.

- “La retórica está en las antípodas de la poesía. Es música celestial. Vacío sonoro y plúmbeo. Lo discursivo sobre lo plástico.

La dispersión del lenguaje sobre su más concreta condensación.”

- “La poesía puede serlo todo, menos sentimental. El cerebro –que no excluye el humanismo- ocupa con ventaja el lugar del corazón.”
- “El poeta debe negarse a cualquier fidelidad o estéril automatismo. Debe ser fuerte, exigente. La selección con rigor.”
- “En poesía, la investigación es tan ideductible como lo es en la ciencia y en la técnica. Continua búsqueda de mejores y más depuradas formas de expresión.”

- “En poesía no es indispensable la comunicación directa, inmediata. Porque la poesía ya de por sí es comunicación, puro trasvase. Es algo natural y automáticamente irradia.”

Comprobamos con estos pensamientos expresados a menos de un año de su muerte, que su convencimiento y militancia en la poesía realista propia de la generación a la que por cronología pertenece han sido sustituidos por una actitud más distanciada respecto del lenguaje comunicativo y coloquial base de aquélla. Desde este nuevo punto de mira, exigente e informado, el poeta busca la “condensación” frente a la dispersión retórica, el “humanismo” frente al sentimentalismo, y se libera de todo presupuesto que limite –en orden a la comunicación asegurada- la luz natural del acto creativo.

El conjunto de poemas en el que nos vamos a centrar en el presente capítulo, representa la maduración de sus tanteos experimentales –desde la poesía brasileña aún reciente, pero sin olvidar los elementos expresivos del postismo y del “realismo mágico”, junto a las coincidencias con los poetas portugueses del momento-. Dichos poemas marcan un giro en la construcción del imaginario que se fue gestando en aquellos años, y cuyos resultados más elocuentes y finales serán los libros que sólo póstumamente han sido publicados.

Con todo, y después de su análisis, reconoceremos que G.A. Carriedo fue injustamente marginado en el devenir poético de los años 70 en su camino hacia la clausura del discurso de posguerra. Él se mantuvo vigilante y actualizó con rigor su lenguaje, por caminos personales siempre, pero integrándose en las propuestas renovadoras internacionales. Hacia el interior

del país, aunque no logró publicar, estrechó lazos de amistad con jóvenes creadores –así con Antonio Martínez Sarrión- y participó en ambientes artísticos y literarios de la capital y de provincia: Cuenca, por ejemplo, donde con Carlos de la Rica y otros jóvenes que se reunían en Carboneras de Guadazaón, proyectaron una *Biblioteca Internacional de Poesía*, proyecto que se mantuvo en la memoria de conqueñense hasta sus últimos días, y que ahora pretenden conseguir, uniendo el legado de ambos amigos, distintos poderes –religiosos o laicos, a la par o enfrentados- de aquella ciudad.

La base experimental, innovadora, de los últimos poemas son la asimilación exigente de las diferentes tendencias por las que había pasado la poesía de G.A.Carriedo; de ellas rescató sus logros más eficaces. Pero, en otra línea, la crisis personal por la que parece atravesaba en aquellos años hace que su memoria literaria se fije en los clásicos –Manrique, Quevedo- y recupere el lirismo entrañable de nuestra tradición popular. *La síntesis de tradición y vanguardia es lo que comprobaremos en los poemas siguientes.*

2.- Clasificación de los poemas en varios grupos.

Algunos poemas como “Tabla de valores” o “Castilla” responden a las propuestas más plásticas de la poesía concreta. Otros, aunque también están basados en el juego de desplazamientos y combinaciones propios de la poesía concreta, atienden menos al resultado visual, si bien mantienen un perfil sonoro que colabora de forma importante en la sintaxis imaginaria –y esto se

puede entender como una variante de poesía “concreta”-. Son poemas como “Puerto de Piqueras” y “Puente de los Canónigos”.

Haremos un grupo aparte con aquellos en los que el absurdo, las paranomasias, el ludismo fónico, la iconoclastia y el coloquialismo ingenuo o irónico sean tan predominantes que nos hagan pensar en un postismo evolucionado, integrado en la construcción del imaginario de la experiencia poética de G.A. Carriedo en estos años finales de su vida: “Érase un potro de llorar cansado”, “Soneto al bias” y, por algunos rasgos que después apuntaremos, “Equinox” y “Camping”.

Otros los leeremos como poemas “circunstanciados” –que no circunstanciales-, en cuanto que hacen referencia a vivencias documentables, pertenecen a la memoria de lo cotidiano y familiar. Son “Viaje de novios en dos tiempos”, “Cuenca y sus hoces”, “Los ríos de Madrid” y “De nuevo los ríos de Madrid”. La expresividad es distinta en cada uno de ellos: el primero tiende al postismo; el segundo, a la elaboración mediatizada por el arte, los últimos, al realismo crítico.

Hay cuatro poemas de muy distinto formato y distinto también es el “yo” lírico que los desarrolla, pero que tienen como referente a la mujer –madre, novia, adolescente, amante o mujer abandonada-. Si los integramos en este conjunto es porque constituyen, en el imaginario, un elemento creador de aristas particulares, variadas, no miméticas, e indispensables para cerrar el espacio mítico desde el que escribe G.A. Carriedo su obra.

En el último grupo, comentaríamos los poemas que marcan la crisis personal –siempre secreta, a pesar de nuestro análisis- de una forma clara, con

símbolos –mencionados o sugeridos- que reproducen las pulsiones de una memoria frustrada o arrepentida, y las de enfrentamiento a la muerte presentida. En este estado anímico se inicia un desdoblamiento del yo que se verá agudizado en los libros póstumos, primero como presencia que le acusa, le entorpece, le dispersa; después llegará a producirle un íntimo desasosiego cercano al abismo doliente de la locura.

En este sentido, hemos separado aquellos poemas que suponen una reflexión sobre la decadencia humana: “Noche y humo”, “Ejercicio de eras”. El resto, aunque son de elaboración y resultado formal variados, se refieren al yo del que escribe, a su historia personal, intransferible si no es como sublimación poética. En este segundo grupo estarían “Premonición”, “Crepuscular”, “Mi dulce azogado espejo”, “Destierro”, “Doble deducción tardía”, “Así de sencillo” y “Puente de los Canónigos”.

3.- Continuación de la “poesía concreta”: análisis de algunos poemas.

Para apreciar en sus múltiples matices y exigencias formales los dos poemas más abiertamente representativos de la *poesía concreta*, tendríamos que acercarnos a las traducciones y notas sobre poetas de la modernidad brasileña que G.A. Carriedo hizo para *Revista de Cultura Brasileña*. En otro capítulo hemos enumerado todas las que entregó, y pensamos que con su lectura podríamos establecer las influencias sobre las que formó su propia síntesis. Pero en este momento nos interesa destacar uno de los comentarios, el que hizo

de un libro de Liberio Neves¹²³, poeta del grupo *Vereda* -del que ya hablamos en el capítulo XV epígrafe 5-, grupo a favor de la indagación formal renovadora centrada en la descomposición de la palabra y sus relaciones múltiples, pero sin el abandono de la tradición autóctona. Copiamos del mismo unos párrafos:

“Con vistas a las nuevas inquietantes promociones españolas (...) indispensable resulta una poesía concreta con todos los medios posibles de organización y comunicación.”

“Los poetas *Vereda* adoptan los hallazgos concretistas de la valoración del espacio gráfico y el adensamiento de la carga semántica de las voces, mediante el aislamiento de los nexos gramaticales superfluos, pero sin llegar a prescindir por completo de la sintaxis, porque consideran que era necesaria para posibilitar la oralización del poema, condición ésta deseable para su mayor divulgación.”

“Para intentar llegar de nuevo a estos estratos populares, cuya mentalidad también ha sufrido transformaciones a tenor de los progresos de la técnica, de la ciencia y de la sociología, es por lo que la experiencia se desarrolla en profunda y participante identificación con la realidad circundante, temática y lenguaje del pueblo (...), aunque incorporando –para no caer en deformaciones y empobrecimientos al uso- los recursos técnicos de visualización y dimensionalidad del poema”.

En este enfoque que busca la síntesis de la semántica y la representación gráfica, dirá:

¹²³ Liberio Neves, *Pedra Solidao*, en *Revista de Cultura Brasileña*, nº 18, Madrid, septiembre, 1966 pp. 321 y 322..

“Se organiza estructuralmente y, sin pensar por sí mismo, consigue que el lector piense, se sienta arrebatado por la temática latente que no parece querer penetrar, pero que penetra precisamente porque no parece querer penetrar. Es la inteligencia y la matemática aplicadas a lo que antes constituía un predio privativo sólo de la emoción o de la música celestial. Aquella temática –como la propia expresión- es siempre concreta (plástica y algo más)”

No obstante las reflexiones anteriores sobre una propuesta de vanguardia que le resulta motivadora para la propia escritura, él no nos entrega poemas que sean resultado de una abstracción y aplicación de una teoría, sino respuestas líricas a realidades colectivas, como la del moderno consumismo ciudadano o la memoria de una Castilla árida, abanonada y bella.

En las siguientes páginas veremos tres ejemplos de las posibilidades concretas que las ideas anteriores despertaron en G.A. Carriedo. Para comprobar el efecto óptico que los dos primeros poemas crean, los presentaremos libres de cualquier otro escrito.

El primero de ellos es un ejemplo de cómo la disposición gráfica acerca el poema a un caligrama, pues los cortes versales recuerdan los gráficos donde se registran los valores mercantiles.

En el siguiente, aunque hay apoyo gráfico pues el espacio en blanco refuerza el símbolo escrito, el juego asociativo se establece en el nivel sonoro, a través del cual los ecos de la evocación descrita –la Castilla mesetaria- desbordan el marco visual y conceptual para adentrarse en una dinámica abierta de identificaciones subjetivas.

TABLA DE VALORES

Hoy en día
una música
 (si bella)
 vale más
que un colmillo
de elefante.

Más que 100 guineas
 de oro
 depositadas
 en la
 caja fuerte
de un banco.

Mucho más
 todavía
 que el rédito
 aumentativo
 vale más
una flor.

Una flor
 sencilla
 una música
 (si bellas ambas)
 valen más
que el dinero.

Puerco dinero
 que no amo
 ni amaría
 como amaría
 a una mujer
música-flor-de-un-día.

CASTILLA

Casta astilla Castilla
 amarilla
 amor de arcilla

Llana dura llanura
 andadura
 honda y dura

Castilla amarilla
 mar de arcilla

Si hembra
 siembra
Si cosecha
 cosa hecha

Mar de arcilla amarilla
 Castilla
 casta astilla

Honda y dura andadura
 llanura
 llana y dura

Amor de arcilla Castilla
 si hembra
 siembra

Si siega dura asegura
 cosecha
 cosa hecha

El modo “concreto” que se basa en descomponer el discurso normativo para crear nuevas asociaciones internas –sintaxis “absurdista”- dentro del poema mediante la repetición con variantes de ciertos símbolos, sin que la disposición tipográfica influya como en los poemas anteriores, es lo que se percibe en el poema siguiente, en el que se desarrolla el impulso inicial y raigal en G.A. Carriedo dentro de su mito: la mirada al paisaje, a la naturaleza donde encuentra el espejo que le refleja:

PUERTO DE PIQUERAS

Hablar del correr del agua.
La montaña.
Pura nieve se amansa
y derrítese. Alba
corre en la montaña el agua.

Hablar del correr del alba.
La montaña.
Agua pura se derrama
derretida. Blanca
nieve se convierte el agua.

Hablar del correr. La blanca
alba de nieve amarga.
De sometida y callada
a insumisa agua brava.
Incolora, inquieta, habla.

Hablar del correr. Mañana
trepar la blanca montaña
lejana
de la nieve, del agua
y del fulgor del alba.

Hablar del que al alba bala.

4.- El postismo evolucionado en otros poemas.

En el grupo de poemas en los que el recuerdo postista se hace evidente más que en otros, también comprobamos que el imaginario es distinto al de libros anteriores. En los inéditos hasta 1980, junto a la ironía conceptista quevediana – y el conceptismo formaba parte del postismo desde sus inicios- se percibe un leve gesto de vencimiento o derrota, inusual antes, y será el indicio de una crisis personal:

“Érase un potro de llorar cansado”

Era una vez un albo pavo implume
cansado de llorar de madrugada,
era una vez un clavo en la estacada
de la morada que en mis ojos se hunde.

Una vez era que lloraba y era
yo como el pavo que al final sucumbe,
yo era lo mismo que la pava implume
cuando el yantar al sol de la pradera.

Y era yo calvo y como el pavo era
más entonces que ser, y era la lumbre
del parvo fuego que me enciende y era

la tez del pavo que en su luz sucumbe,
y era la veste agreste de la breva
y, en fin, era en la era el bardo implume.

Por lo que se refiere a los aspectos formales, el soneto había sido, junto con el romance, una forma elegida por los postistas históricos: es el primer rasgo formal que los relaciona. La sorpresa es el gesto permanente en niveles de lengua como el fonético y el semántico. Pero en el imaginario, si el marco formal -por la armonía de su ritmo, la de un soneto bien medido y rimado-, es símbolo del espacio íntimo y sereno donde puede nacer la pulsión del eros, las

rupturas continuas en el discurso sorpresivo son símbolo –generan una sintaxis imaginaria- de pulsiones opuestas: de intentos fallidos y retraimiento desolado.

En el siguiente poema, la ruptura del marco convencional del soneto introduce una sorpresa máxima, que se refuerza con nuevas sorpresas en los niveles de lengua. En conjunto, tales rupturas son símbolos de un mismo referente: la incomunicación vital del sujeto poemático, cuya permanencia en el sinsentido le aproxima a la locura. Por tanto, la “isotopía de las rupturas” son otro modo –dentro del poema *concreto*- de “levantar” en él una realidad que se autorreferencia

“Soneto al bias”

1. Todos los días nace un muerto
y en todo huerto habita un manco
y en todo banco duerme un tuerto.

En todo puerto hay un estanco
y en todo embuste hay algo cierto
y en todo negro hay mucho blanco.

Esto decía el rey Arturo
dándoles de comer a sus prebostes
pasta de alpiste del mejor que había.

Y les decía que fumarse un puro
después de ese comer equivaldría
a un alza innecesaria de los costes.

2. Todos los días muere un poco
el fontanero de la esquina.
Todos los días sale un loco
de algún rincón de la cocina.

Esta es la realidad que toco
cuando trabajo en la oficina
viendo en la acera al que camina
sacándose y comiendo un moco.

Y el misterio que yo invoco
que nadie ve ni lo adivina
ni lo resuelvo yo tampoco
¡Así es la gente de cretina!

Observamos que la apariencia de absurdo expresivo es la máscara de una crisis personal, y no un modo de provocación lúdica como lo fue en el postismo. A esta conclusión llegamos después de la lectura del conjunto de los poemas de este apartado, porque el imaginario que subyace a ellos acoge pulsiones de vencimiento, retraimiento a un espacio amenazado; dichas pulsiones son reflejo de respuestas a circunstancias vitales externas al poema, a las que podríamos acercarnos siguiendo las presuposiciones semánticas de los símbolos empleados.

Otro ejemplo de lo dicho anteriormente es el siguiente poema, en el que los ecos de la reflexión manriqueña enmarcan un espacio imaginario donde se localizan los símbolos de un oscuro tormento:

“Equinox”

Ifigenia mortal, inútil diana
sin pausa en el regreso,
ánima de animal pluscuamperfecto,
dádiva cruel ahora en el dardo
del rododendro a medianoche.
(...)
Escupe fuego el corazón deshecho,
una generación sucede a otra
y se apacigua, orgiástico, el espejo.
Palabras, pesadillas, ríos, seres
vanse a morir al mar, torpes y fútiles.

No obstante su intospección angustiada, busca otras veces la brisa lírica del romance –aunque endecasílabo- como éste, en el que también se repite el tópico renacentista del “carpe diem”:

“Camping”

Todas las nubes son bermejas
todos los ángeles tienen alas
los hombres todos hablan mucho
todas las moscas comen plantas.

Revolucionario el paraíso
que no tuviera más que ágatas.
La siempreviva se lamenta
de no tener vida más larga.

Y esta es la reflexión del día
de cara al incendio del alba:
pura ficción rubia y concorde
en el puro rubí de la paja.

Los adolescentes duermen pronto
en su largo corazón de llama
bajo las estrellas y sobre los pubis
las noches de ola y brisa, mágicas.

5.- Poemas “circunstanciados” de variada expresión formal.

“Viaje de novios en dos tiempos”, aunque de ascendencia postista por el empleo de la paranomasia, el juego de asociaciones, el ludismo, el lenguaje iconoclasta, las aliteraciones, etc., no lo hemos incluido en el epígrafe anterior por representar un imaginario distinto. El poema está dedicado a su amigo Antonio Martínez Sarrión, con motivo de su boda, el yo poemático se presenta desdoblado, pero esconde un “yo” lírico por el que nos interesamos, pues tampoco es la conciencia de un ser vencido, como el que intuíamos en los poemas de los epígrafes anteriores. En este caso, y puesto que la expresividad del poema recupera connotaciones de orden social, hablaríamos del

enfrentamiento decidido del poeta lúcido frente a la realidad de un mundo injusto.

(Tiempo de Bárbara)

Bárbara en el mar de Mármara
me dijo mirando a Constantinopla:
No olvides el crucifijo, que puede sernos útil
frente a tantos infieles como nos rodean.
(...)
Me dijo Bárbara... Y hoy le pregunto a Mahoma:
-Dime el hijo de Alá, tú que todo lo sabes,
qué puede hacer un prófugo frente a las noches del
mar de Mármara ahora repleta de enemigos.

(Tiempo de retracto)

-Un fósforo en el Bósforo, me dijo entonces Bárbara,
resultado da a veces mejor que el de las preces
si antes Jesús trastueca las aguas en bencina
como en vino de Rioja lo hiciera en Canaán.
(...)
Incrédula cual nave de santo bizantino
navegando por lagos de azul meridionales,
me dijo entonces Bárbara. –Un Bósforo en el fósforo
también apaga ingentes incendios paleozoicos.

“Cuenca y sus hoces” supone un proceso compositivo paralelo al de algunos poemas de *Los lados del cubo*, pues identifica naturaleza, arte y palabra poética. Sobre dicha relación, en principio racionalista, se yergue un impulso imaginario de identificación cordial con los habitantes de la ciudad en la que estrechó lazos de amistad indestructibles¹²⁴. El poema, en el imaginario, parte de la contemplación de la piedra y el agua –elementos mínimos, símbolos esenciales de Cuenca- y reflexiona después sobre la estética de la formas; a través de un

¹²⁴ Allí vivía Carlos de la Rica, amigo fiel hasta la muerte; y allí conoció a Andrea, la madre de sus tres hijos.

impulso de transformación, llega a la emoción de la palabra poética que transmite la magia de la “ciudad encantada”.

“Cuenca y sus hoces”

Para entender la escultura hay que hablar
un lenguaje de piedra entre dos ríos;
no basta la cultura de lo estudiado
si falla el conocimiento de lo vivido.
Para entender la forma de la escultura
nata y pura que le nace al paisaje
hay que deletrear piedra a piedra esta agua
doble que, fría y verde, las piedras lame.
Hay que adaptar la mano a la forma que el agua
fue moldeando en la piedra, siglo a siglo:
labor tenaz que no cesa ni se retracta
de su escasa mudanza y móvil hito.

Por eso el agua es gubia y estilete
de la más pura especie megalítica.
cincel que labra redondas formas
para la mano que se adapta, fría.
Es el lenguaje sabio y lapidario
que de lo hondo sale de las hoces
con sus aristas y sus curvas Moore
para crecer en la escultura prole.
Para bóveda erguirse en el paisaje
como se alzan, pétreas, las palabras.
rumor de agua y de ecos humanos
construyendo en amor la ciudad mágica.

“Los ríos de Madrid” y “De nuevo los ríos de Madrid” son poemas de verso libre, de arte mayor, que sirven a un discurso crítico sobre la desidia con que se vive en Madrid, destruyendo su naturaleza. La expresividad remonta el prosaísmo gracias al humor y el ludismo fónico:

De ahí que estos ríos sifilíticos
apenas conozcan a los médicos.
ríos de pus, de herida infectada,
ríos de enfermedad y no ríos remedio.

6.- La mujer como sujeto en el poema.

Antes de terminar con los poemas que sirven de pórtico a lo que será, en el imaginario, el mito poético final de un G.A.Carriedo enfrentado a una decadencia precursora de la muerte, queremos detenernos en los que recuerdan a la mujer con una memoria matizada.

Cada uno de los poemas de este grupo suponen un vértice en el denso imaginario con que evoca a la mujer: desde el inocente y nostálgico recuerdo del primer amor en “Memoria de adolescencia”, con invocaciones propias de la poesía concreta en su disposición gráfica y discursiva para aligerar el romanticismo tópico del tema:

esa
 luciérnaga profunda
que es tu mirada, la
vida pasada es
tu-piel-de-cordero, tu-Calor-con-mayúscula
(mejor: tu antigua fisonomía
en corzo hablando
 en águila
 en olivo)
(mejor: tu tierna víscera
 -oro y polen-
el bosque
 el manantial
 la innata
amanecida del sol
y el renovado can-
to de las aves y el do-
minical camino entre los plátanos
del sur
 los bancos
 de madera y ls
románticas estatuillas)
(y el agua que corre, y el agua que corre)
(y el viento con la hoja seca)
los nombres de ambos en el árbol

tan tiernamente
grabados con el cuchillo
y el corazón lo pones
tú
y yo pongo la fecha

al arrepentido de “A Julia, primera vez”, en el que tampoco faltan los juegos combinatorios con los símbolos del recuerdo doliente:

Martes, 17, marzo,
apología del invierno,
los vientos se han parado.
Corre un fulgor fugaz de estrella
de paralelo a meridiano,
un mensaje de pólenes bisiestos
dentro de cada árbol,
frío y temblor de frío
en la pelliza del aldeano
y en el vaho zozobante
del can abandonado y solitario
(...)
17, marzo, martes
del amor en que reparo
cuando joven y hago médula
del frío ardor de su mano
y en la ansiedad de sus ojos
la fría distancia clavo
para, can, después morirme
solitario y abandonado
con frío-frío en las entrañas
de mi futuro-presente-pasado.

Otro marco tiene el poema elegíaco referido a su madre, “Aparición”, en el que la andadura rítmica clásicas soporta imágenes de ascendencia surrealista:

Madre polvorienta de las carreteras
se yergue en la rasante a contraluz.
Se desnivela su imagen cuando ando
rezando, suspirando, plañendo por ella.
(...)
Frente a los grises con la aurora,
de madre polvorienta la silueta.
Arrugada su cara de serena alpaca,
dulces ojos los suyos comprendiéndome.

7.- Crisis personal y evolución del mito imaginario: dos subgrupos.

Llegamos así a los poemas que marcan una deriva importante en la construcción imaginaria del poeta. En “Noche y humo” no está ausente el conceptismo quevediano, ni el ejercicio “concreto” levantado sobre símbolos esenciales, ni la rima en los pares como si de un romance se tratara:

A cada paso del humo oscuro
se conmueve la noche en lo negro.
En la tarde artera que huye
el humo negro es incendio.
(...)
humo y humus en la tierra torpe
que abraza nuestros huesos muertos.

En “Ejercicio de eras” se simula la enunciación de un argumento científico para reflexionar sobre el misterio que le cerca: se debate dentro de una visión agnóstica de la vida del hombre, y, como Unamuno hiciera en otra forma de agonía, G.A. Carriedo confía en que la propia materia encuentre en sí su trascendencia. Por otro lado, estamos dentro de los presupuestos “científicos” con que los poetas “concretos” brasileños se planteaban la indagación sobre la realidad: aquí es, al mismo tiempo, la visión -que pretende ser objetiva en alto grado- del puro acto de vivir con pasión.

Presupuesto

Si a la forma de la piedra
le añades voz.
Si a la arruga y colorido
sal pones.
Si a su color ocre o ceniza
desvencijada
mas del tiempo la pátina
le sumas sangre
o el dulce latido puro

del amor nuevo.
Si a este bello ingrediente
natoescultórico
le confieres del sexo
una oportunidad.
Si no obstante es así todo
como lo cuentan las historias
estalagmíticas
y el pulso es sólo un reflejo
de la fama, entonces
¿qué quiere, di, la montaña,
el alba rosa, vigilante
la enhiesta piedra redonda,
di, qué quiere el duende ahora?

Constatación

Dentro del sílice o la cal,
el duro cuarzo, la sepiolita
o la piedra de bario
o la impúber sal gema que irisa
la arena de los cerebros
se arrepiente de la vida.
Y espera la resurrección de los astros
más allá de su conformación física.

En “Premonición”, como César Vallejo, se anticipa a su muerte para contárnosla:

Ayer me fui y hoy continúa
su inverosímil ritmo la ciudad
(...)
Es la ciudad, la infatigable
simiente, la columna exultante
donde parece que uno no era tan necesario
(todo va bien –o mal-, lo de costumbre).
(...)
Las gentes corriendo siguen
igual, lo mismo que antes de que yo.

En este camino de desdoblamiento interior, recuerda el dolor idéntico en Hölderlin, referencia explícita en el poema: los versos de “Crepuscular” son símbolos del mismo espacio imaginario donde la locura se iguala con la muerte.

Y en la misma línea, “Mi dulce doble el azogado espejo”, del que son los versos que siguen:

En el espejo –el azogado
la luz traspone a un próximo
lugar distinto inaccesible
lo que refleja –mágica- la luna
y el marco acrecienta –insomne,
él, el pobrecito espejo
mudo, elocuente en su claror
nocturno,
espejo
de mi vida, el
trasunto de *incomunicación*¹²⁵
de lo que no jamás responde y,
sin embargo,
ésa es la luna del espejo,
la tu angustiada faz
mirándose inquisitiva,
preguntadoramente, miran
(deseo) tan perpetua como
dicen que lo hace un muerto,
con pena indivisible en el cristal
de su *caja de muerto*
o de la puerta del recinto sacro
donde *aguarda la resurrección*¹²⁶.

Hasta aquí el verso frío de la lámina
silenciosa, inconsútil
del alargado espejo que refleja
mi árida figura desentrañada
a los cincuenta solitarios años,
orillas de la santidad.
Todo lo que tenía que decir.

Hoy nada crece en el espejo
muere la voz del diablo amigo
que –persuasivo y muy cordial
me hablaba adolescente cuando

¹²⁵ La incomunicación a la que se vio reducido cuando la generación de los jóvenes irrumpió en el ambiente literario, unida a la causada desde ámbitos más personales, es el primer desencadenante de esta crisis postrera.

¹²⁶ En esa soledad no querida, el fantasma de la muerte le rondará con insistencia, y junto al temor, la duda/deseo de su propia permanencia mediante la sublimación espiritual. El agnosticismo de G.A. Carriedo tuvo la dialéctica de la agonía unamuniana.

se retrataba en el espejo
a través de mi mano saludando(me)
hasta el mismo infinito fin del mundo.

Poco a poco irá abandonándole este imaginario saludo último. En su lugar, habrá una imprecisa llamada desconcertante. Es lo que desarrolla simbólicamente en “Destierro”:

Yo no vine a este mundo
para meterme en sobresaltos
versátiles, en vientos
locos de cuarzo y yesca
(...)
Pero un rapto precoz, un andamiaje
no angelical me sobrevive
cuando camino a solas
y es todo como el eco.

En “Doble deducción tardía”, el encuentro con su pasado le pone frente a su yo menos querido:

Sé del pecado irrefrenable propio
(...)
discurro
hacia el amanecer de los atardeceres.

En este saberse en declive, intuye la muerte como pájaro negro y mudo:

Madre, si ves ese pájaro
que observa en la rama,
teme, madre, por mí.

Si no me quita ojo
(el pájaro)
desde su observatorio.

Si todavía más,
no frunce el ceño, parece
como disecado.

Y si, madre, ocurriera
que el pájaro callara,
algo falla en lo oscuro.

Y, madre, si ese pájaro
no existe, es sólo sombra
impalpable, implacable.

Entonces reza por mi alma.
Se habrá abierto la tierra
y todo, madre, de luto.

Llegamos así a “Puente de los Canónigos”, poema que cierra *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, como el mejor broche para la despedida pública del poeta.

Es un ejemplo de trabajo riguroso y exigente con el lenguaje del poema para “levantar” una realidad simbólica autorreferencial, pero que no anula la presencia del “yo” lírico. La distribución de los símbolos esenciales en el poema –“amarillo”, “frío”, “río”, “puente”, “transparente”- parece responder a un mecanismo preciso que midiera hasta los más mínimos efectos sonoros, visuales, semánticos y pragmáticos del lenguaje escrito. En el espacio otoñal en que se sitúa el yo poemático, la caída de las hojas, el correr del agua y el trasponer los ojos del puente, son símbolos de las pulsiones de su intimidad, que presiente la muerte como un ahogarse en la transparencia¹²⁷.

Sol amarillo y frío y transparente
ilumina el castaño, en tanto el río
verde traspone los ojos del puente
tan amarillo, transparente y frío.

Llega la soledad, otoño frío,
mirando este paisaje desde el puente
bajo el que pasa suspirando el río
tan amarillo y frío y transparente.

¹²⁷ En el poema “Mi dulce doble azogado espejo”, escribía: “a los cincuenta años, orillas de la santidad”. En este acercarse a su propia muerte, en su despliegue imaginario, la transparencia se identifica con la pureza conseguida tras el dolor de la soledad final, la santidad del agnóstico.

Y es todo el pensamiento transparente
como lo es el silencio de ese río
que pasa suspirando bajo el puente
que se estremece con el paso frío.

Se ilumina el castaño con el frío
que ahora transpone los ojos del puente
y caen tristes las hojas en el río
en que el alma se ahoga, transparente.

Vemos en este poema el mejor resultado de la propuesta “concreta” de G.A.Carriedo, y el lirismo elegíaco de quien se siente llevado más allá de su cotidiana soledad agónica.

XVIII.- LEMBRANÇAS E DESLEMBRANÇAS, PRIMER LIBRO PÓSTUMO DE G.A. CARRIEDO

1.- La edición de Amador Palacios.

En 1980, G.A. Carriedo tenía recogidos todos los poemas que constituían el libro, y antes de editarlo le dio a su amigo portugués Rui Knopfli una copia para que supervisara los aspectos lingüísticos. Con posterioridad a la muerte del poeta, José Antonio Llardent pensaba editar su propia traducción, pero murió sin haberlo llevado a cabo. Por lo tanto, sólo contamos con la versión de Amador Palacios, traductor y editor de *Lembranças e deslembanças*¹²⁸. De esta versión escribe J. M. Carrasco González:

“La edición bilingüe de A.P. incluye un interesante prefacio sobre las relaciones de Carriedo con la literatura en lengua portuguesa, así como algunas revelaciones sobre la elaboración del libro. Consigue una versión muy correcta, pues mantiene el equilibrio entre la fidelidad al original, el ritmo del poema y la

¹²⁸ Gabino-Alejandro Carriedo, *Lembranças e deslembanças*, traducción del portugués y edición de Amador Palacios, col. “Palinodia”, Institución Cultural “El Brocense”, Cáceres, 1988.

claridad en el uso del español”. Aunque, continúa: “la fidelidad al original da como resultado a veces una versión con sintaxis portuguesa, como al traducir “sem querer mais falar” por “sin querer más hablar”, en vez de “sin querer hablar más”. Al contrario, hay veces en que el afán por dar soltura a la versión castellana le lleva incluso a alterar la estructura del poema, como en “Joao sem medo”. También nos parece arriesgado emplear traducciones demasiado libres que puedan pasar por erróneas: “cores” por “tonos”, “experiencia despida” por “libre experiencia”, “cobras” por “cobras”, “encher” por “hinchar”, etc.”¹²⁸

En otro artículo del mismo profesor leemos:

“En cierta medida, *Lembranças e deslembranças* es a la vez testamento de vida pasada y premonición de la muerte futura. La muerte se presenta terrorífica y enigmática (...) El poeta alberga la esperanza de una eterna juventud para después de la muerte, pero es una esperanza dudosa, y su intención es evitar la muerte hasta donde sea posible (...) Pero, como libro escrito enteramente en portugués, también es el que culmina su acercamiento a la literatura en lengua portuguesa, un acercamiento constante a lo largo de toda su vida que condiciona su propia trayectoria literaria.”¹²⁹

Cuando estamos terminando de redactar esta TESIS nos llega la noticia de que una sobrina G.A. Carriedo ha encontrado, entre los papeles de su familia, la versión traducida por el propio poeta de *Lembranças e deslembranças*. No es

¹²⁸ J.M. Carrasco González, “Gabino-Alejandro Carriedo y la literatura en lengua portuguesa. Consideraciones a propósito de su obra póstuma *Lembranças e deslembranças*”, *Anuario de Estudios Filológicos XII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1989, pp. 25 a 37.

¹²⁹ J.M. Carrasco González, “*Lembranças e deslembranças*. La obra póstuma de un poeta español”, *Revista Alcántara*, nº 17, Cáceres, 1989, p. 205.

posible incluir su revisión aquí por cuestiones ajenas a nuestra voluntad, pero puede quedar como proyecto para futuras investigaciones .

2.- Conocimiento de la literatura portuguesa por parte de G.A. Carriedo.

No tenemos datos precisos de cómo empieza G.A. Carriedo a interesarse por la literatura en lengua portuguesa, pues sus palabras no aclaran mucho. Amador Palacios, en la “Nota preliminar” de su edición de *Lembranças e deslembranças*, recoge la siguiente declaración del poeta:

“Siempre nos cautivó la belleza, la musicalidad, la riqueza, la capacidad lírica de la lengua portuguesa. De ahí mi acercamiento, ya en los años 50, a los autores portugueses y, al tiempo, a los brasileiros. El conocimiento de Pessoa, por ejemplo, fue inolvidable... así como en la línea brasileira lo fueron Drummond de Andrade y Cabral de Melo.”

En su diario, G.A. Carriedo cita a Bocage, y Ángel Crespo revela que cuando le conoció había leído algo del citado, de Antero de Quental y de Guerra Cunqueiro¹³⁰.

Con su llegada a Madrid y su militancia postista, comienza una etapa diferente en sus relaciones con la literatura portuguesa. La anterior había sido un encuentro con los clásicos, por un lado, y por otro, desde la perspectiva “iberista”, a través de sus lecturas de Unamuno y los noventayochistas.¹³¹

¹³⁰ “Un libro casi anunciado”, sección “Libros” de *Diario 16*, 23 de marzo de 1989, p. VI.

En la década de los 50 descubre a otros autores que van a mostrarle una poesía nueva y más vinculada a su propia creación poética: a través de su amistad con Ángel Crespo y con Cabral de Melo descubrirá la poesía brasileña. Pero esta línea de posibles influencias en la obra más vanguardista de G.A. Carriedo ya se ha clarificado en el capítulo anterior, por lo que, en éste, nos centraremos en el área específica de la literatura portuguesa.

Según Amador Palacios, el momento de la máxima atracción de G.A. Carriedo por Portugal es al inicio de la Revolución de los Claveles, en abril de 1974; y, en torno a dicha fecha, el conocimiento del poeta portugués, natural de Mozambique, Rui Knopfli fue fundamental. A partir de entonces, los viajes a Lisboa se suceden, al lado de Knopfli, a quien ya dijimos entregó, en 1980, su libro “pensado y escrito” en portugués para que corrigiera los errores lingüísticos con intención de publicarlo inmediatamente.

Según el profesor J.M. Carrasco González¹³², el que la poesía de G.A. Carriedo durante su etapa social no haya caído en el servilismo proselitista se debe a su vinculación con la poesía brasileña, sin duda a través de J. Cabral de Melo; pero también a que en la década del 50 se había iniciado un segundo momento de acercamiento a los poetas de Portugal –acercamiento que nunca llegaría a desplazar del todo a los brasileños- como demuestran sus colaboraciones con las revistas *Bandarra*, de Oporto, en los años 50, y con *Vértice*, de Coimbra, en los 60.

¹³¹ Estas ideas son las que expone J.M. Carrasco González en los artículos citados.

¹³² En los mismos artículos ya citados.

¿Qué novedades ofrecían los poetas portugueses en esta segunda aproximación de G.A. Carriedo a su literatura?

Desde los años 40 se había desarrollado en Portugal el llamado “neorrealismo”, que produjo una supeditación de la literatura a la denuncia y el adoctrinamiento social. Pero en poesía, el “neorrealismo” nació a partir de un grupo desgajado de la generación de *Presença*, revista que había reunido en sus páginas a poetas de los años 30, en los que el surrealismo prendió después de la II Guerra Mundial. Este grupo, enfrentado a los neorrealistas “ortodoxos”, desapareció pronto: por una actitud exclusivista exacerbada que le impedía al citado grupo crear un verdadero lenguaje poético, de un lado; y por otro, por la dureza de los planteamientos neorrealistas auspiciados por la situación política portuguesa. Por todo ello, se cortaron las alas a los poetas, y fue imposible que surgiera entre ellos una obra culminante.

Como consecuencia de lo anterior, apareció en Portugal una poesía que no renunciaba a los logros de las vanguardias y del surrealismo ni a la construcción intrínsecamente poética de la obra, pero que mantenía en primer plano su preocupación por la injusticia, la pobreza, la represión política y, además, incorporó la idea de que la poesía no constituye solamente un entretenimiento apto para iniciados, y que no debe quedar al margen de ello los temas tradicionales considerados prosaicos. Esta vertiente social de la poesía portuguesa no se limitó a las dos décadas del 50 y del 60, pues la Revolución de los Claveles, en los años 70, vino a reavivarla.

En sus primeros momentos, el compromiso entre literatura y realidad social derivó hacia posturas de intervención en la política a través de las letras. Pero a

finales de los 60, en paralelo con lo que se estaba manifestando en España, se habían iniciado nuevos caminos, y se estaba llegando a la convicción de que el compromiso social no podía ir en detrimento de la calidad literaria.

Ya en los 70, se tratará de una literatura fiel a los anhelos individuales del escritor y abierta a las nuevas experiencias que se desarrollaban en el mundo. No obstante, la postura que adopta el escritor en su creación es la de ser un individuo más entre las gentes de su tierra.

El acercamiento de G.A. Carriedo en su etapa social a los poetas portugueses se produjo, en gran medida, porque coincidía con sus planteamientos sobre el compromiso de la poesía con la sociedad, y en la búsqueda de una fórmula que no desvirtuase su lenguaje creativo. Cabe destacar, en este sentido, su amistad con Egipto Gonçalves y António Ramos Rosa. En el primero de ellos, con quien trabó amistad en los años 60, la crítica ha advertido una cierta influencia hispana, y así se explica el giro que dio su obra hacia la introspección y la complejidad, coincidiendo con la evolución paralela de las últimas obras del poeta español.

Por su parte, António Ramos Rosa, buscaba su propia liberación a través de un lenguaje distorsionado, que J.M. Carrasco González, en los artículos ya citados, relaciona con las tendencias de las últimas –por entonces- creaciones de G.A. Carriedo, de las que A. Martínez Sarrión comenta que suponían el abandono de temas precedentes y de “la retórica sensible y vacía inscrita en casi toda la poesía romántica y posromántica española”, cumpliendo con el destino del escritor moderno: “la reflexión sobre el propio mecanismo de la creación:

los límites, desafíos y vértigos del lenguaje”.¹³³ *Lembranças e deslembranças* (*Recuerdos y desrecuerdos*) (1972-1980) viene a culminar este proceso.

3.- La lengua y la temática del libro.

José Manuel Carrasco González (1989) opina que el portugués de G.A. Carriedo en este poemario es fluido y correcto, aunque algunos detalles revelen que no era su lengua materna: sintaxis cercana a la española, ausencia del infinitivo personal –“Eles querem mourrer / tranquilos em seus leitos / e esquecer-se”, en vez de “esquecerem-se”¹³⁴; también es escaso el uso del futuro de subjuntivo. Pero es una digna muestra de lengua portuguesa, concluye.

La poesía de G.A. Carriedo se orienta hacia la indagación de la vida y sus razones, del mundo y las relaciones de las gentes que lo habitan, de su propio trayecto vital y del inexorable destino final que les espera. Pero dicha indagación se presenta de manera problemática, difícil; es lo que comprobamos a través del imaginario que construye.

En muchos poemas hay referencias a la preocupación social, como en “Luta de classes”, “O grito”, “Os reinos da confusao” y otros. Todo el libro está concebido desde la perspectiva de un hombre preocupado por los hombres; desde ella, surgen otros temas, como el de la incomunicación, la insolidaridad, el egoísmo, o el acercamiento a la vida cotidiana de las gentes.

¹³³ “Prólogo” a *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, Hiperión, Madrid, 1980, pp. 22 y 23.

¹³⁴ Del poema “O retorno dos santos”, p. 66 de *Lembranças e deslembranças*.

Una novedad que presenta es el carácter marcadamente introspectivo, y en este horizonte intimista destacan dos temas: el recuerdo y la muerte. Este es el espacio imaginario que acoge el conjunto de poemas, y es el que marcará la trayectoria final del G.A. Carriedo. Es decir, con este libro entramos en una derivación importante de su mito poético previo: desde la localización preferente en el régimen del imaginario diurno pasa a otra visión del mundo desde el correspondiente nocturno. Pero siempre será como conjunto de coordenadas destacadas, pues nunca abandona la integración de los otros regímenes antropológicos del imaginario en su lírica.

La introspección iniciada alcanza también la consideración del hecho poético en sí: indaga en el acto mismo de la escritura creativa, es la *metapoesía* que se hizo tema tópico en los años 70. Y tampoco es raro que, en su mirada interior, se encuentre con el tema amoroso, renovando también su personal tratamiento en poemas como “Guiomar”, “A entrega” y “Conhecimento”.

4.- Poética implícita en el primer poema y cambios en el mito imaginario.

Como en otros libros de G.A. Carriedo, en primer lugar encontramos un poema que puede leerse como programa estético para los que siguen: una poética encubierta es lo que nos parece el poema “Aquila que eu sou”.

En los tres primeros grupos estróficos hay suficientes elementos simbólicos para marcar el ámbito en el que se sitúa el yo poético. Términos como “proyecto”, “polvo”, “umbral enrarecido”, “impulso instintivo” o “indecisión”

son mención simbólica de incertidumbre y desasosiego: los referentes no tienen perfiles precisos, no hay límites claros ni realizaciones seguras, tan sólo la seguridad de la caída.

AQUELLO QUE YO SOY

Si quieren saber quién soy.

No sé quien soy.

CARLOS NÉJAR

Un proyecto de existencia
consustancial al polvo,
un impulso instintivo,
un rictus fundamental
de indecisión.

En el umbral enrarecido
de mi andadura,
un hombre solo,
lo más efímero,
al decir de Rilke.

Aunque sea oclusivo
y el declive forzoso,
preciso es inquirir
el origen para desnudar
el propio ser.

Los tres siguientes grupos plantean un programa de acción, pero ni individualista ni siguiendo parámetros comunes ni de manera extraliteraria, sino a través del lenguaje:

La tarea es, por tanto,
desenmascarar el mundo
y sus lacras.
Redimir incluso en los seres
su conciencia olvidada.

Proceder al inventario
de la humana condición,
es decir, remolinar
el lenguaje de los conceptos,
pura metamorfosis.

O mejor: redescubrir
las relaciones enigmáticas
del simple acto de existir
en lo exacto del hecho
más allá de los parámetros comunes.

La búsqueda de la verdad humana y el tratamiento riguroso del lenguaje son
tarea urgente, pero también arriesgada:

De ahí que esto parezca oscuro
a los que no saben leer.
La simbiosis de los relojes
en una historia de transición
que corrompe el trayecto.

El poeta pretende llegar así a lo esencial no pervertido por el paso del tiempo
y, de esta forma, el libro se nos presenta como el resultado de una intimidad en
crisis; aunque también de un compromiso ético y de una respuesta estética.

Porque en verdad acontece
que las cosas no son mudas;
las cosas hablan;
tienen la propia voz:
la de la piel de las piedras.

El hombre sólo refleja la asonancia
de las palabras acuñadas por las cosas,
donde las formas se confunden
con las vivencias de los vivientes
en los trazos de un laberinto.

Las palabras solamente
propone y mide
las sílabas que voy poniendo
en aquella clase de libro
tan obsesivamente trabajado.

A través de los versos anteriores vemos cómo ha matizado su mito en el
imaginario. Si en *Poema de la condenación de Castilla* quedó establecida la
posición dialéctica entre el poeta y el mundo, aquí también, pero con nuevos
matices significativos.. Entonces el “yo” poético era un alma encadenada, ahora

es una voluntad indecisa; entonces, el paisaje reclamaba su sonrisa, ahora las cosas tienen su propia voz –“la de la piel de las piedras”-; es decir, *ahora se plantea la relación entre el yo y el mundo como un diálogo en el que la respuesta del poema será una rigurosa reflexión sobre el lenguaje, para desvelar lo escondido tras las máscaras, y no sólo aquella respuesta de carácter afectivo inicial.*

Este cambio en la densidad del espacio imaginario es resultado de su libro *Los lados del cubo*, en el que se propuso llegar a la verdad desnuda mediante un lenguaje aligerado de elementos “pervertidos” por la tradición y la retórica. En esta perspectiva continúa, aunque ha recuperado la emoción humana que había quedado oculta en el imaginario cultural del libro anterior.

La reinención del hombre
sin salvación apenas.
Si el mundo es casi un caos,
¿van a seguir las dirimencias
entre el hombre y el mundo?

Las circunstancias personales –en las que conscientemente no hemos querido entrar- y la incompreensión o marginación en la que se sentía respecto de las nuevas tendencias poéticas dirigidas y publicadas con preferencia, hicieron que G.A. Carriedo se recluyera en la propia escritura, secreta y existencialmente angustiada¹³⁵, como se deduce de los últimos versos de este poema:

Ahondar en el esfuerzo
de restaurar los sueños,
¿es la teoría de las especies,
el contrato intuitivo
entre el hombre y el mundo?

¹³⁵ Es el túnel de su conciencia, que le irá llevando hacia los poemas del último ciclo, los más desasistidos de la cercanía humana que él siempre necesitó.

Un loco investigando
las causas de la vida,
incluso de la inútil creación,
y sus dioses posibles,
eso es lo que yo soy.

5.- Diversidad creativa desde el presente amenazado del poeta: lo social, el recuerdo, la propia experiencia y la muerte en su ronda.

Situar en segundo lugar el poema “Crónica del pasado” es un indicio del espacio imaginario en el que se localiza el conjunto. El poema establece una clara relación entre la conciencia del hombre actual y la circunstancia política que lo rodea. Sólo que, en este poema como en el resto del libro, la circunstancia social entra en la sintaxis imaginaria del poema de forma trascendida.

“Crónica del pasado” está dedicado a Egito Gonçalves, y observamos cómo parece seguir caminos paralelos a los que, como hemos anticipado, se estaban produciendo en la poesía portuguesa de la década de los 70: junto a la preocupación formal y la consideración social de la poesía, el poeta desarrolla su propia inquietud personal, subjetiva o intimista. A este último constituyente del conjunto significativo del poema se debe el que símbolos como “pies”, “pasos”, “oigo” o “asustan” asuman una resonancia simbólica más amplia y profunda que la que tendría la anécdota trágica contada de forma realista y crítica. En este horizonte hay que situar el símbolo de sugerencia en que se convierte su sintaxis dislocada: transmite la emoción de una conciencia

atormentada en más alto grado que lo haría el relato documental con su sujeto histórico.

Otro rasgo hay que apuntar en el mismo poema: el final constituido por los dos versos –que nosotros destacamos en cursiva- supone el desarrollo explicativo de los símbolos previos. De esta manera, aunque se evita la anécdota y su circunstancia histórica, se presenta lo político –referente del símbolo “policía”- como una de las fuerzas que desde el exterior reducen la conciencia del hombre a un espacio de tortura existencial.

Ruidos de pasos, ruidos
de caballos el pie
del cabalgar los pasos
oigo del ruido pies
oigo del ruido pasos
que asustan, vecinos ruidos
cerca los pasos
de caballos en la noche
pasos cabalgadores
pies
que en la noche retumban
chocan unos con otros
como retumba el pie
inhumano
*de la policía al galope,
azote del amanecer.*

En esta trayectoria de ruidos que cercan al hombre actual, el tercer poema, “La voz de mis abuelos”, supone la entrada del núcleo simbólico del libro: la muerte como presencia, sus voces, sus máscaras.

Está dedicado a Murillo Mendes, “su amigo”. La repetición enfática del símbolo “venida” es un mecanismo usado por los poetas “concretos” para convertir el signo en símbolo, y para reducir su significado “discursivo” a lo esencial en el imaginario, que en este caso es el reconocimiento de la muerte en

sus múltiples presentaciones. Pues bien, este poema nos sitúa en *el espacio mítico del libro en su conjunto: conciencia de un presente trascendido donde la muerte está vecina:*

Simplemente una voz
venida de lejos
venida de allende
venida de ayer.
Venida de esos recuerdos anacestrales
venida del retrato oval
venida del pueblo –viejo
venida del hombre.
(...)
Simplemente una voz,
en fin, venida de la muerte
venida del polvo postrero
venida de la morgue
venida de los cementerios castellanos
donde las anónimas sepulturas
venida de un negro arcón
lleno de antiguos huesos y de voces.

Desde el imaginario, son perceptibles los intentos de la conciencia lírica por superar el cerco oscuro de la muerte, y los poemas son despliegues simbólicos de tales recorridos ensimismados. Un ejemplo es el poema “Noche en la soledad”:

Sobre la calle
la luna
desnuda
prende sus viejos ojos
y ve, ¿qué cosa ve
la luna sobre la calle?
Ve un hombre conversando
con otro hombre, sus desnudos
recuerdos, voz hablando
sin querer más hablar.
¿De qué cosas hablar
cuando al final se queda
echado sobre el suelo?

Y en otro poema, “Historia del hombre”, la reflexión es cauterio para la desesperanza.

En los muchos años vividos
he visto que la tristeza no concluye,
que hay cosas en nuestra vida
que fin no tienen
y que esas cosas son cosas de tristeza.

En los largos años pasados en la vida
he visto que hay cosas que sí terminan,
muriendo para siempre,
y que esas cosas son cosas de felicidad,
que pronto acaban.

(...)

de ahí que tristeza y felicidad van juntas,
que en lo real sean una misma cosa:
historia de la vida de los hombres
procurando felicidad,
mas siempre llenas de tristeza honda.

En este recuento de los “haberes” del propio mundo para enfrentarse a las iniciales llamadas de la muerte que le ronda, se percibe la inutilidad del empeño. Nuevamente, la suma de imágenes con que se describe la vida es la última pertenencia; y la ofrece para nuestro posterior gozo:

Como un perro que pasara por la puerta de tu casa
Como una casa antigua llena de olores viejos
Como los olores de las flores olvidadas en el campo
Como un campo encubierto dentro de la pared
Como aquella pared sin ventanas del sueño
Como el sueño terrible exento de palabras
Como las palabras dichas en una noche de Junio
Como una noche llena de oscura crueldad
Como incluso la terca crueldad de los niños
Como los niños locos jugando en la arena
Como la arena menuda de las playas remotas
Como las playas sin nombre en los litorales felices
Como esos litorales perdidos en la distancia
Como la distancia que hay de un corazón a otro
Como el jadeo culpable del corazón de un pérfido
Como el pérfido brillo del filo de un cuchillo
Como el cuchillo de las gentes que viven en los mataderos

Como los mataderos adonde van a morir las vaquitas
Como aquellas vaquitas blanquinegras de las llanuras
Como las llanuras tan verdes de nuestra vieja infancia
Como la infancia perpetua de una almeja loca
Como la almeja que llega del verdeazul del mar
(y en el lecho conviértese en mujer)
Como la mujer que pretende hacer basura de un hombre
Como un hombre que fuera hijo de pez y perro
Como un perro que pasara por la puerta de tu casa.

La posibilidad del encuentro con los otros, elemento central en la constitución de su mito, es también inútil, como se percibe en “El grito”:

El grito,
llamada postrera,
inútil,
en la negrura
de la noche,
sin eco apenas,
ese grito
inexorable,
gastado,
vital.

El que nadie escucha
o mejor
no quisiera escuchar,
en el aislamiento acostumbrado
del hombre.
La gente
trabaja,
come,
procrea,
vive a diario,
mas cerrada hasta el fondo
de sí misma,
cerrada con siete llaves
también la puerta de la casa.

6.- La vida como poema inacabado. La metapoesía.

En el reducto de su máxima soledad e incomunicación, la escritura poética se presenta como su último espejo, al que también pregunta por su misterio. En este sentido, podríamos agrupar poemas -distribuidos a lo largo del libro- que presentan una reflexión en torno a la poesía: “Pertenencia amarilla”, “Verano”, “Vigilia”, “Ir en vano”, “Huerto de los olivos” y “Los reinos de la confusión”. En unos, el “yo” poemático identifica el espacio de la intimidad y la conciencia de su propia historia con el ejercicio poético; otros -en un registro imaginario de impulsos más complejos- son verdaderos ejercicios de metapoesía.

Pondremos ejemplos de los primeros. De “Pertenencia amarilla” son los versos siguientes:

En las sombras sombrías del cuarto
las tenues tinieblas de la tarde
(noche que llega ahora
sutil y subrepticia
como llegan los viejos remordimientos
despacio
con su capa de allende las estrellas).

Muerta
lentamente
la claridad del día,
cae el sol.
Sólo los tonos del horizonte
levantan, yerguen sus matices
violentos, cambiantes.

La silueta negra de los árboles,
el ruido de los pasos sobre la hierba,
el tacto de las piedras en la pared
y el invisible rumor del agua,
más el silencio de los pajarillos
dulcemente posados en las ramas
a la ventana próximas.

Y otra vez dentro del cuarto,
el aire tibio, tranquilo, inmóvil
arrullando los muebles
viejos, gastados, pulidos,
y el papel amarillo que en la mesa
tiene el poema comenzado
que nunca logré terminar.

En “Verano”, asistimos a la renovación del paisaje, horizonte del imaginario donde se inicia el impulso de respuesta más eufórico que en este contexto se identifica con la escritura:

Playa del hombre
arena del hombre
sol del hombre
en las mañanas tibias.

En el calentamiento
de la realidad,
el hombre acostado
queda olvidado.

*Y cuando la playa
y el sol y la arena
hinchán la ajena
presencia del hombre,*

*entonces son peces
los pensamientos
vivos, furtivos
del hombre laxo¹³⁶*

sobre las aguas
azules y la pica
del sol que platea
las olas del mundo.

¹³⁶ Hemos destacado en cursiva los versos donde se concentra la sintaxis imaginaria del impulso de creación poética.

En el proceso creativo, la participación de lo pasional, el subconsciente o la imaginación -como rasgos que identifican a la más alta poesía y la sitúan en un nivel que supera la técnica y todo lo aprendido- son los referentes del símbolo “güisqui” en “Vigilia”:

Todavía echaré en mi garganta
un poquito más de elocuente güisqui.
Las palabras mudas solamente suenan
en una garganta llena de güisqui.

Todavía velaré las noches de sueño
leyendo las palabras mudas de los poetas.
En las gargantas llenas de güisqui suenan,
enamoradas, las voces de los poetas.

Todavía más, cuando el sueño se pegue a los ojos
de los poetas enamorados del güisqui,
llena la garganta de voces sonará
bajo el vaso lleno de mudo güisqui.

“Huerto de los olivos” insiste en el referente de la poesía bajo el símbolo mencionado de la ebriedad, con la que se asemeja en los perfiles de imaginación, creación subconsciente, libertad y euforia. De esta forma, la poesía y el poeta se sitúan en un territorio desconocido por el común de los hombres en su vivir cotidiano. Y como otras muchas veces, encontramos que el símbolo central se desarrolla en el último verso:

Si yo no sé tener soledad
aparta de mí este crimen de los bosques
oh sol maravilloso de verano

Si yo no sé pedir
al cielo y a sus santos predilectos
aseguro que vivo en vano

Este inmenso cáliz aparta de mí oh Dios
que miras y oyes tras las nubes, lejos,
la herida voz de los borrachos.

La contrapartida de este decir preciso y exacto que es la poesía de G.A. Carriedo en estos años postreros, son los sucesivos desencuentros con el discurso de los hombres. Es de lo que se lamenta –con una sintaxis entre conceptista y “concreta”- en el poema “Los reinos de la confusión”:

Si usted quisiera decir
lo que quiere,

si nosotros quisiéramos oír
lo que usted quisiera,

si ellos quieren callar
lo que todos deseamos,

de nuevo la humana comprensión,
la torre de Babel.

El resto de los poemas arriba agrupados pertenecen a otro nivel de reflexión poética. “En blanco” plantea el valor de la poesía esencialista, indaga sobre el elemento mínimo en que consiste la comunicación lírica, objetivo tratado por los poetas concretos y al que G.A. Carriedo le dio su personal perfil:

El mejor
poema
es aquél
que está
escrito
sobre una página
en blanco
y no se lee
de un golpe
pero queda
eternamente
en la memoria
para siempre afligida
y esperanzada
del corazón
del poeta.

También es consecuencia de su experiencia en la poesía “concreta” el poema “Ir en vano”, en el que las asociaciones significativas, los referentes posibles de estos símbolos esenciales -unidos a los efectos visuales y sonoros- le dotan de una densidad máxima:

Voy
en un vuelo
con un velo
en vano
no voy

7.- Participación de lo social en el horizonte permanente del poeta.

En el epígrafe de introducción del presente capítulo hemos explicado la trayectoria que siguió la poesía portuguesa a partir de la década de los 50, y cómo hubo poetas cercanos a G.A. Carriedo que protagonizaron el establecimiento de una poesía integradora de lo formal, lo subjetivo y lo social. De tal forma fue que las circunstancias de la historia no se excluyeron ni como tema ni como perspectiva pragmática desde la que hacer participar a las distintas clases sociales como receptores. En esta evolución paralela de la poesía de nuestro país y el vecino localizamos los poemas de este epígrafe, y de ellos daremos algunos ejemplos.

“Lucha de clases” está dedicado a António Ramos Rosa –es un indicio de la identidad arriba apuntada- y en él se hace coincidir el socialismo marxista con las reivindicaciones de los poetas en una sociedad capitalista y pragmática –a

tal paralelismo nos conducen símbolos como “quimera”, “hierve” y “sollozan”, a través de “niños”, cuyo referente sería el de “los poetas”, por su inocente petición de justicia-:

Un niño al entrar en la panadería
solloza y dice: ¿cuál es mi pan?
El panadero que escucha dice que el pan
no es para los niños que sollozan.

Un panadero al salir de la panadería
sonríe y dice: son cosas de niños.
El pan no existe, solamente hierve
en la quimera de ellos, que sollozan.

“De las muertes y otras noticias”, dedicado a Carlos Drummond de Andrade, es un singular ejercicio sobre los medios de comunicación y la imagen que transmiten de la vida cotidiana de la gente. Este procedimiento entre paródico y crítico con un calado profundo, ya nos era conocido de otros libros de G.A. Carriedo, pero su amistad con los poetas luso-brasileños vino a reforzarlo. No obstante, la selección de lo parodiado se aviene con los temas nucleares de *Lembranças e deslembranças*. Veamos algunos versos del largo poema:

Leemos en la prensa matinal
la sección necrológica
donde los propios fallecimientos
revelan las causas de las muertes.

Joao Pinto da Silva murió,
según un diario brasileño,
simplemente de viejo
a los 78 años de edad.
Mientras, otros murieron
de edema pulmonar,
de traumatismos craneales,
de choque hipovolémico
o de accidente vascular.
(...)
Mas no son sólo cosas de muerte
lo que dan las rotativas:

Otras cosas pasaron
tras la última noche:
Inspectores agreden chica.
Preso promete que va a besar
a toda mujer guapa al ir a declarar
en el Juzgado. Le llaman el “besucón”.
Bomberos trabajan muchas horas
para retirar autobús accidentado
al regresar de un paseo por el Pan de Azúcar.
Policía detiene a un matrimonio
que explotaba travestis
en la ciudad de Recife.
Obreros bahianos son amedrentados.
Lerner quiere reforma agraria
para solucionar problema urbano.
Increíble: algunos músicos
se creen más inteligentes
que Mozart, el afamado.
El criminal general García Meza
toma el poder en Bolivia.
Mismo terror amenaza
matar al Obispo de Santiago.

8.- La mujer y el amor presentes en el libro.

En la teoría del imaginario que hemos venido empleando como referencia para identificar la trayectoria de G.A. Carriedo, el amor tiene su propio espacio y sus específicos impulsos que lo diferencian en el tiempo vital que supone respecto a otros temas. Si *Lembranças e deslembranças* marca un quiebro definitivo en la construcción del imaginario de su autor es porque las circunstancias vitales le inducen hacia la constatación de la soledad, la incomunicación insalvable, un cierto vencimiento y el presentimiento de la muerte.

En este contexto, parecen un rescate inesperado los poemas que recuerdan a la mujer y al amor, como son “Conocimiento”, “Guiomar” y “La entrega”. Son poemas de madurez, con símbolos esenciales, aunque no falta algún rasgo de incertidumbre y fatalismo. Conscientemente alejados de las referencias historiables que podríamos aportar, nos interesa la depuración que lleva a cabo el poeta en la expresión de un tema “dañado” por exceso de retórica y afección sentimental.

“Conocimiento” lleva el principio de esencialidad al grado máximo:

Yo conocí mi corazón romántico
a lo largo de la libre experiencia.
Conocí a la mujer, conocí incluso,
en una sola, en vida, a toda hembra.

De “Guiomar” nos interesa el ejercicio asociativo con términos de larga tradición poética –“Guiomar”, “llorar”, “pájaros”, “música”, “senos”, “temblor”-. Y el final, sorpresivo, en el que el sujeto poemático se percibe temporalmente fuera del espacio imaginario del amor, acosado por pulsiones que no pertenecen a ese tiempo de y para la permanencia:

Guiomar, la novia eterna
viene de sus soledades
para encontrar los dos términos
de una misma palabra.

Viene tranquila y llorosa
camino desde el amor.
Guiomar: lo que yo amo
para después de la oscura muerte.

En los encuentros fortuitos
de los pasajeros pájaros
jugando, suena la música
de Guiomar y sus ojos.

Y sus senos temblorosos
violentan la mañana
y mientras tanto yo lloro
también, pero no tranquilo.

En “La entrega”, el “yo” poemático se ve impulsado de forma contradictoria. Se refleja, en el imaginario, a través de símbolos que le desplazan de las coordenadas específicas del régimen del amor, pues no recibimos la emoción del tiempo detenido en su permanencia absoluta, sino la recreación, ya distanciada, de un proceso de autorreconocimiento camino de aquella experiencia querida.

La primera vez que toqué
el agua
tuve la sensación de renacer.

La primera vez que miré
el viento
tuve la sensación de dormir.

La primera vez que oí
tu nombre,
me sentí, ay, morir.

8.- La muerte propia presentida.

En el poema con que empezaba el libro, vimos que G.A. Carriedo iniciaba una indagación sobre sí mismo, en un momento de crisis, y que en las iniciativas de superación quedaban implicados varios temas: los propios recuerdos, la múltiple presencia de la muerte o, de otra manera, la vida en su misterio, la sociedad, sus barreras y mediaciones, la incomunicación del poeta

por su especial situación imaginaria, el poema como emoción permanente, el amor y sus abismos... De esta manera hemos ido revisando los pasos que la conciencia lírica nos ha evocado a lo largo de la lectura de *Lembranças e deslembanças*, libro arropado con imágenes renovadas de un simbolismo esencial y armónico en su andadura.

Nos quedan los poemas que agrupamos en un epígrafe último, porque suponen el horizonte vital al que se enfrenta el sujeto aludido. La muerte se presentó como tema predominante, porque podría explicar el imaginario del nuevo mito con que G.A. Carriedo proyecta el libro. La muerte es la pulsión exterior que le reduce, que le cierra las puertas, que le detiene y frena en su antiguo impulso de vuelo en libertad eufórica. Si en los primeros poemas era la muerte vecina o familiar, en los de este grupo es la presentida como voz que le señala, le nombra, le llama al encuentro. Es así como veremos en ellos el símbolo mencionado y desarrollado en su trágico despliegue reflexivo; en el ámbito nocturno del imaginario, el poeta intentará en vano la evasión o el desentendimiento, y se resignará a una serena espera de la cita aplazada. Mientras tanto, habla consigo mismo, escribe.

En “Calle de la amargura”, el “yo” lírico experimenta las pulsiones simbolizadas por el “miedo”, las “penas”, “la muerte”, dentro de un espacio sin límites en el que sólo está “el aire caminando”, símbolo de la sublimación a la que ha llegado quien se contempla trascendido ya de su propia presencia

material¹³⁷. La esencialidad de este símbolo, “aire”, cuyo referente es el propio poeta –el “yo” poético-, transmite la emoción del ser sublimado por el dolor:¹³⁸

Allá, en el término de esta calle
donde las sierpes se estremecen
cuando la tarde cae.

Calle que algunos llaman
calle del miedo
por eso del veneno de las cobras.

Allá, en el término de esta calle
donde sólo está el aire caminando
cuando la tarde cae.

Calle que algunos llaman
calle de la soledad
por eso de los silencios del aire.

Allá, en el término de esta calle
donde el dragón afila sus colmillos
cuando la tarde cae.

Calle que algunos llaman
la calle de las penas
por eso de la inhumana incomprensión.

Allá, en el término finalmente, de esa calle
donde los negros pájaros regresan
cuando la tarde cae.

Calle que algunos llaman
la negra calle de la muerte
por aquello del color y su marea.

En “Un cuadro de pintor”, con una cita de Herberto Helder –“Estatuas, estatuas. Cuerpos metidos en gestos parados”-, actualiza el simbolismo de los colores, siguiendo el que había creado en *Los lados del cubo*: el rojo era

¹³⁷ En los últimos poemas intimistas que escribió en vida, el agnosticismo agónico de G.A. Carriedo le conduce a estas visiones “espiritualizadas” de sí mismo.

¹³⁸ En otro poema ha hablado de “santidad”, como fruto de su soledad y de sus años.

símbolo de vida, de lucha; el amarillo, de misterio o de muerte; el azul, de eternidad; el verde, de la esperanza; y el blanco, como en Kandinsky, era expresión de la nada, que aquí es máscara de la muerte:

El amarillo del futuro,
¿es rojo del pasado?
Las crines azules del caballo,
¿se van a detener ante el muro?

Pero el caballo es el esqueleto
vacuo, sin párpados ni tripas;
es puro espíritu aplazando
el verde pensamiento del caballero.

Caballero y caballo son una
misma persona caminando,
lentamente, mirando hacia la sala,
donde aguarda la respuesta de la muerte.
(...)
Caballero y caballo unidos han quedado
en una estereotipada fotografía
de rojo-amarillo-azul-y-verde,
más el blanco cegador de la máscara.

Con “Juan sin miedo”, la sugerencia rítmica de la anáfora insistente nos conduce a las fórmulas del conjuro. A través de este símbolo de sugerencia la memoria del “yo” lírico retrocede a la infancia, época de la inocencia que se acoge a la cálida protección del folklore y los ritos de iniciación. En este caso, los objetos domésticos se cargan de una imprecisa amenaza de la que el poeta intenta deshacerse.

Pierdo el miedo al retrato
pierdo el miedo al armario
pierdo el miedo al desván.

Pierdo el miedo a la silla
el miedo a la ventana
el miedo al mostrador.

Pierdo el miedo a las llaves
pierdo el miedo a las rejas
el miedo a la prisión.

Pierdo el miedo a las nieblas
el miedo a las tinieblas
el miedo al ataúd.

Con ritmo cercano al anterior, en “Negro feo” se evocan las letanías del rezo cristiano:

Negro feo
el del sol mesetario sobre la piel.
Negro feo
el de la cara de un ciudadano del Tchad.
Negro feo
el de la cabra española, negro sucio.
Negro feo
el de la conciencia de los tenderos (también sucio).
Negro feo
el de la sotana de los curas de pueblo.
Negro feo
el de la noche en que muere un ser querido.
Negro feo
el de las sombras del túnel de la muerte.

El poema con que acaba el libro supone la respuesta del sujeto lírico a la presión repetida del fantasma: se da un tiempo de tregua pacífica. Esta respuesta queda simbolizada en la construcción sintáctica adversativa y en la locución adverbial. Estamos ante la reducción al mínimo de todos los recursos técnicos y del imaginario que G.A. Carriedo ha venido aplicando con rigor y acierto creador:

“Al final”

En un delgado cuerpo hoy yo reposo
en la vejez nunca querida.
En verdad que no espero nada
de la vida que anochece en cada hueso.

Ahora amo la solamente la soledad,
las flores del jardín, el aire, el puente,
la línea delgada al filo del horizonte,
oyendo que me llama, pero en vano.

XIX.- ÚLTIMO TRAMO EN EL CAMINO: *EL LIBRO DE LAS PREMONICIONES*

1.- Enmudeció la voz: ciclo final en la construcción del imaginario.

Los poemas escritos por G.A. Carriedo desde finales de 1979 hasta septiembre de 1981 describen el presentimiento de lo inevitable, la muerte propia, en un trayecto desolado de lucha en solitario frente al abandono.

En la obra poética anterior, se observaba como componente imaginario distintivo –aunque no exclusivo, sólo predominante- la situación del “yo” lírico en un espacio imaginario abierto, dentro del cual surgen, con lucidez, decisión y gracia, los impulsos de transformación para superar toda traba material reductora. Tal espacio se construye o genera a partir de las formas del poema – las figuras tradicionales y las modernas de ascendencia irracional, visionaria o experimentales-, siguiendo las reglas de lo que el profesor A. García Berrio llama “sintaxis imaginaria”: no es la suma de recursos retóricos, sino una resultante dialéctica, en el imaginario, de los mismos. En este proceso de creación con, “valor” poético, intervienen los “impulsos imaginarios”, que en la etapa anterior a ésta se centraban en la sorpresa como símbolo localizado en cualquiera de los niveles de la lengua y en la pragmática del poema. Pues bien,

a partir de 1979, el espacio abierto del régimen diurno predominante –donde se localizan los impulsos de raptó arrebatado y dominio de horizontes, expresados a través de símbolos claros y precisos en su semántica referencial- y, con otra medida y presencia simbólicas, al régimen copulativo –creador de un espacio para la permanencia, simbolizado en el ritmo cíclico del tiempo y en la integración de impulsos contrarios-, observamos cómo se quiebra de forma dolorida hacia otros espacios donde se borran los horizontes:

Sonaron vagos ecos
secretos distanciados,
(...)
cuando el caudal empaña
sus cristales.
(...)
Todo es ahora nebulosa
vagando por el propio
microcosmos fetal.
(...)
Bruído son opaco
que se instala en el verde
de lo vivido.
(...)
llueve la lluvia.
Se inunda el habitáculo
de la clepsidra.

Alrededor del año citado, G.A. Carriedo inicia una particular reflexión poética, de la que ya hemos visto indicios en *Lembranças e deslembranças*, en torno a su más íntima historia anímica reflejada en las cosas, en la vida y su transcurso, con su revés en la muerte. La insistencia en este motivo se convierte en síntoma de lo que será la preocupación única postrera:

En el binomio de los años
(...)
se vio crecer la hierba
(...)
enmudeció la voz.

Se abre así el último ciclo en la construcción del imaginario, y la ausencia de voz renovadora será la alarma que le coloque frente al cerco de soledad, zozobra y anulación con que se medirá en los poemas que a continuación analizaremos. En ellos, el mito personal de G.A. Carriedo ha reducido los horizontes de vuelo libre, hacia la altura –aunque siempre cercano a los seres desde su memoria cordial-, propia de años anteriores, para debatirse en un continuo intento de sobrepasar el cerco presentido.

En el poema “Palabras sin retorno”, fechado en octubre de 1979, al que pertenecen los versos antes citados, despliega un abanico de iniciativas imaginarias que insisten en el propósito de remontar la soledad:

(...)
En la paciente umbría
de los gladiolos
con su espúrea presencia.
O en las pragmáticas cariátides
de la muralla,
se ondula el viento.

En el infiel recordar
lo ensoñado.

(...)
En el porfiado cántico
de las voces incólumes
del lenguaje.
O en la pesquisa rosa
de la serpiente
empapada en su escama.

En lo airoso del luto,
los terciopelos
arengando a la cólera.
Bruñido son opaco
que se instala en el verde
de lo vívido.

De lo entrevisto al dorso
de la crisálida.

En el llanto incipiente
del animal doméstico.
O en la inhalada majestad
de los genes que pacen.
(...)

El poeta, descrito el campo de su desolación, toma nuevo impulso para crear un tiempo poemático propio. Pero será:

No dintornando el paso
ortogonal del tiempo.
No echando mano del pañuelo
ni sollamando la nave.
(...)
No acarreando arena
ni plantando claveles
donde pervive la zozobra.
(...)
Mesar los taludes, acariciar
hiedras, frutos, ramajes
sin acrimonia.

Tensar el arco, apuntar al poema.

Esta es la disposición con la que afronta el último tramo de su recorrido vital y poético. Aquellos años postreros supusieron la reiteración de amaneceres confusos y días en los que prueba diferentes modos de liberación: el imaginario de estos caminos es lo que analizaremos en adelante¹³⁹.

¹³⁹ Los aspectos formales de los poemas que conforman esta antología póstuma son el resultado de una capacidad lingüística y técnica seleccionada, en muchos aspectos sincrética; por ello, no les dedicaremos mucho espacio, dado que se han venido comentando con detalle suficiente en capítulos anteriores.

2.- Composición de la antología póstuma *El libro de las premoniciones*.

Una de las posibles maneras de abordar la explicación de este conjunto poemático –del que desgajaremos los escritos entre julio y agosto¹⁴⁰ de 1981-, partiría de estos versos:

Sin nadie a mi costado
que pueda contemplar
la ausencia que poseo

A aquellos diez poemas encontrados sobre la mesa de trabajo del padre, se han añadido otros que también nos entregaron los hijos del poeta, según iban revisando cajas olvidadas. El editor seleccionó los mejores entre estos últimos, distribuyó aquéllos de modo personal, y añadió algunos poemas ya publicados antes. Por todo ello, el imaginario que construye desborda –aunque leve y brevemente- el ámbito interpretativo clave de este ciclo postrero.

3.- Poemas anteriores a 1981.

Cuando en 1980 tiene acabado *Lembranças e deslembranças*, el poeta se encontraba:

En el umbral enrarecido
de mi andadura.

¹⁴⁰ Porque fueron el desencadenante de la ilusión, como luz recibida tras muchos años de espera ante una puerta equivocadamente cerrada, que ha permitido la formación más amplia de esta antología de 1999.

Era la vivencia de la muerte, no como reflexión distanciada sino como presencia que le señalaba como elegido próximo. Aquel primer libro póstumo, editado en 1988, suponía una matizada variedad de impulsos, vitales aún, y registros líricos muy amplios, por lo que la muerte era uno de los vértices del espacio imaginario, entre otros, ronda que pasaba alguna noches.

En éste de 1999, en cambio, la muerte es fantasma interior, motivo de su escritura angustiada a través de la cual pretende recobrar la voz, el aire, el vuelo. Pero este círculo final desde el que se despide G.A. Carriedo se fue cerrando paulatinamente. Veremos aquí cuál fue su trayectoria, desde la inicial soledad percibida con alarma, pasando por un período de breve ilusión sin final claro, hasta llegar a la angustia desde la que convoca los recuerdos de infancia y sus símbolos más queridos.

3.1.- Desdoblamiento interior en su personal tiempo de historia.

En ciertos poemas, más que la construcción de un espacio imaginario, lo que predomina es la expresividad reflexiva o afectiva: es decir, una elaboración consciente de sentido connotado. Y se centra en el recuerdo de la propia historia, en el arrepentimiento o en la anulación de lo vivido; presupone, en su conjunto, un desdoblamiento interior que le acusa:

Todos los huesos vinieron
a ponerse encima de mí
a quedarse conmigo la noche
doloridos y quebrantados
asustados de tanta historia vacua
todavía primigenia historia huera
del hombre al alimón.

(“Struggle for life”)

Ya nada oculto, me entorpezco y hago
de mis memorias un álbum sin recuerdo.

(“El álbum”)

Llama a la puerta el ogro
de la soledad.
El ogro abominable
de la soledad.
El del silencio, el de ecos
imposibles,
el de llantos lejanos de niño,
el de niñas jugando en el próximo
jardín,
el ogro de la soledad.
El de sombras crecientes en la tarde
del cuarto de estar.
El del tic-tac inexorable
del reloj compañero.
Viene el ogro desmantelando
las últimas ilusiones,
las llamadas últimas
de la esperanza.
El ogro frío de la orfandad
dominguera y vacía.
(...)
Preámbulo del silencio
antesala de la muerte
presagio al fin final
donde nada acontece.
Ni te llama.
Ni te espera.

(“Otra tarde de domingo”)

En “Otro día más”, olvido y recuerdo juegan con el poeta, que se debate por anclarse en el amplio horizonte que antes le había convocado a la sonrisa; pero ahora es inútil hasta el gesto:

Nada como la sed para el olvido
ni para el recuerdo la saciedad.
Mitigarán el mármol lunas llenas
con su fulgor de plata rebajada.

Crecieron vientos, musgos amarillos,
líquenes entre hiedras frescas, huérfanas.
Cantos para ese olvido pertinaz
que para siempre habita la memoria.

En el alma una estrella intransitada
vivir pretende aún, y se derrama
llena de amor y vida, con sus alas
hacia los cuatro puntos cardinales.

Pero es en vano el fulcro del deseo
como e vano el curso del río seco
que se muere de sed pasado el límite
víctima de su propia saciedad.

Amanece y es todo como ayer,
nada tan semejante como el gesto
del hastío ante el espejo al afeitarse.
Nada tan muerto como la marea.

3.2.- Breve renovación romántica.

No obstante, hay un pequeño conjunto de poemas que desarrollan un ámbito de horizontes más claros. Son vestigios del régimen copulativo del imaginario, a través del cual se anula la angustia por el paso del tiempo. Algunos están fechados en 1979, y observamos que, aunque pudieran tener como referente una experiencia amorosa, no fue vitalmente resuelta ni cooperó en el intento del poeta por salvar el abismo que amenazaba abrírsele en la conciencia:

Como en mayo el ave
luciérnaga brilla
el caracol en mayo
procesionaria, como
la ardilla trepa
primeras las lilas
nacen rosas la
luciérnaga llama
temblorosa, el ave
come, losas gusano
luce el sol todavía mayo
caracol busca retablo
procesionaria trepa
la ardilla primeras lilas
rosa temblorosa llama
al mirlo abubilla espliego
como en un duelo
se devana, deshilvana
sueño carne de gallina
de mayo por la pared
liana de luna esperma
feraz carne de luciérnaga
velo de procesionaria
donde el pino desangra
dulce savia alimenticia
mientras caracol col col
morena invade cuando
niños crecientes saltan
mayores bailan
al son del queso, rosas
blancas de leche,
también almíbares
para el ave, mayo
en la lluvia en la hoja
el feldespató cálido
subsannando los errores
del árbol, digo
algo de lo que hubo
indago pasos, pistas
pestes rechazo.

(“Real llegada de la primavera”)

(El corazón) si un día se pierde
desaparece (el corazón)
y nadie da razón de su vida
escuálida y enigmática
que busquen (el corazón)
por tierras del sur, montañas secas
de sol y aún, por debajo
del paralelo 43
entre naranjos y chumberas,
que le busquen (oigo decir: al corazón)
por mares claros, cielos luminosos,
pueblos de pesca y lonjas,
que le busquen por ramblas
de seca sed de agua (al corazón),
y si es que no le encuentran todavía
pidan razón en Almería
donde estará mi corazón
solitario y contento esperando
su noche blanca: el día del encuentro.
La resurrección.¹⁴¹
("Cita en Almería")

De la misma fecha es el poema "Proximidades peligrosas", en el que el "yo" poemático reconoce un doble curso en el río de su vida, y en algunos momentos se sitúa en la zona más risueña y luminosa. No obstante, no pierde de vista el origen más profundo y confuso de cualquier dicha pasajera que se relacione, concretamente en él, con el amor:

Como la palmera a la orilla del mar
no duerme, sólo pernocta.
Como la roca negra que cae al agua
sin el barullo de la espuma.
Como la luz que sale del profundo
abismo del mar
y se traduce en brisa amarillísima o como
las almas sonando a la orilla del líquido.
Como las blancas casas silenciosas
y su diadema de dátiles
emerge de la mar

¹⁴¹ El poema está fechado en Aldeadulce, el 31 de diciembre de 1979.

y sombras son su pura geometría
conjugando en la rambla
los desaciertos de la higuera
fijo el rojo en los negros misterios marineros.
Como la era del magnolio perdura
en los entresijos de la flora
trasplantada
o en los naranjos bordes del paseo marítimo
cuando la sed o su extensión.
Como del viento la venganza aduce
proximidades peligrosas,
abismos, peces, tesoros de oro
bajo la vieja verja mora
de los acantilados.

En 1983 se publicó un soneto que G.A. Carriedo había enviado a *Barcarola* unos meses antes de morir. Por el tema y ciertas asociaciones simbólicas, parece responder al mismo referente amoroso que los poemas anteriores, a la misma experiencia de vida cuyas circunstancias no son pertinentes para nuestro estudio. Pero sí conviene leerlo, porque nos sitúa en la mirada última sobre el amor con la que el poeta se enfrentaba a otro cita más íntima y en solitario. Se titula “El fin”¹⁴²:

Imagen clara con la noche oscura
por donde yo navego, el alma rota.
Oh, tú, playa de amor verde y remota
adonde fue a parar mi singladura.

Llanto tenaz al fin de esta aventura
cuando por ti mi corazón explota.
Algo que no es del mar por el mar flota
y en sus algas disuelve esa amargura.

Pruebo a vivir después de tanto duelo
como tu desamor me ha producido
y herido imploro todavía al cielo.

¹⁴² Se publicó en *Barcarola*, en octubre de 1983 (núm. 13-14).

Pero vuelve tu voz hasta mi oído,
y con la noche oscura me desvelo
soñando que aún estás, que no te has ido.

3.3.- Tiempo poemático vicario para acoger el desvalimiento final del “yo” poético.

En otros poemas comprobamos que, cuando el presente limita la capacidad vital del poeta, detener el tiempo propio, creando una coordenada nueva para el poema, es una posibilidad del imaginario: se sitúa en el régimen nocturno de la sistematización de los símbolos; y supone la única ayuda que puede recibir su conciencia atormentada. Es la situación propia de la sospecha, el desvalimiento, la caída en el abismo. Es entonces cuando se genera un impulso de cerco a lo innombrable, y la conciencia se refugia en un cálculo espacial ficticio, pero protector.

En esta opción sustitutoria habría que ordenar algunos poemas de retórica acumulativa de modos expresivos anteriores. A este grupo pertenecerían los poemas “Ite misa est”, “Mare autono”¹⁴³, “Pájaro” y el poema ya comentado al inicio del capítulo “Palabras sin retorno”.

En el primero de ellos, el recuerdo de la liturgia en latín nos lleva a la infancia de G.A. Carriedo, tiempo en el que actuó como monaguillo en su Palencia natal. Es el regreso imaginario en un momento de agonía. Y es la búsqueda del

¹⁴³ Hemos respetado la escritura original de los títulos.

conjuro, del que ya hemos hablado en el capítulo anterior: el ritmo simboliza un ámbito oculto y profundo donde se refugia el “yo” buscando consuelo y paz:

Becerro herido
la sangre del Agnus Dei
qui tollis pecata mundi.

Sus blandos ojos hondos musitan
plegarias
miserere nobis.

Sus manos blancas se asemejan
al ruido de las lianas
miserere nobis.

Su linda boca tierna informe
recuerda el parto
miserere nobis.

Su alegre piel peluda
se parece al almendro floreciente
Ome nobis pacem.

Noble becerro herido
vientre desventrado
tonto cordero defenestrado.

Oh el Agnus Dei pecata
qui tollis mundi,
plegaria o ruido de lianas.

El Agnus pecata Dei
mundi en el parto
tuerce la boca informe.

El mundi qui tollis Agnus
como piel del almendro
miserere pacem.

Y ahora nobis afonía
del malherido animal
que algún día lloraremos.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Fechado en San Sebastián de los Reyes, el 12 de diciembre de 1980.

“Mare autoño” repite el juego compositivo basado en la repetición de símbolos en diferentes disposiciones sintácticas y significativas.

Del sol pálido hora
cubriendo amarillas
hojas los caminos
ahora viene otoño.

Del sol hojas pálidas
caminos cubriendo
otoño amarillo
triste viene ahora.

Del sol cubriendo
los amarillos pálidos
de las hojas viene
galopando el mar.¹⁴⁵

“Pájaro” responde a otro modo expresivo, dentro de un lenguaje cercano a la visión surrealista, pero con el protagonista simbólico clave en G.A. Carriado: el pájaro le representa con mucha frecuencia, y le recuerda su disposición a la libertad, a la altura de miras; pero también le trae oscuros remordimientos o presagios del fin:

Oh pájaro ante la nieve volando
negro y abierto como pájaro
que vuela imantado al frío
y al silencio del frío, pájaro
inventado, desgarrado, avioneta
que cruza la nube de nieve
y atraviesa los copos pertinaces
blancos y gruesos trozos de papel
de la nieve
y vuela, vuela, vuela siempre
sin esperanza.

Este pájaro oscuro perdió el amor
en cualquier añagaza del tiempo
frío que se respira, en la nieve
y en sus pausados copos de crueldad.

¹⁴⁵ Fechado en San Sebastián de los Reyes, el 27 de noviembre de 1980.

Trasegó primero las rocas,
sobrevoló pinares al crepúsculo,
sintió el cuerpo en su pluma,
y la tristeza anidó en su corazón.
Lo mismo que los pájaros huérfanos
resignadamente ante el invierno.

Y yo, no perdono a este pájaro
ni su huella negra en el alto
paisaje ceniciento de diciembre,
ni perdono su sangre siempre fría
buscando nada, el fin, olvido
de todo cuanto fue la sombra cálida
de la arboleda o el trigal
en las alegres tardes de verano
cuando pájaros, tordos, y su olfato
de garra y pico que lejano queda.

De “Palabras sin retorno”, poema integrado en este grupo de los que recrean un tiempo poemático propio como refugio sustitutorio y con expresividad cercana a la visión surrealista, ya hemos comentado al inicio del capítulo lo que aquí sería redundante.

4.- Los poemas de 1981.

De los poemas de 1981, sólo dos están fechados –en agosto y en Aldealengua, pueblo de Salamanca donde una de sus hermanas tenía una casa; allí pasó G.A. Carriedo los meses de su último verano-. Ambos poemas estaban mezclados con otros, hasta completar diez, que fueron los primeros que los hijos del poeta nos entregaron como inéditos. Hay que suponer que pertenecen al mismo ciclo compositivo, pues ellos los habían recogido de sobre la mesa de trabajo del padre, tras su muerte.

También sospechamos que son a los que se refería cuando, al volver de aquel retiro le comentó a su amigo Antonio Martínez Sarrión , días antes de morir, que había iniciado su próximo libro, para el que ya contaba con algunos poemas recientes.

“In the World” es un poema heterométrico, pero cuyo ritmo estrófico es, por su levedad y brevedad, símbolo de una escueta declaración de agonía. Los símbolos mencionados oscilan entre la rotundidad semántica –la forma impersonal “se sabe” y los sustantivos “muro”, “pared”, “opaca” y “gruesa”- y la ausencia de perfiles, la evanescencia del referente –“desentendimiento”, “descomprensión”, “deambula” y “silencio”-. La sintaxis imaginaria que se forma con estos elementos aludidos es símbolo, a su vez, de la clausura insalvable dentro de la cual el ser se desintegra. Sobre este primer elemento imaginario, la tercera estrofa simboliza el impulso salvador de la “palabra” humana; pero incluso ésta es inútil ya, y todo se resuelve en presentimiento de la muerte:

Se sabe: el muro
del desentendimiento
la opaca pared gruesa
de la descomprensión.

Se sabe: entonces,
la soledad deambula
sin norte, y el silencio
aumenta en torno.

Palabra y gesto inútiles.
Tiempo vano, perdido. (extraviado)¹⁴⁶
Descolorida imagen
del avistado rostro.

¹⁴⁶ En el manuscrito original se presentaba esta segunda solución al verso, sin indicar nada más.

En “Muerte mortal” –cuyo título recuerda las paranomasias y el absurdo lúdico del postismo-, hay un trabajo calculado con la palabra, una construcción dirigida que recuerda el programa de la poesía “concreta”. Pero el impulso imaginario que protagoniza el “yo” poemático es el de anticiparse a su propio entierro. Como otras veces hemos visto en libros anteriores, el final se diferencia del resto del poema: la agrupación estrófica es menor, la métrica es distinta, desaparece el “yo” poemático; y, sobre todo, en el imaginario, estos versos son la explicación del referente, el desarrollo significativo de los símbolos previos.

Yo indago, levemente desplazo
exequia y funeral, el llanto
se oye en el eco diario
del urbanismo ciudadano.

Llamo a la guardia, embalo
aquellos recuerdos de que hablo,
multiplico la voz y añado
la división de lo soñado.

Sí, levemente yo indago
funerales y exequias y el plazo
inexorable está marcado
en lo negro y oro del catafalco.

En la monotonía de los salmos
en el patético cristal ovalado,
da el incienso.

La visión anticipada de su muerte es motivo que se repite en estos poemas. Casi siempre aparece rodeada con elementos del ritual litúrgico popular, acarreado por una memoria emocionada que así quiere integrarse en el acontecer colectivo, vivo sólo en su memoria.

El tercer poema podría considerarse segunda parte del anterior, pues continúa la visión iniciada en él. También se describe un paisaje de límites imprecisos – niebla y frío-, para después buscar el refugio del rezo y el canto gregoriano. El final del poema es una sorpresa nuevamente: la enajenación que supone contemplar su propia alma en pena es sustituida, en el último verso, por un presente lúcido desde el que el poeta había venido enunciando dicha visión.

Cansado de esperar salió
al encuentro. El abedul
tiembla en la niebla. El aire
sosegado era fino
cuchillo a eso del alba.
La hora en que el caballero
salió era hora aciaga.
Monjes rezan sus preces
arcaicas y gregorianas.
El incienso borra el miedo
sempiterno de las ánimas.
En el talud, *premoniciones*.¹⁴⁷

“Mirando hacia atrás sin ira” tiene ritmo y un tono más sosegados que los anteriores, y se convierte en símbolo de una serena evasión –hasta el verso 17- hacia un pasado amable; pero desde el verso 18 hasta el final, el “yo” poemático se mantiene en un presente clausurado:

El viejo corazón pulula a diario
por el barrio de los recuerdos
que no se olvidan ni periclitán.
Inmarcesibles, estos recuerdos
le traen fragancias de la primavera,
otrora era la hora de las esperanzas
ilusionadas que sí terminan.
Otrora era la alegría de amanecer,
despertar al alba de cada día.
Solía entonces besar el espejo

¹⁴⁷ Este símbolo, que constituye parte del título que el antólogo dio al libro, tiene por referente la lucidez trágica con que G.A. Carriedo se acercaba a la muerte propia.

y me adentraba en la calle del amor.
Entonces no el cansancio, el tedio;
no el hastío tampoco entonces, no.
Cada hora alumbraba a otra hora
y les nacían alas a los pájaros.
Pudo haber sido duque, marqués o peregrino
y sólo fue hermeneuta incomprensible,
¿para qué, pues, el torpe hábito
de perseguir la inútil realidad?
En el centro del astro-rey un punto
señala el vórtice de su destino.
¿Todo ha pasado ya? ¿No hay nada
predecible en las cartas del tarot?
¿No hay nada que soñar? Tal vez no queda
ni la esperanza póstuma del sueño.

El poema “1942” es un recuerdo poéticamente amplificado de su experiencia juvenil como marinero. La progresión imaginativa –ficcional- acaba en una cabriola del lenguaje para hacer presente la vitalidad desenvuelta y eufórica que tuvo en aquellos años. Pero queda en esto tan sólo, en una fotografía del ánimo desmesurado y vehemente que le había caracterizado durante un tiempo “feliz”. Es, en el imaginario, otro impulso de evasión, por la vía del recuerdo, de un presente desolado.

Oh Dios quién pudiera vestir de marinero
una vez más, vestir de niño
de comunión, de niño
que también va a la guerra y lucha
por preservar las playas de peligrosos buques.

La guerra civil, oh madre,
se deshacen las grímpolas a tiros,
la mesana se arruga y los chinchorros
acuden a buscar al almirante
que viene en su falúa
a pernoctar a bordo.

Se arruga el trinquete y los tranquilizantes
sudan aguas sobrantes y el imbornal

discurre hacia el mar.
Planchas ceden, se inunda el puente, tierra
se deposita todavía en jarcias
metamarinas, prácticos alvéolos
sujetos a la fe, parques en lides
liróforas, sarcasmos de ultracora.

En “El caballero, la muerte y el diablo” se sitúa en el espacio imaginario nocturno, pero elige una expresividad mediatizada: introduce un imaginario cultural añadido, perfilado por la descripción de la escena pintada en el cuadro.

El lenguaje pierde la “esencialidad” simbólica frecuente en los últimos poemas, y adopta un desarrollo sensorializado, aunque consigue transmitir igualmente la emoción de la zozobra interior de un encuentro trágico. Lo iremos analizando por partes:

Venía de lejos, fatigado
miró la luz de la lumbre
y al momento dormía.
Mano blanca le sacó el pelliz
mano blanca acarició su frente
mano blanca apagó velas
mientras rebota el suspiro
en el silencio de los muebles.
Así hasta la mañana de los dioses,
hasta el romper la sinfonía
victoriosa del alba
la superficie de agua
quieta de los cristales.
Hasta irrumpir el sol
en la mitad del aposento
inaugurando en sus rayos
vivos un tiempo nuevo.

A pesar de la sintaxis envolvente –que simboliza un estado anímico enmascarándose en retirada-, algunos versos se apartan de tal registro para dejar paso al “yo” lírico que mira el pasado:

Lentamente como un niño
que nace, como animal

recién parido que inventa
inevitable el movimiento;
como la luz se extienden sus tentáculos
por la parcela en la sombra;
como el perfil de un río
en la montaña estrena
su inocente inquietud,
así el gigante. El caballero
de la mirada ceniza
que despertando,
sin ruidos todavía
a la vida, a este ensalmo
renovado de cada despertar,
al tiempo que el reloj
canta una media hora
que nadie conoce ni desea,
canta un tiempo
que se repite y que recuerda
a aquel momento de ayer noche
cuando la muda aparición
y el silencio de las paredes.
Quedó la cortina plegada,
llamaron campanitas lejos,
el susurro de una puerta también
y la sombra sin pasos
traspone el patio,
cruza la encristalada
muralla del féretro,
y el caballero se levanta
de su lecho de invierno
mirando las cosas, como
si pretendiera recordar
el olvido. El reencuentro
con las palabras de su infancia
deletreadas en la praxis
de la memoria, oh cielos,
marca inefable del pasado

(Y en esta disposición, percibe el presente con lucidez trascendida:)

trascendiendo la mano
que los objetos toca, lámina
que apenas toca el polvo
de las persianas ocres
el rintero de los libros proscritos
y su encuadernación,
la zarabanda de los óleos

de las caras antiguas,
tan familiares y, no obstante,
tan ajenas al ojo
de la experiencia personal,
el éxodo, la aventura,
la distancia, la tristeza,
lo que a veces ocurre: muerte
o vida, ¿existes?, ¿existimos?

En este recorrido se produce un último impulso imaginario, motivado por la llamada insistente de la vida, que es el referente del símbolo “mariposa”:

¿O fue todo, o será, o es posible
ese retorno de las sombras,
la mariposa del silencio
dándole vida al espíritu
todavía?, y ¿hasta cuándo?

Tras el denodado esfuerzo de entendimiento y superación personales, la fatalidad le devuelve a la lúcida visión del límite inapelable, y el ritual litúrgico vendrá de nuevo para acoger a la conciencia en su vencimiento:

El caballero rota la mirada
del piano al diván,
del facistol al relicario,
del candelabro al crucifijo.
Pero no tiembla el caballero.
cruje su propia mano,
y se sujeta el rostro
que se va, alza la máscara
pálida y se santigua
meditando el momento.
Las fantasmales urnas
del metal acontecen
premuradas seculares.
Baten alas los ángeles rubios
y alegremente sonrosados
del barroco argumento
del mural, y el retablo
le trae al caballero
los olores de infancia,
música religiosa,
cosas de incienso, pascuas
felices fietas, parabienes, dichas

que apenas se sostienen, rudas
esperanzas que mueren.

El recuento acaba con la mención de los símbolos y con la identificación del referente principal:

Y allá en el túmulo fúnebre,
en el fondo de lo negro,
el recuerdo funeral
permanente: el secreto
rígido, elevado, pleno
de lo que nace y vive,
pero al fin perece.
Y la aureola vaga
ha remontado el tiempo
y retorna a la lumbre
familiar: el espectro
recobra la forma humana

El *imaginario cultural* añadido –que consiste en superponer, en este poema, la descripción de un cuadro al desarrollo del “yo” lírico dentro de su espacio imaginario propio- se resuelve introduciendo en él un impulso que pueda ser compartido por ambos sujetos poemáticos; porque la conciencia del poeta necesita una tregua para su denodado esfuerzo.

fatigada, advierte el fuego
y en seguida duerme
la breve resurrección.

“Madrid castillo famoso”¹⁴⁸ tiene la expresividad recordada del “realismo social”, aunque no le faltan gestos del lúdico postismo:

Esta ociosa ciudad
maquiavélicamente concebida
por el demonio de la especulación,
perfectamente destruida
por las iniciativas privadas,

¹⁴⁸ Aunque el poema no fue incluido por el antólogo en *El libro de las premoniciones*, estaba escrito en los últimos folios de trabajo del poeta; por este motivo lo analizamos como si formara parte del ciclo que constituyen todos ellos.

tiene en común con el resto
de las ciudades el tráfigo
insano, la lasvivia
demoledora, la pecaminosidad
latente,
el paro obrero obsceno y las perversas
verbenas repudiadas,
los histéricos gestos
que por la acera acelerada
se descubren,
restos de cieno y óxido
o espectros no recuperables.

Y aún más: prosigo y digo
que por la morgue de esta ciudad
secretarias toman razón
de los difuntos sin fortuna.
A diario toman razón
las pobrecitas mecanógrafas
de sus espúreos orígenes,
de la pagana sencillez de sus formas
aptas para los buitres y los ofidios.
Fuera de los cementerios del Este
con cruces como trigos,
la fosa común se extiende y llega
hasta los pisos de los barrios pobres
donde los niños se familiarizan
con el acre olor a cadaverina
de los huesos que suben por el ascensor.

Pero G.A..Carriedo no abandona la sonrisa, símbolo constituyente de su mito,
y por eso hallamos un final orientado al encuentro solidario con la naturaleza,
desde una mirada dotada de sabia inocencia:

Así, en esta ciudad planificada
con presupuestos de ágil agio,
se forman inconcretas moles profesionales
como celdas carceleras
que ignoran la flor y el árbol
y no saben del niño silente acariciando aves
a las difusas horas del crepúsculo.

¿Es suya la mirada de este “niño silente”? Es posible, pues le venimos viendo en el crepúsculo de su trayectoria final.

Había, entre los folios, un poema de sólo cinco versos, en apariencia inconcluso. No obstante, resiste un análisis como si fuera un texto coherente y acabado en su construcción imaginaria:

¿Y después del comer? ¿Quién yanta en viernes?
¿Qué sucede a Endymión, qué al obtuso
gladiador de película, oh efímero?
La espada se detiene en la linde del mar,
los molinos se callan frente al tiempo.

Si hacemos un análisis del imaginario implícito, parece que la vida, hasta en su propia inercia, le abandona. ¿Quién come, si después las fuerzas recobradas no le facilitan el encuentro con la vida en las fuentes que le son propias al poeta? Ni el sueño –Endymión- le protege; y, en su lugar, la lucidez de la vigilia le permite ver con claridad los símbolos siguientes. El enfrentamiento vital, decidido, con el destino –simbolizado en “gladiador”-, ha sido “efímero”, como su pasado visto desde el presente agónico. La “espada” –símbolo de la victoria- se paraliza frente al “mar” –símbolo de la muerte-. Y el fluir interior, rumoroso de la conciencia se “calla”, término que connota la ausencia de ilusión, la inercia del vivir; es decir, la pérdida del tiempo, en vez de su vivencia apasionada.

Con el poema que viene a continuación, “Soneto cronos”, terminamos el análisis de esta antología. Es un excelente ejercicio conceptista, cuya densidad simbólica alcanza tan alto nivel lírico que lo equipara con los mejor logrados de nuestros clásicos. Presenciamos en él la sabia síntesis a la que G.A. Carriedo

había llegado, tanto en técnica aplicada a un poema de calculados efectos formales, como en la depuración de una experiencia dolorida, que expresa con serena aceptación su trágico acabamiento presentido:

Transcurrió el tiempo, etapa, pasó la edad,
la hora, la era, el tiempo indefinido,
parió el tiempo desánimo, pasado, olvido,
nostalgias y tristezas, llanto parió la edad.

Toda esperanza joven fulminó la edad,
todo afán de esperar mató el olvido,
pasó la era, la hora, el tiempo indefinido,
todo al fin fue arrastrado por la edad.

La edad del hombre, el tiempo transcurrido,
la sed nunca saciada, y esa heredad
rota en dos, y aquel objeto perseguido.

Todo fue como estúpida orfandad,
como hiel, como báculo extinguido
todo al fin fue recuerdo de la edad.¹⁴⁹

Hasta aquí, sus últimos poemas. Son recuento y síntesis. Son una mirada en el espejo; y testimonio de su riesgo, a manera de mensaje tras el reto.

¹⁴⁹ Está fechado en agosto de 1981. El murió el 6 de septiembre del mismo año.

XX.- CONCLUSIONES FINALES

1.- Contenido crítico y aportaciones teóricas.

A lo largo de esta TESIS hemos podido comprobar el rendimiento de la teoría del imaginario aplicado al análisis de la obra poética de G.A. Carriedo. Partíamos de unos mimbres muy sencillos sobre los que levantar un tejido de interpretaciones que, llegados al final, las vemos clarificadoras.

En primer lugar, observamos la creación de un mito personal ya desde su primer libro *Poema de la condenación de Castilla*, en el que distinguíamos un espacio imaginario marcado por el existencialismo de la década de los 40: quedaba simbolizado en el término “cadena” de los versos siguientes:

Mi alma una cadena ,y el paisaje
pidiendo a voz en grito una sonrisa.

Desde esa situación del “yo” poético, se dibujaba un impulso de la misma naturaleza imaginaria que reflejaba una actitud emocional libre y cordial -es el referente último del símbolo “sonrisa”- como respuesta a una llamada desde el horizonte en el que el sujeto lírico se contemplaba. Este horizonte, que en los versos anteriores se simboliza a través de “paisaje”, tiene como referente la “verdadera realidad”, el mundo en el que transcurre la experiencia vital.

A través de la interpretación del mito imaginario creado por G.A. Carriedo podemos enmarcar las coordenadas desde la que parte su escritura. En relación con los términos que la crítica ha venido empleando para el estudio de la literatura española de posguerra, si la posición del “yo” está atravesada por la angustia existencial, la consideración del paisaje –que abarca también el paisanaje- dentro del mito permite afirmar que nuestro poeta debe ser incluido con pleno derecho en la nómina de las dos primeras generaciones poéticas de posguerra, para las que la “verdadera realidad” es el “yo” en el “mundo”, el “yo haciendo algo en el mundo”, el *yo social*. Y, al mismo tiempo, el que la respuesta afectiva que se transforma en el imaginario en un impulso de respuesta alegre, libre y de signo contrario –por la euforia que presupone- a su íntima oscuridad torturada, explica el que, desde los inicios de su trayectoria poética, se haya interesado por la búsqueda de fórmulas expresiva, técnicas y experimentales que transformen –sublimándola a través del arte-una realidad humana opresiva: es decir, la asunción de la creación artística como resultado de un compromiso humano más amplio y profundo que la mera aplicación de fórmulas y repetición de temas gastados y excluyentes. Esta respuesta personalizada con absoluta libertad de conciencia es la que nos hace hablar del “romanticismo” raigal de la poesía de G.A. Carriedo, porque rescata el “yo” que tanto las vanguardias del siglo XX como la poesía social más estricta habían eliminado o relegado a un plano inferior.

Vemos, entonces, que el bosquejo de la sintaxis imaginaria descubierta en el primer libro sirve para explicar la compleja implicación de su obra, en la que se descubren temas, técnicas y estilos que, años después de haber sido insinuados

por él, fueron la clave para hablar de la clausura y sustitución del discurso poético de la posguerra. De todo ello trataremos de hacer un resumen aquí.

.....

El que el impulso imaginario que completaba la dinámica del “yo”, dentro del espacio en el que se situaba el mito, fuera de carácter espontáneo y muy libre en su vuelo, le predispuso favorablemente hacia la militancia en la primera vanguardia de nuestra posguerra, el Postismo, que se quiso caracterizar por la “espontaneidad” y la “soltura” en el gesto del artista cuando crea. Pero aquel ismo era un movimiento manierista, y, por lo tanto, se situaba en la periferia del imaginario creativo del que G.A. Carriedo había partido y en el que se había formado. De ahí su particular intervención en el Postismo, en la que introdujo la consideración del “tiempo de historia” como un modo de tomarse dicha vanguardia “en serio”¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Podemos aceptar las conclusiones de M^a Isabel Navas Ocaña, en torno a la idea de que no hubo cisma en el movimiento postista con motivo de los incidentes de 1949, ni tampoco “postismo de segunda hora” (*El Postismo*, El Toro de Barro, col. “Biblioteca de la Poesía de Vanguardia”, Cuenca, 2000, p. 81). No obstante, y pese a que ciertos postulados rehumanizadores habían quedado apuntados débilmente por Eduardo Chicharro en el tercer manifiesto del Postismo –como escribe la investigadora en la página 77 del citado libro-, creemos que el desarrollo de un “tiempo de historia” que sirviera de puente con lo que harían las dos generaciones poéticas de posguerra en la década del 50, alcanzó un calibre que era impensable en los años iniciales del movimiento; y en esto tuvo especial protagonismo G. A. Carriedo, que fue encontrando la expresión postista matizada que incluyera dicho “tiempo de historia”. Como lo tuvo en el “realismo mágico” del que hablan Carlos de la Rica y César Augusto Ayuso; pero también hemos argumentado a favor de que sólo pudo alcanzar su alta originalidad y “valor” poético por haber partido de un ismo en el que la imaginación, la musicalidad y la técnica fueron principios básicos. Es decir, las derivaciones a las que G.A. Carriedo –junto con sus compañeros del 51- llegó desde el Postismo permiten aceptar también -aunque sólo fuera por una tendencia didáctica a las clasificaciones y la segmentación diferenciadora- las propuesta de J. Pont, a quien nos hemos referido en el capítulo que al Postismo se refiere. Con todo, y llegados a estas conclusiones, debemos decir en nuestra defensa que, conscientemente nos hemos apartado de cualquier perspectiva crítica excluyente, puesto que nuestro enfoque se situaba en la evolución del mito, en la construcción del imaginario

En este punto debemos volver la mirada a la sociología de la Literatura, pues la brevedad de la iniciativa renovadora que supuso el Postismo se debe a circunstancias extraliterarias. De ellas hemos dado cuenta en los capítulos correspondientes, pero podemos resumirlas diciendo que la censura oficial y los mecanismos de control cultural que impuso el sistema franquista impidieron el desarrollo de un camino necesario en nuestra letras para ir en paralelo con lo que se vislumbraba en el ámbito artístico europeo.

A pesar de todo, la participación de G.A. Carriedo en la difusión y evolución del Postismo produjo un quiebro feliz y permanente. En primer lugar, el trabajo con el lenguaje buscando la precisión y la recreación imaginativa le dotó de unos recursos que mantendrá hasta el final de su vida. Son un ejemplo las continuas “sorpresas” generadas en todos los niveles de la lengua, empleadas como “desvíos” propios de la retórica y que él las convierte en símbolos de una construcción imaginaria que actúa en profundidad.

El giro de mayor trascendencia fue el que supuso el “alumbramiento” del “realismo mágico”, tomando como punto de apoyo las asociaciones imprevisibles que el postismo permitía. En el capítulo correspondiente y en un epígrafe explícito, hicimos una descripción de su perfil para diferenciarlo del llamado del mismo modo y aplicado a la narrativa hispanoamericana de los años 60. Como el mecanismo por el que G.A. Carriedo nos sitúa en una realidad “mágica” o insólita es exclusivo en él, diremos en qué consiste.

implícito en la obra de G.A. Carriedo; y esto sólo de forma inmanente se defiende y explica. Los debates que en torno al Postismo surjan, estarán en otros registros tan válidos como el nuestro, y por ellos sentimos respeto y admiración.

El realismo mágico de *El Pájaro de Paja*, *Los animales vivos* y los “anónimos chinos” tienen su origen en determinados impulsos o pulsiones del imaginario dentro del espacio mítico en que se sitúa la conciencia poética. Dichas pulsiones tienen un origen antropológico y no llevan al poeta ni al lector a otro lugar ni a otro tiempo en la memoria, ni hay transformaciones inexplicables; de otro modo, son pulsiones del “yo” que, actuando sobre el propio espacio existencial, dentro del imaginario, abre sus límites y nos lleva a la visión de nuevos horizontes trascendidos de lo real mismo. En G.A. Carriedo, esta dinámica imaginaria señala trayectorias ilimitadas y surgen por sorpresa, nunca son la resultante de un juego arbitrario ni frívolo, sino originadas en la propia naturaleza de los seres a los que mira. De ahí la diferencia: él observa el fondo esencial de las cosas, y lo expresa con lírico acierto; la narrativa de los 60 elabora una realidad densa con materiales conscientemente añadidos, si bien el resultado se acerca a una visión más profunda del hombre en su historia.

También hemos establecido diferencias entre el *realismo mágico* y el *neorrealismo* con que identificábamos estilísticamente el libro *Del mal, el menos*. Aquí es necesario que las recordemos. En el primero, la emoción poética es el resultado de una transformación imaginaria cuyo referente quedaba sin explicar, pero aquella era el efecto clave que se mantenía al final de poema; en el *neorrealismo*, en cambio, tras la insinuación y el rescate del misterio, se mantenía en primer plano -y se recordaba al final- la limitadora realidad humana. Esta dinámica del imaginario la consigue el poeta actuando sobre los elementos de la lengua: es lo que hemos venido descubriendo con el análisis de cada uno de los poemas.

Por otros caminos, la búsqueda de un lenguaje preciso, que fuera instrumento para el conocimiento, en primer lugar, y para la más acertada comunicación, después, le acercó a la poesía experimental de los poetas “concretos”. Así vemos su larga colaboración con *Revista de Cultura Brasileña* y la publicación de obras de autores brasileños traducidos por él o en colaboración con Ángel Crespo. Para esta segunda fase vanguardista ya estaba bien dispuesto desde los años 50. El resultado en el imaginario de esta nueva desviación hacia lo formal como elemento de primera consideración en el cálculo del poema no supuso cambios notables. Ya vimos que su mito personal, oculto bajo el “imaginario cultural” que conlleva el poemario *Los lados del cubo*, tenía los mismos rasgos luminosos, liberadores y abiertos a un paisaje amplio, que ahora se veía incrementado con la consideración de las artes plásticas como horizonte ideal. (Desde otra perspectiva sí que se inician cambios, pues se acercaban circunstancias extraliterarias que provocarían el tránsito a la última de las etapas en la construcción del imaginario en su obra. Pero de esto trataremos después.)

Consecuencia de más largo alcance, desde su paso por la primera de las vanguardias citada, fue el personal y constante esfuerzo de G.A. Carriedo por la renovación informada e integrada de nuestras letras en el panorama internacional, tanto en lo formal como en lo que a los temas se refiere; y de ello son prueba las iniciativas editoriales en revistas poética como *El Pájaro de Paja*, *Poesía de España* y *Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no homologada*, o las dedicadas a las vanguardias plásticas *Nueva Forma* y *Maquinaria y equipo*.

En resumen, la inquietud vanguardista generada a finales de los años 40 abre una de las puertas de su poética; y desde este acceso comprobamos que la dialéctica interna de su mito se ve matizada o mediatizada, según los casos, a la hora del desarrollo poemático. De las variantes hemos dado cuenta en los comentarios a los diferentes libros y hemos diferenciado en los epígrafes los elementos que convenía destacar. Si leemos el índice podremos seguir la evolución de los temas y la técnicas que G.A. Carriedo fue trabajando a la par que se acercaba, integraba o distanciaba de las dos principales vanguardias poéticas por las que pasó su creación. Y también comprobamos, si tal seguimiento hacemos, que se anticipó a determinados cambios o, dicho con término menos conflictivo, algunos de sus logros intuitivos *preceden* en el tiempo a los que después serían elementos definidores de un cambio de generación o de discurso. En esta última consideración está, por ejemplo, la permanencia del “yo” en el enfoque que su particular “realismo” durante los años en que esta tendencia fue mayoritaria, como poesía “social”, en España, y la visión personalizada -más que subjetiva- del asunto social urgente la encontramos en él desde libros tan iniciales en la tendencia aludida como *Del mal, el menos*, de 1952. Otro ejemplo de *anticipación* –que no antecedente- es el “culturalismo” que hemos analizado en los “anónimos chinos”, y que será el distintivo de los jóvenes “poetas del 68”. Y también el neorromanticismo, una de las líneas de los “poetas de la democracia”, estuvo presente en su obra desde fechas tan tempranas como la de 1963, cuando apareció el poema “El paraíso perdido”, que hemos tomado como uno de los ejemplos y analizado por separado.

No es necesario ahora repetir los rasgos que distinguen a la primera de la segunda generación de posguerra, pues de forma repetida se explican a la par que se analizan y comentan los poemas de todos los libros de G.A. Carriedo: de ello hemos dejado constancia en los títulos de cada epígrafe. Sí, en cambio, recordaremos ciertos elementos estructurales de los poemas, que vemos como casi una constante: los finales sorpresivos y el desarrollo simbólico. En muchos casos, el comienzo y el desarrollo central de los mismos consiste en un despliegue simbólico en el que la expresividad y el conjunto imaginario es amplio, envolvente y está cargado de resonancias; pero al llegar a los versos finales se produce una sorpresa, conseguida sobre la base de cualquiera de los niveles de la lengua, o incluso a base de una “ruptura” de sistemas como el de la experiencia, el conocimiento del mundo implícito en ella. Pues bien, esta disposición se convierte en símbolo de un impulso imaginario que conduce a nuevas interpretaciones de lo simbolizado previamente; pero el mecanismo de relectura no pueden ser establecido de forma general aquí, ya que cada poema está dotado de una sintaxis imaginaria propia, que señala la dirección del referente o los referentes simbolizados.

Otra peculiaridad de los libros de G.A. Carriedo es la ordenación de los poemas. Hemos explicado en cada caso de qué manera el primero y el último constituyen el enmarque de principio o fin del libro, y este detalle se puede observar mejor en aquellos de cuya edición fue el propio autor responsable. Es la prueba del esmero con que presentaba su obra, de la crítica y el estudio consciente a los que sometía sus escritos, de que su preocupación por lo formal era tan alta como la imaginación libre que proyectaba al escribirlos.

.....

En cuanto a las influencias que recibió, desde su juventud autodidacta, partíamos de una formación escorada a los grandes del 98 –A. Machado y Unamuno-, con su paralela cercanía al regeneracionismo que marcará su posición humanista dentro de las ideologías políticas con las que caminó, militó o se enfrentó. En sus años palentinos de la *Peña Nubis* le sabemos del lado de los modernistas –en oposición a los “clasicistas”-, al mismo tiempo que entabla relación epistolar con el grupo de *Espadaña* –Crémer, y E. de Nora-, y algo después con el Postismo madrileño. Ya en Madrid, paralelamente a su militancia en la vanguardia, conoce y mantiene amistad con militantes en el realismo social como fueron Celaya y Blas de Otero; pero también participa en el recuerdo y la permanencia del magisterio de M. Hernández y A. Machado. En la misma década del 50 –a la par que profundiza en el conocimiento de la literatura portuguesa- inicia su fructífera amistad con el brasileño J. Cabral de Melo Neto, del que asimilará el enfoque “constructivista” de la obra poética y la defensa más lúcida del proletariado. Ya en estas rutas le acompañaba su amigo Ángel Crespo, con el que intercambiaría inquietudes y al que respetaba como autoridad intelectual en las aventuras por las que se introducían ambos.

En su permanente autodidactismo se interesó por la literatura portuguesa: ya en su *Diario* dejó constancia de algunos nombres clásicos, pero nos interesa más destacar la relación con el “neorrealismo” específico que se dio en Portugal en torno a 1950, porque se han demostrado puntos comunes entre ellos, como es trascender lo cotidiano, presente en el poema, dotándolo de una emoción

humana profunda y nada anecdótica. Y en un segundo momento de acercamiento a las letras portuguesas, en 1974, a raíz de la Revolución de los Claveles, su amistad con Rui Knopfli es importante, como lo fueron desde antes las de Egito Gonçalves y António Ramos Rosa: dimos cuenta en el capítulo correspondiente de la cercanía que se observa en la escritura de todos ellos.

A partir de la década del 60, sumándose al las referencias literarias apuntadas, G.A. Carriedo entabla amistad con los jóvenes poetas madrileños. Entre ellos está Julio Campal, organizador, difusor, animador y creador de una vanguardia poética de corte experimental y alcance europeo, a través del cual investiga las posibilidades de variantes como la poesía fonética. Pero, sobre todo, mantiene una amistad entrañable y duradera hasta el final de sus días con Antonio Martínez Sarrión, representante de la generación “del lenguaje” o “del 68”, con la que mantendría, no obstante, una discreta distancia a pesar de creer como ellos en la necesaria dignificación del lenguaje poético.

Hasta aquí, las referencias al conjunto de materiales con los que fue levantando su edificio hasta la madurez, y en tiempos de crisis para la sociedad y la cultura españolas. Llegado a la década del 70, cuando ha publicado su libro más experimental, *Los lados del cubo*, y cuando una nueva generación viene a suplantarlo con su discurso liberado del compromiso con la historia, el de los poetas “éticos” -por más que ellos les hubieran preparado el camino-, G.A. Carriedo inicia una etapa de ensimismamiento que se sumará a la marginación desde fuera -críticos, y jóvenes triunfadores de pronta edición- y a la incomunicación desde una secreta soledad irreductible. Estos hechos son los

que deciden un cambio en la construcción del imaginario visible en los libros posteriores, dos de ellos ya póstumos.

.....

A pesar de los cambios referidos, G.A. Carriedo sigue escribiendo. Y es entonces cuando profundiza su conocimiento de la poesía portuguesa, de lo que nos dejará el fruto precioso que es *Lembranças e deslembranças*, libro pensado y escrito en portugués. En él, la depuración de los saberes acumulados, en orden a hacer evolucionar el lenguaje poético y superar las limitaciones de la vanguardia experimental, es alta. La variedad de registros y la esencialidad simbólica son rasgos definidores del libro; y definitivos para elevar el reconocimiento público de la categoría poética de G.A. Carriedo muy por encima de lo que la crítica le ha concedido.

Este libro nos presenta un cambio notable en la constitución del imaginario, del que habíamos tenido indicios en los “Poemas de 1972-1979”, incluidos en *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, antología preparada por Antonio Martínez Sarrión y editada en 1980. El mito último creado por G.A. Carriedo en los libros que nos han llegado después de su muerte –*Lembranças e deslembranças*, de 1988, y *El libro de las premoniciones*, de 1999- profundiza en este nuevo espacio imaginario y en los diferentes impulsos generados en él.

La conciencia del poeta que se refleja en el nuevo mito ocupa un espacio mínimo, retraído a veces a tan sólo la mirada o el recuerdo –otra forma de mirar-; es la propia de quien se siente abandonado e incomunicado, por más que

inicia breves recorridos por los caminos que antes le fueron familiares: lo social, el amor, el humor, el vuelo de la fantasía, o la superposición de un imaginario cultural que le acompañe en la espera. Tales impulsos son pruebas fracasadas, que intentan reponer los puentes con el mundo, pero sin éxito. Y en este trance, ya no sólo le llega el oscuro arrepentimiento, sino que en su mirada al mundo se encuentra con el fantasma de la muerte.

La muerte propia será su último espacio en el imaginario, desde el que nos habla angustiado –con la “agonía” de un agnóstico- en poemas que, por su técnica y esencialidad simbólica, adquieren resonancia clásica y un inconfundible lirismo trágico.

Los valores expresivos que su obra fue adquiriendo a lo largo de los años se explican, pues, por la facilidad natural de G.A. Carriedo para el empleo espontáneo y amplio del lenguaje; pero también por su inquebrantable constancia en el trabajo consciente e imaginativo con sus formas y técnicas, junto a su personal curiosidad por lo que ocurría dentro y fuera de España en el ámbito poético.

Los valores profundos del lirismo más “transparente” y vibrante que alcanzó en sus últimos libros no se explican de la misma manera. Por ese motivo hemos optado por la vía del imaginario mítico para entrar en lo que constituye la intimidad guardada con celo por el poeta, y a la que hemos respetado de la misma forma. No son circunstancias externas, históricas o familiares la explicación última de la grandeza del artista, aunque haya que considerarlas pues intervienen en algún momento del proceso creativo. Son condiciones permanentes en el poeta, situadas en lo oscuro del subconsciente y en la

luminosidad de las decisiones más queridas y arriesgadas, donde creemos haber visto al Gabino-Alejandro Carriedo que responde a nuestra llamada de lectores con la mejor de sus sonrisas: su escritura.

2.- Nuestra selección biográfica y su contextualización literaria.

En la tabla biográfica que en el próximo capítulo se ofrece, nuestro criterio ha sido el de presentar aquellos datos personales de G.A. Carriedo que colaborasen a darnos un perfil suficiente de su trayectoria y de su posición dentro del vaivén de la historia de nuestra literatura en los largos años de la posguerra y los iniciales de la democracia que él aún pudo vivir. Con su brevedad hemos querido manifestar nuestra opinión de que, al menos desde nuestra perspectiva crítica teórica, la vida “historiable” no es el argumento que explica la grandeza de una obra, aunque sí colabore o dé pistas al que se inicia en el conocimiento de un poeta. Porque la emoción más permanente tras la lectura de los poemas de G.A. Carriedo se alcanza cuando se liberan de la referencia prosaica a una vida en lucha permanente consigo mismo y con la sociedad en precario que, desatenta, no siempre le integró en los espacios donde el poeta podía y quería estar.

En cuanto a las circunstancias familiares, afectivas, laborales o de cualquier otro orden, hemos incluido en la tabla los datos puntuales que pudieran ser un referente, un indicio aclarador, un hito para el entendimiento de la sinuosa trayectoria -en algunos aspecto- de la vida de G.A. Carriedo. Ha sido

intencionado el no desarrollar tales indicios, ni seguir pesquisas que el poeta hubiera querido mantener en la sombra, cuando no como firme secreto.

La columna que se refiere a la poesía que en España se fue publicando o los actos que tuvieron relevancia en este sentido durante los años en que vivió nuestro poeta, incluye títulos de libros de autor, antologías, obras de crítica, revistas y creaciones o sucesos públicos diversos que quisiéramos ver como mojones que vayan señalando a nuestros lectores el paralelismo entre la evolución particular de la obra de G.A. Carriedo y la que se fue produciendo –a veces con varias soluciones coetáneas- en el panorama literario español. Puede parecer subjetiva la selección de títulos; pero responde a personales motivos. Primero, a un principio de brevedad, por lo que sólo hemos apuntado lo más conocido y aceptado por la crítica y el público. Segundo, a una consideración conjunta de las distintas alternativas que continuamente se observan en nuestra posguerra: por eso vemos autores “clásicos” junto a otros experimentales o cuya presencia fue puntual -si bien tuvieron su importancia, porque de lo contrario no lo hubiéramos registrado-. Tercero, no hemos encontrado otra solución alternativa al hecho de sumar en la misma casilla títulos de libros de autor, revistas, actos, etc.; y ésta es una limitación insalvable si queremos mantener el formato gráfico que facilita la visión de conjunto y en paralelo de la vida, la historia social y el ambiente literario donde se pudo ver G.A. Carriedo.

3.- Documentos no publicados que aportamos: una autobiografía parcial y el diario de los años 1948 y 1949; a estos testimonios directos del poeta, añadimos el recuerdo escrito que Demetrio Carriedo Alonso nos dejó de su fraterna convivencia con él.

Entre las hojas del diario que los hijos y herederos del poeta nos dejaron consultar, estaban unos folios mecanografiados en los que G.A. Carriedo había iniciado su autobiografía, pero que sólo llega hasta los años de *El Pájaro de Paja*. Nos han parecido documentos valiosos en cuanto que rescatan la expresión familiar, entrañable, cálida y sensible del que la opinión pública había transmitido la imagen de un provocador excéntrico y frívolo, en muchos casos. Es verdad que los testimonios de quienes fueron sus amigos son distintos: nos hablan de sus dotes para la conversación, de su hablar seductor, imaginativo, rico, inagotable; de su generosidad y de su larga comprensión y escucha para los artistas.

Puesto que no hay posibilidad ya de reconstruir la verdadera imagen de G.A. Carriedo durante años en los que sus ocupaciones laborales –como editor de revistas de la construcción, por ejemplo, pero también como traductor y lector que se informa y trabaja en la intimidad-, estos dos textos vienen a suplir la valoración afectiva que de sí mismo y de los suyos tenía.

Junto a la faceta anímica, otro aspecto que podemos constatar en las declaraciones del autor es el de su constante y precoz inquietud por la renovación informada de la poesía española, de forma que se pudiera incorporar a las europeas. Y, a la par, la lúcida visión del lastre que algunas propuestas de

su tiempo suponían para la verdadera poesía que para él no sólo era producto de la técnica, en cuanto que llevaba aparejado el misterio hacia el que él dirige su mirada.

Por último, el trasfondo social del que en algunos momentos recibimos datos –el hambre, el control de las libertades, el dolor, la enfermedad y la miseria de los desfavorecidos...- sirven para entender ciertas constantes en la poesía “realista” de G.A. Carriedo, al mismo tiempo que explican por qué coincidió tan planamente con las propuestas de Joao Cabral de Melo Neto o con las de los poetas “neorrealistas” portugueses, por no decir que la vertiente “humanista” con que salió del postismo y entró en el “pajarerismo” o en el “realismo mágico” –en el que hay connotaciones sociales claras-, también puede encontrar aquí su referente propio, su experiencia de vida desde la que toda poesía verdadera toma impulso.

Por último, la memoria entrañada que Demetrio Carriedo Alonso nos dejó de su hermano es una de las facetas –la familiar, la incondicional y vitalmente esperanzada en los naufragios- con las que debemos contemplar la densidad de una persona tan vehemente en sus vuelos e insospechado en sus destinos.

XXI.- BIOGRAFÍA CONTEXTUALIZADA

	BIOGRAFÍA G.A.CARRIEDO	DE	HISTORIA	VIDA CULTURAL Y LITE- RARIA
1923	Nace en Palencia (12-12-1923)		Se inicia la Dictadura de Primo de Rivera.	Creación de la <i>Revista de Occidente</i>
1931			Se proclama la II República	F. García Lorca, <i>Poema del cante jondo</i> . P. Salina, <i>Fábula y signo</i> .
1933	Monaguillo en la iglesia de San Francisco y en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad. El P. Silverio de la Vega, Superior de los Jesuitas, intenta inducirlo en la vida religiosa.		Fundación de la Falange.	Creación de la revista <i>Cruz y raya</i>
1934	Ingresa en la academia de D ^a María Jesús González, donde realiza estudios primarios.		La CEDA en el gobierno. Revolución de octubre e intervención del ejército en Asturias y en Cataluña.	P. Salinas, <i>La voz a ti debida</i> V. Aleixandre, <i>La destrucción o el amor</i> Homenaje en Madrid a Rubén Darío, en el que participan F. García Lorca y P. Neruda, entre otros.
1935	Se afilia a Falange Española de las JONS, en su organización juvenil <i>Los Balillas</i> . Inicia sus estudios de bachillerato, en el Instituto General y Técnico, después INB "Jorge Manrique".		Se forma el Frente Popular. Dimite Lerroux. Franco, Jefe de Estado Mayor, General del Ejército.	Revista <i>Caballo verde para la poesía</i> . L. Rosales publica <i>Abril</i> .
1936	Es nombrado jefe de Radio, Prensa y Propaganda del SEU. Comienza a frecuentar la Biblioteca de la Diputación Provincial. Los fascistas fusilan a su vecino Manolo Rueda..		Comienza la Guerra Civil.	Manifiesto de escritores contra el fascismo. Mueren F.García Lorca, R.M. del Valle-Inclán y M. de Unamuno. M. Hernández, <i>El rayo que no cesa</i> . G. Bleiberg, <i>Sonetos amorosos</i> . A. Machado, <i>Juan de Mairena</i> .
1937	Escribe su primer artículo en el periódico falangista <i>Afán</i> . ¹⁵³		Bombardeo de Guernica.	Inicio de la revista <i>Hora de España</i> . M. Hernández, <i>Viento del pueblo</i> .
1938	Escribe su primer poema (en endecasílabos, de tono épico), destruido después. El 2 de mayo da su primer discurso, de carácter patriótico, tras una misa de campaña celebrada en los jardines llamados Salón de Isabel II. Ingresa en la Escuela de Aprendices de la Fábrica de Armas (terminará su aprendizaje tres años después, con el título de delineante) y sigue sus estudios de bachillerato como alumno libre.			
1939			Finaliza la Guerra Civil. Pacto Germano-soviético. Comienza la II Guerra Mundial.	Muere A. Machado.
1940				D. Ridruejo publica <i>Poesía en armas</i> . Valbuena Prat, <i>Antología de la poesía sacra</i> . J.M ^a Pemán, <i>Por Dios, por la Patria y el Rey</i> . Primer número de <i>Escorial</i> .

¹⁵³ Para los datos sobre la infancia y juventud palentina de G.A. Carriedo es imprescindible la lectura del recuerdo que su hermano Demetrio nos dejó escrito y que adjuntamos en esta Tesis como Apéndice III.

			Se inicia la tertulia “Musa Musae” en la Biblioteca Nacional de Madrid.
1941	G-A. Carriedo gana el 2º premio en un certamen de poesía que organiza el Ayuntamiento de Palencia, por un romance dedicado al Regimiento de Villarrobledo. Se enrola en la Marina de Guerra.	Alemania invade la URSS. Japón ataca a EEUU. Es nombrado Juan Aparicio Jefe de la Delegación de Prensa, en España.	
1942	Padece una úlcera de duodeno (motivo por el cual conseguirá después, al resentirse cada vez más, su baja en la Marina).		J. Aparicio funda <i>El Español</i> , semanario “de política y del espíritu”: creó un estado de opinión y comunicación con las formas de la cultura y el espíritu nacional.
1943	A bordo del Almirante Cervera, escribe un poema a su hermana Flora: “Sonata en Re mayor”. Lleva siempre un libro de A. Machado con él.	Caída de Mussolini.	Creación del Premio <i>Adonáis</i> . R. Morales, <i>Poemas del toro</i> . Se fundan las revistas <i>Garcilaso</i> y <i>Escorial</i> .
1944	Se licencia de su servicio militar, pero no pide el reingreso en la Fábrica de Armas.		D. Alonso, <i>Hijos de la ira</i> . V. Aleixandre, <i>Sombra del paraíso</i> . Se funda la revista <i>Espadaña</i> . L. Panero, <i>La estancia vacía</i> . J. Luis Hidalgo, <i>Raíz</i> , V. Gaos, <i>Arcángel de mi noche</i> . V. Crémer, <i>Tacto sonoro</i> . Juan Aparicio funda <i>La Estafeta Literaria</i> . En Barcelona nace la revista <i>Entregas de poesía</i> . L. Rosales y L.F. Vivanco publican <i>Poesía heroica del Imperio</i> .
1945	Ingresa en el Instituto Nacional de Previsión en Palencia, por oposición. Se inaugura la tertulia <i>Nubis</i> en el bar <i>La Reja</i> .	Fin de la II Guerra Mundial. Fundación de la ONU.	J. Luis Hidalgo, <i>Los animales</i> . C. Bousoño: <i>Subida al amor</i> . E. de Nora, <i>Cantos del destino</i> . García Nieto, <i>Víspera hacia ti</i> . D. Ridruejo, <i>Poesía en armas</i> . Revista <i>Postismo</i> .
1946	Aparece el primer número de la revista <i>Nubis</i> . En este nº escribe “Estío” (“lamento amoroso por la tierra árida y calcinada de Castilla, por sus gentes fatigadas”). En la sesión del 15 de febrero, G.A. Carriedo lee un soneto, “Si el alma se te va”, dedicado a Fernández Nieto. En abril, gana el 2º premio del concurso literario que organiza <i>Nubis</i> en honor de Rubén Darío. Participa en la polémica “clásicos-modernistas”, a favor de estos últimos. Lee “Defensa de la poesía” y el poema. “Castilla siempre”. Escribe sonetos a las imágenes de las Cofradías palentinas de Semana Santa (gana algunos premios). Y los poemas “Esther” y “Génesis de ti , ya próximo”, que publica en <i>Nubis</i> . Otras intervenciones en <i>Nubis</i> fueron: el artículo “Est Deus in nobis”(reflexiones sobre la poesía actual), en el que expresa sus preferencias por Crémer y Ory.”.		

	<p>Mantiene correspondencia con E. Chicharro hijo, C. E. de Ory y Dámaso Alonso. Y se relaciona con poetas de <i>Espadaña</i> (León) y <i>Halcón</i> (Valladolid).</p> <p>Empieza el libro <i>La sal de Dios</i> del que sólo se ha salvado el poema "Pan."</p> <p>En noviembre anuncia la creación del <i>Postismo</i> en Palencia, y lo define como la "conjunción de la música con la grandiosidad del concepto". En diciembre le cambia el nombre y anuncia el nacimiento del <i>Pletorismo</i>, con un único miembro, G-A. Carriedo (en febrero del 47 serán ya tres los pletoristas).</p> <p>Publica su primer libro <i>Poema de la Condenación de Castilla</i>.</p>		
1947	<p>Inicia su amistad con Santiago Amón, que se prolongará en Madrid.</p> <p>Solicita al Instituto Nacional de Previsión su traslado a Madrid. Aquí, asiste a las tertulias de Eduardo Chicharro. Empieza a gestarse la segunda aparición pública del Postismo (con A. Crespo, F. Muelas y otros).</p>		<p>G. Celaya, <i>Movimientos elementales. Tranquilamente hablando.</i></p> <p>J.Luis Hidalgo, <i>Los muertos.</i></p> <p>V. Gaos, <i>Luz desde el sueño.</i></p> <p>J. Hierro, <i>Tierra sin nosotros.</i></p>
1948	<p>Escribe el libro <i>La Piña Sespera</i>, inédito hasta 1980.</p> <p>Inicia un diario que concluye en 1949.</p> <p>Es ingresado en la Clínica del Trabajo de Madrid, a causa de una nefritis.</p> <p>Asiste a la exposición de 16 poetas-pintores, en la galería de arte Bucholz .</p>		<p>M. Labordeta, <i>Sumido 25</i></p> <p>Á. Figuera, <i>Mujer de barro.</i></p> <p>L. de Luis, <i>Huésped de un tiempo sombrío.</i></p> <p>E. de Nora, <i>Contemplación del tiempo.</i></p> <p>J. Bernier, <i>Aquí en la tierra.</i></p> <p>R. Molina, <i>Elegías en Sandua.</i></p> <p>P. García Baena, <i>Mientras cantan los pájaros.</i></p> <p>Exposición de poetas-pintores en la galería de Arte Bucholz, con muestras postistas.</p>
1949	<p>Escribe el libro <i>La Flor del Humo</i>, no publicado hasta 1980.</p> <p>Es entrevistado en Radio SEU, de Madrid, el 9 de agosto, a propósito del relanzamiento del Postismo.</p> <p>Publica en el diario <i>Lanza</i> de Ciudad Real su artículo "Postismo, postistas y filopostistas".</p> <p>Imprime un soneto en edición limitada de 100 ejemplares, fechado el 12 de diciembre, titulado "Apostillas para mi aniversario".</p>		<p>V. Crémer, <i>Las horas perdidas</i></p> <p>G. Celaya, <i>Las cosas como son</i></p> <p>L. de Luis, <i>Los imposibles pájaros</i></p> <p>Á. Figuera, <i>Soria pura</i></p> <p>L. Panero, <i>Escrito a cada instante.</i></p> <p>L. Rosales, <i>La casa encendida</i></p> <p>J.Mª Valverde, <i>La espera</i></p> <p>J.E. Cirlot, <i>Lilith</i></p> <p>M. Labordeta, <i>Violento idílico</i></p> <p>R. Molina, <i>Corimbo</i></p> <p>A. Costafreda, <i>Nuestra elegía</i> (Premio Boscán)</p> <p>Se forma en Cataluña el grupo <i>Dau al Set</i> (Tapiés, Cuixart, J. Brossa y J. E. Cirlot).</p> <p>Campaña de relanzamiento del Postismo en Ciudad Real, a través del diario <i>Lanza</i>, con la participación de Á. Crespo, G.A. Carriedo y F. Casanova de Ayala.</p>
1950	<p>Funda con Federico Muelas y Ángel Crespo <i>El pájaro de paja</i>. Luego vino la colección de libros del mismo título.</p>		<p>J. Guillén, <i>Clamor</i></p> <p>Á. Figuera, <i>Vencida por el ángel</i></p> <p>G. Fuertes, <i>Isla ignorada</i></p> <p>J. Hierro, <i>Con las piedras, con el viento</i></p> <p>M. Labordeta, <i>Transeúnte total</i></p>

			A. Crespo, <i>Una lengua emerge</i>
1951	<p>Ingresa en la Escuela Oficial de Periodismo. Inicia su conocimiento de la poesía portuguesa.</p> <p>Muere en septiembre su madre, a la que escribe “Versos en la noche de la muerte de su madre”, no editado hasta 1984.</p> <p>Publica poemas en <i>Doña Endrina</i> y <i>Deucalión</i>, <i>Aljaba</i> y <i>Platero</i> revistas “pajareras” de Guadalajara y Ciudad Real, Jaén y Cádiz, respectivamente.</p> <p>Participa con dibujos en la <i>I Bienal Hispanoamericana del Arte</i>, en la Biblioteca Nacional.</p> <p>En la “Carta sexta” de <i>El Pájaro de Paja</i> aparece su primer “anónimo chino”. En este año se publican cuatro números de dicha revista.</p>	<p>Guerra fría y “Caza de brujas” (contra los intelectuales progresistas norteamericanos)</p> <p>En España Ruiz Giménez es nombrado Ministro de Educación. Se inicia desde el Gobierno un periodo que pretende la estabilización de la crisis inicial del sistema franquista.</p> <p>Se suceden huelgas en Cataluña, el País Vasco y Madrid.</p>	<p>G. Celaya, <i>Las cartas boca arriba</i></p> <p>B. de Otero, <i>Redoble de conciencia</i></p> <p>C. Conde, <i>Iluminada tierra</i></p> <p>L. Rosales, <i>Rimas</i></p> <p>Se inicia la publicación de <i>Deucalión</i>, revista en la que colaboraron los poetas de la generación del 51 –Crespo, Carriedo y otros-, y que estaba subvencionada por la Diputación Provincial de Ciudad Real.</p>
1952	<p>Publica su segundo libro, en la colección “El pájaro de paja”: <i>Del mal, el menos</i>.</p> <p>Se publican dos números de dicha revista.</p> <p>Conoce A Drummond de Andrade y lee a Pessoa.</p> <p>Colabora en las siguientes revistas: <i>Umbral</i> (Madrid), <i>La isla de los ratones</i> (Santander), <i>Índice</i> (Madrid), <i>Deucalión</i> (Ciudad Real), <i>Desde el empotro</i> (Valdepeñas), <i>Doña Endrina</i> (Guadalajara), <i>Trilce</i> (Guadalajara), <i>Pleamar</i> (Baracaldo), <i>Ariel</i> (Guadalajara, en Jalisco, México).</p> <p>En el nº 5 de <i>Deucalión</i>, en marzo, aparece otro de sus “anónimos chinos”.</p>		<p>F. Ribes, <i>Antología consultada</i></p> <p>M. Caballero Bonal, <i>Las adivinaciones</i></p> <p>Á. Crespo, <i>Quedan señales</i></p>
1953	<p>Muere su padre.</p> <p>Colabora en <i>Deucalión</i> con un cuento, “La dama del trolebús”, en el nº 9, y con poemas en el nº 10: “Las hormigas”, “El conejo”, “Los patos”, poemas que formarán parte del libro <i>Los animales vivos</i>, editado en 1966.</p> <p>También colabora con la revista de corte “pajarero” <i>Arcilla y pájaro</i>, de Cáceres.</p> <p>En la “Carta novena”, del mes de abril, de la revista <i>El Pájaro de Paja</i>, aparece un nuevo “anónimo chino”, cuya autoría G.A.Carriedo siempre mantuvo en secreto. Se publica un solo número de dicha revista.</p> <p>Dirige el periódico <i>Hispanidad</i> suplemento de <i>El Español</i>, que sirve de prácticas a los alumnos de periodismo.</p>		<p>J. Hierro, <i>Quinta del 42</i></p> <p>V. Crémer, <i>Nuevos cantos de vida y esperanza</i></p> <p>Á. Figuera, <i>Víspera de la vida y Los días crudos</i></p> <p>L. Panero, <i>Carta perdida a P. Neruda</i></p> <p>C. Rodríguez, <i>Don de la ebriedad</i></p>
1954	<p>Acaba sus estudios de periodismo con el número uno de su promoción. Su memoria de licenciatura se tituló “Madrid, diario de Madrid”.</p> <p>Se publica un número de <i>El Pájaro de Paja</i>.</p> <p>Deja de trabajar en el Instituto Nacional de</p>	<p>En España, en la universidad se inicia, desde las bases, una oposición intelectual a las jerarquías del Régimen. La revista <i>Acento Cultural</i> será un ejemplo de este paso hacia la</p>	<p>G. Fuertes, <i>Aconsejo beber hilo</i></p> <p>E. de Nora, <i>España, pasión de mi vida</i></p> <p>J. Mª Valverde, <i>Versos del domingo</i></p>

	Previsión y colabora con José Sánchez Casti- llo en <i>La Gaceta de la Construcción y Tu- can..</i> Ingresa en <i>La Legión de Humor</i> , en octubre. Aparece en <i>Lírica Hispana</i> , nº 139, de Cara- cas.	organización autónoma del estudiantado.	
1955	Publica en el nº 1 de <i>Rocamador</i> el poema “Noticia al atardecer.” En enero se casa con Julia Aznar, matrimo- nio que duraría sólo unos meses. Se le incluye en la antología <i>12 Poetas de Hoy</i> , de la editorial Grifón (Madrid). Apare- cerá también en la antología anual de poesía española de Aguilar. F.C. Saíenz de Robles le incluye en su <i>Histo- ria y antología española en lengua castella- na del siglo XII al XX</i> , Aguilar, Madrid, 3ª edición.	El Vietcong lucha contra el gobierno de Vietnam del Sur	G. Celaya, <i>Cantos iberos</i> J. A. Goytisolo, <i>El retorno</i> J. A. Valente, <i>A modo de esperanza</i> (P. Ado- náis) B. de Otero, <i>Pido la paz y la palabra</i> J. Aumente, <i>El aire que no vuelve</i>
1956	La revista <i>Bandarra</i> de Oporto (nº 38) le nombra su director en España. Apartamiento temporal de las letras. Realiza viajes al extranjero. Descubre el encanto de la ciudad de Cuenca. En mayo, en la “Carta undécima” de <i>El Pá- jaro de Paja</i> , aparece el último “anónimo chino”. Con este número se acabará la publi- cación de la revista.	Crisis del Canal de Suez y la guerra del Sinaí. Invasión soviética de Hungría. España ingresa en la ONU. Se producen algaradas univer- sitarias.	J.R. Jiménez, Premio Nobel Á. González, <i>Áspero mundo</i> Á. Crespo, <i>Todo está vivo</i> . E. Cabañero, <i>Desde el sol y la altura</i> Se publica el último número de la revista <i>El Pájaro de Paja</i> .
1957	El derrumbamiento delictivo de la presa de Rivadellago, en Zamora, le inspira el libro <i>Las alas cortadas</i> Conoce a Andrea Saiz, con la que tendrá tres hijos.		J. Hierro, <i>Cuanto sé de mí</i> C. Barral, <i>Metropolitano</i> C. Bousoño, <i>Noche del sentido</i>
1958	El 27 de agosto nace su primer hijo, Gabino- Alejandro. Aparece en la antología anual que prepara Aguilar sobre poesía (1957-58).	Los Convenios Colectivos de Trabajo pretenden reformar la legislación laboral que se man- tenía como en tiempos de gue- rra y de posguerra. Los Principios del Movimiento pretenden dar una imagen de constitucionalidad al sistema. La Ley de Orden Público susti- tuye la legislación represiva tradicional, pero aumenta la represión sobre organizaciones ilegales.	Muere J. R. Jiménez B. de Otero, <i>Ancia</i> G. Fuertes, <i>Todo asusta</i> J.A. Goytisolo, <i>Salmos al viento</i> C. Rodríguez, <i>Conjurios</i> C. Sahún, <i>Profecías del agua</i> (P. Adonáis)
1959	Se publica <i>Las alas cortadas</i> , en la colección “La piedra que habla”. Conoce a Joao Cabral de Melo Neto, expo- nente máximo de la generación brasileña del 45. Inicia la publicación, con A. Crespo, de la revista <i>Poesía de España</i> . Editarán también un suplemento “Poesía del mundo”, en el que traducen a poetas realistas del ámbito internacional.	Triunfa la Revolución cubana.	B. de Otero, <i>En castellano</i> J. Gil de Biedma, <i>Compañeros de viaje</i> F. Brines, <i>Las Brasas</i> J.M. Caballero Bonal, <i>Las horas muertas</i> (P. de la Crítica) J. Bernier, <i>Una voz cualquiera</i>

	Nuevamente es recogido en la antología anual de Aguilar.		
1960	Comienza a dirigir el <i>Boletín de la Agrupación Nacional de Constructores de España</i> (lo hará desde este año hasta 1966), que convirtió en la revista <i>El Monitor de Obras Públicas</i> . Colabora en la revista de Cuenca <i>Molino de papel</i> . En <i>Rocamador</i> , publica “Tres sonetos”. D. Alonso escribe en <i>Pueblo</i> acerca de <i>Las alas cortadas</i> . Nace su segundo hijo, Jorge-Demetrio.		Se forma el GTR (Grupo de Teatro Realista), con J.M. de Quinto y A. Sastre. J.A. Valente, <i>Poemas a Lázaro</i> J. H. Tundidor, <i>Ríos oscuros</i>
1961	Publica <i>El corazón den un puño</i> , en la colección “La isla de los ratones”, de Santander. De nuevo aparece en la antología poética anual de Aguilar. Traduce a los poetas brasileños de la generación del 45. Inicia su amistad con J. Campal y, a la par, investiga sobre las posibilidades del lenguaje en una línea poética de vanguardia. Amplia sus amistades con jóvenes poetas, universitarios o no. Nace su tercer hijo, Carlos-Wladimiro.		M. Labordeta, <i>Epilíriaca</i> C. Barral, <i>Diecinueve figuras de mi historia civil</i> . Á. González, <i>Sin esperanza, con convencimiento</i> . E. Cabañero, <i>Recordatorio</i> C. Sahún, <i>Como si hubiera muerto un niño</i>
1962	Publica en la revista de los exiliados en París <i>Ruedo Ibérico</i> “España canta a Cuba” y “Versos para A. Machado”. Colabora en <i>Europe</i> , en septiembre, en un homenaje a M. Hernández. En <i>Promesse</i> , revista francesa, publica un poema a la memoria de M. Hernández. En el nº 6 participa en una encuesta internacional sobre los problemas del arte comprometido. La revista portuguesa <i>Vértice</i> le encarga la sección “Por la calle de Alcalá”. Es incluido por Egito Gonçalves, dentro de las <i>Antologías Universais de Portugal</i> .	Crisis de los misiles en Cuba. Independencia de Argelia. Se constituyen las Comisiones Obreras. Fraga sustituye a Arias Salgado en un nuevo Gobierno que pretende el desarrollo y la liberación tras el fracaso del de “estabilización” anterior. Se detiene a Julián Grimau. Se inician conversaciones con el Mercado Común Europeo. En Munich (en la reunión del “Movimiento Europeo”) se pretenden anar las tendencias opositoras (a excepción del PCE, que no asistió porque fue vetado previamente).	J. M ^a Castellet, <i>Veinte años de poesía española Antología</i> . C. Bousoño, <i>Invasión de la realidad</i> Á. Crespo, <i>Suma y sigue</i> Á. González, <i>Gramática elemental</i> G. Fuertes, <i>Que estás en la tierra</i>
1963	Publica <i>Política agraria</i> , en la colección “Poesía de España”. Prologa el libro póstumo de Isaac Oliva <i>Corrientes y Molientes</i> , publicado por “Rocamador” en Palencia. En esta misma revista, colabora con poemas. Trabaja con ingenieros en la formulación de planes de viabilidad para el regadío y la energía hidroeléctrica. Aparecen algunos de sus poemas en la <i>Antología</i> de Aguilar a cargo de López Anglada.	Ley de Prensa e Imprenta, de M. Fraga: permitirá la recepción de la obra intelectual del exilio. Al mismo tiempo, se produce un desarrollo de las ciencias sociales y humanas, la sociología, la historiografía, la filosofía analítica, etc., con una ampliación notable de la bibliografía y revistas de carácter teórico y político.	Aparecen revistas a favor de los derechos humanos y la democracia: <i>Atlántida</i> , <i>Revista de Occidente</i> y <i>Cuadernos para el diálogo</i> . Se dicta la Encíclica <i>Pacem in terris</i> . J.M. Caballero Bonald, <i>Pliegos de cordel</i> F. Grande, <i>Las piedras</i> P. Gimferrer, <i>Mensaje del Tetarca</i> A. Colina, <i>Poema de la tierra y de la sangre</i>

1964	<p>Hace una 2ª ed. de <i>Poema de la Condenación de Castilla</i>, en Madrid.</p> <p>Es incluido en <i>Cinco poetas españoles</i>, que Pilar Gómez Bedate publica en la revista <i>Zona</i>, de Buenos Aires.</p> <p>F. C. Sainz de Robles lo incluye en <i>Historia y Antología de la poesía española en lengua castellana del siglo X al XX</i> (Aguilar, 4ª ed.).</p> <p>El 23 de julio es entrevistado en <i>La voz de Madrid</i> y el 26 en <i>Radio Estocolmo</i> en torno a su libro <i>Política Agraria</i> y el compromiso del poeta.</p> <p>Colabora en <i>Álamo</i>, nº 1 (Salamanca).</p> <p>Se habla de él en <i>Índice, Triunfo, Ya y Papeles de Son Armadans</i>.</p> <p>En <i>Rocamador</i> publica un poema en recuerdo de Antonio Machado.</p>	Intervención masiva de EEUU en Vietnam.	B. de Otero, <i>Que trata de España</i> J. Hierro, <i>Libro de las alucinaciones</i> . En México, los exiliados editan la revista <i>Diálogos</i> .
1965	<p>Publica en <i>Arriba</i>, el 11 de febrero “Hacia un replanteo crítico de la poesía española”.</p> <p>Publica siete fascículos en la <i>Revista de Cultura Brasileña</i>, en los que traduce a poetas de aquel país (desde este año hasta 1965).</p> <p>Funda la revista <i>El inmueble</i>.</p> <p>Papeles de <i>Son Armadans</i> publica “Vanguardia en los años 50 (del ismo a la generación)”, en donde se le cita ampliamente (el autor del artículo es C. de la Rica).</p> <p>Es incluido en <i>Ocho poetas españoles</i>, de Rubén Vela (Buenos Aires).</p> <p>Es incluido en la antología de Leopoldo de Luis, <i>Poesía social</i>, para la que G.A. Carriero entrega una “Poética” (interesante para comprender su posición exacta dentro de esta tendencia).</p>		C. Rodríguez, <i>Alianza y condena</i> J. Miguel Ullán, <i>Jornal</i> Á. Crespo, <i>Docena florentina</i>
1966	<p>A principios del año funda la revista <i>El Inmueble</i> -dedicada al diseño arquitectónico y urbanístico- que un año después sería adquirida por el grupo Huarte.</p> <p>También creará <i>Nueva Forma</i>, revista de arquitectura, diseño y arte, a través de la cual hace causa común con las recientes generaciones de arquitectos. Aunque ésta y la anterior son revistas técnicas y científicas, les da un sesgo literario, con secciones en esta línea.</p> <p>Se introduce en la crítica de las artes plásticas, que luego habrían de influirle en el próximo libro <i>Los lados del cubo</i>.</p> <p>Toma conciencia del “constructivismo” y del “concretismo”.</p> <p>Publica <i>Los animales vivos</i>, libro escrito en torno a 1951.</p> <p>En <i>Primer Acto</i>, traduce con A. Crespo <i>Muerte y vida Severina</i>, de Cabral de Melo.</p> <p>Traduce y publica en “El toro de barro” <i>Ocho poetas brasileños</i>.</p>		J. A. Valente, <i>La memoria y los signos</i> J. Gil de Biedma, <i>Moralidades</i> F. Brines, <i>Palabras a la oscuridad</i> J.H. Tundidor, <i>Las hoces y los días</i> F. Grande, <i>Música amenazada</i> J. M. Ullán, <i>Un humano poder</i> J.Mª Castellet, <i>Un cuarto de siglo de poesía española 1939-1964</i>

1967	<p>Publica en la <i>Revista de Occidente</i> el poema “A las puertas de Sepúlveda”, en el nº 47.</p> <p>Se le reseña en <i>ABC</i> (22 de Junio), <i>Pueblo</i> (1 de abril), <i>El Nacional</i> (Caracas. 16 de junio)) y <i>Arriba</i> (21 de abril).</p> <p>Escribe “Palabras preliminares” para su libro <i>Los animales vivos</i>.</p>	<p>Se dicta la Ley Orgánica del Estado, el 10 de noviembre.</p>	<p>Á. González, <i>Tratado de urbanismo</i></p> <p>J.A. Valente, <i>Siete representaciones</i></p> <p>R. Soto Vergés, <i>Epopéya sin héroe</i></p> <p>F. Grande, <i>Blanco Spirituals</i></p> <p>G. Carnero, <i>Dibujo de la muerte</i></p> <p>M. Vázquez Montalbán, <i>Una educación sentimental</i></p> <p>A. Martínez Sarrión, <i>Teatro de operaciones</i>.</p>
1968	<p>Crea la revista <i>Maquinaria y equipo</i>, que aún subsiste, llevada por los hijos del poeta.</p> <p>Recorre España y hace frecuentes viajes por el extranjero: Europa, EEUU, Puerto Rico, Marruecos...</p> <p>Visita los museos, inevitable punto de mira en sus reflexiones estéticas. Empieza a coleccionar cerámica.</p> <p>Con Á. Crespo se introduce en la poesía fonética.</p> <p>Es aludido en <i>Papeles de Son Amadans</i> (Fernández Molina)</p>	<p>Mayo francés.</p> <p>Primavera de Praga.</p>	<p>F. Ribes, <i>Antología de la nueva poesía española</i> (expresa el agotamiento progresivo de la corriente social en poesía).</p> <p>P. Gimferrer, <i>La muerte en Beverly Hills</i>.</p> <p>F. de Azúa, <i>Cepo para nutria</i></p> <p>A. Carvajal, <i>Tigres en el jardín</i></p> <p>J. Luis Panero, <i>A través del tiempo</i></p> <p>M. R. Barnatán, <i>Los pasos perdidos</i></p> <p>J.A. Gytisolo, <i>Algo sucede</i></p>
1969	<p>Publica el único número de <i>Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no homologada</i>.</p> <p>Rafael Ballesteros publica sobre él “La palabra y el número”, comentario a <i>Los animales vivos</i>, en <i>Papeles de Son Armadans</i>.</p> <p>Es incluido en la <i>Antología de poesía amorosa contemporánea</i>, recopilada por C. Conde.</p> <p>Se le incluye en <i>Doce poetas españoles</i>, en “Cormarán y Delfín” de Buenos Aires.</p>		<p>J.M. Caballero Bonald, <i>Vivir para contarlo</i></p> <p>A. Colina, <i>Preludio a una noche total</i></p> <p>J. Siles, <i>Génesis de la luz</i></p>
1970	<p>Es incluido en el libro de J.P. González Martín, <i>Poesía hispánica 1939-1969</i> (El Bardo).</p> <p>Participa en una antología de poesía social publicada por la ed. Helios, en su colección “El saco roto”</p> <p>Se le incluye en <i>Poesía social (39-68)</i>, antología de Leopoldo de Luis.</p>	<p>Allende, Presidente de Chile</p>	<p>J.M^a Castellet, <i>Nueve novísimos poetas españoles</i> (refleja un radical cambio de sensibilidad poética en el panorama español).</p> <p>B. de Otero, <i>Historias fingidas y verdaderas, Hojas de Madrid, La Galerna</i>.</p> <p>J. Gil de Biedma, <i>Poemas póstumos</i></p> <p>A. Martínez Sarrión, <i>Pauta para conjurados</i></p> <p>J.M. Ullán, <i>Mortaja</i></p> <p>F. de Azúa, <i>El velo en el rostro de Agamemón</i></p> <p>P. Gimferrer, <i>Els miralls</i></p> <p>L. María Panero, <i>Así se fundó Carnaby Street</i></p>
1972	<p>Publica en el nº 340 de <i>Vértice</i> (Coimbra).</p> <p>Inicia la redacción de <i>Lembranças e deslembanças</i>, que sólo se publicará en edición póstuma.</p>		<p>J. M. Ullán, <i>Manilunios</i></p> <p>F. de Azúa, <i>Lengua de cal</i></p> <p>A. Colinas, <i>Truenos y flautas en el templo</i></p> <p>L. A. de Cuenca, <i>Elsinore</i></p>
1973	<p>Publica <i>Los lados del cubo</i>, en “Poesía de España”, colección derivada de la revista del mismo título.</p> <p>Aparece en <i>La ilustración poética española</i> (núms. 2-3 y 10-11), revista que dirigen en Madrid J. Munárriz y A. Martínez Sarrión.</p> <p>Escribe acerca de su poesía en <i>Informaciones</i> (20-9), en <i>ABC</i> (20-9), en <i>Jano</i> (7-9) y en</p>	<p>En junio Carrero Blanco es nombrado Presidente del Gobierno; pero la línea monocolor, tecnocrática y opusdeísta ya se había iniciado con el anterior. El Régimen pierde la poca iniciativa ideológica y política que había tenido hasta</p>	<p>C. Barral, <i>Usuras y figuraciones</i></p> <p>A. Carvajal, <i>Serenata y navaja</i></p>

	<i>Heraldo de Aragón</i> (10-11)	el momento. Se aplica la Ley General de Educación, que significará un retroceso hacia la burocratización. Se acentúa la dinámica de la clase obrera. La Iglesia sufre transformaciones importantes.	
1974	Publica en varios números de <i>La ilustración poética española</i> .		G. Carnero, <i>Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyere</i>
1975	Traduce <i>Oda a Bartolomé Díaz y otros poemas</i> , de F. Ferreira de Loanda, en “El Toro de Barro” (Cuenca). Responde a la encuesta de Lechner para el libro <i>El compromiso en la poesía española</i> (Universidad de Leiden). Conoce a Florita Echeandía.	Muere F. Franco. EEUU se retira de Vietnam.	A. Martínez Sarrión, <i>Una tromba mortal para balleneros</i> J.L. Panero, <i>Los trucos de la muerte</i> F. Millán y J.García Sánchez, <i>La escritura en libertad</i> A. Colinas, <i>Sepulcro en Tarquinia</i> J. Batlló, <i>Poetas españoles poscontemporáneos</i> . “Encuesta sobre A. Machado”, en <i>La Estafeta Literaria</i> , nº 569-570, Madrid, 1-15 de agosto.
1977	Colabora en <i>Albaida (Zaragoza)</i> con su poema “África”. Prologa el libro <i>Asuntos capitales</i> , de José Fernández Arroyo, publicado en “El toro de barro”.	Elecciones democráticas en España.	J.M. Caballero Bonald, <i>Descrédito del héroe</i> J.A. Valente, <i>Interior con figura</i> A. Gamoneda, <i>Descripción de la mentira</i> F.Brines, <i>Insistencias en Luzbel</i> J. Urrutia, <i>El grado fiero de la escritura</i>
1979	Aparece en el libro <i>Paisajes con figuras</i> , de Javier Villán. Funda la revista <i>Elevación y transporte</i> . Forma parte de la exposición colectiva <i>Dibujos de poetas</i> , celebrada en la Galería <i>Orfila</i> de Madrid; hace la presentación del catálogo. Traduce 14 sonetos de poetas del país para la <i>Revista de Cultura Brasileña</i> .	Revolución en Irán y en Nicaragua.	J.M. Ullán, <i>Soldadesca</i> A. Gamoneda, <i>León de la mirada</i> A. Carvajal, <i>Siesta en el mirador</i> A. Colinas, <i>Astrolabio</i> L. A. de Villena, <i>Hímnica</i> M. R. Barnatán, <i>La escritura del vidente</i> J. Urrutia, <i>Del estado, evolución y permanencia del ánimo</i> .
1980	Publica en la revista <i>Poesía</i> , nº 9, de Madrid, su traducción de <i>Dos parlamentos</i> , de Cabral de Melo. Publica su antología <i>Nuevo compuesto descompuesto viejo</i> , prologada y preparada por Antonio Martínez Sarrión En <i>ABC</i> , el 22 de junio, Martínez Ruiz hace una reseña crítica de <i>Nuevo compuesto...</i> El 16 de octubre le entrevista Andrés Trapieillo para el programa <i>Encuentros con las letras</i> , de TVE. El incluido en el libro <i>Poesía palentina de posguerra</i> , de José M ^a Moro Benito. Escribe el prólogo al libro de A. Fernández Molina <i>La flauta de hueso</i> , publicado en Zaragoza. El diario <i>Pueblo</i> le dedica el 6 de diciembre un suplemento que incluye una entrevista de Alicia Cid, una semblanza de A. Fernández Molina y la <i>Poética</i> , un artículo y un poema de G.A. Carriedo.		J. A. Goytisolo, <i>Palabras para Julia y otras canciones</i> A. Martínez Sarrión, <i>El centro inaccesible</i> L. M ^a Panero, <i>Last River Together</i> J. Talens, <i>Otra escena. Profanación(es)</i> J. A. Valente, <i>Tres lecciones de tinieblas</i>

1981	<p>Aparecen en <i>Barcarola</i> (Albacete), nº 8 y 9, los poemas “Las campanas”, “Cántaro”, “Homenaje a Villón”, junto con una carta manuscrita.</p> <p>Muere el 6 de septiembre. Es enterrado el día 11, en el cementerio Ntra. Sra. de los Ángeles, en Palencia.</p> <p>Escriben necrológicas en <i>ABC</i> (S. Amón30-9), <i>Diario de Cuenca</i> (A. Palacios, 23-9), <i>YA</i> (C. de la Rica, 9-9), <i>ABC</i> (F. Martínez Ruiz, 9-9), <i>Diario 16</i> (F. Sánchez Dragó, 13-9), <i>El País</i> (Fanny Rubio, 10-9), <i>ABC</i> (Salvador Jiménez, 26-9).</p>		

XXII.- APÉNDICES

APÉNDICE I

AUTOBIOGRAFÍA PARCIAL DE G.A.CARRIEDO

AUTOBIOGRAFÍA PARCIAL DE G.A. CARRIEDO¹⁵¹

Nací en Palencia, en el barrio de La Puebla, calle de antiguo llamada de La Plata y modernamente de Mariano Prieto. La casa caía justamente enfrente de la entrada de la calle de Rizarzuela y era una de las mejorcitas del contorno. Allí vivía un procurador llamado Fausto Celada, solterón empedernido y gran tacaño que desde tiempo inmemorial ocupaba a la Teresona como “chacha” auténticamente para todo. Era esta Teresona mujer de grandes proporciones, ingenua y analfabeta, coloradota y bonachona. Siempre estaba quejándose por todo y lloraba con frecuencia. Su principal congoja estaba motivada por la resistencia que el procurador ofrecía a casarse con ella, lo que la colocaba – habida cuenta de su profunda religiosidad en difícil situación ante el párroco de San Lázaro, don Obdulio, que siempre se negaba a absolverla en las confesiones mientras mantuviera el concubinato.

También la hubiera gustado tener un hijo, y bien porque no pudiera, bien porque el servidor de los Tribunales se negara terminantemente a ello, la cosa es que no lo tuvo nunca. Fácil es de comprender que, en estas condiciones, a mi madre le resultara difícil negarle que me amadrinara cuando a eso de las doce de la mañana del día 12 de diciembre de 1923 yo irrumpí en la escena de la vida.

Era un día al parecer soleado. A la hora que digo, a mis hermanos mayores

¹⁵¹ Lo que aquí se ofrece estaba mecanografiado en unos folios que aparecieron entre las hojas del *Diario (1948-49)* del que también damos copia en esta TESIS. Aunque Amador Palacios (*G.A. Carriedo, su continente y su contenido*, Palencia, 1984) hace referencia a lo que se dice en ellos, ninguno de estos documentos han sido publicados aún; con nuestra copia cumplimos un primer paso hacia su conocimiento más extenso y preciso.

-yo venía a ser el quinto hijo de los diez- les llevaron a sus casas las familias conocidas para que no incurrieran en el tremendo error de suponer que la cigüeña no había tenido arte ni parte en el suceso. No sé si una de estas familias sería de la María¹⁵², la gitana, que por aquellas fechas también tuvo un hijo que después, por lo que diré, fue conocido con el nombre de *el Vivo*. Porque la calle de la Plata estaba llena de casas ocupadas por gitanos. Gitanos civilizados, eso sí; engranados como cada quisque en la sociedad; sometidos a bautismo, a la escuela, al servicio militar, incluso al trabajo.

Mis primeros recuerdos datan de la época de la lactancia. Me veo en brazos de mi madre que hablaba desde la calle con mi madrina asomada al balcón. Mi atención se dirigía a un parque que había a la izquierda, el Salón de Isabel II, lindero de la Huerta Guadián y del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza, donde estaba instalado el real de las ferias locales de San Antolín o del mes de mayo, no puedo precisar. Creo que ya entonces encontré estúpido aquel estruendo de barracas y artificios para el aturdimiento de gentes sencillas y bobaliconas. También recuerdo a la *seña* Ignacia, una obrera de la fábrica de mantas Antolín Fernández, que se dedicaba a asistir cuando salía del trabajo. La *seña* Ignacia me amamantó, al menos durante algún tiempo, cuando, posiblemente extenuada por las ininterrumpidas crianzas anteriores, a mi madre le faltó la leche. Así compartí el líquido nutricio con la hija de la *seña* Ignacia,

¹⁵² Hemos respetado la redacción original. Se encontrarán ciertos usos no académicos de la lengua –como el “laísmo” en algunos momentos–, pero preferimos dar el testimonio espontáneo y afectivo del autor, para quien el habla familiar es otro componente vivo de la memoria.

que por cierto resultó una muchacha enclenque, tímida, asustada y retrasada mental.

Poco puedo añadir a estos recuerdos: a los seis años ingresé en las Escuelas Nacionales del Instituto Viejo, a la orilla del río, detrás de la Catedral, donde con suma facilidad aprendí las primeras letras entre niños sucios y carentes de toda educación que le tiraban los tinteros a la cabeza del *tío Capirús*, que era como le llamábamos al maestro don Juan Plaza y el cual optaba por largarse de clase cuando veía las cosas un poco negras. Esto era en el segundo grado, pues antes pasé un año en la clase de don Bonifacio Cesteros, con cuyo hijo Ricardo –el después pintor palentino- recuerdo que me peleé por entender que me arrebatara el primer puesto precisamente por ser el hijo del maestro, ya que yo era el único que sabía el abecedario de pe a pa. No aprendí a blasfemar, al mismo tiempo, no por falta de aleccionamiento, sino porque pesaba demasiado sobre mí la religiosidad en que mi madre había caído después –según creo- de largos años de indiferencia. En el recreo, que lo hacíamos en un patio de tierra, destartalado, donde también hacíamos toda clase de necesidades, se blasfemaba, reñía, cambalacheaba y se comían *petaracas*, cortezas de cerdo que allí llevaba el hijo de algún matarife. Eran terribles aquellos muchachos, *el Pirola*, *el Bala*, *el Chano*, *el Rata* y otros que nos tenían asustados. Debíamos entregarles gomas y lapiceros cuando así lo solicitaban, so pena de recibir buenas palizas o de ser llamados “hijo´un cura, tu padre mocha”, que era el insulto a la orden del día. A estos dictadorzuelos cínicos y gandules entregaba el *tío Capirús* el mando de la clase, cuando huía. Y allí era ella.

Algún tiempo más tarde refiné mis primeras enseñanzas en la incipiente escuela que una solterona rancia, doña María Jesús González, montó precipitadamente cuando su padre –directivo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad- se arruinó por estafador. Aquí también me tocó disputar el primer puesto con el sobrino de la solterona, Jesús Alcalde, que andando el tiempo había de ver de ordenanza en la Central Nacional-sindicalista de Madrid.

Había hecho su aparición la Segunda República en que tantas ilusiones pusieran los españoles. Recuerdo de esta época a Gumersindo Montes Agudo, hijo del Dr. Montes, que entonces no era director del periódico falangista “Afán” ni redactor-jefe del semanario “Juventud”, sino que lucía una corbata con los colores republicanos y entonando canciones poco gratas a los oídos conservadores con música del Himno de Riego, conducía la bandera tricolor al Centro Republicano, en la calle de Becerro de Bengoa, aquel 14 de abril de 1931, seguido por una multitud de obreros felices y mujeres alborozadas. También me recuerdo a la puerta de la Delegación de Hacienda, de la que mi padre era ordenanza, haciendo con tiza en la acera los primeros dibujos abstractos de que la Historia del Arte tiene noticia, cuando salió un compañero de mi padre, Manuel Rueda, que se parecía extraordinariamente a Azaña, diciendo: “¿Ya estás pintando cruces y hostias? Me parece que a ti y a tu padre habrá que cortaros un día los cojones”. La entrada de la República me hizo llorar, no naturalmente porque yo alcanzara nada de lo que el cambio de régimen suponía, ni en qué sentido había de suponerlo, sino porque veía llorar a mi madre, y así la recuerdo viendo pasar a la muchedumbre desde el cuartelillo

de los Guardias de Seguridad, muchos de los cuales eran “carcas” como nosotros. Vivíamos entonces en un caserón propiedad de la hacienda que estaba empotrado entre la Delegación (dentro de la cual también estaba la Comisaría de Policía y el citado cuartelillo) y la iglesia de San Francisco y capilla de la Orden Tercera, ambas de los PP Jesuitas. Todos estos terrenos y edificios eran de propiedad franciscana y se los quedó el Estado cuando la desamortización de Mendizábal. Solamente se dejó a los Jesuitas estas iglesias y la Residencia, que se comunicaban por medio de un túnel. El caserón que yo digo tenía un ala viejísima que debió ser palacio y donde ahora vivían los ordenanzas de la Hacienda. También estaba allí, en una especie de nido de ratas, la Sociedad de Amigos del País, donde yo me colaba a veces para sentarme en primera fila y escuchar las primeras conferencias de mi vida, aunque, la verdad, no podía ser mucho lo que entendiera. En la parte izquierda, donde se entraba a un patio por medio de un túnel de metro y medio de altura (este patio antes de ser revestido de cemento había sido algo así como jardín abandonado, con malas hierbas creciendo y un frondoso saúco en el medio), se había edificado malamente la vivienda de mis padres. Era un larguísimo corredor por el que se podía andar en bicicleta, con unas cuantas habitaciones a un solo lado, precisamente por la parte del patio, algo así como celdas de convento o de cárcel. La casa era fría, húmeda y oscura. A su derecha se conservaba algo así como otra iglesia, una nave central con capillas laterales, donde jugando a base de romper las paredes descubríamos tumbas franciscanas, cadáveres de hueso con su hábito aún. Mi madre estableció allí una conejera en libertad, donde las conejas excavaban debajo de la tarima sus clínicas de maternidad. Llegamos a tener doscientos

conejos y dos patos. Situados, pues, entre un organismo, la policía, los Jesuitas y la Orden Tercera, no es de extrañar el cambio de mi madre. Los Jesuitas nos mediatizaron y todos los hermanos, a excepción de Ángel, el mayor, fuimos monaguillos, a diez céntimos la misa. Si ayudábamos a cinco o seis misas, ganábamos sesenta céntimos diarios. Además se nos toleraba codearnos con los niños ricos de la capital que habían fundado organizaciones como los *Luises*, los *Kostkas* y los *Bergmans*. Y hasta nos llevaban un pan a casa cuando padecíamos mucha necesidad.

El establecimiento de las matrículas gratuitas para familias numerosas y la creación de las Escuelas Preparatorias en los Institutos de Segunda Enseñanza, que llevó en seguida a cabo la República, hicieron posible mi primera formación. La primera vez que asistí a una clase de ingreso no tenía la más leve noción de lo que era estudiar. Recuerdo que me sorprendió el profesor, don Justo, marido de Doña Encarna, con la que llevaba la Escuela Preparatoria, poniéndome un cero. Los compañeros más aleccionados disiparon mi extrañeza diciéndome que aquellas cosas que previamente nos señalaban en los libros había que “estudiarlas”, es decir, aprenderlas, para contestar en el caso de ser llamado al encerado. No debí entenderlo muy bien, porque el primer año resulté “no apto”. Al curso siguiente obtuve buena calificación y pude entrar en el Bachillerato.

No puede decirse ni con mucho que yo acusara una especial predilección por las matemáticas. Mis primeros estudios me revelaron como hombre más bien inclinado a la pluma, a lo que mis padres no pudieron oponer el clásico descontento por desconocer el alcance de tan desdichada preferencia. Las

buenas notas obtenidas en francés, primero con don Eduardo, después con don Francisco del Valle; en Lengua y Literatura, con don Félix; en Historia, con don Agustín Tejerina y el señor Saura, asignaturas en las que solía destacar, desdecían harto de mi escasa afición a la ciencia. Fue entonces cuando escribí los primeros versos, sobre temas religiosos, naturalmente, y hasta un largo poema al “Caballero del Viejo Imperio”, influido por las doctrinas imperiales del falangismo. Sin embargo, anoto como dato curioso, el hecho de que ya antes de escribir una sola palabra me empezaron a colgar el sambenito de “poeta”. ¿No sería realmente después poeta por respeto y obediencia a los demás?

Mi hermano Pablo fue el introductor mío en Falange Española de las JONS, en cuya organización juvenil, los “Balillas” de imitación fascista italiana, ya figuraba Luis Ciruelos, hijo de un guardia civil; Alfonso San Juan, hijo de un portero del Gobierno Civil; Mariano Rodríguez, hijo del director del Banco Mercantil, y Julio Petrement, hijo de un ingeniero industrial.

Según mis cálculos, esto ocurrió hacia mediados de enero de 1935 cuando yo contaba apenas once años de edad. ¿Qué nos llevaba allí? La fuerza de esos amigos de infancia y un poco el afán de aventura. Era como un juego más divertido por lo peligroso. No sabíamos nada de lo que se pretendía, pero cuanto los mayores nos decían coincidía bastante con lo que veníamos oyendo desde hacía tiempo a los Jesuitas. Había incluso un jesuita, el P. Francés, que era activista de la Falange. Con el incipiente SEU tomábamos parte en las huelgas estudiantiles antirrepublicanas. Me acuerdo de aquellos “Muera Villalobos”, “Muera la República” y “Viva el Fascio” que lanzábamos

provocando a los guardias de asalto y a los estudiantes de la FUE. Los guardias de asalto reforzados con la plantilla de Valladolid deshacían nuestras manifestaciones a cachiporrazo limpio, de los que aún conservo una huella. No así los guardias civiles a caballo, que nos rogaban que nos dispersáramos. También repartíamos la propaganda, vendíamos los periódicos “F.E.” y “Arriba” por las calles y asistíamos a las clases de instrucción militar en el centro clandestino que la Falange tenía en Menéndez Pelayo 16, viejo local de un convento de monjas, en cuyo patio monacal se escondían las pistolas cuando sobrevenía algún registro. Teníamos de jefe e instructor a un limpiabotas llamado Pedro Alba y apodado *el Inter (el Internacional)*, por haber militado en diversas organizaciones anarquistas. Era sin duda un pistolero de profesión colocado por los pocos señoritos de la Falange para que les guardara las espaldas. Le recuerdo haciendo la guardia nocturna en el Centro con una manta sobre las rodillas y su revólver de nácar en la mano, escuchando las emisiones de “Unión Radio Madrid”, y hasta una vez le vi abriéndose paso a tiros en la calle de Becerro de Bengoa que bloqueaban grupos de obreros parados. Pocas veces le vimos después, cuando íbamos a llevar tabaco a la cárcel a los falangistas detenidos y cuando, con el fusil al hombro y un decímetro de barba se despidió de nosotros para ir a la carretera de Valencia, donde cayó con el grado de sargento. Yo mismo fui uno de los que velaron su cadáver, cubierto por la bandera nacional y la de Falange. Con el tiempo nos enteraríamos de que se había inflado a matar campesinos por la provincia. Muchísimos paseos de mineros y maestros de escuela también le fueron imputados al buen Pedro Alba.

La guerra en la zona de Franco rara vez dejó ver sus aspectos trágicos. A la emoción de la novedad, de una ruptura total que se estaba largamente deseando, sucedió un entusiasmo indescriptible. Desaparecieron las pequeñas diferencias ideológicas derechistas y todos se aprestaron a vencer a la República. Hay que reconocer que esta solidaridad se debió casi exclusivamente al aglutinante F.E. de las J.O.N.S. Puestas en evidencia las doctrinas retardatarias de las clásicas derechas, la Falange, hecha a semejanza del Fascismo y el Nacional-socialismo, que estaban en auge en Europa, ofrecía un conservadurismo a ultranza con el más afilado disfraz de la demagogia. Los hechos serían los de siempre, pero las palabras –más o menos- serían las mismas que ponían en juego las izquierdas. Así los progresistas podrían tranquilizar su conciencia pensando que contribuían a la justicia social sin necesidad de oponerse a la rebelión ni de ponerse del lado de la anárquica República. El propio Ejército y la Falange se nutrieron mayormente de elementos voluntarios con un mismo emblema –las flechas y el yugo- y un idéntico himno –el *Cara al sol*-. En todos los pueblos y ciudades había dos cuarteles: el del Ejército y el de F.E. de las J.O.N.S. El de Falange en Palencia se estableció en el edificio del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza, en toda la primera planta.

Digo que la guerra en la zona de Franco rara vez dejó ver sus trágicos aspectos. Yo, por ejemplo, recuerdo que entre la clase obrera aumentaban las ropas de luto. Ahora bien, los fusilamientos y paseos se realizaban con el mayor sigilo. No era fácil ver a un muerto, a no ser que, como en la ejecución del diputado provincial don Matías Peñalva, uno fuera –y había quien iba a pasar esos buenos ratos- a verla. También era corriente ver llegar camionetas y

camionetas de obreros –mineros y campesinos- sin afeitarse. Los juicios eran sumarísimos. Al llegar eran juzgados en el Gobierno Militar (que se había establecido en la Diputación Provincial), firmaban con el dedo su conformidad a la pena de muerte y salían para el cementerio o la carretera donde eran ametrallados y enterrados en fosa común. Yo asistí a dos de estos juicios: en uno se juzgaba a un soldado acusado de rebelión por tomar parte en la defensa del Gobierno Civil. Se resistía a morir: decía que era joven y estaba sano y que no había hecho más que cumplir con las órdenes; lloraba... Sólo duró unas horas. El otro juicio era con casi un centenar de trabajadores, la mayoría de los cuales no rebasaba la edad de veinte años. Habían participado en la reunión en la Diputación Provincial para hacer frente a la rebelión. Con los cañonazos del Regimiento de Villarrobledo hubieron de rendirse. Y también fueron condenados a muerte. Entre ellos estaba Manolo Rueda, hijo del ordenanza compañero de mi padre, con apenas 16 años, cuyo delito consistía en haberse ido con su padre a la Diputación. Salió del juicio con los demás ante la gente estacionada en la puerta. “Adiós, Gabino –me dijo-; hasta nunca” Algún obrero que presenciaba la salida gritó: “¡Viva la República!” Murió allí mismo a culatazos.

Para nosotros, los demasiado jóvenes y aun niños, la guerra vino a ser el suceso más importante de nuestra vida. Ella influiría decisivamente en nuestros estudios, en nuestro ánimo y en nuestro modo de pensar. Desde la retaguardia – apenas turbada por un par de bombardeos o por la explosión de un tren de dinamita que descargaban prisioneros de guerra, e incluso por la frecuente llegada de heridos de los frentes, que llenaban los improvisados hospitales de

sangre, nos aprestamos a la tarea sin regatear esfuerzo alguno: organizamos el Frente de Juventudes, cambiamos a capricho las calles de denominación (calle del Progreso, plaza de la Libertad...), hicimos los servicios de ordenanza y administración en el Cuartel de Milicias y centros de la Falange, llevábamos los obsequios a los heridos, prestábamos toda clase de guardias y tomábamos parte en las regocijadas manifestaciones que celebraban la ocupación de capitales al enemigo. Recuerdo sobre todo la toma de Bilbao y al obispo don Manuel González y García, fundador de la Orden de las Marías del Sagrario y muerto en olor de santidad hablando desde el balcón del Gobierno Militar: “Y ahora, que hemos limpiado aquello de rojillos, digamos todos a una ¡viva el bacalao a la vizcaína!”

En octubre de 1936 reanudé normalmente mis estudios de Bachillerato. Los cuadros de profesores, en los que predominaba el elemento liberal, no sufrió merma, y más o menos coaccionadamente se adaptaron a las circunstancias. Hubieron de sufrir muchos vejámenes. Como sabíamos de sus ideas izquierdistas, les saludábamos al pasar con el brazo en alto y diciendo ¡Viva Franco! Si nos llamaban al encerado, procurábamos ir vestidos de camisa azul y con el machete a la cintura; así no podrían ponernos mala nota. Los ejercicios trimestrales los llenábamos de gritos patrióticos y hasta dibujábamos la cruz gamada y el haz de líctores junto al yugo y las flechas. Así suplíamos nuestra falta de conocimientos. La verdad es que se daba de patadas nuestro estudio con la misión que el Partido nos encomendaba de hacer piras con los libros de toda las bibliotecas que se encontraban en plena calle, como en un auto de fe. No fueron pocos los libros que yo pude salvar de estas piras llevándolos a mi casa.

Así hice mi primera biblioteca y empecé a leer con apasionamiento incluso todo lo que después ha estado y sigue estando prohibido en España: Rousseau, Voltaire, Sthendal, etc.

Mientras tanto fui nombrado algo así como jefe de Radio, Prensa y Propaganda del SEU, a pesar de mis pocos años. También pasé a formar parte del semanario “Afán”. Escribía artículos, supongo que malísimos; extendía los recibos de los suscriptores, los cobraba, contestaba a la correspondencia y colaboraba en la imprenta. Allí estaban Teófilo Ortega, Gumersindo Montes y Dámaso Santos. Precisamente fue este periódico el que, cuando murió Unamuno el 31 de diciembre de 1936, publicó la portada con la fotografía del famoso busto de Victorio Macho y un extenso pie que aproximadamente decía: “Ha muerto este traidor a España y envenenador de la juventud. Muchos son los daños que la Patria le debe. Esperamos que Dios le haya perdonado, aunque nosotros nunca le podremos perdonar.”

Por aquellos tiempos pronuncié mi primer discurso. Se celebraba un acto conmemorativo en el Salón de Isabel II y yo debía hablar estableciendo un paralelo entre el 2 de mayo de 1808 y el 18 de julio de 1936. Reconozco no haber salido airoso de aquella ocasión, a pesar de los laboriosos preparativos, y ello se debería principalmente a la poca convicción que el parangón me inspiraba. El jefe local de la Falange me había estado apuntando el tema por la espalda y la prensa de la noche se portó conmigo generosamente al referir que yo “había leído unas cuartillas”. ¡Paralelo entre el 2 de mayo y el 18 de julio! El pueblo contra los invasores franceses y los invasores –italianos y alemanes– contra el pueblo. Cualquier semejanza sería pura coincidencia.

Ya he dicho que empecé a manifestar gran afición por la lectura. Leía todo cuanto caía en mis manos. Tenía especial predilección por las obras teatrales y los libros de versos. La Historia me llamaba mucho la atención, pero no así el ensayo, que tardó en entrarme por el ojo derecho. Esta preferencia por el teatro derivó en afición a la escena: recién formado el cuadro artístico del SEU me encomendaron representar un papel pequeño en una obra de Paso y Abati –“En capilla”- que yo mismo propuse. En las siguientes obras –Muñoz Seca, naturalmente; hermanos Quintero, etc.- representé ya papeles de importancia. Entonces pensaba que algún día me dedicaría al teatro, pero, por fortuna, no fue así, ni tampoco espero que lo sea, al menos como actor.

Con la ampliación personal de mi cultura se patentizó en mí la afición literaria. Me precio de haber sido uno de esos espontáneos salvadores de la jornada a cuyos trabajos –recibidos por correspondencia- recurren los periódicos provincianos cuando andan escasos de original. Escribía artículos, especialmente, sobre temas históricos, líricos o doctrinales falangistas, y esperaba con ansia su publicación. Cuando así sucedía no acertaba a explicármelo, mi emoción llegaba al límite: espiaba a los repartidores a domicilio y robaba algunos ejemplares depositados en la escalera de los pisos. No tenía dinero para comprarlos.

Mis actividades fueron siempre variadas: lo mismo ayudaba en la repoblación forestal cavando hoyos y plantando árboles, que estudiaba, asistía a los campamentos falangistas, escribía artículos, daba recitales de poesía. A partir de 1939 y por las mayores dificultades económicas de mi familia, simultanéé el Bachillerato con la Escuela de Formación Profesional Obrera de la Fábrica

Nacional de Armas de Toledo, que, por motivos de seguridad, había sido trasladada a Palencia. Aquí cursé tres años, y aunque realicé largas prácticas de mecánico-ajustador y tornero, al final de los estudios me especialicé como delineante industrial.

Mucha hambre pasé entonces. No presumo de ellos, sencillamente lo digo. Transcurrían los años 1941 y 1942 (fueron los primeros de los llamados *años del hambre*) y los recursos de mi familia eran de todo punto insuficientes. Durante la guerra, al constituir la zona de Franco la parte agrícola, abundaron los alimentos incluso con extraordinaria abundancia. Pero ahora faltaban los artículos de primera necesidad y el hambre de las clases obrera y media estaban a la orden del día. Un hermano mío, el mayor, se colocó de botones en el Banco Mercantil; otro, Jorge, de albañil en una empresa constructora; Pablo, de mecánico-ajustador en la Fábrica de Armas. Pero todos los recursos aunados, los de ellos y los de mi padre, que por la tarde trabajaba como pintor de brocha gorda con Gregorio Buj, no se bastaban ni mucho menos para adquirir los artículos necesarios, que, desaparecidos, empezaban a cotizarse a precios fabulosos en los mercados de “estraperlo”. Comíamos almorta y muchas veces no esperábamos siquiera a que se terminara de cocer. El pan era un artículo de lujo y lo cuidábamos como agua en el desierto. Aquellos 150 gramos de pan de la ración para hombres hechos y derechos que trabajaban en rudas faenas laborales nos tenían sumidos en una constante debilidad. Mi hermano Ángel pintaba con un lapicero de tinta la parte empezada de su ración para comprobar si alguien le había quitado alguna miga. Los pequeños buscábamos por los cajones migas antiguas. Mi madre –desesperada- a pie recorría kilómetros y

kilómetros a través de los páramos para traer de algún pueblo cercano dos kilos de almorta y alguna hogaza. Aquellas circunstancias me hicieron hosco, huraño, insociable y cambiaron el curso de mi vida, pues, para poder comer, me presenté voluntario en la Marina de Guerra, como hicieron no pocos jóvenes del interior de España. Hay que tener presente que fueron millares y millares los que murieron en el país después de la guerra, de tuberculosis. El Régimen había instalado numerosos sanatorios antituberculosos por todas las provincias, y en el de Monte el Viejo, de Palencia, entró de enfermera mi hermana mayor, María Teresa, la cual no se daba abasto para atender a los que fallecían.

En la Fábrica de Armas, los jefes –coronel Baeza, teniente coronel Villegas, comandante Cabrera y Ordax, etc.- vivían bien y estaban bien abastecidos. No dejaba uno de considerar tristemente que mientras ellos se dedicaban a acaparar los víveres, a utilizar los talleres y obreros para sus encargos particulares e incluso a exigir facilidades de las obreras jóvenes y guapas que no quisieran verse despedidas, uno tenía que agenciárselas para encontrar un suplemento alimenticio aun a costa, en ocasiones, de las buenas costumbres. Por ejemplo, una de nuestras actividades consistía en “correr las peras”. Así llamábamos a robar fruta, o lechuga o lo que fuere de las huertas, exponiéndonos de continuo a la furia de los hortelanos, que por esas tierras pobres nunca hicieron gala de buena sangre. Por fortuna sólo tuvimos un accidente, cuando robábamos patatas sacándolas de la tierra. Los hortelanos debieron tener un chivato y nos rodearon por todos los caminos con bicicletas. Uno a uno nos fueron cogiendo y dándonos una soberana paliza. A uno de nuestros compañeros lo tiraron incluso al agua desde un puente. Esto nos movió a variar de actividad. Unidos a un tal

Báscones, por mal nombre *el Cogorza*, que tenía un buen repertorio de llaves y que posteriormente ingresó en el sanatorio antituberculoso, mi hermano Demetrio y yo nos introdujimos, previo meticuloso estudio del terreno, en un corral de la vecindad con la nada loable intención de sustraer una gallina, ¡como simples gitanos! No podíamos ir a menos. Trabajo nos costó, después, convencer a mi madre que el ave talludita había sido legalmente obtenida y que si, en efecto, acusaba magulladuras en el cuello era por la dificultad que había tenido la dueña para darle caza. Con los menudillos y el arroz del racionamiento nos hicieron una riquísima sopa, y unas patatas asadas en los hornos del temple de la Fábrica hicieron las veces de pan, que no existía. El postre estaba asegurado, con botes de diversas clases de mermelada, que no en otra cosa consistía el suministro alimenticio que se daba a los trabajadores de la Fábrica, con el consiguiente descuento en las seis pesetas de jornal que se disfrutaban.

En estas ocasiones realicé algunos viajes. Hacía tiempo que había dejado la Falange y a la Fábrica dedicaba casi toda mi atención. Estos itinerarios de aprendizaje me fueron de cierta utilidad. En Toledo me fue posible conocer las proporciones del tesoro artístico de nuestro país, aquellas calles empinadas y pedregosas, aquel mirador del Tajo y de la Vega, fuera de la muralla, aquellas noches llenas de misterio en las que costaba Dios y ayuda descifrar las inscripciones de las casas blasonadas, las *covachuelas*, las iglesias y conventos llenos de riqueza y arte, la misma Catedral que ya conocía por los cromos, todo me inspiraba una tremenda emoción. Pero nada como el Entierro del Conde Orgaz, en la iglesia de Santo Tomé, y las ruinas del Alcázar, sobre cuya gesta nos habían llenado los oídos a lo largo de varios años.

También viajé por Asturias, deteniéndome principalmente en las fábricas de cañones de Trubia y en la de armas cortas de La Vega, en Oviedo. En el puerto del Musel se realizaban trabajos para la puesta a flote del crucero *Méndez Núñez*, hundido durante la contienda. Vi también la catedral, con toda su sillería y la torre destruidas por los bombardeos del general Aranda, y las ruinas del Cuartel de Simancas en Gijón, baluarte de la resistencia militar ante los mineros. Llevábamos con nosotros a un jesuita llamado Padre Vicente, ser despótico y malvado que tenía muy diversos motivos para su inclinación por la juventud. Yo hube de ponerme serio cuando me cerró en su exclusivo departamento de primera del tren so pretexto de conversar. Después supe que lo habían desterrado a Chile por su inclinación a la pederastia y porque había osado predicar en la misa mayor de San Francisco contra los nazis.

Hacia Reyes de 1942, después de un larguísimo y desagradable viaje entre la nieve me incorporaba al Cuartel de Instrucción de Marina en El Ferrol. Debo la vida a una circunstancia fortuita, por haber perdido el tren en uno de estos viajes, en que el convoy tuvo un doble choque dentro del túnel de Torre del Bierzo muriendo a consecuencia de la colisión y por el voraz incendio que se produjo mil y pico personas, entre ellas, Luis Sánchez, un amigo de la infancia que se dirigía a La Coruña y con el que había acordado viajar yo el mismo día.

En el Cuartel, situado en los arsenales, se pasaban muchas calamidades como consecuencia de un régimen alimenticio demasiado riguroso y una disciplina mal entendida. Un periodo de instrucción intensiva, de una duración de tres meses, me puso en condiciones de embarcar, lo cual hice en el crucero *Almirante Cervera*. La vida marinera era dura y costaba trabajo amoldarse a

ella. En el año que pasé de marinero de cubierta adelgacé bastante, pero con los destinos sucesivos conseguí recuperar peso e incluso rebasarlo.

Escribir versos era cosa que no acertaban a comprender los contra maestres; ellos creían que esas aficiones vergonzantes restarían eficacia al fregado de las cubiertas y la limpieza de los metales. Algunos oficiales –Francisco de la Rocha, Jorge García Parreño y Kaden, Francisco Ayuso- tampoco mostraban predilección por las letras, a pesar de haber sido siempre la Marina un arma en cierto modo humanística; por eso me tomaban antipatía tan pronto como se enteraban de mis aficiones. ¡Cualquiera les decía a aquellos señores que Lope de Vega, presente en la fracasada invasión de la Invencible, también fue poeta, y que Cervantes, que tampoco era manco a pesar de faltarle la mano, luchó a bordo de *La Marquesa* contra los turcos temibles de Lepanto! Menos mal que otros oficiales –Julio Préndez, hermano de los actores; Salvador Moreno Reyna, sobrino e hijo de los almirantes y algún otro- no eran de la misma opinión.

De marinero de cubierta pasé al servicio de un montaje con cañones del quince y medio. Estando yo en este destino ganamos tres maniobras de tiro en competencia con el resto de la flota atlántica, al deshacer blancos remolcados a una distancia de 12.000 metros. El *chulo del Cantábrico*, como le llamaron al *Cervera* durante la guerra, seguía demostrando la singular eficacia de su tiro. Dirigía entonces la escuadra el Almirante Moreno y era comandante del barco don Carlos Vila Suanzes, extraño sujeto del que merece la pena hablar, así como del segundo comandante, Fernando de Alvear y Abaurren.

Pocos viajes pudimos realizar por causa de los acontecimientos mundiales. Alemania e Italia estaban enfrentadas con los países democráticos y éstos

empeñados en deshacer el pujante régimen nazi. Operaciones navales peligrosas, minas a la deriva, neutralidad, aguas jurisdiccionales..., todo estaba de acuerdo para que, teniendo tan magnífica ocasión, apenas despegáramos de la costa gallega. Lo más lejos que nos atrevíamos era Oporto, Lisboa y Cádiz, y en ocasiones, mar adentro, cuando había que auxiliar a los alemanes. En todas estas ocasiones fui recogiendo experiencias y enseñanzas que sería prolijo enumerar.

De esta aciaga época lo que más se me gravó fue la lucha sin cuartel de la guerra. Con frecuencia llegaban al puerto de El Ferrol submarinos alemanes, refugiándose malheridos en nuestros diques para reparar averías, curar heridos y aprovisionarse de combustible y alimentos. Era impresionante verlos llegar, semihundidos, con la dotación formada en cubierta, las cabezas vendadas, los brazos en cabestrillo... Nosotros formábamos para darles la silenciosa bienvenida. Pero como quiera que los submarinos se pasaban varios días en el dique, pronto aparecían los aviones de la RAF en vuelos temerarios haciendo fotografías. Nos aprestábamos al zafarrancho de combate y disparábamos sin cesar contra aquellos valientes que temerariamente pasaban en vuelo bajo entre el fuego del *Cervera* y del *Canarias*. En una ocasión conseguimos derribar un avión inglés con fuego de ametralladora antiaérea. Los ingleses no respondían en el momento, pero en alta mar atacaban a nuestro petrolero, que suministraba petróleo a los submarinos alemanes, y hasta en cierta ocasión yo mismo fui testigo de un incidente que estuvo a punto de costarme la vida. Habíamos salido un poco en viaje de prácticas en nuestro submarino B-2, destinado a estos menesteres por no poderse ya sumergir, cuando unos aviones de caza ingleses,

volando bajo, empezaron a disparar sobre nosotros con fuego de ametralladora. Por si se trataba de un error y no se veía bien la bandera pintada en la torreta, empezamos a ondear horizontalmente una enseña nacional. Lejos de alejar a los héroes de la RAF, lo que hicieron fue lanzar bombas de mano contra el submarino, cayendo por fortuna en el agua.

También estuvimos a punto de perder la vida en un viaje hacia Breste, en el canal de la Mancha, cuando acudíamos a salvar a los náufrago del acorazado *Bismark*, que había sido hundido en una premeditada operación conjunta aeronaval de los aliados. La mar gruesa estuvo a punto de hundirse. El castillo de proa se hundía materialmente en las aguas. Los destructores que nos acompañaban –Jorge Juan, Gravina, Almirante Antequera- aparecían y desaparecían como por milagro. Con el mando roto, el palo semicaído y los botes deshechos en la cubierta, conseguimos recoger varios cadáveres alemanes y regresamos sin que nadie intentara hostigarnos. El comandante, sin saber qué hacer con los muertos, telegrafió al Cuartel General del Führer. Hitler contestó con otro mensaje que decía: “La tumba del marino es el mar. Muchas gracias.” Así que fueron los cadáveres envueltos en banderas con la cruz gamada y depositados con un fuerte peso en unas rampas que los lanzaron al mar, mientras nosotros, en formación de gala, entonábamos el *Yo tenía un camarada*.

De marinero artillero salté a repostero, nombre con que en la Marina se designa a los asistentes. Primeramente estuve al servicio del teniente de navío Francisco Ayuso, murciano atravesado y quisquilloso que me despidió por no llamarle con la debida reiteración para el relevo de guardia de la mañana. Con

el *Pater* fui más afortunado y me pegué la vida *pater*. Era un joven capitán castrense y no mal poeta que había obtenido un premio en las Justas Literarias de Cádiz. Le ayudaba a misa por la mañana y después le arranchaba el camarote. Casi siempre estaba malo y debía hacerle compañía. Cuando salía a tierra le fisgaba los últimos versos, le fumaba los cigarrillos –tenía un arsenal de tabaco inglés- y le leía los libros recientes de la pequeña pero nutrida biblioteca. Gracias a él pude conocer los clásicos griegos y, entre lo moderno, a Rilke, Papini, Valery, Maurois, Rusell, Shaw y otros muchos que no recuerdo. Sentado confortablemente en el camarote me pegué unos atracones de lectura que luego me fueron provechosos. El tal *pater*, que, con una admiración incomprensible se firmaba “Fermín García Sanchiz”, en lugar de García Sánchez, que era su auténtico apellido, solía vestirse con frecuencia de paisano, y con los aditamentos más modernos enfilaba con el chinchorro alguna playa de moda para pasárselo en grande de la manera más profana. Luego me enteré que dejó el servicio naval e ingresó en una orden franciscana.

Estando enfermo de una úlcera duodenal que había contraído con aquellos *reenganches* a base de judías y jureles, fui declarado inútil temporal en el Hospital de Marina, adonde ya había ingresado diversas veces. Allí conocí a Pablo Antonio Bueno, poeta y novelista que, manifestando una verdadera pasión por Baroja, más tarde consiguió ser su secretario. Las enfermedades venéreas y la tuberculosis estaban a la orden del día. Aquellas, con los submarinistas alemanes y ésta con los marineros españoles. A mí me dijeron que si quería operarme, y como de cuatro operaciones de estómago por aquellos días habían muerto tres, dije naturalmente que no.

De regreso al hogar paterno, ya licenciado, me puse en contacto con el joven elemento literario de la capital castellana, con objeto de hacer algo por acabar con el tradicional marasmo cultural de Palencia. Después de revisada nuestra obra y expuestas nuestras opiniones sobre el particular, el periodista Dacio Rodríguez Lesmes, a la sazón redactor-jefe del *Diario Palentino*, y los poetas José M^a Fernández Nieto y Félix Buisán Cítores fundaron conmigo la peña “Nubis”, sobre el antiguo nombre romano del río Carrión, así como la revista “Nubis” que se impondría la misión de reunir los esfuerzos dispersos de los aficionados a las letras en la provincia. Nuestra poesía tenía, por lo pronto, particulares características; el estudio de nuestros clásicos particulares (el rabino Sem Tob, Marqués de Santillana, Jorge Manrique...) nos descubría por otra parte un mundo poético sereno y varonil, austero y recio, que muy bien podría localizarse como un *trascendentalismo* castellano que pasó a moverse en la órbita tremendista y neorrealista de *España*, de León, por las consiguientes afinidades. En el empeño se nos unieron los hermanos Mariano y Antonio del Mazo Zuazagoitia, el pintor Cesteros, el poeta Jesús Unciti Urniza, Luis Martín Santos y otros. Realizamos viajes a Valladolid, para charlar con el grupo *Halcón*, que dirigían Fernando González, Manuel Alonso Alcalde, Luis López Anglada y Arcadio Pardo, y a León, para celebrar entrevistas con el Padre Lama, Eugenio de Nora, Victoriano Crémer y el resto del grupo españaista. Tuvimos entonces la mala suerte de que cesara la publicación de revistas tan importantes como *La Estafeta Literaria*, y nadie pudo hacerse eco de nosotros. Así nos sumergimos en un semianónimo provincial que a duras penas pudimos algunos romper poniéndonos en contacto con otros grupos literarios de España.

Todo esto era en Palencia muy bonito pero nada interesaba a los caciques de la localidad. Pensábamos crear obra y estudiar a fondo el venero cultural de la provincia, pero a los señoritos ricos con ínfulas literarias que se nos habían adscrito les interesaba más el comadreo local y así se vinieron abajo nuestras pretensiones. Dacio Lesmes dimitió, yo también me separé del grupo y aquello se convirtió en algo así como cierta revista *Alférez* propia para los alumnos internos de un colegio de frailes. En definitiva se habían publicado cuatro números de “Nubis”, dos libros de versos de Fernández Nieto y mi “Poema de la condenación de Castilla”. También se celebraron algunas emisiones de Radio, diversas conferencias, varios recitales públicos y hasta un atrevido e inconsistente juicio literario contra la poesía modernista que, eso sí, por varias semanas apasionó a las gentes de la ciudad.

En 1945, a raíz de la creación del Seguro Obligatorio de Enfermedad, conseguí en unas oposiciones entrar en el Instituto Nacional de Previsión. Mejor dicho, lo consiguió mi familia, pues yo me resistía a burocratizarme. No obstante, ello facilitó mi acceso a Madrid, pues en 1947 conseguí el traslado. Durante el primer año de estancia en la corte pasé un hambre más que regular, pues mi escaso sueldo no se bastaba para pagar la pensión. Intentar valerse de la pluma era asaz pretencioso, ya que no lo lograban gentes de antiguo dedicadas a ello. Hasta la fecha no había percibido por trabajos literarios más que el importe de tres flores naturales y alguna que otra colaboración milagrosamente retribuida.

Pude salir adelante, a pesar de todo. Desde los primeros momentos mantuve relación –ya iniciada antes por correspondencia- con Eduardo Chicharro hijo,

Carlos Edmundo de Ory y Ángel Crespo, que habían fundando un movimiento, el postismo, definido como “automatismo psíquico seleccionado”. Esta tendencia estaba bien muerta cuando me incorporé efectivamente a ella. Ni Silvano Sernesi, que regresó a Italia al finalizar la contienda mundial, ni ningún otro logró mantener en pie aquel cadáver alumbrado en Ávila. Todavía hicimos algunas reuniones en el estudio de Chicharro, con la colaboración del pintor Francisco Nieva, de su hermano Ignacio, músico y después obispo anglicano, y de la propia Nanda Papiri, mujer de Eduardo que se había revelado pintora de un naíf apasionante. Pero en realidad ni había voluntad de continuidad ni se terminaba de centrar la cuestión, y fue lástima, porque Chicharro poseía, además de una vasta cultura, una poderosa inteligencia; Ory, un gran talento literario que se perdió en envidias, rencillas, vanidades y personalismos; Paco Nieva, una facilidad de creación y del sentido del buen gusto francamente asombrosos, y finalmente Ángel Crespo, con una tenacidad y un derroche de juventud que nunca le han abandonado.

Por paradójico que resulte, la muerte del pintor Chicharro padre, impresionista y académico a ultranza, significó la definitiva muerte del Postismo. A partir de entonces, Chicharro hijo se recluyó en su casa, Ory emigró a Francia, Nieva también, y sólo Crespo y yo mantuvimos el contacto. Esta progresiva amistad entre quienes acusábamos tantas identidades generó la idea de crear una revista que contribuyera a esclarecer el confuso panorama de la poesía española de la posguerra. Así nació “El Pájaro de Paja”, en el Bar Moreno, de la Glorieta de Iglesia, situado cerca de nuestros lares, pues Crespo vivía en una pensión de la calle Alonso Cano y yo en otra de Gonzalo de

Córdoba, número 7, en la plaza de Olavide. A la empresa se nos unió en seguida Federico Muelas, deseoso siempre de actitudes jóvenes y sorprendentes. La Carta circular de la Poesía, como así se titulaba la revista, fue piedra de escándalo en Madrid. En ella colaboraron firmas como Gerardo Diego, Carmen Conde, Ángel Ferrant, Mathias Goeritz, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Miguel Labordeta, Chicharro, Ory, Manuel Pinillos, Gloria Fuertes, Juan Eduardo Cirlot, Manuel de Cabral, Eugenio d'Ors y otros que sería prolijo enumerar. La crítica la aceptó con rara unanimidad, pues agradaba su aspecto desenfadado y su valentía. Además, creo que no se editaba en aquel momento ninguna revista de poesía en España. Después, a su calor, fueron naciendo "Deucalión", en Ciudad Real; "Aljaba" en Jaén; "Doña Endrina" y "Trilce" en Guadalajara, "Arcilla y Pájaro" en Cáceres; "Haliterses" en Barcelona; "Sazón" en Murcia; "Arquero" en Madrid y, aparte, "Platero" en Cádiz, etc., etc.

APÉNDICE II

“DIARIO” DE G.A. CARRIEDO

(1948-1949; 1953)

Viernes, 15 de octubre.

Fomento 32, Madrid.

¡La muerte! Vago espectro que nos ronda con hostil contumacia. La Muerte dicen que es esa que vemos hoy, ayer y anteayer, y veremos también mañana, inanimando los cuerpos, y traduciéndolo todo a ese idioma horizontal e insensible que limita cuatro tablas. ¡La Muerte! Colofón diario y permanente, desapacible novedad en todas las latitudes terráqueas. Es como si se presentaran diversos estíos, y segaran con hoces invisibles esos trigos vitales que consideran maduros.

¿Existe, en realidad, la Muerte? Estado de transición, momento evolutivo, desconocida metamorfosis, ¿no será la Muerte un fantasma creado por el miedo y el terror religioso? Muchos estragos ha causado la religión, pero el peor de todos es el de haber inventado la Muerte, “esta terrible muerte de pensar en morir”, que decía un joven poeta canario, este desenfrenado culto a la muerte, para explotación de la vida. Nada perece, nada acaba, todo perdura, todo evoluciona, se ha dicho repetidas veces, pero el hombre medio no ve en estas palabras sino tópicos consoladores, o, a lo más, explicación científica del destino de la materia. No obstante, hay algo que nos asalta con celeridad de vértigo: ¿y la capacidad pensadora? Porque la Muerte parece ser esto: La cesación de la aptitud pensante, la pérdida de la conciencia, la aparente anulación del intelecto. Pero acaso, esta conciencia, esta función del intelecto no es otra cosa que una solución normal de tipo orgánico, perfectamente ligada a esas otras soluciones de la misma índole que constituye la respiración, la

circulación de la sangre y la contracción de los músculos. Llegados aquí, recordamos a Paul Valery: “La mort est seulement un act du coeur”, decía, aproximadamente, con lo que la Muerte se nos ocurre una aparente cesación de las funciones físicas regulares establecidas *dentro de la condición humana*¹⁵³. Pero cabe pensar: Si la materia evoluciona, si nada acaba y todo sigue su perfecta solución química, ¿por qué el alma, esa función del intelecto que llamamos conciencia no ha de proseguir manifestándose distintamente después de la rotura aparental que señala el fin de la existencia? Nada se nos alcanza fuera de nuestra calidad actual, pero esto no implica la negación de una concluyente realidad de existencialidad¹⁵⁴ más allá de nuestro último bostezo humano.

La causa de todo temor pánico a la muerte, es nuestra terrible vanidad, fomentada con creces por los sectarios religiosos, más propiamente por los cristianos. El hombre, racionalmente considerado –y este es el único modo de considerar las cosas sensatamente-, no es más que una minúscula partícula, apenas visible, en el infinito conglomerado de sistemas solares y de mundos lógicamente habitados. ¿Por qué, entonces, esta vanidad de crear un Dios “razonable”, con todas las características del perfecto comodín, y decir, por ende, que el hombre es su semejante e imagen, objeto de sus invenciones moralizadoras, y de sus desvelos más absorbentes? No se resigna, entonces, el hombre, al acabamiento, y desea también la perdurabilidad, porque no cree

¹⁵³ Todos los rasgos tipográficos reproducen el original manuscrito. En este caso, el sintagma estaba subrayado en el original.

¹⁵⁴ También respetamos la expresividad y la redacción del texto manuscrito; éste es un ejemplo.

poseerla, ni la poseerá, tal vez, con sus idénticas facultades pensantes de ahora, y también para el hombre la evolución es muerte. Créase con esto el temor de no merecer bienaventuranza póstuma, mas, en realidad, todo es aparente: Lo único que se establece es el terrible temor pánico de la Muerte, y se le fomenta con amenazas y maceraciones, con tremebundos cantos litúrgicos capaces de matar un caballo, y con requisitos de escena barata, de pura teatralidad, que tanta influencia saben sacar sobre el ánimo de los hombres, predispuesta de antiguo por todo el bagaje hereditario de prejuicios y temores.

Todo esto, como todo artificio, aparte de la verdad, y ésta se me ocurre mucho más noble y simple; es decir, natural. En las sociedades primitivas, todo era más puro; cuando acaecía la muerte, cuando este simple acto se presentaba, nada se perturbaba en el recinto individual. Razas existen todavía que celebran con regocijo la muerte de los individuos, otorgando comilonas, y brindando por su reposo eterno; en algún país de Asia, se usa la señal venturosa del luto blanco; y así podríamos seguir. Sin embargo, la prueba más inequívoca de la lógica naturalidad mortal, la constituye la indiferencia de la vida, de la Naturaleza, en suma, a medida que *van cayendo* seres y seres de todas las especies, sin que nada sufra, sino en el interior contaminado de los hombres corrompidos, de entereza y personalidad primigenia aniquiladas. Esto digo.

Fue a la salida del trabajo, masa borreguil, propicia víctima de la necesidad, cuando alguien que esperaba en un rincón, se me avalanzó, sollozando: Era mi hermana Flora, y yo creí que era de alegría. Mas de pronto.

- Eduardo ha muerto...

Noté como un golpe duro y seco en el corazón. ¡Muerto! Aún no hacía una quincena que habíamos corrido juntos los senderos, comido moras por los caminos, discutido sobre la mesa del hotel. Era alto y aparentaba ser fuerte aquel noble muchacho que tanto quería a mi hermana; no presentaba su salud un serio peligro próximo. Me tenían anunciada una visita para ayer, que yo aguardé inútilmente. Sin duda, pudo más el bacilo, y sobrevino la hemoptisis, interna, porque de haber desahogado al exterior, hubiera durado lo suyo, y, ¡quién sabe!, hasta curado.

Flora seguía sollozando, y, calles de Fuencarral, Colón, Valverde, Gran Vía, me explicó lo sucedido:

-Fue el día 13; como sabes cumplía treinta y cuatro años, y habíamos comido juntos. Estaba muy contento, y su aspecto era el de siempre. Salimos, por la tarde, a pasear por los caminos que conducen al pinar, y allí hacíamos proyectos para el siguiente día, en que te haríamos la visita nada más llegar. Yo no había querido entregarle el libro que te encargué, como si presintiera algo fatal. Fue al despedirnos, cuando él puso calor en la separación, y se resistía a dejarme. Yo, entonces, le dije: “-Parece que no nos vamos a volver a ver”. Así fue: Dormía ya, cuando alguien entró en mi alcoba para decírmelo. ¡Él había muerto! No sé por qué tuve la sensación de que la noticia ya me era conocida. No me dejaba salir, y creo que me hubiera tirado por la galería. Cuando llegué al hotel, le encontré casi frío con el semblante tranquilo. Debió de ser una cosa rápida. A partir de entonces, apenas recuerdo cuanto vi, y cuanto me dijeron.

Calló mi hermana, para proseguir en el restaurante donde habíamos entrado:

-Parece ser que no se había acostado aún, porque murió completamente desnudo, como si no le hubiera dado tiempo de colocarse el pijama. Se sintió mal, llamó, pedía mi presencia y la de un sacerdote, y en cuatro minutos falleció en brazos de Calos, su amigo, diciendo que me quería... Después, la familia, la conducción al depósito, vestido de azul marino y envuelto en una sábana, las exequias con los terribles cantos funerales, y el entierro en no recuerdo qué nicho del cementerio de Guadarrama. Eché a correr a la torre que hay próxima del camposanto, y debí tener algo así como un ataque de nervios.

La vida se le apareció entonces, a mi hermana, fría y sin sentido. Esa horrible sensación de soledad, de vacío, como si alguien próximo se hubiera marchado lejos. Absurda la vida, e inaguantable el pueblo, con todas sus gentes preguntando por ella y dándole el testimonio de su falso sentimiento: Novedad y curiosidad, únicamente, en el continuo picotear de aves de corral, o escarbar la basura de perros callejeros. Tentada estuvo de abandonarlo todo. Vino, sin embargo, a mí, sola y dolorida, a esperarme en un rincón de la puerta de la oficina, a las 24 horas de la fecha en que me tenían anunciada su visita, juntos. Y sola se fue para allá, después de haber pasado la tarde conmigo, a enfrentarse con los conocidos paisajes, con las horas de siempre, a hundir su cabeza en la monotonía yerta y desconsoladora del Preventorio, cuatro paredes para todo el invierno vecino. Y dentro de esas cuatro paredes, ¡qué asechanzas!

Domingo 17 de octubre.

Fomento 32.- Madrid.

Estoy triste y desalentado. Si de mí solamente se tratara, ya todo lo hubiera mandado a paseo; habría dejado de aspirar; renunciado a una vida mejor. Porque trabajos y penas tienen su compensación; pero no hay que olvidar que la existencia puede truncarse a mitad de camino. Y yo creo vivir en una provisionalidad desalentadora: Siempre creo que es poco lo que me resta de vivir, ¡oh, música, “aliento de las estatuas quizás”, como dice el dulce Rilke! “Llamada en el caos”, la llamaría con Maximich Gorki. Por ella iría yo hasta caer desfallecido en cualquier rincón del camino. Pero hay que seguir adelante. Quiero decir que se hace menester mantenerse en la brecha. He bebido con Osorio en las más sucias tabernas, donde alientan horas de olvido seres de tortura; he navegado la diversión infantil y la imposible polémica con Pablo Antonio y con Ruth, con mi hermana Lucinia; pero es ahora –anoche- cuando López-Motos me habla de una obra que podríamos escribir en colaboración y que tendría un éxito universal. Sin duda hay que trabajar. Poco se puede hacer, pero es claro que menos se hará soñando en la cuneta. ¡Ay, desgracia de cada amanecer, incorporándose a una lucha estéril y absurda!

Sábado, 23 de octubre.

Fomento 32. Madrid.

Quiero saber qué es lo que tengo que hacer para seguir adelante. En primer lugar, se me ofrece una primera medida. Aislamiento. La labor que haya de

realizar, la debo llevar a cabo solo. “Ars longa; vita brevis”, dice el clásico. Una amplia labor –humana, artística- tengo por delante, y la presiento indispensable dentro de mi corta vida. Ordenaré mis ideas, veré de encauzar mis aptitudes por un camino eficaz, es decir, intentaré producir obra, pero no podré olvidar la solución del problema económico. Deberes morales impuestos me obligan a ello. Trabajo, es cierto, pero la labor es dura y tarda en fructificar. Salieron a concurso, recientemente, veinticinco plazas para la Escuela Oficial de Periodismo. Creo que el periódico iría bien con mi espíritu de libertad y movimiento, pero no olvido la amenaza de su ejercicio. Presenté mi instancia, aunque informes obtenidos me aseguran su inutilidad, ya que, viviendo en un régimen donde la recomendación se constituye en la más alta prerrogativa, las veinticinco plazas irán a poder de numerosos curas y altos militares que optan a las mismas. Por otra parte, la plaza de asesor literario requerida por la Editorial J.M. Bolívar, se halla muy asediada, aunque se me notifica haber sido elegido a prueba, entre las 360 solicitudes presentadas. He de presentar informe y posible corrección de una obra recientemente aparecida; en esto consistirá el primer ejercicio.

Trabajar, trabajar, trabajar. Matar este formidable fantasma de las necesidades al descubierto, que tantas energías y horas restan a la íntima labor formacional, al estudio, a la confección de la obra propia. La vida nos niega esta ejecutiva; hemos de tomarla de viva fuerza, independizándonos, cubriendo todas estas cosas de carácter físico y social, que, si bien de vital importancia, estorban el verdadero cometido interno y al exterior de la calidad artística. El inteligente puede hacerlo; cualquier labor es fácil, y el tesón coadyuvará eficazmente al

logro; solamente quedan los resabios, la repugnancia, pero éstos desaparecen al simple acto de reflexionar las graves consecuencias del abandono. Un poco de cautela, después, y el medio no habrá vencido la casta.

.....

Hoy nos hemos venido Osorio, Pablo Antonio, Ruth, Carlos Edmundo, Emilia y yo en casa de los Nieva. También ha asistido Antonio del Mazo, compañero de mis estudios juveniles y camarada de mis primeras actividades literarias en Palencia. No se presentaron Jesús Unciti, Fernández Nieto, Mariano del Mazo, todos ellos a la sazón en Madrid por rara coincidencia.

Discusión, incompatibilidad, disparos maliciosos, de todo hubo en la viña del Señor. Distintos modos de interpretar las cosas, más concretamente, de concebir la Poesía. Huida, unos por exceso, otros por defecto, del verdadero sentido, justo medio de la cuestión. Ausencia del noble intento de penetración en el mundo dispar habitado por cada uno. Por ejemplo: Si colocamos a varios individuos en sitios distantes y lanzamos una única voz, los más próximos oirán perfectamente; no así los más lejanos. Se impondría la necesidad de ir repitiendo la cantinela por cada región. Aún más exacto: Parece ser que los mismos colores no son vistos exactamente iguales por cada uno de los humanos: Todo depende de la calidad óptica. Es difícil percibir al unísono, coincidir en las apreciaciones y estremecerse a la par. ¿Y es que, acaso, interesa?

Martes, 2 de noviembre.

Fomento 32, Madrid.

He releído las páginas que anteceden, y me sorprende la serenidad que ahora disfruto. Estoy tranquilo y alentado. ¿Qué ha pasado, pues? Creo adivinarlo: Estos días he trabajado un poco, un trabajo de abstracción, unilateral, espirituoso. Es como esos vinos que suben rápidamente a la cabeza. Cuando el hombre olvida algunas cosas, más concretamente, las que con su ser físico se relacionan, gana en pulcritud, en equilibrio, en belleza. La sola contemplación de un anaquel, de un escaparate de librería, le pone a uno sobre aviso. “¡Mentecato! He ahí tu mundo, tu amigo, tu amor y tu alimento”, parece decirle esos libros ordenados. Es cierto. ¿Qué problema habrá que no halle solución en el libro? ¿Qué es la vida entera comparada con el pensamiento? Se me podrá argüir que precisamente a eso, a la vida, va encaminado el pensamiento. Pero esto es una auténtica desvirtuación. También está desvirtuada la vida. Con poco alimento, el hombre tal vez pueda seguir viviendo, pero malamente podrá *vivir* sin el libro, sin la acción eficaz y reiterada del pensamiento, sobre todo si ese hombre se puede preciar de tal.

Hay mucho que leer. Apenas hemos hecho las primeras letras. Es milagroso que podamos pensar ciertas cosas, y pedantesco que hablemos de otras. En diciendo esto, se me viene a la memoria el dicho, creo que de San Agustín, de “ars longa, vita brevis”. Pequeña la vida, sí, habiendo tanto mundo, tanta imaginación, tanto libro en los anaqueles de todo el mundo. Pero leamos, al menos...

Juderías (es interesante este estudio suyo sobre “La leyenda negra española”, Cabanés (no me gusta nada su ensayo sobre los enfermos inmortales), Nietzsche (sugestivísimo sus apuntes para una nueva interpretación del mundo) y algunas novelas modernas: John Steinbeck, Arnold Bennett, Huxley, y más abajo John Louis Cromwell. De este último es la obra que me ha tocado informar como primera prueba para aspirar a la plaza de asesor literario. “Sin ir más lejos”, es una obra mediana, incluso, para el carácter popular semi-selecto; es también muy irregular, pues junto a buenos caracteres aparecen detestables personajes, y al lado de perfectas escenas se aprecian otras de pobrísima concepción. En una palabra, defectos de orden técnico, defectos de invención, exposición teatral, “rosismo” por otro lado, y repugnante traducción por todos. Claro es, que no todo esto se puede decir, aunque yo he dicho mucho; ello podrá, tal vez, perjudicarme, pero, ¿y mi conciencia?, como dijo el *otro*, ese otro que nadie sabe quién es ni ha sido visto jamás. Creo, no obstante, que mi informe tiene méritos para ser tomado en consideración, y yo me he hecho algunas ilusiones, que quizás jamás dejen de serlo.

Respecto a esto de las ilusiones, sigo pensando en el retirado rincón provinciano, donde, tranquilo y desconocido (lo primero es mucha consecuencia de lo segundo), pueda entregarme de lleno al estudio, a la lectura, a la obra que siento gemir dentro de mí, y, en suma, a la contemplación y aspiración de la Naturaleza toda.

Jueves 11 de noviembre.

San Lorenzo 14.- Madrid.

Pienso que estamos sometidos a grandes alternativas y que fluctuamos notablemente. Ganamos entusiasmo; perdemos entusiasmo. Allá, aquí, en la amistad, en el amor, en lo literario, en lo propio íntimo. Es innegable la dificultad por someterse. Esos accesos de cariño, rápidos, bruscos, vertiginosos, desdichan de la calidad; cuando se pierde terreno, se percibe lo prematuro, lo inadecuado de ciertos exacerbamientos cordiales, lo inoportuno de ciertas eyaculaciones afectivas. ¿A qué se debe, si no, ese horrible fantasma del tedio que se interpone, como viga en carretera, en esas horas plácidas de cálida excitación? ¿Decepción? ¿Insuficiencia en alguna de las fuerzas generadoras de cariño? “Ven a mí, que te haré pasar ratos deliciosos”, decimos. Pero llegan esos ratos y nos mostramos vulgares, impotentes. Y lo peor de todo es el martillo del tiempo, golpeando nuestras sienas: “Me voy, me voy, me voy...”, dicen los minutos y los sentimientos, y los añoramos repentinamente desaprovechados, vanos, vacíos, como tan-tan de campana en aldea desierta. ¡Oh la gloria fugitiva de un estrecho abrazo, de un estremecimiento unísono, de una lágrima común o una risa coincidente! Los barcos se desamarran, y no se sabe de qué parte se ha roto el cabo. ¡Cristo! Allá, en la otra parte, debe sentirse una terrible sensación de soledad, de silencio, mientras voces ocultas tal vez sigan clamando la deseada cita, y pasos huecos inician esa gran persecución de la compañía perpetua, inacabable.

.....

Frío hace ya. En el otoño de todos, caen las hojas por el jardín de Machado. Todos estos mis días, días de fiebre por la repentina indisposición, con sus horas de oscuridad, soledad y abatimiento, van transcurriendo. Noches de delirio, así sin más ni más, con horribles pesadillas, y después los amaneceres con la espita de la esperanza abierta de nuevo al pilón de la existencia. Después, he cambiado de domicilio: Aquí tengo una mesa para mí solo, y un cuarto donde cuelgo mis memorias por las paredes. Tardo en apagar la luz, porque necesito releer a John Keats, y algún que otro poema mío. Llegará Osorio, buscando mi contacto, y nos beberemos un litro de vino tinto, que es el mejor de los vinos, según frase célebre. Y mi hermana: Flora me llega, y quiere creer que tan sólo yo le resto en la vida; yo pienso que tan sólo ella me resta. Deambulamos por el Rastro, y, como a mí, todo aquello la hace estremecerse, como si fueran –lo son- visiones de pesadilla. La molesta la ciudad, el tráfico y el tráfico, y la gente toda; y hay un momento en que añora la silenciosa elocuencia de sus montes, y quiere marchar con ellos. Por la tarde, visitamos a Carlos Edmundo y a Paco Nieva. Aquel está con su hermana Gloria. Hablamos, hablamos de mil cosas, como si hiciera años que no nos veíamos, o como si nos despidiéramos para una eternidad: Porque forjamos proyectos y nos hacemos recomendaciones. Y ante todo, la lectura, el afán de leer, leer, leer mucho, pero cada vez más seleccionado, más escogido: Sólo unos pocos libros, libros indispensables, necesarios: Goethe, Carlyle, Dostoiewski, Mallarmé, Rilke... También hay que escribir, escribir mucho sobre todo, sobre esto y sobre aquello. Y poesía, poesía buena, de la que “sólo nosotros sabemos hacer”...

Flora y yo nos vamos al teatro. La zarzuela nos entusiasma; ese pobre género a pique de desaparecer, es cuanto más nos satisface. Faltan los cantantes, faltan los estrenos, porque tampoco hay músicos, y menos, libretistas, y las obras antiguas –resabidísimas- necesitan renovarse. Después de 12 años, reponían “Katiuska”, y dirigía el mismo Sorozábal. Obra bella ésta, donde lo genial melódico se da sin interrupción, donde la actividad cantante es gigantesca, y donde la trama también tiene su importancia y belleza: El espíritu ruso –así como su ambiente- está bastante bien captados.

Sábado 13 de noviembre.

San Lorenzo 14.- Madrid.

Estoy tranquilo en el silencio de esta tarde otoñal. Aquí, junto a los balcones que dan a este patio tan amplio, donde el sol se despide bañando los altos muros, se respira bienestar. Ni un solo ruido turba mis oídos. No hay aparato de radio, siquiera, atronando el ambiente, esta es una de las pocas ventajas que nos reporta esta intensa e insistente restricción de energía eléctrica. He cogido un libro cualquiera y me he puesto a leer; pero he pensado que, en estos momentos, lo que deseo es escribir, escribir cualquier cosa. Intentar la ordenación de las ideas provocadas por la discusión de anoche en casa de los hermanos Nieva, y en la que yo observé una actitud semipasiva de espectador; cínica me la calificó Carlos Edmundo.

Carlos Edmundo es todo un borrico; es inútil discutir con él, pues siempre se manifiesta pedante y soberbio y terco. Mientras se piense como él, bien va la

cosa; mas cuando se disiente, ahí le tenemos gritando como un energúmeno, sordo para las razones ajenas, atento sólo a las suyas, gesticulante y pendenciero, hábil manejador del insulto y abandonador de la reunión, cuando pierde terreno. Algo hay que no le podemos negar: Intuición; y esto ya es algo, puesto que la intuición viene a ser el presentimiento de la verdad, la sospecha de lo cierto. En esto yo le doy la razón: en su falta de razonabilidad, pues la intuición está por encima de ella.

La disputa se entabló entre el poeta de las barbas eternamente incipiente, y el mayor de los Nieva. Éste –músico- pretendía conocer mejor a Beethoven, merced al conocimiento y sentimiento de su obra. Carlos, enemigo irreconciliable de la música, pésimo oído que ha llegado a afirmar que “toda la música es igual”, creía conocerle mejor a través de su vida, de su humanidad. Cabe entrar, a priori, en la delimitación de la personalidad humana y de la otra musical del genio. Pero la obra es el genio, como el genio es la obra, aunque como dice Carlos, y no sé por boca de quién lo dirá, no es el genio quien hace la música, sino la música quien hace el genio. Lo natural y propio es que se conozca y ame al artista por su obra, donde ha debido volcarse entera y sinceramente. Lo otro ofrece el peligro del pedestalismo, pues nadie se libra de los efectos de la propaganda, y la acción de la notoriedad y de la historia. En una palabra, que, aun inconscientemente, vamos a las cosas y a los seres, especialmente a los históricos, influenciados, contaminados del sentir general, del pensar común. En un hombre que ha leído mucho y, por tanto, observado cientos de opiniones coincidentes de los más diversos pensadores, difícil es la exclusión del criterio dominante. En Carlos, la cosa parece clara: Acusa una

notable falta de talento musical, pero tiene capacidad de penetración en la vida –hechos, dichos- del genio, en este caso de la psicología beethoviana. Esto, naturalmente, a través de los biógrafos y ensayistas, lo cual adultera la visión personal, pura cuando sólo se ha empleado el medio del trato, absurdo en este caso del sordo de Böhn.

Manolo Aumente, el artífice y pintor cordobés, ha actuado de mediatizador, de elemento conciliatorio en la trifulca. Desde luego, como Ginés Liébana, como todos los artistas de Córdoba (de allí son Ricardo Molina, Pablo García Baena), se muestra Aumente parco y sensato, justo y equilibrado en las discusiones, yendo en ayuda de quien más la merece o acorriendo al que dice aparente disparate.

Domingo 14 de noviembre.

San Lorenzo 14.- Madrid.

Días nefastos estos como hoy, cuando uno no sabe qué hacer, ni tiene ganas para nada. He paseado sin sentido por los jardines y bulevares, y cualquiera que me hubiera observado hubiera pensado sin dudarle en mi gran aburrimiento. Varias veces he vuelto a casa y otras tantas me he puesto a leer; pero la lectura también me cansa. Escribir, no sé qué tenga que escribir, pues antes debiera empezar destruyendo mi obra, esa obra pesada e imperfecta que he acumulado en años anteriores. Hay esta vez más silencio que nunca, y me siento dolorosamente solitario, horriblemente solo. Lamento haber perdido aquella facultad que me caracterizaba, de disfrutar a solas, de recrearme a solas,

encerrado con una buena botella de vino y un libro abierto. Hoy, todo parece faltarme, y siento miedo de mí mismo, de enfrentarme con mi ánima tediosa en la soledad. Sin embargo, no he acudido a la casa de ningún amigo, ni he intentado verme con nadie. Las horas son incomparablemente largas.

Jueves 18 de noviembre.

San Lorenzo 14.- Madrid.

Parezco estar destinado a estar enfermo todos los días de mi vida y a padecer todas las enfermedades. De nuevo en el lecho del dolor. Todo esto me hace suponer que mi vida será corta, que cualquiera de estas mis enfermedades, o todas al tiempo, me cerrarán los ojos y me llevarán al sepulcro. No me atemoriza la idea, no; venga el tránsito cuando viniere, que no es bicoca la vida ni amargo su desenlace. Me contrista la idea de que todo quede a medio hacer, con lo que yo habré sido fantasma ya antes de serlo. Disponemos de muy poco tiempo, y aun este tiempo es restringido muchas de las veces. Pero –repitonada me aterroriza tanto como el dolor. Lo he observado: Si no sufro, estoy dispuesto; si sufro, me rebelo y gesticulo y desespero. Soy extremadamente sensible para el dolor, y es lo que no resisten mis continuos excitados nervios.

Ahora no sufro; por eso estoy más tranquilo. Pero todo es alarmante: Fue hace cosa de cuatro o cinco días cuando amanecí hinchado de cara y piernas; éstas, de una manera exagerada por momentos. Por otra parte, fui notando mi fatiga, al andar, al ascender una escalera, haciéndose la respiración dificultosa en todo momento, especialmente, para dormir. Esta ligera sensación de ahogo no es

nada grata. Recurrí al médico, y después de reconocirme, diagnosticó enfriamiento renal agudo, sin perjuicio de una posible aortitis, para lo cual me trasladó al especialista de pulmón y corazón, adonde iré hoy por la tarde. Yo había pensado en una disnea de tipo neurótico, y sigo creyendo que los nervios juegan un importante papel en todas mis dolencias. No sé adónde llegaré, pero mi salud es precaria hasta el final. Pocas veces la naturaleza pervertida se torna bonancible, y esto bien lo sé yo. Pero –repito- si no he de sufrir, permaneceré tranquilo.

Domingo 21 de noviembre.

San Lorenzo 14.- Madrid.

Viene el dolor hasta mí como un complemento necesario. Apenas puedo escribir, me he levantado de la cama, porque creo estar mejor, aunque la hinchazón se refugia en las piernas.

Estoy enormemente grueso y me fatigo por nada. Cada movimiento provoca una terrible opresión del pecho, con tos menuda y continua, y la respiración se hace casi imposible. Orino poco y oscuro, y, por ende, me duelen los riñones. Puede ser que esto obedezca al diagnóstico del facultativo de cabecera. El especialista de pulmón y corazón no encontró nada, excepto algo mitral en estado del todo embrionario, pero, preventivamente, me largó al analista para fórmula de recuento hemoglobina y globular, y al radiólogo para copia de tórax. Por otra parte, debo pasar al otorrino, ya que las amígdalas permanecen infectas, y también debo acusar alguna obstrucción nasal.

Estoy cansado y no tengo ganas de hacer nada. Ayer me visitaron Chicharro Hijo, Carlos de Ory y Guillermo Osorio, y debieron de aburrirse bien por mi pasividad. Por la tarde, volvieron Osorio y Ory, y estuvieron hasta la hora de cenar. Hoy por la mañana, se han presentado Osorio y Pablo Antonio Bueno, éste alarmado por mi estado de salud. Me he afeitado y vestido y he salido con ellos, muy lentamente. He vuelto, presto, a casa, por la gran fatiga, y este dolor a los riñones, que no parece sino que de ellos me colgaran enormes pesas o cosa por el estilo.

Viernes 3 de diciembre.

San Lorenzo 14.- Madrid.

Al fin he podido levantarme un poco, aunque debo andarme con cuidado respecto de la alimentación y reposo. Estuve mal, y se pudieron dar fatales consecuencias. El diagnóstico acusaba algunas sombras cardiacas y dificultades respiratorias, por culpa de una nefritis aguda, y todo ello, tal vez, por la continua supuración de las amígdalas infectadas. Total: 800.000 unidades de penicilina, aunque el Dr. Albasanz quería los dos millones; estrofantina a todo pasto y dieta y reposo completo. Después de los primeros días, ya pude comer algo de fruta, y hoy mismo, desaparecida la fiebre, disminuida la tensión y, por ende, deshinchado, ya como algunos alimentos. Me he quedado muy delgado y débil y en la próxima semana debo extirpar las amígdalas, es decir, terminar de extirpar, porque ya a los doce años, un doctor no muy ducho y ya fallecido, me quitó algo. Debo consignar que el Dr. Albasanz, sin obligación alguna, ha

seguido de cerca el curso de la enfermedad, con el máximo interés; que mi hermana Teresa ha pasado malas noches para ponerme las inyecciones, y que Osorio ha venido todos los días a verme, lo mismo que Antoñita, la cual ha ayudado a mi hermana en esto de las inyecciones; también vinieron García Ulibarri, Seguí Melgar, Barberán, Montells, éstos compañeros de trabajo, y Paco Reyes y D^a Albina, la madre de la joven, infantil recitadora Ana M^a de Loyzaga.

Lunes 6 de diciembre.

San Lorenzo 14.- Madrid.

He paseado demasiado para ser el primer día, me he cansado y temo una recaída. Está aún muy reciente la lesión renal y aún debo operarme las amígdalas. Me decidí, al fin, a salir, por consejo del médico de cabecera, el cual me ha visitado esta mañana, y a ello ha contribuido mi hermana Flora, venida exclusivamente para comprobar mi estado, no obstante la contestación a la conferencia que ella puso, y a la carta detallada que la remití hace algunos días. Se puso contenta porque esperaba verme peor, y hemos salido antes y después del yantar. Hemos visitado algunos establecimientos y hablado mucho, bien comentando a Dostoiewski, a cuya lectura estamos entregados, bien formulando proyectos para un futuro próximo: Uno hay predominante: Pedir el traslado a un pueblo de región montañosa o marítima, donde pudiera ejercer la jefatura de agencia, y, por otra parte, dedicarme con creces al descanso y cultivo de la salud física y de la otra intelectual. Yo la llamaría cerca de mí, y es posible que

las cosas fueran bien, por cuanto la Naturaleza nos atrae, con su vario y continuo espectáculo, sin olvidar ese otro no menos importante factor de la independencia relativa. El tiempo, en la urbe, no existe. Bien es verdad que el tiempo no existe en parte alguna; pero este tiempo relativo y convencional de nuestras obligaciones y de nuestro reloj de bolsillo, existe menos aún en la urbe. Mucho es el aparato y el desgaste de energías, pero así como no se realiza trabajo por mucho que se empuje un muro, por ejemplo, tampoco hay sensación vital sin la eficaz labor de cada momento. En la ciudad, el tiempo es escaso porque se marcha en los preparativos, sin olvidarnos de que los actos, si nos atenemos a un criterio razonador de índole profunda, están carentes de sentido, y marchan contra el auténtico aspecto vital de la Naturaleza que, queramos o no, nos integra en gran parte. En el campo –mar, montaña, llanura-, por el contrario, el tiempo es largo: Puede uno rendir tributo a la Naturaleza, hacer funcionar el sentido del placer que sus accidentes producen, leer, meditar, estudiar, y, por ende, verificar la obra, esa obra nuestra que está esperando la prolongación del día para salir a la luz. ¡Cuerpo y espíritu! Salud a todas luces. Vida larga, algo larga, bastante larga. *Ars longa*; precisamos, sin duda, otra *vita longa*.

.....

Esta hermana mía se las arregla maravillosamente para evitarme todo gasto y despilfarrar conmigo todo su dinero, bastante escaso, por cierto. Me invita a esto, o a lo otro, y no permite de ninguna de las maneras que yo invierta un céntimo; alega a este tenor que estoy muy debilitado, y me ha costado verdadero esfuerzo hacerla desistir de comprarme algunas cosas que ella dice

“indispensables para reponerme”. Hemos visitado a la otra hermana Teresa en su clínica de la calle de San Bernardo, dando pinchazos a diestro y siniestro de hombres y mujeres. Cal; mucha cal. Vitaminas; muchas vitaminas. Nunca estuvo la gente más necesitada y enferma: Escrofulosis, raquitismo, anemia, desnutrición, infiltrados..., se hace interminable la caravana de enfermos – niños, mujeres, obreros-, que desfilan por las cien mil clínicas españolas. Una sola explicación: Falta de alimentos, abandono total del pequeño y más numeroso individuo. Es trágico el destino del hombre mínimo español: Gana 13 pesetas; necesita 40, y aún así malviviría. El Estado le da 200 gramos diarios de pan negro, y cuarto kilo de puré de almorta cada quincena. Por otra parte, los escaparates están llenos de cien mil artículos prenavideños, y las calles, de mujeres que exhiben tranquilamente arroz, patatas, alubias, aceite, etc., a precios fabulosos, como es de rigor. Si el obrero acude a esta nueva clase de establecimientos sin arbitrio ni contribución, incurre en ilegalidad; pero es absurdo: el obrero apenas puede recurrir al mercado negro-legal de ahora. Solamente, cuando el pobre hombre trabaja en dos sitios (léase: jornada de 16 horas), su mujer *estraperlea*, los niños son restados a la educación escolar y puestos de aprendices, botones, *randas* callejeros o mendiguillos, y las hijas venden tabaco en las bocas del metropolitano, o su cuerpo en las esquinas, sólo entonces, el obrero puede ir tirando, al decir del vulgo; entonces come algo y ya no puede tener queja de las circunstancias creadas “con la ignorancia administrativa”. Abundancia, superabundancia de todo, abastecimiento criminal-permitido de los mercados negros, precios fabulosos, felicidad para los que mandan y para todos aquellos –cada vez más numerosos- que integran el

comercio negro, el robo, el crimen; y hambre, mucha hambre, para la otra mitad de los españoles, los que viven de su trabajo, eso sí, cada vez mayor.

Obreros condenados a mala vida y pronta muerte, niños incultos y famélicos; madres desnutridas y gastadas. ¡A buen presente, mejor futuro!

Miércoles 8. Diciembre.

San Lorenzo 14,- Madrid.

Recibo carta de mi hermano Pablo, anunciándome su boda para mañana, y contesto comunicando mi imposibilidad de emprender un viaje, dado mi estado de debilidad. También escribo a mi hermano Ángel, congratulándome de la noticia que me comunicó días pasados, respecto del natalicio de su hija Margarita, sucedido el 17 del pasado mes de noviembre. Ayer recibí un nuevo envío de Marcos Fingerit, de La Plata; se trata del segundo número de “Unicornio”, revista de poesía que él edita en aquella ciudad argentina, y me acompaña una nota en solicitud de los números aparecidos de la Revista “Nubis” que yo cofundé y codirigí en Palencia, y ofreciéndome su amistad. De los colaboradores de “Unicornio”, me han gustado Yoaquim O. Gianmizzi y Luisa Sofovich, desde Buenos Aires, y Manuel Ponce, desde México, este último con un hermoso poema que intitula “El niño muerto”. Se ve que lo que Marcos Fingerit intenta es dar a conocer periódicamente y en lengua castellana, poemas inéditos de poetas representativos de cada uno de los países del Globo. La edición es leve y agradable, y en ella colaboran, además de los indicados, Rainer María Rilke, Juan Ramón Jiménez, Lizardo Zía, José A. Hernández,

Miguel Ángel Asturias, Fernando Marc y Pedro Olmos, este último dibujante. Ya el pasado año, el Sr. Fingerit me remitió un librito de idénticas características que recogía unos cuantos poemas de pobre factura, que, con el título de “La ciudad de los pájaros”, publicaba el mexicano José Cárdenas Peña. Por mi parte, pienso un día próximo escribir a Marcos Fingerit, atendiendo a su ruego y agradeciendo el envío. Hoy, seguramente, escribiré a mi hermana Flora.

Jueves 9. Diciembre.

San Lorenzo 14.- Madrid.

Existen casos notables de equivocaciones históricas, y algunas han repercutido de sensible manera en la vida de los pueblos. Tal es el caso de la Compañía del Metropolitano de esta capital, donde, sin duda, una falsa interpretación de ordenanza municipal acarrea, actualmente, un grave perjuicio para la economía del pequeño ciudadano. En una palabra, se iba haciendo imperiosa la necesidad de aumentar el servicio de trenes, toda vez que las colas eran innumerables, y la acumulación de viajeros, especialmente a ciertas horas del día, revestía caracteres de auténtica congestión, bien por la gran afluencia de transeúntes, bien por el no pequeño número de inmigrantes, o acaso por la excesiva natalidad, pero siempre por el gigantesco aumento de la población, sin olvidar, asimismo, la importante consecuencia de la desaparición del tranvía, ya que su sustitución por los cómodos autobuses no solucionó nada, debido a su pequeño número y al elevado precio del trayecto, naturalmente fuera del alcance del hombre mínimo. La cosa es que ante este molesto estado de cosas,

el Concejo tuvo una reunión extraordinaria, de resultas de la cual salió una orden para la compañía del “metro”, referente al aumento de trenes. Pero surgió la mala interpretación, el temible error auditivo, y esto no se le puede reprochar a nadie, porque nadie es culpable de que el hombre disponga de entendederas tan deficientes: “¡Aumenten los trenes!”, dijeron los ediles; “¡aumenten los precios!”, entendieron los consejeros de la compañía. Y he aquí cómo y por qué, el pequeño ciudadano de los cuatro trayectos diarios (porque, por lo visto, necesitan trabajar), se encontró de la noche a la mañana con que le habían aumentado el importe del trayecto. No me las doy de profeta, de ninguna de las maneras, pero apostararía cinco contra uno a que no tardarán en seguir el ejemplo la Sociedad de los pocos tranvías que circulan, y la otra de los más pocos aún autobuses. Y todo por una falsa interpretación. ¡Qué se le va a hacer! Por otra parte, ya oí esta mañana a una comadre de las que venden tabaco oficial en las bocas del “metro”: “Esto se pone bueno; habrá que ir aumentando el precio de los pitillos”. Imagino que sus colegas de la Corredera de San Pablo y de la Cabecera del Rastro opinarán de la misma manera. También los comerciantes se afilan las uñas con eso que se rumorea, respecto del aumento de sueldo de los funcionarios públicos.

.....

La niña, la muchacha que iba en el tranvía, me llamaba poderosamente la atención. Salí esta mañana, y al desembocar del “metro” y enfilarse la calle de Postas, oí su cantilena, su salmodia, su extraño e incongruente estribillo. Al principio pensé que aquello más bien procedía de algún mendigo o mendiga; pero me apercibí de su auténtica procedencia: La voz salía de lo más recóndito

de aquel cuerpecillo que caminaba delante de mí. Era una muchacha que aparentaba tener diecisiete años, aunque seguramente eran muchos más. De pequeña estatura, piernas anormales, cubiertas a medias con unos calcetines de lana, y en los pies unas zapatillas mojadas hasta el colmo, se agarraba con unas manos pequeñísimas y gordezuelas al manto de una vieja con un capacho, que, según observé después era su madre. “Una idiota”, pensé enseguida, y me interesó vivamente. Anduve a su altura y observé su difícil paso, su pequeña cabeza, re peinada, sin duda, por otras manos, su frente ancha con una vena voluminosa entre ceja y ceja, sus ojos estrábicos y sin vida, su mentón desviado y su boca saliente e indefinidamente abierta, a través de cuyos labios se veían unos dientes recios y amarillosos. Hablaba en voz muy alta, ¿Pero hablaba? Producía unos sonidos extraños, no guturales, más bien estomacales, que bien quisieran ser palabras. Su madre –sufrida- no le hacía el menor caso. Tomaron el mismo tranvía de la Puerta del Ángel; un militar les cedió el sitio, y cayeron enfrente de mí. La chica era indudablemente idiota y yo me acordé de María Timofierna de “Demonios” de Dostoiewski. Rectifiqué enseguida: No, no era ese el caso; era más bien Lizareta Smerdiascaia de “Los Karamazof”. La madre explicaba: “Tenía, además, no sé qué clase de tuberculosis laríngea o palatal, que la impedía emitir palabras, al menos, ya que no juicios. Eran muy cristianos, que desde Vicálvaro venían a pie rezando. Pero las desgracias seguían...” La muchacha seguía su cantilena; era algo así: “Eo, eo, aga; a ía ee aga, aga...”. Lo que según traducción de la vieja significaba que “la niña quería agua”. Y añadió, a renglón seguido: “Siempre está pidiendo agua; la bebió en Vicálvaro y ya quiere más agua”. Miraba estúpidamente y con fijeza a todos los

viajeros, y se empeñó, con tesón infantil, en recoger los céntimos de la madre, para pagar ella misma, al cobrador, lo cual hizo con una risa gozosa, sin duda, pero estúpida. En otros detalles, a más de éste, tales como adelantarse a abrir la portezuela cada vez que alguien lo requería, o acariciar a un niño que otra mujeruca amamantaba, veía yo la necesidad que la enferma tenía de ser útil, de manifestarse servicial, y es indudable que en ello estribaba su mayor gozo. Decía de vez en cuando: “O eo úo a la Pili... La ía quee teta”. Y suspiraba a continuación con un suspiro ruidoso, espontáneo, involuntario y prolongado. Las defectuosas sílabas eran dichas como la haría cualquier criatura de tres años, y arrastraba las últimas con machacona insistencia. Alguien, al entrar, la pisó en un pie, y la muchacha se quejó, llevándose dicho pie a la altura casi de los labios; pero repentinamente se alegró, y quiso decir algo, y lo repetía; según su madre, decía: “Pero ha sido sin querer, pero ha sido sin querer; además no me ha hecho daño”. La vieja sacó la fotografía de un matrimonio para enseñarla a los viajeros; era su otra hija, casada, y, por tanto, más afortunada; la idiota se la arrebató y decía con gozo que era su Pili, y que la niña quería teta; luego besó la “foto” y se la devolvió a la anciana.

Martes 14. Diciembre.

San Lorenzo 14.- Madrid.

Efectivamente, recaí, como temía. Tenía la sospecha de que las piernas se me hinchaban ligeramente, y consulté a los médicos: Buena tensión, buen tórax, reposo en cama hasta conocer el resultado del análisis de la orina; éste acusaba

la total ausencia de elementos anormales, pero el examen microscópico descubriría la presencia de algunos hematíes y bastantes cristales de oxalato cálcico. Visita al otorrino; diagnóstico: Amigdalitis crónica; terapéutica: operar después de las fiestas pascuales.

Vinieron a verme Osorio (no faltó un solo día, desde mi enfermedad), Pablo, Ruth y Ulibarri. El día 12 fue mi cumpleaños, pero, afortunadamente, nadie tuvo conocimiento de ello. Únicamente, mi hermana Teresa vino y, sin hacer alusión al aniversario, me trajo pan, tortas y un flan; también de casa me escribieron todos, muy cariñosamente, y, desde Guadarrama, Flora, preocupándose por mi salud.

La Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, de San Sebastián, me ha remitido los dos primeros números de “Egan”, suplemento literario de su boletín, redactado en castellano y vascuence. Pulcra revista ésta, con sencillos cuentos y bellos poemas, entre aquellos uno muy delicado de Luis de Castresana, que acusa una buena vena literaria, y entre estos una colección muy interesante de Blas de Otero, poeta bilbaíno que, en el título de “Poemas para el hombre”, nos da a conocer una interesante compilación de bellos sonetos, en los que creo adivinar un fondo neo-romántico 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 euritmia se refiere. Por ejemplo:

Lo que no vimos, lo que nunca vemos
que nadie viese, ni los muertos: eso,
ver de ver, veo yo:
pero por dentro.

.....

Sendas infinitas
seguí, busqué. Sed tengo. Esta es la mía,
dije, y tampoco era. Estaban lejos
de mí, como los muertos, ya sin mí: eso
se acabó. Yo soy yo:
pero por dentro.

Y más adelante:

... si los senos son olas, si son remos
los brazos, si son alas solas de oro...

Dime si el mar de Dios, las olas solas
del cielo, saben sostener las olas
solas y sin romper de tus dos pechos.

Con mucha gracia, a veces, a través de esta preocupación por lo femenino,

“cuerpo de la mujer”, por él llamado:

“Mademoiselle Isabel, rubia y francesa,
con un mirlo debajo de la piel,
no sé si aquél o ésa, oh mademoiselle
Isabel, canta en él o si él en ésa.”

Para tornar a lo religioso, exclamando:

“¡Mira, Señor, si puedes comprendernos!”

mientras, trémulo, escucha:

“el viento largo y sin lugar, el viento.”

“como quería yo, como Dios quiso”

todo de indudable trascendencia, pero de una trascendencia que no choca en
manera alguna con la musicalidad de

“Cuerpo de mujer, fuente de llanto
donde, después de tanta luz, de tanto
tacto sutil, de Tántalo es la pena”

sino que, por el contrario la complementa, como la complementa el arrebatado
tono de indudable valor romántico del soneto que sigue, en el que ha sido

olvidada toda preocupación estética o trascendental, porque harta humanidad y
belleza deja traslucir:

Arrebatadamente te persigo.
Arrebatadamente, desgarrando
mi soledad mortal, te voy llamando
a golpes de silencio. Ven, te digo

como un muerto furioso. Ven. Conmigo
has de morir. Contigo estoy creando
mi eternidad. (De qué. De quién.) De cuando
arrebatadamente esté contigo.

Y sigo, muerto, en pie. Pero te llamo
a golpes de agonía. Ven. No quieres.
Y sigo, muerto, en pie. Pero te amo

a besos de ansiedad y de agonía.
No quieres. Tú, que vives. Tú, que hieres
arrebatadamente el ansia mía.”

En el segundo número, el poeta también bilbaíno José Miguel de Azaola, no
está a la altura del anterior, ni mucho menos. Se observa, eso sí una marcada
tendencia a lo trascendental y definitorio, pero esto, en Poesía, no es suficiente.
Dice, con acierto, de Don Miguel de Unamuno, del que es paisano y seguidor:

“...romero de San N6, adalid de toda
causa perdida...”

y en el concepto archipoético de la Muerte:

“... muerte
sin quien no se concibe al heredero.”

o aquello magnífico de:

“... morir de hartazgo
de cotidianeidad bebida a morro
entre dos siestas...”

Esto, todavía, encierra alguna belleza, pero, por lo demás, no se ve la Poesía,
en manera alguna. Y así como el otro se debate entre lo estético y lo

trascendente, sin conexión lograda perfectamente, o mejor aún, cuasiperfectamente, éste tira de lleno a lo ideológico, con una ligera sospecha – por lo demás, anticuada-, de lo bello. Insisto en mi sistema, ya de retorno de imitaciones e influencias, todo ese maremagnum constituido por las corrientes dominantes durante el período adolescente: “Se concibe, aún, la poesía sin trascendencia; no puede concebirse la trascendencia sin poesía; lo ideal es la sabia, perfecta (o cuasi perfecta) unión, conexión, mezcla de ambas cosas”. En el primer caso, tenemos el ya viejo “moderno” Rubén Darío, el folklore de Lorca y, últimamente, las elucubraciones de Carlos Edmundo de Ory, en el segundo, figura toda la desgraciada generación “espadañista”, vulgo “tremendista”, con toda su cerrazón político-social; en el tercero, el poeta César Vallejo y algunas cosas de Neruda, pueden servirnos de ejemplo. Todo esto, en la poesía de habla hispana, claro es.

Viernes 17. Diciembre 1948.

San Lorenzo 14.- Madrid.

No me encuentro bien; pero voy a dejar de hablar de mi salud; tal vez me queje demasiado. Me decía Isabelle, esta tarde, que exagero, que miento, que quiero siempre aparecer peor de lo que soy, y, en esta certidumbre, me comporto de idéntica manera para con la salud. Lo cierto es que me doy, conmigo mismo, demasiada importancia, y, en realidad, valgo poco, muy poco. Temo por todo y no domino nada. Me desconozco, desconozco el futuro, y, por tanto, la solución que corresponde. Tampoco puedo emprender una acción

eficaz, por mis medios íntimos, se entiende. Otro cualquiera echaría por delante. Obstáculos, obstáculos, siempre obstáculos. Necesita uno tener los detalles cubiertos, salvaguardada la minucia. ¿Y qué es la penuria con que viov?¿No será verdad, como dice Pablo Antonio, que mis problemas son, tan sólo, materiales? Lo son, lo son grandemente, pero admito, en mi defensa, que no lo son todos. Únicamente creo, que los problemas materiales son de más urgencia; por eso me llevan gran parte del tiempo; tiempo inútil, por otra parte. Surge todo esto de la situación económica, malparada si las hay. Converso con Pablo, y se rebela por mi falta de palabra: Si cierta vez le pedí 400 pts. en préstamo con palabra de devolvérselas el día 10, debí robarlas, si el dinero no me llegó cuando yo esperaba, y levantarme y morirme, si estaba en cama con la aguda nefritis. Yo también así lo creo, pero me preocupó hondamente el forzoso incumplimiento, y hasta pedí prestadas, por otro lado, otras 400 pts., aunque no pude reunir sino 100. No, no es nada agradable todo esto, más aún si se debe más dinero por otras partes. Situaciones aún más desagradables para mí, por ser contrarias a mi temperamento. Vive uno mal; esto es cierto. ¿Cómo puede ser de otro modo si gana uno 482,45 pts. mensuales, y paga 527 de pensión, y aún debe vestirse y atender a todos esos pequeños gastos que tánto suman? Me viene a las mientes el caso de un compañero de trabajo que recibe la misma mensualidad y tiene que satisfacer al mismo Organismo 500 pts. mensuales en concepto de inquilinato por uno de los pisos que “para funcionarios necesitados” construyó. Todo esto contando con que además tiene una mujer y cuatro hijos. Ahora bien: Estimando imposible todo medio de defensa en las citadas condiciones, busca uno la solución, y se le ofrecen varias

posibilidades, que lo son hasta cierto punto, porque viviendo deficitariamente, la acción resulta difícil, ya que todo exige gastos y más gastos. En primer lugar, la idea de retirarse a un pueblo olvidado, de potente naturaleza y abarrotado silencio; en segundo lugar, el traslado a Tetuán (como posible punto de partida emigratoria) ideado en compañía de García Ulibarri; y en tercero, la emigración directa al extranjero. ¿Qué decisión tomar? ¿Cuál es más conveniente, teniendo en cuenta estado de salud, mi obra incipiente, mi situación económica y, por último, mi temperamento? ¿Y cuál es mi temperamento? ¿Vida retirada, paz externa y paz interna en un remoto rincón, o campo de lid, lugar de brega por los mundos de Dios? ¿Confusión, confusión en todos los sentidos, obstáculos de orden económico para el más insignificante de los intentos, y desconocimiento del *yo profundo* de que hablaba Bergson! ¿Merecen, por otra parte, atención tan minuciosa todos estos problemas? ¿No será todo *peccata minuta*, y lo principal *hacer*, hacer sin hablar, sin miedo a las consecuencias? La felicidad está en uno mismo, oímos desde hace tiempo, y el lugar apenas importa. ¡Adelante y a vivir! ¿Cómo? ¡Como se pueda, naturalmente! Que pueda decir, algún día, lo que el poeta portugués Manoel M^a Barbosa du Bocage:

“Meu ser evaporei na lida insana...”

Creo que, a pesar de todo, vendrá la solución, y una vida algo más desahogada y tranquila vendrá, para que mi pensamiento y mi pluma se regocijen ampliamente.

Sábado 18. Diciembre.

San Lorenzo 14.- Madrid.

Día de invierno con sol y con ancianos y niños e inválidos por los jardines madrileños. Gusta, sí, tomar el sol, único artículo no racionado en el país, y no por falta de ganas. No me encuentro mejor, pero me dispongo a hacer algo. Trabajaré lentamente, y así no me perjudicará. Debo pensar algunas cosas, también...

Martes, 21. Diciembre.

San Lorenzo 14.- Madrid.

Hay, aquí, sobre los tejados que se mojan enfrente de mi balcón, muchas chimeneas con indudable forma humana. Expresión humana, se diría que también tienen. Verdaderamente, más parecen pingüinos; pero ¿no es el pingüino el auténtico remedo del hombre, del hombre con frac? Tienen los brazos estirados a lo largo del cuerpo y usan un gorro-pasamontañas que termina en visera triangular sobre la frente; la nariz les cae encima de la boca abierta, y no se sabe si venden periódicos o se ríen por lo bajini. Muchos de ellos están separados, muy tiesos y formalitos; otros, por el contrario, se inclinan al oído del compañero, y yo no sé qué cosas cuchichean. Tal vez hablan de mí y ponen mi lucidez en tela de juicio; acaso comentan mis movimientos, pues siempre me ven leyendo o escribiendo, o viendo caer el agua, y hasta pueden creer que soy un genio, o que estoy muy triste, o, ¡quién

sabe!, que estoy así porque no tengo dinero, que si no, otros pasos correría.
¡Son tan mal pensados estos hombres-chimeneas!

Viene a interrumpirme la patrona, porque cree haber oído ruidos en la puerta; se asusta por nada y cree que los duendes ocultan las cosas. Echa el cerrojo y vuelve a su cocina, desconfiada y temerosa. Yo también vuelvo a estas negras figuras de sobre los tejados.

Cuando era pequeño y habitábamos un viejo caserón, cuyas habitaciones fueran celdas de franciscanos, desde las ventanas se veía la entrada de una boardilla, una de esas misteriosas chabolas que les nacen a los tejados viejos, y dentro de ella, resaltaban en la oscuridad una viga atravesada y otra que, en sentido contrario, le caía sobre la mitad; esto según supe después, porque durante muchos años me parecía que una cabeza redonda y llena de carnes se hallaba sobre una tabla, y aún hoy me lo parece, si vuelvo por allí. Mucho antes, y siendo aún más pequeño, recuerdo haber estado encogido y atemorizado en la cama de la habitación oscura, imaginando siluetas humanas en las sombras de los vestidos del perchero. Y siempre, siempre, las graciosas figuras, otras veces horribles, que forman los desconchados de la pintura, cada día agrandados y distintos, en las habitaciones de todas las enfermedades, de las horas de reposo y de las otras inacabables de desvelo.

Sobre esto, me dice mi hermana Flora, en su última carta: “Recuerdo unas manchas enormes de pintura y cal que había en aquella parte del Ateneo, de nuestra antigua vivienda que llamábamos “el patio de los tigres”; subía muchas veces los escalones del antiguo convento, por ver aquellas manchas, que a mí se me ocurrían hombres, en su peor acepción, porque, en aquella edad, hombre es

sinónimo de ogro; y subía, a pesar del miedo que me producían, por su singular tamaño, especialmente uno que amenazaba sin cesar, porque yo me imaginaba que se morían.”

Efectivamente, yo también merodeaba por aquellos contornos: Las grandes escaleras, llenas de polvo y tinieblas, bajo los arcos con señales de altares y atributos religiosos, conducían a un departamento que habían habilitado para Ateneo o Sociedad de Amigos del País; yo veía entrar a aquellos señores con barba y ademanes fin de siglo, y se me ocurrían genios o poco menos; algunos llegaron a ser preceptores míos y hasta amigos; otras veces entraba en la sala de actos y, muy formalito, escuchaba desde la primera fila conferencias de carácter social, y –nunca lo olvidaré- las primeras conferencias literarias. Eran muy interesantes aquellos contornos, que los demás chicos denominaban “la casa del misterio”, y donde ensayaban las primeras aventuras; allí pasamos quince años de nuestra vida; más tarde lo derrumbaron para ampliar el edificio de la Delegación de Hacienda.

.....

Cobro algún dinero y pago a Pablo sus 400 pts.; además, saldo otras deudas. Me visita Osorio, que ya llevaba tres días sin aparecer. Es buen muchacho este Guillermo, y su vida de las más inmateriales que conozco; hasta la bebida es amada por él como elemento espiritual, más que por otra cosa.

Escribo a la familia con motivo de las Pascuas. Esta mañana me vieron por Rayos X y no me vieron gran cosa, excepto un abigarrado en el pulmón derecho y una gran suciedad en los bronquios; dejaré de fumar: perjudica mucho; mañana quiere verme cierto doctor conocido de mi hermana, el cual además es

artista, con motivo del nuevo análisis de la orina: este parece que acusa la presencia de algunos hematíes y leucocitos, cristales de osalato cálcico y alguna célula renal.

Jueves 23. Diciembre.

Clínica del Trabajo.- Avda. Reina Victoria 21.- Madrid.

Veo llover desde mi ventana, una amplia ventana que da a las afueras de Madrid. Ingresé esta mañana por mor de esta glomeronefritis con desdoblamiento de segundo tono del corazón. El día está desapacible y espero sentado la llegada del médico. Ante mí, un gran descampado con dos caminos rectos, por el menor de los cuales avanza un rebaño. Tengo a mi izquierda todas esas casas de la calle de Bravo Murillo, y a mi derecha debe hallarse la Ciudad Metropolitana. Frontero de mi ventana, el barrio de Vallehermoso extiende las modernas fábricas de sus edificios; y al fondo del todo, la nubosidad apenas deja recortarse la Telefónica, colosal y visible desde todo punto. Día de Londres, llamaría yo a este día; día próximo al Támesis, pues hasta las chimeneas de las casas parecen ser de los barcos que humean. Fácil la evocación, pero una hermana viene a tumbarla, con la sonrisa en los labios:

-Esta será su cama; no, esta no; sí, aquella: el número 13... Estará usted solo en la habitación... Aquí puede usted meter la ropa, pero tenga cuidado con el perchero; es el único armario que lo tiene destrozado. Si el abrigo no aguanta, se lo llevaremos a otro sitio... ¿Ha traído usted pijama?... Perfectamente... No,

no debe encontrarse usted muy bien, cuando se decide a ingresar en esta época; no habrá olvidado que mañana es Nochebuena...

Algo después, con otra sonrisa:

-Puede esperar aquí; ya le avisarán la llegada del doctor...

Domingo 26. Diciembre 1948.

Clínica del Trabajo. Avda. Reina Victoria 21.- Madrid.

Estoy contento y tranquilo. Al cuarto día de mi estancia en la Clínica, me encuentro indudablemente mejorado. El médico no ha vuelto a aparecer, sin duda, debido a estas fiestas transcurridas; la hermana (Sor Dolores) me hace la habitación y entra la comida, las enfermeras de ambos turnos toman la temperatura, miden la orina, y me inyectan algo en la vena. Ignoro mi estado oficial, pues nada me refieren respecto al mismo; se me analizó la sangre, como también la orina, y ayer me levantaron la dieta, iniciando un régimen de comida sana y abundante: verduras, purés, merluza, huevos, queso, frutas, bollos, mantequilla, galletas y leche pura como yo no la veía desde hace diez años. Con ello me encuentro bastante mejor, aunque la orina no deja de aparecer cargada en color, substancia y olor.

La habitación que ocupo (no sé si lo habré dicho ya) es completamente blanca y espaciosa, con un armario empotrado en la pared. Un gran espejo cuelga encima de un gran lavabo con agua fría y caliente, dos mesitas de noche corredizas (en las que yo he metido mis libros), dos sillas y un radiador de calefacción central, constituyen el blanco ajuar de la habitación. Enfrente de la

puerta, y a la derecha mía, hay un amplio ventanal que va a dar a un pequeño descampado que hay entre la Dehesa de la Villa y la Glorieta de Cuatro Caminos. Aquí, el silencio es casi completo; únicamente: dentro, los pasos de una enfermera y el sonido de algún timbre lejano; fuera, las voces de unos chiquillos que juegan sobre la arena, un ruido como de motor, que no sé de dónde proviene, el claxon de algún lejano automóvil, los golpes de alguien haciendo astillas y el ladrido de los perros vagabundos. Días atrás oí la agonía de los gallos sacrificados para la Pascua, muchos debieron ser, puesto que no ha vuelto ninguno a cantar de madrugada. Durante las fiestas, gentes alegres pasaron canturreando por debajo, y en las salas de arriba, atronaron los suelos y las paredes los accidentados, tal vez para resarcirse de no disponer de mejor modo de entretenerse que pateando y desgañitándose. También me visitó un viejo grueso y amable, que debía ser el administrador, para inquirir mi estado de salud y prometerme cigarrillos.

Estos dos días últimos son asaz distintos de los anteriores. No nevió, al fin; por el contrario, se aclaró el cielo, que desde por la mañana resulta de un azul magnífico. El sol me da en plena cara, y luego va girando sin abandonar en todo el día la habitación; entre él y la calefacción (sin olvidar las mantas), me hacen sudar, hasta tener que abrir las ventanas, y aún así la sensación de calor es grande. Parece exactamente, y para persuadirnos en sentido contrario hay que mirar el almanaque, que estamos en el mes de mayo. Esos balcones abiertos, esa alegría de los niños desabrigados que juegan bajo mi ventana, cierto no sé qué de agradable y prometedor en el ambiente, nos hacen creer con firmeza que asistimos al triunfo de la Primavera. Mucho tiempo me entretengo en suponerlo

así y en respirar hondísimamente viendo el azul del cielo, por el que, con frecuencia, transcurren aviones, y las muchachas en albornoz que se asoman en los balcones lejanos que hay a la izquierda; tal es así, que, a pesar de estar siempre solo, no me aburro, pues cuando no tengo que apartar las moscas, leo mis libros, de los que he traído: Gogol, Dickens, Nietzsche, Teófilo Ortega (muy interesante su libro “Nuestra luz en torno”, que aunque me dedicó hace casi dos años, no había leído hasta ahora, y muy ingenuo y hasta pobre su opúsculo “Santa Teresa lejos de la santidad y del histerismo”), y hasta ojeo algunos poemas de la *Antología Parcial* publicada por “Espadaña”. Por las noches, cuando todo queda en completo silencio, escribo una novela, “El viejo Inoglu”, que aunque ya tenía ideada hace tiempo, no había comenzado hasta ahora; gusto, entonces, de apagar la luz de vez en cuando, para mirar la luna y las estrellas en el oscuro de la noche, aunque posiblemente pongo más atención en los balcones iluminados del edificio de la izquierda; luego, sigo escribiendo, sin prisas, rumiando bien lo pensado, hasta que lo considero suficiente y abandono la labor sin que la fatiga me haya turbado lo más mínimo.

Al amanecer me despierto, y doy gracias a Dios por ello, pues la luna inunda de claridad mi habitación, y las tinieblas empiezan a desvanecerse. Es un bello instante, lo juro por la salvación eterna, como diría Mr. Wunderhood, con la luna como de nacimiento infantil o de acuarela de aficionado, perfectamente encajada en el azul, con su cuarto ¿menguante?, ¿creciente? (esto es cosa que nunca llegaré a saber) tocándose casi las puntas, y luego el lucero de la mañana, Venus, según dicen, grandioso, sensual, tintileante como seno de bachillera. Todo esto es cosa de volverse a dormir plácidamente.

Lunes 27. Diciembre.

Avda. Reina Victoria nº 21.- Madrid

Clínica del Trabajo.

Si ayer fue domingo, hoy es lunes; y por tanto, si la Navidad cayó en sábado, y este era el 25, hoy es 27. Este cálculo he tenido que hacerme, y ni aún así estoy muy seguro, pues mi soledad es perfecta, salvo el clásico gesto de introducirseme la pitanza por el servicio. También el médico asomó el morro esta mañana; me hizo nuevo examen, consultó gráfica y análisis, y declaró que ya no quedaba absolutamente nada de anormal en mi riñón, añadiendo que mi corazón marchaba a la maravilla; no obstante, se practicaría nuevo análisis de orina y de velocidad de sedimentación de la sangre, a fin de confirmar el estado satisfactorio.

Son las siete de la tarde. Ha cesado ese persistente ruido como de motor, que ya indicaba en días pasados, y como quiera que a tal tiempo *ha venido la luz*, expresión ésta que se va haciendo popular, merced a las exageradas restricciones y libertad de sancionar a capricho por las compañías de electricidad, he sacado la consecuencia de que ese ruido pertenece a un posible grupo electrógeno dentro del edificio. Vuelvo a leerme, a media voz, el soneto que escribí esta mañana. 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”, 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: Nutridísima niebla, y continua acción de la lluvia en lo sucesivo. ¡Bonito papel para ese avión que ha dejado oír sus motores! Sobre esta prueba de audacia, me ha referido la enfermera un desgraciado acontecimiento, acaecido, al parecer, en días pasados, y del que ha sido protagonista un avión de pasajeros, en medio de la niebla, sobre las montañas y camino de Barcelona. Me viene a las mientes el pánico temor de los viejos lobos de mar, cuando en mis días marineros, sobrevenían en plena navegación los temporales de niebla. Pero volvamos al soneto, el cual dice así:

“La sal de Dios”

Sepas, Señor, así, por tu amor sabio,
que la sal está aquí, sepas el nombre,
sepas también la voz, sepas el hombre,
hombre que fuiste tú, que fuiste labio.

Por tu amor que lo sabe, sepas: Nieve
sosa y oscura se alza en falsa fiesta,
mas la estrella de sal, Señor, es esta
que canta y ríe cuando llora y llueve.

Lluvia de sal, Señor, esta es la escasa
despensa de tu reino, y es el canto
de cuantos cantan, cuentan que Tú vives.

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

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.

Ha empezado a tocar el xilofón la vecina niña enferma. Según dice Sor Dolores, se tragó una cuenta de collar y quedó detenida en el esófago; si no baja, no saben qué tendrán que hacerla. Vienen sus padres a verla, y hay un

hermanito que no deja de corretear por el *hall*; pero cuando está sola, la niña debe de aburrirse mucho. Es entonces cuando toca el xilofón, algún xilofón de juguete que sus padres la habrán traído, y suena monótonamente, insistentemente, por espacio de horas y horas, pero cada vez más perfecto, más logrado. Sin duda, y si el mal de la niña persiste, terminará siendo una maga, una eximia, una virtuosa del xilofón. Por otra parte, me sorprende la capacidad auditiva y melódica, la aptitud musical de las niñas: Ella ensaya, corrige, repite un mismo motivo, y, cuando domina, empieza con otro. Los motivos son, naturalmente, canciones infantiles, todavía más tristes en las desgraciadas circunstancias de la niña.

Esto de la tristeza de los cantos infantiles me llevó a pensar en una supuesta tristeza, infinita tristeza de la infancia, y hasta tengo proyectado un ensayo sobre el particular. De esto no es posible percatarse sino de mayores, y aún así hay que estar en posesión de cierto espíritu nada común. Nada más injusto que juzgar alegres los rítmicamente tristes, armónicamente formales, hieráticamente virtuales (grácil sacerdocio de lo infantil), cantos de la infancia, plenos de reminiscencias y empañados de ocultas, dulces e inacabables lágrimas. Me decía mi hermana Flora en una carta: “Estoy viendo jugar a los niños del Preventorio; cantan a la rueda; si no cesan sus cantos, han de hacerme llorar; y no es que yo esté triste, no: lo que pasa es que sus canciones son inmensamente tristes, o, al menos, así nos lo parecen a nosotros, por nostalgia de un tiempo no retornable”. Puede ser que así sea. Ese

¿Dónde vas, Alfonso XII,
dónde vas triste de ti?...

O aquel otro:

Mambrú se fue a la guerra,
mire usted, mire usted qué pena...

O el de más allá:

La torre en guardia,
la torre en guardia..

Son los mismos cantos de nuestra infancia, con todo su lirismo anónimo pero tremendamente impresionable; y luego la voz siempre lejana de los niños, y toda esa distancia de los años, esa terrible diferencia que hay entre el dominio sin posesión y la posesión sin dominio, nostalgia de una edad pura como sus cantos ingenuos, sencillos, de auténtica totalización poética. Todo esto puede hacernos tristes las canciones de la infancia, pero pensemos de otro modo: Hemos crecido, hemos trocado el pensamiento y la piel, y todo gesto, gusto o palabra parece indicar que hemos perdido la perspectiva de la infancia. No nos interesa la infancia, nos molesta la infancia, pero ¿nos dimos cuenta desde qué momento nos pasa así, o aún más, desde cuándo *no somos* infancia? Un abismo, una barrera infranqueable, una verdadera torre de Babel se abre entre el niño y el adulto, con excepción del poeta y el anciano; aquél, porque, si en verdad es poeta, nunca dejará de ser niño (¿no es verdad, Juan Ramón?); y éste, porque por privilegio divino vuelve a la inteligencia infantil. Pues bien, esta ya irremediable ausencia del adulto, este total desconocimiento del espíritu del niño por el hombre, este atribuir a las criaturas la inteligencia y conciencia de los mayores (recuérdense los malos tratos a los niños porque orinaron la cama, hicieron la simple travesura o aquello que creyeron natural, o porque lloraban, sin duda porque tenían razones que no podían explicar, etc. etc.), este, en una

palabra, voluntario e imperdonable despiste, hizo y hace creer a los hombres que la infancia es una edad feliz, y que los cantos de los niños que juegan a la rueda es alegre. Nada más falso: La infancia es triste, por la simple sensación de desamparo que se experimenta en la primera edad, no obstante la asiduidad y cariño (no siempre existentes) de la madre. La soledad más fría y desalentadora (yo mismo lo recuerdo) es la de la infancia; los llantos casi continuos, una indudable protesta por la vida; los miedos, la imaginación, la sed de cariño y el desarrollo cordial, síntomas inequívocos de impotencia consciente, de debilidad conocida. Hay niños vulgares (futuros hombres vulgares), que ofrecen contraste con cuanto aquí expongo; pero mirad, observad a esos niños que no juegan, esos niños inteligentes que meditan y miran con expresión dura, o simplemente serena, y decidme si no es triste su conducta, tristes sus reflexiones y tristes sus palabras. ¡Y ay de las noches íntimas, interminables de esos niños ancianos! ¡Más vale no conocerlas! Indudablemente, la vida de los niños es triste, y ellos saben mejor del absurdo, de la inutilidad, de la realidad innecesaria de sus vidas. Por eso se mueren tantos; recuperan la libertad. Y por eso los cantos de los niños que juegan a la rueda, son tristes como tarde de domingo, como ciudad inundada, como canto litúrgico o como orilla solitaria de río salvaje.

Jueves, 30. Diciembre.

Avda. Reina Victoria 21.- Madrid.

Clínica de trabajo.

Niebla, niebla, niebla bien pegada al cristal de mi ventana. Termino de leer los “Papeles Póstumos del Club Pickwick”, y la niebla, y tal pito de fábrica cercana, facilitan la evocación de Dickens: Bien puedo estar en Bristor, bien en Birmingham, bien en Edimburgo.

Es una gran novela esta de los “Papeles Póstumos del Club Pickwick”; una de las novelas magistrales de la Literatura de todos los tiempos; una obra de amplio contenido, de singular factura y de visión excelente. Es una novela meditada, bien preconcebida, bien concebida, producto de largo tiempo y de singular empeño.

De todas maneras, no es tan singular la factura, ni siquiera la tesis. “¿Obra de tesis los “Papeles Póstumos? ¡Qué barbaridad!”, podrá argüir más de uno. Efectivamente; obra de tesis, de amplio y profunda tesis, como “El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha”. Se me ocurre pensar en la analogía de ambas producciones, la cervantina y la dickensiana, como punto de partida de un posible ensayo que yo intentaría sobre tal tema, y a fe que lo haría, si de tiempo no anduviera tan escaso, por el mucho que tendría que emplear en el simple estudio y extracción de ambas novelas. Pero sigamos con *l'affaire journaliste*:

Yo no sé si anduvo en el empeño de ambos autores, pero los dos parecen crear un personaje absurdo, en el que el desequilibrio de espíritu y edad es bien notorio. Rodean a este personaje otros no menos absurdos, que con él vienen y

van, dan volteretas, se meten en ridículas aventuras, y no contentos con piruetear de lo lindo, sientan en el ánimo del lector un indudable y propio complejo de inferioridad con respecto a seres inferiores en cultura y posición. La maldad aparece reiteradas veces en escena, con el papel de hacer más calamitosos los traspies de nuestros héroes. Y así van las cosas: Desfacer entuertos, contribuir al progreso de la Humanidad, mediante el ejercicio de la ciencia y el estudio del hombre, aliviar la situación del menesteroso y del indigente, y, como pago, recibir las más refinadas ingratitudes y las mayores infamias. Pero aquí están nuestros héroes para perdonar, aunque no siempre perdonan, porque muchas veces no hay necesidad: tal es la ingenuidad de sus almas infantiles, que no se percatan, no caen en la cuenta de la frase viperina, del gesto burlón, del hecho innoble. Parecerá mentira, pero nuestros héroes son la flor y nada de la Humanidad, no por méritos propios, tal vez, sino por prosecución de la infancia, del estado infantil. Cervantes y Dickens, se proponen, a no dudarlo, entretener, deleitar; esta es su primera idea, y para ello no vacilan en ridiculizar los más nobles pensamientos y las más bellas acciones humanas. Se dan cuenta más tarde de que sus personajes son víctimas inocentes, de la vida, de la sociedad en pleno, y surge la comedia satírico-social, la fiel parodia, la excelente caricatura de los hombres, representados fidelísimamente en cada uno de los sectores sociales, para que, poco a poco, vaya ganando el criterio que se tiene de los locos. Y es que ambos autores – Cervantes, Dickens- se han encariñado con sus personajes, se han dado cuenta de su alto nivel moral y ejecutivo, y van restándoles calamidades, a medida que

la obra avanza, van haciéndoles parecer más dignos, en una palabra, van tomándoles en serio.

Es justo reconocer la pericia de nuestros autores: Por el sistema de narrar aventuras, hay obra para rato; ni Cervantes ni Dickens quisieron prolongar la obra, aunque hubieran podido. Ambos –también- saben colocar la hiel –que amarga- junto al regocijo habitual del desarrollo, para que no sepa uno si reír o llorar, o estallar en risa si nos apenamos inadvertidamente, o estallar en pena, si nos reímos de forma prematura. Se rebela uno contra tanta calamidad fácilmente evitable, contra tanta injusticia perpetrada en la persona de nuestros héroes, y se llega a desear el total aniquilamiento de los mismos.

Que Carlos Dickens conoce a la perfección la literatura de nuestro siglo de oro español, no me cabe la menor duda, como tampoco me la cabe que al escribir sus “Papeles Póstumos del Club Pickwick”, pensó, más aún, tomó como norma al “Quijote” de Cervantes. Mr. Samuel Pickwick no es sino un auténtico Quijano inglés, viejo, bueno, noble, leal, amante de la verdad y de la justicia y, por ende, vive de las rentas; Mr. Samuel Weller, su escudero, se muestra tan práctico y precavido, tan oportuno e importuno como el buen Sancho Panza (hasta cierta manía dialéctica le asalta a Mr. Weller, lo que nos recuerda el afán refranescos del escudero manchego); no faltan el duque y el barbero y el bachiller y el cura en la relación pickwickiana, estando representados por los Dodson y Fogg, y los Jingle y Job Trotter, y la Señora Bardell, y los tribunales de Justicia británicos, tan conocidos del autor, ni tampoco falta el canónigo en la extraña figura del naso Mr. Stiggins.

El humor de esta sátira no puede ser más fino ni más suavemente mordaz; no extraña la carcajada espontánea a cada vuelta de hoja. Exactamente –como hace notar el prologuista- que con el “Quijote”, y cuenta al mismo tiempo que, cierta vez, vio Felipe III a un estudiante leyendo sobre una mula y riendo a carcajadas, y que, en viéndole, dijo: “O es un orate o lee el *Quijote*”. No debía de andar muy descaminado el Monarca. Observamos, por nuestra parte, que, también a semejanza del “Quijote” y, sospechosamente, de manera excesiva, aparecen en el texto historias numerosas que son relatadas por personajes del todo secundarios. Esto, que bien puede ser irónica alusión a los que Cervantes introduce en “El Ingenios Hidalgo”, tiene, no obstante su gracia y su justificación técnica. En primer lugar, por romper la monotonía de la trama – consabida vida azarosa de los personajes-, y en segundo lugar, porque, siendo estos relatos de la maravillosa imaginación que en Dickens es de esperar, trágicas muchas de las referidas historias, también hacen la variante en el espíritu de la novela.

1º de enero 1949.

Avda. Reina Victoria nº 21.- Madrid.

Clínica del Trabajo

Oigo caer las doce campanadas en el reloj de pared del cuarto de la enfermera. ¡Salud, año nuevo! Que Dios te guarde, para que tú, a tu vez, nos guardes a nosotros. Estoy contento en el silencio de mi habitación. Pienso en todos mis parientes, pienso también en mis buenos amigos, y pienso en aquellos

a quienes hice daño y en aquellos otros que me hicieron bien, hasta en aquellos que me hicieron mal. Dios los bendiga a todos, y que a todos traiga el año buen acopio de venturanzas. Cierro este Diario mío; encenderé un cigarro y me pondré a leer un periódico viejo.

2 de enero 1949

Avda. Reina Victoria nº 21. Madrid.

Clínica del Trabajo.

¡Qué agoreros y dolorosos los gemidos del año balbuciente! ¡Qué hondo y rasgado su pesar de recién nacido! Apenas son transcurridas las 24 horas de su nacimiento, y el viento, el terrible y proverbial viento del invierno, estalla en quejidos intermitentes. Llanto lagrimado este del año-niño: Lágrimas equidistantes en el horario minúsculo del minuterero llueven sobre la persiana caída del ventanal de mi cuarto. También a este niño ávido, involuntario, le amarga el dulce de la vida, como a tantos otros niños que balbucen por vez primera en todos los confines del mundo.

Sí; me es imposible dormir; por eso he encendido la doble luz del cigarro, y me apresto a este recurso del confesonario de mis páginas. Gime –también- ese nuevo enfermo de la habitación próxima: Pariente del Comisario General del Instituto, no fue pequeño el revuelo que armó a su llegada. Se concentraron los médicos, las enfermeras, las monjas, y se actuó con urgencia: También a los personajes se les practica sondeo de vejiga. ¡Todo por Dios que así lo dispone!

Yo pienso en el día que dejo a mis espaldas: Agustín me trajo noticias; mis hermanas Teresa y Flora, caramelos y turrón; Caviedes, una extraña fotografía que me hizo, y en la que me asemejo a un príncipe ruso en el exilio, o tal vez a un hombre de ciencia dieciochesco. Más tarde, vinieron Emilia y Carlos Edmundo; éste, solicitándome versos y dinero; parece que cuajó mi idea de fundar una revista, unos cuadernos de literatura que responderán al nombre de “Cyrano” (esto de la y griega también es cosa mía). Se pidió presupuesto y se cree que aparecerá quincenalmente, el primero en este mes que transcurre. Algo he oído sobre la colaboración de este número uno, que estará dedicado al soneto: Gregorio Silvestre, Francisco de Quevedo y Villegas, Chicharro Hijo, de Ory, Cirlot, Crespo, Ruy Planter (el pequeño y grande amigo poeta de mis horas palentinas), Labordeta, Blas de Otero (excelente poeta de que hablé en días anteriores, y al que descubro en Madrid, merced a la Revista “Egan” que me mandaron), y yo; las ilustraciones correrán de mano de Gregorio Prieto y Francisco Nieva. Podemos hacer algo que, al fin, merezca la pena.

Hablo ahora de mi salud: No me encuentro bien; a los dolores del riñón izquierdo, acompaña la hinchazón alternativa de piernas y cara, pero como, no obstante, los análisis y demás sistemas de infalibilidad galena son negativos, dejaré la Clínica. Mañana compraré algunas cosas, y al siguiente día emprenderé el viaje a Palencia: Allí pretendo descansar una pequeña temporada.

Palencia.

Martes 4 de enero.

Estoy escribiendo con la pluma de mi pena: La pena de mi alegría. He aquí el conocimiento de todo un carácter de provisionalidad. No iré lejos, jamás, con mi oblicuo mirar las cosas, siempre de canto, siempre en rara perspectiva. Efectivamente, todo me parece contemplarlo de lejos, como ausente, cual si se me revelara, mi ser en el incógnito. Es más hermoso sufrir en la distancia, hundido en la soledad y en el silencio. Perros serán todos los que muerdan mi pelleja escasa de carne, pero yo sólo consumiré mi dolor. A pesar de todo, un rincón me acecha de continuo, y un llanto afluirá, siempre, consolador, a mis ojos. ¡Ay, seres que me amáis, que me amaréis mañana, también! ¡Cuánto me haréis sufrir, oh vosotros!

.....

Anteayer, todavía estaba en Madrid. Por la noche, vi a Chicharro Hijo y Nanda Papiri. Es excelente este amigo mío, tan sensato, tan equilibrado, tan transigente y tan artista. Su mujer siempre pide cigarrillos. Estaban allí, también (en casa de Nieva), Emilia, de Ory y Paco; llegamos, después, nosotros, es decir, yo y Manolo de los Mozos, con sus amigos, ya que fue reconocido por mi hermana Teresa, después de 12 años de ausencia. Vinieron más tarde la Peña “Cántico”, de Córdoba, en pleno: Ricardo Molina, Pablo García Baena, Aumente, etc. Presentaciones, júbilo, lectura de versos, música, así pasó la velada; se repartieron huesos de esqueleto humano a todos los asistentes, y Chicharro colgó de su cuello un mentón, para “reírse a mandíbula batiente”.

Fue, entonces, cuando a Box se le ocurrió “deleitar” al auditorio recitando un larguísimo pseudo-poema, un aborto folklórico de otro de los extraños concurrentes, mejor dicho, de los concurrentes extraños. Paco palidecía, los cordobeses reían tras su colete, Emilia preparaba el frasco de sales, para asistir de un momento a otro al desmayo de Edmundo, yo rezaba para que terminara pronto. Después, Chicharro y Nanda “felicitaron” efusivamente al “poeta” y al rapsoda, y alguien propuso que se bailara y cantara algo flamenco. Fue algo terrible, catastrófico, fatal; Paco hablaba de exorcizar la casa, mejor aún, el templo del arte, el recinto de la intransigencia que habitan, Edmundo empezaba a padecer tercianas. ¡Ay, tragedias imputables solamente al afán proselitista de Gabino-Alejandro! ¡Más le valiera a este no haber nacido! Sin embargo, todos estos sacrificios son divertidos.

Miércoles, 5 de enero.

Patio Castaño E.- Palencia.

Dos días en el tranquilo rincón de Castilla, la muy vieja.. Extraño aparece todo ante los ojos, después de trece meses de timbres y campanas, cláxons y demás ruidos de urbe grande, con grandes edificios y árido movimiento de las gentes. Aquí, paz, tranquilidad, comadreo, frío... La familia, toda bien; mi sobrina, encantada de verme. Siento, no obstante, la leve nostalgia de Madrid: Atrae aquel antro populoso de corrupción y aburrimiento por hipertrofia. Tal vez no sea sino la nostalgia de todo lo que pasa, de todo aquello que dejamos atrás.

Caras conocidas, novedades, explicaciones... José M^a Fernández Nieto, el poeta teresiano, metido a la horrible confusión poética. Acaece con esto que asistimos al profesionalismo de la poesía: Nos ponemos a hacer poesía, y ello es lo malo. El poeta debe escribir, volcarse inesperadamente, una vez de retorno de las grandes escuelas, de la gran experiencia de los estilos y de las tendencias. Cuesta librarse de toda traba, pero sólo así se llega al descubrimiento de la personalidad, que es lo que importa. Queremos mejorar, parecer esto o lo otro, y nos ponemos “a hacer” poesía. La poesía no se hace; sale ella misma. Decía un poeta amigo mío, hace algunos días, que muchos no hacen poesía por ser poetas. Paradójica reflexión fácilmente explicable: La conciencia de que se es poeta, en el ser, en la actitud vital, fuerza el desbordamiento y alambica la producción. Se piensa en resaltar, en hacer algo nuevo, en llamar la atención, y los resultados no pueden ser más contrarios, como es natural. A este José María le hablo del Postismo, y parece convencerse de cuanto le digo, acerca de la provisionalidad de esta confesión estética, medio y no fin, escuela y no cátedra, ejercicio y no definitiva manifestación. Educación del oído musical-poético, solamente; conocimiento del decorativismo rítmico-animal; descubrimiento de la sola emisión poética, que hace de cada poema una sola palabra, sin altibajos ni sinuosidades, donde cada voz es consecuencia lógica de la precedente, y que encierra, en sí, una gran delicadeza y sugerencias a montones.

Rui Planter no está ya en Palencia; quisiera haberle hablado de todas estas cosas. Veo a Darío Rodríguez Lesmes en su leonera de la redacción del “Diario Palentino”. Allí están también Valentín Bleye, y Garrachón, y Gopegui, y Cubillo, y el Director José Alonso Ojeda. Darío se encuentra encanallado con

sus clases y con la prensa; no escribe cosas “literarias”, se entiende, y su vida es artísticamente anodina; añora, tal vez, las peñas barcelonesas (entonces se apellidaba “Turlupine”), pero, en tanto, gana en peso; me pregunta por todo, y hablamos después de “Nubis”, movimiento perdido en la lucubración localista, comadreo retórico-municipal, vanidad erudítica, y ausencia plena de aquel juvenil entusiasmo de la creación, que promovimos en su principio, a fuerza de versos y conferencias, de artículos y emisiones de radio, de libros y revistas. Entonces él nos dirigía y asesoraba, y otro gallo nos cantaba, naturalmente, pues significaba la juventud y la cautela, fruto de su aún temprana edad y de sus experiencias catalanas, cuando Agustín y Saenz y Díaz, etc. Queríamos, entonces, hacer Revista de poesía, solamente, para toda España, y a ello nos apuntábamos Buisán, Fernández Nieto, Fernández Luengo, López-Cancelo, Ruy Planter, Carlos Urueña, Laurentino Herrán, Antonio Falcón, José Muñoz, Santos Ardérica y yo. Pero nos pudieron los eruditos y los localistas. ¡Adiós entusiasmos e ilusiones! Nuestro gozo en un pozo. Dacio y yo nos separamos del grupo, y los demás, aún siguen, a duras penas, malamente...

Jueves 13 de enero.

Patio Castaño E.- Palencia.

Hace días llegó a este rincón castellano, como por adivinación, una carta para mí. Venía de Galdácano y la firmaba Esther Sainz, aquella novia de hace tres años, que aún me recuerda por Pascuas. Es claro, sus palabras, sus noticias, sencillamente el hecho de su carta, trae a mi memoria el recuerdo de una época

pasada, de una era distinta con un yo distinto, también, y se suceden los alternativos paisajes de entonces, con el mismo aroma e idéntica temperatura. Precisamente, ahora, leo las cartas pasadas, cuando el amor de los 30 días aún no se había extinguido, y se remozca en mí aquel otro amor sucesor, el amor al fantasma, a la silueta, a la sombra de lo que fue ella, de lo que fue el amor de los 30 días. Leo también los versos de antaño, pues naturalmente estoy dedicado a la tarea de seleccionar mi obra y mi correspondencia, y hay un libro, enteramente a salvo, que escribí en el suceso de nuestra fugacísima relación: “Lamento del buen amor”, se llama esta compilación de sonetos dedicados a Esther; una sección del otro libro –también a salvo– “El cerco de la vida”, también ofrecida a su memoria; y luego, el proyecto de un libro de cuentos líricos, ya empezado, que habrá de llevar su mismo nombre por título. Surge, de esto, el balance de mi obra, nada extensa, cuantitativa ni cualitativamente: Hay, de un lado, “Latidos” e “Impresiones íntimas”, libros de versos del período primario, desprovistos de valor, conservados por razones emotivas. Desde estos 1940 y 1941, desaparece la obra relativa a los años de 1942, 1943 y 1944, contenida en dos libros que yo llamé “Cuaderno de bitácora de un naufrago” y “Poemas del amor y del mar”; queda, solamente, una selección –también de valor emotivo– de este último y algunos artículos de un viaje sentimental “Yo y mi sombra”. Viene, en 1945, un libro, ya mejor escrito y encuadernado, con ilustraciones de Maurice Salau, y el título de “Nueva alba, alba de siempre...”, en el que empiezo a cobrar algo de consistencia. Entro, después, en el período avanzado con “Querer ser”, “En el exilio del alma”, también de versos, “Poema de la condenación de Castilla”, publicado en 1946 en Palencia, “Julio. Vida,

pasión y muerte de un soñador”, cuentos líricos, “Lamentos del buen amor”, libro de sonetos, “El cerco de la vida”, poemas de 1947, ambos ya citados, “La sal de Dios”, poemas religiosos en preparación para publicar, “La piña se espera”, poemas postistas de 1948, “El libro de los vencidos”, poemas sin unir todavía, y después, poemas sueltos, cuentos, ensayos, artículos, “El viejo Inoglu”, “Tres amigos”, y “Cuando la tierra falta”, novelas empezadas, “El pecado”, “El infierno”, “El valle de Josaphat”, trilogía dramática en construcción, y “Cásate y verás” y “Se alquila un piso”, operetas escritas en colaboración. Esta es, en resumen, mi obra, en la que no creo.

Decía, a este respecto, anoche mismo, a mi buena amiga Incolaza de Abia, que siempre destruía algo, pero que, cada balance, era mayor lo escrito nuevo que lo eliminado. Al volver a releer la obra, indudablemente se sienten náuseas; es el sentimiento encontrado de lo que aquella obra significó en su día, valor histórico personal, cordial, y el otro valor histórico de lo literario, quien se aferra a las viejas cuartillas; entonces, quisiera uno no destruir nada, pero la obra imperfecta estorba.

Esta es, a no dudarlo, una gran preocupación, como no lo es menos el destino de mi biblioteca. ¿Qué hacer con los libros? Siempre necesarios, había que llevarlos consigo. Pero en la vida azarosa de pensiones y patronas, de cambios de países, tal vez, como entra en el dominio de mis proyectos, los libros estorban enormemente, dolorosamente, han de ser dejados a merced de manos que no los quieren con amor de la sangre. Diera yo no sé qué por habitar un retiro plácido, donde almacenar montañas de ellos, y colocarlos

cuidadosamente, y acariciarlos todos los días, y algunos no leerlos nunca por exceso de veneración.

Lunes, 17 de enero.

Patio Castaño E.- Palencia.

¡Albricias! ¡Albricias! ¡Felicíteseme! ¡Déseme la enhorabuena, que hoy es San Antón, el patrón de todas las bestias, de todos los animales! Hoy es día de alegría y hay que pregonarlo a voz en grito. Así se lo digo, en sendas cartas, a mi hermana Flora, a Barberán y a Chicharro Hijo. ¿Y qué digo, en realidad? Que hoy es día dichoso, sin más ni más, mi onomástica, mi preciada fecha, la fecha de mi santo y la de todos los de mi especie. ¡Oh, pobre Platero, el peludillo asnete de los blandos ojos y del alegre trotecillo! ¡Y tú, Rocinante amable, el flaco rocín desfacedor de entuertos, cabalgador de la Gloria, veterano de ayunos y abstinencias, filósofo caballejo mío! También tú, Clavileño, como el borrico de madera levantado a la memoria del buen Platero! Fiesta toda nuestra esta de San Antón, señores míos: Felicidades a Sancho Panza, al simple, bondadoso y borriquete Sancho de los refranes, y felicidades a Francisco de Asís, el *poverelo*, que tan bien conocía el lenguaje de los peces y de los lobos de Gubbio; felicidades le sean dadas a todas las almas sencillas bobaliconas y a los que ocuparon los últimos puestos en las clases del mundo. ¡Oh, sí, felicidades también a los políticos y conductores de países, y a los mismos Santos Apóstoles nuestra enhorabuena más cumplida! ¡Felicidades, Tonto de Coria, Niño de Vallecas, Pablo de Valladolid, Mathama Gandhi, más

borrico que ninguno! Y a mí también felicíteseme, que hoy es mi cumpleaños, que nací el 17 de enero y era jueves. Congreguémonos, Padre Santo, Einstein, Doctor Fleming; acercaos también vosotros, obreros analfabetos, mulas de carga, soldados de todos los países; que se aproximen los licenciados en Derecho y Filosofía y Letras, así como los místicos y los poetas de todas las razas y confesiones. Hoy es día de gloria; hoy es el santo de todas las bestias, lo mismo de las terribles fieras que de los cautos pececillos y los mansos borriquetes. Vestiremos nuestras mejores galas, nos enjaezaremos lindamente, con los mejores arcos trotaremos, y comeremos panecillos de San Antón. ¡Cómo sonarán las esquilas colgadas de nuestro cuello! ¿No es verdad, José María Pemán, Alfredo Marqueríe y vosotros los poetastros de las 100.000 peñas nacionales? ¡Ajajá! ¡Y qué bien suena este regocijado, inocente y bienintencionado felicidades, a diestro y siniestro! ¡Salúdame, hermano, que hoy cumplo años! ¡Saludaros vosotros, animales, llevéis o no llevéis pantalones! ¿Oyes, Truman, y tú, Caudillo (¿caudillo de qué?), y Churchill y Conde Sforza? ¡Llor al rey Abdullah de Transjordania, que también celebra fiesta! ¡Dichosos los ojos que contemplan a todos los Premio Nobel, y a los flores naturales, y a los chicos aplicados en el colegio de San Buenaventura, legalmente reconocido, reunidos hoy, para trotar la calle con las mejores galas! Rebuznaremos, relincharemos, piafaremos, chillaremos, aullaremos, ladraremos, balaremos, mugiremos, bramaremos, mallaremos, piaremos, graznaremos, entonaremos un cántico de felicidad, un *te-deum* de acción de gracias por haber llegado a cumplir años.

¡Felicidades, animales de todo el mundo! Los Senados, los Congresos, los Sacros Colegios, las Universidades, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la Comisión para la patata de siembra, la Real Academia Española y la otra no menos real y española de San Fernando, y San Fernando mismo, están hoy de fiesta. Que sea por muchos años.

Martes 18. Enero.

Patio Castaño E.- Palencia.

Dígaseme que la Poesía es esto o lo otro, o que necesita lo que aquí o lo de más allá, para ser perfecta, y diré a quien me lo diga que miente como bellaco. ¡Basta ya de tonterías, señores! Poesía –para mí- es lo que se escribe pausadamente, laborando y expresándose en un lenguaje de sabios, confuso y extraño, donde la palabra no vale lo que aparenta, sino mucho más y donde los perros comen puerros y los gatos boniatos. Esto es Poesía, señores, y lo demás es cuento. También pudiera ser definida la Poesía así: Poesía es lo que se dice, sin pensar en qué se dice y procurando que la cosa parezca venir de los labios de los ángeles, de los loros y de los rinocerontes, algo así como un sonido puesto de espaldas o una música de pandereta tocada por un niño travieso. Más indulgentemente, diría que Poesía es todo aquello que cae en gracia y que cae en miércoles. Ejemplo: Miércoles de Ceniza. Recuerdo el primer manifiesto postista y creo que la nostalgia, el amor, el odio, la muerte, la vida, el silencio, la patria, la amistad y el pedo, no son de necesidad material poético: ¿No es así, amigo Chicharro Hijo? Dos cosas: La forma y el tema. Lo primero contiene a lo

segundo y ambos han de ser poéticos, quiera que no. Para la forma, entran en juego las palabras, pero no las que quiera el poeta sino las que, existiendo ya, están destinadas al poema. Una palabra crea a la otra, y han de estar unidas de manera tal, que puedan pronunciarse en una sola emisión poética. Ejemplo:

“Dáctil humo que dilataba huía”
(Mío)

o también:

“Dátilhumoquedilatabahuía”

Una sola evidencia, un mero accidente no poético y ¡buena la hicimos, Facundo! Es como esos micrófonos de las emisoras que cuando reciben las voces suaves y moduladas, bien va la cosa; pero que cuando se grita un poco, la cagamos: Puede hasta estropearse el aparato. Se infiere de esto que las palabras tienen un valor interno y un sentido interno, también, siempre vario, multicolor, renovado. Sí, se trata de jugar con las palabras, pero no por su aspecto, por su valor grafológico, gramatical, sino por el fonético o auditivo. Así hay palabras hermanas y palabras parientes; estas últimas son las que nos interesan. Hay, además las palabras que no son nada de la familia y aunque las muy putas lo finjan, lo aparenten con su atuendo superficial, no hay que hacerlas el menor caso, pues no tienen nada que ver entre sí. Dos ejemplos: *agua* y *viento*; *caso* y *casa*. Ejemplos de palabras parientes, tan necesarias en la literatura de nuestro tiempo: *Pusilánime* y *percebe*; *silueta* y *zafío*; *asadura* y *berbiquí*.

Pues bien; todas estas palabras, dichas con gracejo, con pericia y con casualidad, forman el tema, el cual ya era, en su esencia, objeto de obsesión apriorística en el poeta. No es menester que el poeta siga lógicamente,

consecuentemente, razonadamente, la exposición cuerda de su tesis y, por tanto, de las palabras que la integran, porque ya va siendo hora de saber, señores, que el Mundo poético está tan distante del literario y del filosófico, como el mundo divino del religioso. ¿Está claro? Me temo que esto no lo puedan comprender sino los pocos que de manera natural e intuitiva así lo ejercitan. Con la Poesía no se debe ir forzosamente al conocimiento, al recuerdo, a la emoción o al ágape; sino a un mundo poético de sensaciones únicas y superiores –poéticas-, donde las palabras y ciertas verdades dichas al azar, como quien no quiere la cosa, que no vienen a cuento, pero siempre de manera poética, nos hacen presentir, adivinar un mundo maravilloso y grandioso donde todo lo inabarcable, insospechable, tiene acogida y tiene sospecha. Muchas de las veces, estos milagros, estas sorpresas, coincidirán con dichos simplones, suavísimos y hasta inocentemente ingeniosos. Ejemplos:

“¡Cuán gritan esos malditos!”
(Zorrilla. “Tenorio”, 1er. acto)

“A caballo regalado, no le vires el diente.”
(Refranero castellano)

“Arte es el conjunto de reglas que nos enseñan
a hacer bien alguna cosa.”
(Def. Diccionario de la Lengua)

“La nariz es una de las características del hombre.”
(Dr. Juan de Arostegui)

Y así seguiríamos hasta cansarnos. Estas coincidencias ya significan algo de por sí, pero en el saber laborar estriba el secreto. Para tratar de Poesía, así como de otra cualquier arte o profesión, hay que saber a qué atenerse, en primer lugar.

Lunes 14 de febrero.

Patio Castaño E. Palencia.

Más días en comunión directa con la tierra seca y los hombres secos. Buen tiempo. Emocionada visión de esta Castilla a la que, un tiempo, desagruviaré escribiendo un “Poema de la exaltación”. Vida plena, una vida entera en estos días escasos de mi estancia en Palencia, próxima ya a su fin (la estancia, naturalmente). Me levanto temprano todas las mañanas, y torno a correr esos senderos, esos lugares conocidísimos, mil veces recorridos en mi adolescencia. A veces sopla un aire frío, pero es sano este aire frío. Llanuras descarnadas entre los descarnados páramos. Yo sabía que los árboles y el verde son carne, y aquí falta. El cerro del otero, con el Cristo de Victorio Macho; el río, ahora tranquilo, con los árboles derribados rozando las aguas; las mujeres que lavan y se quejan si nuestro perro pisa la ropa puesta a secar sobre la escasa hierba; los cementerios, el uno bien abastecido de restos humanos, el otro embrionario, con el retablo de Germán Calvo en la capilla. Esto por la mañana y alguna tarde también. (Hay un pueblo cercano, sorprendiéndonos a la vuelta de la carretera; casas de adobe apiñadas en torno a la iglesia. ¡Oh, los símbolos! Ortega y Gasset viene a la memoria.) Por la noche, las callejas se cubren de oscuridad, y hay beatas a la vuelta de todas las esquinas; son numerosos los conventos e iglesias en esta ciudad pequeñita. Tabernas, también. Iglesias y tabernas se reparten sus calles. Yo bebo en ellas, y su vino me anima a seguir bebiendo; entonces estoy con Ferrer; se apellidan así dos hermanos que conmigo iniciaron los estudios, y ambos cayeron también conmigo sobre “el duro banco de la galera diplomática”, al decir de otro buen palentino Dámaso Santos, poeta y

periodista en Zaragoza. Me acuerdo, sí, de Osorio, del amigo Guillermo, el conguense, por las charlas teológicas, teosóficas, vitales y poéticas. Entiende, sí, de todo esto: Leyeron mucho, tiene talento y timidez; por eso no se aventuran en el mar literario.

Para mis paseos campestres, tengo a Antonio Torres, el filósofo preceptor amical de mis primeras letras. Lee también; él hubiera leído siempre; y holgado siempre; pero la vida acechante le obligó a trabajar, y se hizo fotógrafo, como se podía haber hecho guardia municipal o tendero. Renovamos, reanudamos nuestra cara amistad, y, por tanto, nuestras disquisiciones literarias. ¡Podemos, acaso, afirmar que han transcurrido doce años? Si no fuera por las canas, se haría difícil creerlo así. Lo comentamos, y tornamos a reír, como siempre, y hasta nos expansionamos en lenguaje animal. “Jay”, el perro, nos contesta con sus aullidos. Llegaré un día a hablar del optimismo, de la serenidad, de la impasibilidad, de la nobleza, de la lealtad, de la sensibilidad de este buen amigo, animador y testigo de mis evoluciones literarias.

Nikolka viene también conmigo algunas veces, y con nosotros su hermana Florina. Me es grata su amistad, y siento que me aprecia. En cierto tiempo, pude haberme enamorado de ella, pero ella lo estaba de un carnicero que se casó inesperadamente. Hoy, a las hermanas, la ciudad las mira con malos ojos, por su carácter independiente y libre de prejuicios. Me recuerdan las Minglanillas (creo que así se llamaban) de “Doña Perfecta” de Galdós. Por eso me son doblemente simpáticas.

En casa recibo a Santiago Amón, un poeta del que espero muchas cosas. Colgó la sotana, bien a pesar suyo y estudia no sé para qué. Lo descubrí cuando

aún era seminarista; entonces hacía malos versos con influencias lorquianas. Hoy aprecia más a Alberti, y por otra parte ha sabido recoger mis enseñanzas sobre la Poesía –tema, palabra, técnica-, porque tiene claro sentido y profundo nervio. Ya escribe bien y creo que hará carrera. Muchos de sus sonetos son impecables. Con ellos se viene a mí, presuroso de mostrármelos, solicitando mi crítica y mi palabra. Está a todas horas en mi casa, y vuelve cientos de veces si no me encuentra en ella. También lee todos mis libros: Coge dos todas las mañanas y me los devuelve por la tarde, ya leídos. Otras veces los lleva aún sin estar yo en casa. Pero nunca se mete con los que, según él, están en el “Índice”. Es una lástima, porque son muchos. Poco a poco, se va limpiando de religiosismos, y se hace más profano en la manera de hablar y de escribir. Esto observo. Un detalle: Una mañana llegó, apresurado, solicitando pluma y papel. Lo dejé solo; al cuarto de hora había hecho un soneto excelente.

Darío Rodríguez Lesmes, prepara cátedra de Griego. Trabaja mucho: Periodismo, profesorado, crítica, colaboración y localismo. Apenas le resta tiempo para estudiar, o más bien, no dispone de él. Nos vemos los domingos en el café, y recordamos tiempos pasados. También nos referimos al aspecto literario, y lamentamos la anulación de toda actividad literaria, la desaparición de la vida intelectual española. “Mirza” barcelonesa (él entonces se llamaba “Turlupine”), “Pombo” madrileño, y después “Noja”, cadáver exhumado del “Castilla”, “La Elipa”, reducto debilitado del “Gijón”, y ya por aquí, en Palencia, “La Reja”, nostalgia del impulso literario inicial de nuestra poesía, ahogado en la rencilla local y la crítica del Municipio. Precisamente, nos enteramos de que Luis Martín Santos, el poeta y analista de nuestra primera

hora, ha aprobado el tercer y más difícil ejercicio de su cátedra de Literatura, cosa de la que nos alegramos y consideramos merecida, por sus dotes literarias y vitales (amistad, nobleza).

Entretengo mi tiempo, también, en leer. Miento: no leo por distraerme, sino por saber. Mis lecturas –como siempre- están determinadas por las amistades. Así, de Antonio, me vienen Flammarión (“Después de la muerte”), Conde Volney (“Las rimas de Palmira”), L. Chevreil (“No morimos”), etc.; de Ferrer me llegan Rómulo Gallegos (“Doña Bárbara”, “Pobre negro”); Lino Novas (“Cayo Cannas”, “El negrero”), André Maurois (“Mágicos y lógicos”), Antón Chejov (“Historia de mi vida”), Knut Jamsun (“Pan”; “Trilogía del vagabundo”, “Argonautas de cristal”), Franz Kafka (“La metamorfosis”, “Cuentos”); de Nikolka leo “Isabel II”, biografía por Pierre de Luz; de mi biblioteca, leo a Chesterton, Mousset, Schiller, Rilke, Rodenbach, muchos de todos estos libros siéndome ya conocidos. Y también “Poema de la cardencha en flor” y “Trilogía del vino”, libros que me dedica Juan Alcaide Sánchez, así como “Primera antología de mis versos”, de Ángel Crespo, para el que hago crítica despiadada en el diario local. La crítica de Alcaide, la hizo cariñosamente Dacio Rodríguez Lesmes.

Y por las noches, cuando la cocina se ha quedado en silencio, escribo tranquilamente. Trabajo en dos libros: Uno de prosa, “Cuando la tierra falta”, cuentos, y el otro “La sal de Dios”, poemas que publicaría si alcanzaran cierta calidad y tuviera editor. De otro modo, imposible sería hacer 3.000 pesetas necesarias, no porque esta cantidad signifique algo en estos tiempos, sino

porque pertenezco a esa numerosa sociedad que vive como puede, y que jamás podrá soñar con tal fortuna.

Lunes, 28 de abril.

General Pardiñas 8.- Madrid.

Tiempo de lluvia este, que al fin se hacía desear. Bonita aparece la lluvia. Tras de tan largas ausencias. Es el franco camino de la Primavera, de esa Primavera que nos vuelve la sonrisa. En mí nacen –renacen- deseos de amor y miro tiernamente a todas las muchachas de veinte años. Al fin y a la postre, el amor es algo bonito que mantiene la juventud; y ésta hay que cuidarla, porque cada vez tenemos el ceño más adusto y reímos menos. Esto pienso cuando estoy con los amigos, frasca de vino por medio en las innumerables tascas que nos sabemos de memoria; otros tienen novia que les miran de manera inefable, y vuelven a casa contentos, felices de llevar el aroma femenino pegado a las solapas y a los labios y a las manos y al faldón de la chaqueta.

No escribo; no leo. Madrid tiene para mí la fatalidad de ahuyentarme las ideas. Este afán de solucionar crisis económicas, cada vez más agudas, este sistema de provisionalidad (la provisionalidad hecha sistema), campamento que es Madrid, con sus prisas y sus derroches descomprensibles (sic) de tiempo, ponen valla a mi obra. Se me ocurre pensar que hice más en los 50 días palentinos, que en los trece meses en Madrid. Además, el campo es sedante; le va bien al organismo con sus nerviecillos y recovecos.

Domingo, 1º de mayo.

Madrid. Gonzalo de Córdoba 7.

Dos mundos están enfrentados: El mundo de los poderosos y el de los indiferentes. Pero más que enfrentados, están separados. Viven como ajenos el uno del otro, y cada uno parece desconocer la naturaleza del frontero. Por otra parte, los valores están invertidos, y todo ese perfeccionamiento sucesivo que han dado en llamar historia de la sociedad, o toda esa sociedad histórica que han dado en llamar perfeccionamiento sucesivo, no es sino la felonía más grande que cabe imaginar: La felonía universal sin término y degenerativa. Para esas mentes privilegiadas y puras, catalogadas *urbi et orbe* como descentradas, aparece como incomprensible y supercínico el desarrollo del ser humano como conglomerado, y, por tanto de las costumbres. Irrita sobremanera ver la gente sesuda, de lengua barba y probidad reconocida, asentir ante el establecimiento de la hipocresía y la criminalidad. Sistema: “En el ámbito del bienestar y del privilegio, las atrocidades antinaturales, la traición al ser íntimo y originario, la deslealtad con el prójimo, la anulación del espíritu, no son sino graciosas ingenuidades desprovistas de lenidad; en el otro ámbito de la estrechez, del trabajo como norma de vida, de la sencillez y la pureza, cualquier banalidad –o necesidad- es tenebroso crimen que hay que castigar duramente”. La vida se reparte para la minoría que menos cualidades tiene para su disfrute. Decía Nietzsche que los hombres se han arreglado de tal manera, que han dado una entera y exacta vuelta al mundo. Todo se ha invertido, y hora es esta en que lo negro es blanco y viceversa, y si no lo es, al menos, lo parece. No es lo peor la

actitud de esa minoría, inteligente al menos para los asuntos físicos que la conciernen, sino la otra actitud de la masa como mayoría, aguantando con una imperturbabilidad de castrados el dominio, la explotación y el insulto, y, lo que es peor, reconociendo la superioridad de derechos de la zona fronteriza, y cierta voluntad divina que así lo dispone. Hasta esta misma masa atrofiada cree lógico el desarrollo de las circunstancias, y no es difícil encontrar gente que se aposta en las salidas de las grandes solemnidades para abrir de admiración sus bocas de mentecatos ante el lujo y la disipación que ellos mismos alimentan.

De aquí se infiere que ardua ha sido la empresa que la civilización ha culminado: El clero con su arma eficaz –la religión–, el mílite con la suya –las armas–, y el capitalismo con la suya –el látigo y el hambre–, han abotagado las mentalidades y los estómagos, han hecho un dios comodín para su conciencia, y han dictado leyes del embudo que dicen: “Todo lo que hagamos nosotros es bueno; vosotros, en cambio, habéis de cuidar de no salir del vasallaje, trabajo y humildad, porque cualquier circunstancia ajena a ello es grave delito que no dejaremos impune”. Así, de las necesidades humanas, naturales, han hecho vicio y corrupción para ellos, delito para los menesterosos. De esta última prohibición se deriva la esclavitud voluntaria y el culto al coño. Y se establece la explotación de la tierra y el monopolio del cielo. Y basta de cosas que todos sabemos perfectamente o que, al menos, debemos saber.

Martes, 28 de junio.

Madrid. Gonzalo de Córdoba 7.

Poco, poco tiempo queda para hablar de mis niños. Dieciséis horas de trabajo son necesarias para no morirse de hambre de repente en esta España de ahora. Y queda poco tiempo para hablar de mis niños.

Anoche hacía muy buena temperatura. Salí a la galería del patio, porque en una radio vecina se oía música de Falla. Entonces, según miraba por ese trozo de cielo que tienen los patios de todas las casas, me acordé de mis niños de Holyhead. Vinieron de Gales para cantar y bailar en el Concurso Internacional del Retiro, cantaron, bailaron, rieron, lloraron de alegría, y después se marcharon a su país que los ha de volver mayores.

Yo me acuerdo muchas veces de mis niñas del “Dlys Party”, de Holyhead. Las habría retenido conmigo, prohijado, y no las hubiera dejado crecer. Me acuerdo más de ellas cuando estoy entre árboles de jardín o cuando oigo música de niños. O música de grandes que son como niños. Porque sobre esto podría decir muchas cosas.

“Alejandro es como un niño”, “Gabino es un niño más”, dicen los que me quieren, porque tengo mal genio y, otras veces, reviento de alegría. También juego con los niños, y mis caricias y palabras van siempre para las niñas: Me rodeo de ellos en un tramo de escalera, todos se sientan sobre mí y yo les digo cuentos que voy inventando, y ellos no se quieren marchar nunca. Para hoy, por ejemplo, les he prometido contarles cómo se cuece un garbanzo y la historia del caracol que aprendió a leer. No sé qué les diré.

Los que no me conocen, dicen que estoy loco, pero los otros, los que me tratan, y tratan de comprenderme, aseguran que soy como un niño. ¡Terrible niño malo soy yo, lleno de caprichos y de miserias! No pasa la edad sobre mí, no: Cuando sueño en esas otras niñas mayores que van siendo ya mujeres y siguen siendo niñas porque aún conservan el pudor y la claridad de la mirada, no hago más que ser como cuando tenía 15 años, y luego 17, y más tarde 21. Me sorprende, y lo he dicho otras veces, el respeto de los demás para conmigo, la ajena deferencia. ¡Oh, espejo, que tú solo y estas gentes educadas que hablan despacio y sensato llamándome de usted, me habláis de mi estatura y de mi barba y de mi frente cada vez más extendida! Ya así, consciente y persuadido (¡qué pocas de las veces!), quisiera ser el padre de todas las niñas guapas de la Tierra. Creedme: Yo os digo que todas las niñas son guapas cuando tienen cinco, ocho y diez años solamente. Y creedme, también: Yo os digo que soy el padre de todas las niñas de la Tierra, aun cuando muchas veces tenga mal genio, y ande como loco, efectivamente, renegando...

.....

Aquí se interrumpe la relación ordenada de los días, pues a este último folio transcrito le sigue –en cuadernillo distinto, dentro del mismo tomo o cuaderno de pastas duras- el que sería continuación de otro u otros perdidos, y en el que se retrocede a mayo. Es lo que pasamos a copiar, respetando así la composición con que nos ha llegado.

[Hay que advertir que algunas hojas –días 30 de diciembre a 4 de enero- están sueltas, sin las simétricas con que se formarían los pliegos del

cuaderno correspondiente: podemos pensar que la falta de ajuste que arriba hemos expuesto se debe a una decisión del propio autor, que tal vez quisiera eliminar algunas referencias (en apoyo de la sospecha vienen los párrafos con que se continúa el diario, evocadores de una extraña mujer, cuya identidad queda oculta en las siglas de su nombre, y de la que no se hace un retrato favorable).]

(...) la personalidad de M.P.S.: Es entonces cuando suelta toda la pequeñez de su espíritu ultrasensible, el lenguaje grosero, la ingratitud, el materialismo, el embuste, la calumnia...

Es sobre ella sobre quien echa más tierra que sobre nadie. A nadie más que a ella puede perjudicar con su inconsciente conducta. Deforma en su mentalidad ya deformada la realidad, y la deforma, asimismo, en aquellos que la rodean, los cuales le dan crédito, por ser muy diferente su conducta para las gentes de trato superficial.

Para M.P.S. el vicio existe en todos los demás; nunca en ella. En ella todo es lícito, limpio, puro; en los demás todo es sucio, incluso en los de limpieza acrisolada. Lo de todos lleva una mala intención y se supone perseguida. Esta neurastenia se acrecienta a medida que transcurren los años, pues no se resigna a ir perdiendo atractivos físicos que no debió tener nunca. No cree, por otra parte, en atractivos de otra índole, y así surge la perversa interpretación de los dichos y actos de los demás, y la ruin réplica en ella, toda carente de virtud y de grandeza.

13 de mayo.

Gonzalo de Córdoba 7.- Madrid.

A los seres económicamente débiles hay que concederles un 50 por 100 de benevolencia y comprensión, a la hora de enjuiciar sus calidades y determinar su clarificación cualitativa. Por el contrario, a los pudientes ha de dedicárseles idéntica cantidad, por lo mismo que los ambientes mezquino o señorial hacen forzosamente a cada uno algo bastante señorial o mezquino, según el caso.

21 de mayo.

Gonzalo de Córdoba, 7, 3º. Madrid.

Los poderosos tienen cimentado su poder sobre una base harto sólida: La estupidez y la atrofia seminal. Mientras las clases trabajadoras y, por tanto, agobiadas tengan como única preocupación el porvenir de los equipos de fútbol, el panorama taurino o las excelencias del cine americano, aunque estas preocupaciones se extiendan (rara la vez) a los campos del Arte, dignos son de la penuria y escasez en que viven, de los altos precios, de los escasos salarios, de las condiciones insalubres en que trabajan. Todo esfuerzo por liberarlos de su condenación es, además de inútil, estúpido: Porque es la justicia quien rige los destinos, haciendo prevalecer al dotado de inteligencia (la que sea), y hundiendo al imbécil.

.....

Dentro del mismo cuaderno de pastas duras, formado por cuadernillos de folios doblados en cuartillas, se encontraba cuatro cuartillas grapadas en las que se refleja la memoria de un día “especial”. Creemos de interés sumar este escrito para completar el corto diario de cuatro años antes:

Sábado, 15 de agosto, 1953

Hoy, día de la Asunción, he visto cómo un oficial del Ejército, de paisano, seguramente con la intención de honrar a la Virgen en su fiesta, ha pegado un tiro a un soldado en la Puerta del Sol, esquina a la Carretera de San Jerónimo. Me he enterado del motivo: el soldado, con motivo de las fiestas madrileñas de la Paloma, se había puesto un bigote verbenero; entonces, se le acercó el oficial, borracho, y le dijo que se quitara el bigote. El soldado le dijo que no quería; el oficial insistió diciendo que era oficial del Ejército; el soldado contestó que a él no le constaba. Entonces, el oficial, para probar su condición de tal, no sacó el carnet ni mucho menos, sino una excelente pistola del 7,65 y le atizó un tiro al soldado, bien apuntado el corazón; el soldado, que vio aquello, tuvo tiempo de derivar su cuerpo y así sólo recibió el disparo en el brazo y un poco en el tórax, a pesar de lo cual se iba en sangre. Entonces vinieron dos guardias de esos de la Policía Armada, y se llevaron al oficial beodo a la Dirección General de Seguridad, pero no al herido a una Casa de Socorro ni a los testigos a parte alguna. ¡Bastaba el testimonio del propio oficial beodo! Esto me recuerda un altercado que tuve yo con cierto oficial del Ejército también, que quería subir antes que yo al autobús, por lo que tuvimos que ir a una Comisaría; yo recibí

una reprimenda, porque mi testimonio no valía; sin embargo, recuerdo al Comisario con su voz aguardentosa y su falta de respeto al civil diciendo: No se preocupe señor oficial; cada botón de su guerrera es un testigo contra este provocador.

A pesar de todo, el soldado herido era llevado detrás del detenido por un grupo de muchachos que habían presenciado la agresión; pero los guardias, una vez llegados al centro policial, embistieron porra en mano contra herido y testigos.

Naturalmente, los comentarios no eran muy agradables. Consolaba, es cierto, ver que muchachos de 17 ó 18 años, sin corbata, apretaban los puños y se mordían los labios, llenos de ira.

-Está visto –decían-. Ahora le tendrán un par de horas ahí y le soltarán diciéndole que cuide su pistola, que es de mal efecto.

-No; si ya se ve; si hay que ser militar o cura para hacer lo que se quiera limpiamente.

Otros, comentaban la frase del oficial beodo y agresor, que había dicho: “¡Es que yo soy oficial!” Que quería decir tanto como que él tenía derecho de vida y muerte sobre los paisanos, sobre todo, si son de clase baja.

Había quien recordaba otro incidente acaecido días atrás en una calle de Madrid: un muchacho joven, de aspecto humilde y con gafas, quería subir a un trolebús, cuando bajó un señor de paisano invocando que él era el oficial y propinándole tal zurra, que allí quedó el muchachete con las gafas rotas y lleno de sangre, mientras el que se decía oficial montaba en el trolebús y se iba tan campante.

Por lo que a mí se refiere, diré que en cierta ocasión fui testigo de otra “nota curiosa”: Se reponía una ópera en cierto teatro de Madrid, y el tenor, que días antes había tenido escaso éxito, empezó su actuación diciendo que lo hacía a pesar de las pocas simpatías con que contaba entre los críticos. Entonces, se levantó el crítico musical del diario *ABC*, Antonio Fernández Cid, y le insultó al tenor; el tenor respondió en el mismo tono, y entonces, el crítico, que además era comandante del Ejército, dijo en medio del silencio general: “¡Alto ahí! Que yo soy un jefe del Ejército y puedo mandar detenerle.” Ante esto, naturalmente, callaron tenor y público.

Pero en el caso que hoy comento, había una nota más vergonzante que ninguna: el que las personas mayores, los hombres de 40 ó 50 ó 60 años escurrían el bulto. Y yo, como tantos otros, me pregunté: Pero, ¿cómo es posible que se hayan olvidado los pocos derechos humanos que teníamos antes? ¿Puede haber mayor pasividad, lo mismo si pegan un tiro a un soldado que si suben el pan de repente y sin motivo 20 céntimos en barra de 140 gramos, o se corta la luz cuando las empresas eléctricas quieren, o se queda a una barriada sin agua días enteros, o se suben los impuestos de manera catastrófica, o se encarece la vida considerablemente sin que los sueldos se muevan? Ahora mismo, Francia lleva 13 días de huelga casi general porque los impuestos al trabajador han subido, cosa que aprovecha nuestra prensa para decir que en nuestro país se vive muy bien y que por eso no hay huelgas. Pero ¿acaso ignoramos el por qué no las hay, por estar castigada como delito de alta traición a la Patria. Desde luego tampoco tenemos prensa que quiera y pueda decir estas

cosas, o, sencillamente, exigir con grandes titulares noticia del destino que se da a un oficial beodo y de paisano que, impunemente, asesina a un simple soldado.

APÉNDICE III

“RECORDANDO A GABINO”

Demetrio Carriedo Alonso

RECORDANDO A GABINO

Hacía tiempo que deseaba hacer un resumen de mis recuerdos antes de que estos se borrasen, aunque a decir verdad no es nada fácil olvidar lo vivido con Gabino, principalmente porque siendo hermanos de sólo un año de distancia y habiendo pasado juntos la infancia, la adolescencia, la juventud y muchos ratos de la edad madura, Gabino y yo somos más que hermanos y hasta me atrevería a asegurar que en ocasiones hemos sido una misma persona, por haber estado tan identificados que era rara la opinión que no compartiéramos. Bueno, estoy diciendo “somos” y no “éramos”, porque tengo el barrunto de que él está aquí todavía, no sólo en mi memoria, sino en mi carne y en mis huesos, por lo menos así lo proclaman esas furtivas lágrimas que a veces se me escapan cuando tengo entre mis manos algo suyo.

De estos recuerdos habré de relatar con suma claridad una gran parte, pero ruego al curioso que me permita callarme no pocos y dejar a medias otros cuantos, por ese pudor que se siente cuando de cosas íntimas se trata, cuya confesión pudiera resultar ridícula, aunque no siempre intrascendente y porque a veces sería preciso citar nombres con alusiones más o menos favorables o en todo caso inoportunas y bien sabe Dios que no es mi propósito herir la susceptibilidad de nadie y mucho menos la de los que gozan de mi estima. Tal vez más adelante me proponga un relato exhaustivo para el que este resumen serviría de programa, con destino a mis hijos, por haber visto con qué interés

devoran estas pobres cuartillas que les hablan a la vez de su padre y de su legendario tío Gabino.

Quiera Dios que al lector le interesen también, pues la duda me asalta de si podré acertar en la forma y llegar a ordenar debidamente el tropel de recuerdos que se agolpan en mi mente, relatándolos a su debido tiempo, consiguiendo un conjunto y un remate dignos, ya que carezco de los recursos de que dispone el que tiene la fortuna de saber escribir¹⁵².

Voy a hacer una somera descripción del escenario en que comienza y se desarrolla en parte la vida que constituye la finalidad del relato. Es Palencia, ciudad bimilenaria (si es cierto que fue la Pallantia de los romanos), que se pierde en la alta Edad Media para renacer en la baja, el lugar del nacimiento de Gabino. El Ilustrado Antonio Ponz, de la Real Academia de San Fernando, visita esta ciudad en 1783 y en su libro “Viage de España” la describe y comenta en términos laudatorios, publica el plano del contorno y trazado de sus calles que resulta ser aproximadamente el mismo de 1930, y se admira de las extensas arboledas de dentro y fuera del recinto. Palencia fue capital de provincia por decreto de 30 de noviembre de 1833 sobre la división territorial de España que hasta ahora perdura, designación que debió de ser muy laboriosa,

¹⁵² Hemos respetado la redacción del texto de forma absoluta; en la ortografía hemos intervenido en muy contadas ocasiones, para precisar la puntuación –sólo en la parte que sería abiertamente imposible- o corregir algún sitagma que hoy se percibiría impreciso, pero dejamos ver muy claramente los distintos usos que el tiempo ha hecho caracterizadores de época y escuelas.

En lo que le conocimos en vida, cuando viajamos a Palencia para entrevistarle, vimos a Demetrio como una persona sensible a la expresión, tanto oral como escrita, y demostraba gran sensibilidad a los efectos comunicativos del habla. En esto fue un autodidacta aplicado y constante. Con su correspondencia escrita posterior, intervino en la reconstrucción de la vida y obra del hermano de forma entusiasta y generosa. Por todo esto, no sólo queremos agradecer su altruismo, sino reconocer su buen hacer como persona receptiva, culta y noble.

dado que la Comisión encargada del proyecto tenía in mente designar a Toro en otra solución probable del conjunto de las comarcas del norte.

Tenía unos dieciocho mil habitantes en 1930 y su recinto estaba comprendido entre el río Carrión y la línea de ferrocarril, con un eje longitudinal, la calle Mayor, espina dorsal de la ciudad, donde los palentinos se encuentran varias veces al día saludándose con un “adiós”, como si de separarse para siempre se tratara. Está rodeada de fértiles huertas y goza, por mejor decir, sufre de un clima tirando a riguroso (con excepción del otoño, que suele ser excelente), debido a la acusada irregularidad de las temperaturas, el viento encajonado del norte y la condición esteparia del territorio circundante. Cuando el viento deja de soplar, el clima es perfectamente soportable en toda estación.

La ciudad, fuerza es confesarlo, era bastante fea, muy distante de la bella urbe actual, pero muy tranquila, quizá demasiado, pues el palentino de entonces se aburre mortalmente y sobre él se abate, más sobre su cráneo que sobre sus oídos, el son del cimbalillo de la catedral para recordarle que “omnia vulnerat, ultima necat” que no para regir su tiempo, pues es fama que el reloj de la catedral andaba siempre descompuesto. La ciudad era más bien pobre y bastante uniforme en la condición social de la mayoría de sus ciudadanos.

Mi padre, de Noja (Santander) y mi madre, de Carbonero de Ahusín (Segovia), llegaron a Palencia en 1919, procedentes de Madrid, con dos hijos, mis hermanos mayores María Teresa y Ángel. Aquí nacerían Jorge y Pablo y ya terminado el año 1923 nació Gabino en el número 4 de la calle de La Plata, llamada también de Mariano Prieto, situada en el barrio de La Puebla. En esta misma casa naceríamos mi hermana Florita y yo. El edificio fue recientemente

demolido para una nueva construcción, como toda la calle, que ha quedado irreconocible para propios y extraños, sobre todo para el que no haya visto la ciudad desde hace mucho tiempo, tal es el aire arquitectónico y moderno que ha adquirido, si bien para algunos nostálgicos ha perdido su genuino carácter primitivo.

Ningún recuerdo me ata a esta calle ni a la casa desaparecida, porque un par de años más tarde de mi nacimiento la familia se trasladó al número 5 de la calle del Muro, por otro nombre de Lope de Vega. (Aquí es rara la calle que no tiene dos nombres, el tradicional de siglos que la gente se resiste a olvidar y el del callejero impuesto por el Ayuntamiento.)

Es en esta casa donde empiezan mis primeros recuerdos, todos muy confusos. Es el verano de 1929, probablemente por la tarde, en la azotea del edificio juegan dos niños de cinco y cuatro años respectivamente y el calor es tan intenso que se derrite la pintura de las ventanas. En el hueco de las cúpulas, los vecinos dejan maderas y carbones. Gabino y yo terminamos por refugiarnos en la casa donde nuestra hermana Lucinia llora en la cuna y otra, Florita, anda descalza por el pasillo con una muñeca en la mano, de la que no queda más que el cuerpo y la cabeza. Los otros cuatro hermanos, Teresa, Ángel, Jorge y Pablo, deben de estar jugando en la calle.

Unos meses después, en las postrimerías de este mismo año, la familia tiene un nuevo cambio de domicilio. Mi padre nos llevó a Gabino y a mí a ver la nueva casa y nos dejó allí para ir a sus quehaceres; mi hermano y yo, creyéndonos abandonados, rompimos a llorar no sin tratar de consolarnos el uno al otro tiernamente. Aquella misma tarde, al volver a la casa de la calle del

Muro, Gabino me explicó que si se bebía agua la orina era incolora, pero si se bebía vino, entonces se tornaba de color rojizo. Me hizo hacer la prueba y, en efecto, la orina era rojiza. Esta anécdota trivial es todo un símbolo, pues a lo largo de nuestra vida en común yo veía las cosas del color del cristal con que las veía Gabino.

El nuevo domicilio estaba ubicado en un viejo edificio anexo a la antigua Delegación de Hacienda y contiguo, por el lado opuesto, a la iglesia de San Francisco y antiguo convento de franciscanos. La calle no tenía nombre (más tarde la llamarían calle del General Ferrer) y para la correspondencia había que nombrarla “Rinconada de Hacienda”. Por el aspecto pronto se echaba de ver que la casa formó parte de las dependencias conventuales y así lo proclamaban la piedra, la fachada, los artesonados y la escalera. Además de las viviendas había en el edificio un salón, lleno de retratos de personajes del siglo diecinueve, que era el domicilio de la Sociedad Económica de Amigos del País, por otro nombre “El Ateneo”, donde tenían lugar frecuentes conferencias de tono liberal. Mi madre nos llevó a algunas de estas conferencias.

Por desgracia, la prisa que siempre nos hemos dado los parentinos en demoler los vestigios del pasado hace que el curioso no pueda hoy examinar aquella mole en la que el arquitecto D. Fermín Azcué nos preparó una vivienda de ancho pasillo, más pensando en la familia que iba a albergar que en los conceptos de habitabilidad por entonces vigente.

Esta vivienda daba a un patio del cual el resto de las fachadas eran dependencias de San Francisco y otras viviendas, pero sólo la nuestra tenía acceso a él, por lo que podía considerarse sólo nuestro. Había en este patio un

saúco que perfumaba el ambiente en el verano, y una higuera que mi padre plató. Entre las inclinaciones de mi padre, además de la de plantar árboles, estaba la de bautizar los lugares que no tenían nombre, a nuestro patio lo llamó “El patio de los tigres” y así ha venido llamándose hasta su desaparición. También a los hijos daba un sobrenombre a medida que iban naciendo, siendo el de Gabino “El Puches”, entrañable apodo que hemos usado toda la vida.

Es en esta casa donde se va a desarrollar la infancia, la adolescencia y parte de la juventud de Gabino y en la que nuestra familia goza, sufre, espera, vive en suma. Es en ella donde nacen, primero Matilduca que murió de seis meses y después Mari Rosa, la niña que ya empezaba a ponerse en pie y a ser otra más en nuestros juegos cuando le sobrevino la muerte un mediodía.

En la Ronda de los Estudios, llamada después calle de Silverio Sierra, había un viejo edificio de piedra que el palentino tampoco ha querido conservar y que se llamaba “El Instituto Viejo”. En este caserón había una escuela nacional cuyo nombre, si acaso lo tuvo, no he recordado nunca; en ella habríamos de aprender las primeras letras los cinco hermanos varones. Las instalaciones eran malas, como corresponde a la época y lo que allí se podía aprender no pasaba de lo más elemental. Al entrar por la mañana se veía al director a la puerta examinando atentamente a los muchachos. Cuando veía alguno talludito le decía:

-¿Dónde vas tú, grandullón?

-A la escuela –respondía el interpelado.

-Anda para casa que ya eres grande.

Y esta era la ceremonia de despedida y el diploma que la Administración otorgaba al alumno que allí había permanecido de seis a ocho años.

Los hermanos mayores, Ángel, Jorge y Pablo, son ya veteranos cuando Gabino hace su ingreso y han ido pasando sucesivamente por las manos de los maestros Bonifacio Cesteros, Juan Plaza, Jacinto Villa y Adrián Ramos. Gabino, como si de una obligación se tratara, se apresuró a enseñarme en casa todo lo que iba aprendiendo, de modo que cuando me llevaron a la escuela ya no era necesario enseñarme a leer. Más adelante continuaría enseñándome los conocimientos que iba adquiriendo, lo que me permitió ir siempre por delante de los chicos de mi edad.

Con tres hermanos mayores en la escuela, Gabino y yo estábamos suficientemente protegidos y no tuvimos necesidad de hacer frente a la agresividad infantil. Es probable que esta sea la razón por la cual éramos los menos preparados para la lucha callejera.

Fue entonces cuando se inauguró la colosal estatua del Cristo del Otero, obra de Victorio Macho, que eleva –severa y geométrica- sus veinte metros sobre la ermita de la cima, desde donde reina, ampara y amonesta. Por la larga escalinata de madera tendida sobre la falda del montículo vemos descender al buen obispo Agustín Parrado, más tarde arzobispo de Granada, a quien Gabino y yo besábamos el anillo. La imagen sorprende por su magnitud, pero la gente la encuentra fea y tendrían que pasar los años para comprender que sólo aquella mole ruda y geométrica podía rimar con el austero y duro paisaje del entorno y que otra estatua de línea más clásica no podría alcanzar tal belleza en el conjunto.

Al poco tiempo se produce el advenimiento de la República. Palencia está de fiesta y casi todos los viandantes llevan banderitas rojas en la solapa. Para no ser menos, Gabino recorta dos trocitos rectangulares del papel rojo de las bolsas de café, los atraviesa con sendos alfileres, se pone uno sobre el pecho y me coloca el otro a mí. Ya en la calle, Gabino se arroja al suelo y grita “¡Viva la República!”, entre las risas de los circundantes.

La calle no es un centro de corrupción infantil como algunos pretenden, a pesar de las coplas obscenas, los gritos destemplados, las palabras malsonantes que se oyen por doquier y que, por otra parte, traspasan los muros y se oyen en lo más recóndito, sino un gran libro en el que Gabino y yo leemos con avidez. Las más insospechadas escenas, los sucesos más extravagantes, los tipos más raros se suceden de continuo; de ahí su gran atractivo para los pequeños y también para los mayores. Desde la llegada de la diligencia con sus mulas sudorosas resonando los cascabeles, hasta la más insignificante disputa entre unos hombres, hay toda una gama de pequeños acontecimientos a presenciar.

Nuestra curiosidad es cada día mayor. Hemos visto decir misa a Felipe el Bobo para unas mujeres por diez céntimos. El servicio es tan breve como la remuneración: Felipe, ante un altar imaginario, eleva sus manos al cielo murmurando extraños latinajos, se arrodilla, se vuelve, bendice; las mujeres se persignan con devoción y alguna se arrodilla y ¿quién sabe?, por lo menos inocencia y pureza no faltarían en el corazón de aquel pobre niño de diecinueve años que veíamos correr aullando de terror cuando los chiquillos le arrojaban piedras.

Otros personajes, como Manolo el Giboso, El Tío de las Pipas, El Cuca, El Tambor, etc. podrían dar lugar a relatos cuya exposición sería prolija en este lugar, pero no menos interesante. Un espectáculo callejero de particular atractivo lo constituían los charlatanes, por entonces muy abundantes. De ordinario aquí hace un frío sepulcral, pero esto no impide que la muchedumbre se congregue en torno al gracioso vendedor ambulante. Un charlatán, con una enorme bufanda en torno al cuello, trata de llamar la atención de los viandantes. “¡En Málaga se vive como Dios!”, dice metiendo la rata debajo de la lata. Más allá unos copleros, rascando una guitarra imposible, cantan con voz ronca la muerte de un torero imaginario, se llama, claro está, Pepe Romero y dejó la inclusa para encontrarse cara a cara con la muerte. En otro lugar otro charlatán acaba de peinar a un harapiento “que no se había peinado desde la guerra de la Independencia”, con un fijador especial de la casa Puig y Muntaner de Barcelona. Se echa hacia atrás, lo mira y dice: “¡Anda, vete a casa y si te conoce tu padre, vuelve aquí, que te doy mil duros!”

Gabino y yo reímos con los rótulos que algunos pintores han hecho con esmero en las esquinas. “Vino especial de la casa”, “El hijo de la *hinclusa*”, “Construcciones *dibersas*”...

-Oiga, que eso está mal puesto.

-¡A mí me vas a enseñar tú, mocoso; anda a ver qué tal lo hace tu padre! –le responden con ira amenazándole con la brocha. Pero al día siguiente el rótulo está corregido.

Gabino contaría muchos años después algunas de estas escenas callejeras con su gracia particular, exagerando un poco y añadiendo bastante de su cosecha y

al correr del tiempo las contaba de nuevo a otro auditorio con más añadiduras todavía, de forma que a menudo ni él ni yo seríamos capaces de reconstruir la versión original.

Por aquel entonces Gabino y yo fuimos monaguillos de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad y ayudábamos también a misa en San Francisco. No se trataba de obtener algún provecho económico, pues éste había de ser necesariamente escaso, sino de procurarnos una educación religiosa que no habríamos de recibir en la escuela pública. Había en La Soledad un libro con los textos del canto gregoriano en versión latina y castellana; en él aprendimos el significado de aquellos cantos que tanto nos gustaban y algunas expresiones latinas de raro entendimiento. El capellán D. Eleuterio García y la sacristana Raimunda Moreno tenían un particular afecto a aquel niño tan inteligente y tan pulcro cuyas reacciones se salían de lo común. También el superior de los Jesuitas, padre Silverio de la Vega, se había percatado de que Gabino no era un niño como los demás.

En 1932, tal vez en 1933, se le apareció la Virgen a una niña de once años que vivía en la carretera de Villalobón. Devotos y curiosos acudían diariamente a rezar el rosario a la puerta de la casa y era difícil, a pesar de los esfuerzos de la prensa, discernir lo que de verdad decía la niña de lo que se transmitían las gentes, alterando y exagerando los acontecimientos. No se sabe si por una excesiva cautela de las autoridades eclesiásticas o porque hubiera signos evidentes en contra del prodigio, lo cierto es que el Obispado prohibió la misa que iba a celebrarse en La Soledad a las doce del mediodía de un domingo,

mandando cerrar la iglesia y zanjando para siempre la cuestión. En fin, historia romántica que dio mucho que hablar, muy triste, porque ¡quién sabe!

En 1934 mi madre, buscando mejor instrucción para nosotros y preocupada siempre por nuestra formación religiosa, envía a los cuatro hijos menores a una escuela particular que acaba de instalar en la calle de Colón número 22 la joven María Jesús González Linacero. Pronto se echa de ver que Gabino es el ojo derecho de la maestra y no sin razón, pues su superioridad en todos los aspectos es manifiesta. En esta escuela el número de alumnos es más reducido, lo que permite un mayor aprovechamiento que en la escuela pública, alcanzando pronto un nivel suficiente para que Gabino pueda ingresar en la Escuela Preparatoria del Instituto Nacional Jorge Manrique, con gran contrariedad de la maestra, que no quiere verse privada de tan buen alumno, al que había tomado un cariño especial. En la Escuela Preparatoria Gabino cae en manos de tres de esos grandes maestros que merecen un recuerdo imperecedero: Justiniano Casas, Encarnación Esteban y César Fernández.

Hago un alto para preguntarme cómo era Gabino en casa. En primer lugar, Gabino es, desde el primer momento, distinto de los demás hermanos, principalmente por su extraordinaria pulcritud, cualidad que habría de acompañarle hasta la muerte, y por una actitud excéntrica y a veces violenta. Los padres se percatan de esta diferencia, pero su instinto les dice que no hay nada patológico en la conducta del niño. Otra cualidad que le distingue desde entonces es una nobleza de carácter que en ocasiones le hace parecer ingenuo.

Poco tiempo después se produce el gran cataclismo que habría de conmover al mundo y cuyas consecuencias no han dejado aún de sentirse: la guerra civil.

Recuerdo su iniciación en Palencia como si de una fecha reciente se tratara. Era un domingo, muy de mañana, el 19 de julio de 1936. Desde nuestra casa se oía un intenso tiroteo que duró tres días; asomándose con ciertas precauciones, se veía pasar soldados y paisanos con brazalete color naranja. Más tarde supimos que no hubo lucha y que los sublevados tiraban al aire.

Unas semanas más tarde estaba Palencia llena de soldados forasteros, heridos, tropas italianas, soldados marroquíes y algunos alemanes. El paso de tropas y material de guerra por la vía férrea y la llegada de los trenes hospital son continuos, pero aquí no llegó la contienda, ya que, aparte de dos bombardeos aéreos de escasa importancia, no se registraron acciones de ninguna clase. De nuestra familia fueron movilizados los hermanos mayores Ángel y Jorge que terminaron la campaña sin heridas, si bien cada uno de ellos hubo de sufrir una enfermedad cuando la guerra estaba a punto de terminarse. El fusilamiento de un muchacho vecino nuestro daría lugar, veinte años más tarde, al poema de Gabino “Pequeña elegía a Manolo Rueda”.

En los pueblos y en las ciudades era casi necesario para los chiquillos, sobre todo si eran estudiantes, pertenecer a una de las dos organizaciones juveniles del momento: la de los “Flechas”, de tendencia falangista, y la de los “Pelayos”, de filiación carlista. Estos dos grupos eran bastante antagónicos y cuando se decretó la unificación ésta no fue posible en lo que a los muchachos se refiere, pues cada grupo continuó por su lado, los “Flechas” sin ponerse la boina roja, y los “Pelayos” sin vestir camisa azul. Gabino y yo optamos por los “Flechas” siguiendo la tendencia más generalizada en Castilla y asistimos a campamentos

de verano; también nos llevaron a visitar las ciudades del norte recién conquistadas, como Reinosa, Torrelavega, Santander...

Fue en el otoño de 1936 cuando Gabino y yo empezamos a frecuentar la biblioteca de la Diputación Provincial. Al principio no nos dejaban entrar, a causa de la edad, pero presentados por mi padre se nos permitió el acceso y la permanencia a cualquier hora del día. Nosotros acogimos esta novedad con gran ilusión, por lo que acudíamos casi diariamente a respirar aquel grato ambiente de papel y silencio. Como era de rigor, empezamos, o por mejor decir nos hicieron empezar con *Trazan de los Monos* y las novelas de Salgari, pasando por el inevitable *Corazón* de Edmundo de Amicis, pero pasada la primera etapa de timidez, la emprendimos con la lectura de los clásicos castellanos, sobre todo Cervantes y Quevedo. Todavía hace unos años reíamos Gabino y yo recordando escenas de *Rinconete y Cortadillo*, *Los sueños*, *El Buscón*...

Había en nuestra casa un ejemplar del libro *Amadís de Gaula* arreglado por Carmen de Burgos, con cuya lectura comprendimos el origen de los nobles desvaríos del Caballero de la triste figura, ya que nosotros mismos andábamos a sopapos con gigantes y vestiglos y con la masa encefálica hirviendo, contagiados de las caballerías de Amadís, don Galaor y Esplandián.

Fundaron los falangistas un periódico llamado *Afán* en el que Gabino, en enero de 1937, cuando tenía 13 años, estampa por primera vez su firma con un pequeño artículo en un lenguaje muy de la época y del momento. Andaba Gabino por el segundo año de bachillerato en el Instituto Jorge Manrique, centro de reconocido prestigio, con excelentes catedráticos como Ernesto

Daura, Eduardo Rodríguez, Gaité, Tinajas, Brita Paja, a los que Gabino imita hasta en la manera de andar.

Por la primavera de 1938, Gabino escribe su primer poema, una larga serie de versos endecasílabos de tema épico que él, como haría en tantas ocasiones, se apresuró a leerme para que le diera mi opinión. Enseguida eché de ver que aquello no lo hacía cualquiera y menos en esa edad. ¡Lástima que no podamos leer en nuestros días aquellos versos y los que fue escribiendo a continuación! Como tantos poemas, el primero no escapó al auto de fe que yo tuve ocasión de presenciar allá por 1945, quedando así desconocidos los primeros pasos, plagados de defectos, sin duda, pero llenos de frescura y espontaneidad.

Esta irrupción en el campo de las letras es acogida por los que rodean a Gabino, familiares incluidos, como una “chaladura” que pronto habría de pasar. ¿Qué estudiante no ha escrito unos versos en alguna ocasión? Pero Gabino no hacía caso de lo que decían los demás, estaba muy seguro de sí mismo, consciente de que la ingente tarea de su formación no había hecho más que comenzar, pero con gran fe en el futuro.

En casa Gabino se ha adueñado de una habitación de dimensiones exiguas, ha instalado en ella una mesa vieja, un par de sillas desvencijadas, una estatería en la que reúne todos los libros de la casa, ha recubierto las paredes con periódicos y revistas y se ha encerrado para entregarse a la lectura. Más de una vez es reprendido por los padres cuando ya pasada la medianoche Gabino continúa en su rincón.

El dos de mayo de 1938 Gabino se ve obligado a hablar en público por primera vez. Se celebra una misa de campaña en los jardines llamados “Salón

de Isabel II” y queda designado para pronunciar el inevitable discurso. Oigo a Gabino la noche anterior aprenderse de memoria el texto que acaba de redactar. Lee una y otra vez en voz alta lo que quiere aprender y cuando llega la solemne ocasión yo ya sabía lo que iba a decir. Con tranquilidad y buena dicción, con sus erres a la francesa, soltó el discurso sin contratiempo, pero el Jefe Provincial que estaba detrás no hacía más que decirle por lo bajo que dijera algo de Falange, por lo que Gabino tuvo que improvisar una magnífica comparación de la gesta del 2 de mayo con la del 18 de julio, con la consiguiente satisfacción del Jefe y demás circunstantes. Al día siguiente, la prensa local publica la noticia diciendo que el joven “Sabino Carriedo” leyó unas cuartillas siendo muy aplaudido. No le cayó bien a Gabino que se confundieran en el nombre y lo de las cuartillas, ya que él no había leído nada, por lo que se presentó en la Redacción a reclamar. Recibió toda clase de explicaciones, pero no salió rectificación alguna.

Uno de los acontecimientos que habrían de marcar un hito en la historia de la ciudad fue la llegada de la fábrica de armas, procedente de Toledo, donde había quedado demasiado próxima al frente de batalla. Todos quieren ingresar en la factoría recién instalada, sobre todo los muchachos, ya que la fábrica tiene una escuela de aprendices en la que no sólo se adquieren abundantes conocimientos técnicos, sino que además los educandos reciben un haber superior al de un jornalero. Es la solución para el estudiante que quiere dejar de ser una carga para la familia. Gabino y yo ingresamos en dicha escuela dejando el Instituto, si bien Gabino continuaría su bachillerato por libre.

Después de rotar por las especialidades mecánicas de ajuste, torno y fresa, terminamos los estudios a los tres años, con la profesión de delineante industrial. Fueron nuestros profesores Emilio Bengoa, Daniel García Jiménez, Rafael Alguacil y Julián Sánchez Moreno. Gracias a Gabino la escuela tuvo su himno, cuya música corrió a cargo del aprendiz Luis Mérida; fue cantado en las fábricas militares de Asturias con motivo de una excursión. De esta excursión se escribieron memorias, siendo calificada la de Gabino con “sobresaliente con mención especial”.

Gabino y yo pasamos la mayor parte de los domingos poniendo al día los estudios y mecanografiando poemas tras poema. En contra de lo que pudiera suponerse, esta actividad no era una carga desagradable para nosotros, pues aquellas horas dominicales de reclusión voluntaria nos proporcionaban también cierto esparcimiento y teníamos la convicción de que habrían de ser fecundas. Por otra parte, no había demasiada diversión para los muchachos en aquella época aburrida de la posguerra.

Había entonces en Palencia dos librerías de viejo en las que Gabino iba adquiriendo poco a poco los libros que le apetecían; estos libros constituyeron la base de lo que luego sería su vasta biblioteca. Berceo, Fernando de Rojas, Cervantes, Quevedo, Góngora, Gracilazo, San Juan de la Cruz, Vélez de Guevara, Torres de Villarroel, Tirso, Lope, los siglos XVIII y XIX, autores franceses, rusos, italianos, los románticos, la generación del 98, Rubén Darío, Antonio Machado... todo un mundo a estrenar para un lector ávido de emociones literarias. De estos fecundos años de lectura, en una edad tan propicia para la memoria, saldría sin duda la formidable prosa de Gabino.

Al llegar al campamento de Castro Urdiales, nos ponemos a mirar al mar desde unas rocas con nuestras mochilas a la espalda. Alguien saca una fotografía y Gabino aparece en la primera plana de una revista de la época. Siento no haber conservado esta hermosa portada, pues constituía uno de los mejores retratos de Gabino. En este campamento demostraría Gabino su escaso espíritu para la vida de campaña y las fatigas naturales del acampado, no ocupándose más que de sus lecturas y de sus poemas y deseando volver a casa cuanto antes.

En el campamento Gabino fue protagonista de un acto de rebeldía, siendo necesario el concurso de tres acampados para poder reducirle, cosa que al fin se consiguió con la llegada del fuerte Walter, alemán que dirigía la educación física. En un breve acto le despojaron de la camisa ante todo el campamento, lo que significaba su exclusión de la organización juvenil, si bien este rigor sólo tuvo un efecto momentáneo, ya que Gabino continuó por algún tiempo en las juventudes hasta quedar voluntariamente separado.

En un certamen literario patrocinado por el Ayuntamiento y que tuvo lugar en septiembre de 1941, Gabino concurre a un tema de poesía y yo a uno de prosa. Los temas eran de carácter patriótico –se trataba principalmente de rendir homenaje al Regimiento de Villarrobledo, que vino en 1935 a Palencia desterrado por no sé qué actitud rebelde frente a la República en Alcalá de Henares- y el poema de Gabino era un romance dedicado a este Regimiento. El mío era un trabajo sobre la defensa del Alcázar de Toledo. El resultado fue que Gabino obtuvo uno de los premios y a mí me otorgaron un accésit. Acudimos al acto vestidos con el uniforme de aprendices de artilleros y cuando el

Gobernador Civil nos entrega el premio estalla la más atronadora salva de aplausos de la jornada, ganado, sin duda, el público por nuestra juventud.

Terminado el año 1941, Gabino, que siempre pensó en el mar, se enrola voluntario en la Marina de Guerra. Tras una breve y dura etapa en el Cuartel de Instrucción del Ferrol, pasa a formar parte de la dotación del crucero “Almirante Cervera”. Desde su llegada a tierras gallegas, Gabino tiene ocasión de comprobar que una cosa es el mar y otra la rígida disciplina de la Armada; no se encuentra a gusto y quiere rescindir su contrato, pero las leyes no lo permiten, viéndose obligado a permanecer en el servicio durante los años 1942, 1943 y buena parte de 1944, en cuyo tiempo sólo vemos a Gabino cuando viene de permiso en el verano y en la Navidad. A mediados de 1942 contrae una gastritis, tal vez úlcera de duodeno, que se dejó sentir durante varios años sin que nunca llegase a revestir gravedad.

En cierta ocasión, estando de permiso, salimos a pasear Gabino y yo por las calles de la ciudad. Gabino iba vestido de marinero, pero como el calor era muy intenso, se había quitado la gorra, siendo severamente amonestado por un oficial de la Marina que surgió de pronto. A mí, que no conocía aún las costumbres castrenses, me dolió mucho aquella reprimenda.

En el invierno de 1942, después de haber pasado las Navidades con nosotros, Gabino tenía que reincorporarse a su destino. No conseguimos obtener un billete y se hacía imposible penetrar en aquel tren abarrotado, por lo que hubo que renunciar al viaje. A la mañana siguiente nos enteramos de que el correo de Galicia había chocado con un tren de mercancías en el túnel de Torre del Bierzo y que no había ningún superviviente.

A mediados de 1944 vuelve Gabino de su aventura marinera que le ha servido al menos para cumplir su servicio militar. Le han concedido la licencia a causa de su enfermedad de estómago, después de unos meses de observación en el Hospital General de la Armada. Es un hombre alto, apuesto, distinguido, de gran personalidad; cuando habla lo hace sonriendo y con una afabilidad contagiosa; no alza la voz ni discute airadamente. Tiene aires de hombre maduro y es especialmente atento con las mujeres, independientemente de su edad, su posición social o su atractivo. El sexo débil siempre le pagó en reciprocidad.

No quiere Gabino volver a la fábrica de armas, probablemente a causa de su escasa vocación militar, e ingresa como empleado administrativo en el Instituto Nacional de Previsión. Al igual que en la fábrica de armas, pronto se granjea la consideración y el respeto de sus superiores, orgullosos de tener un empleado que pone su firma en el periódico.

Hasta 1945 los poetas y artistas de la localidad habían tenido contactos individuales y esporádicos. Gabino frecuentaba la casa de D. Antonio Torres, por otro nombre Alonso Churruca, filósofo y poeta venido de fuera que se dedicó a la fotografía artística en su estudio “Mi foto”, sin abandonar por ello sus actividades literarias. A partir de entonces, Gabino empezó a reunirse con los jóvenes poetas más sobresalientes del momento, como Fernández Nieto, Buisán Cítores, Carlos Urueña y otros, iniciándose unas tertulias que darían lugar a lo que más tarde se llamaría “Peña Nubis”.

Nuestra familia acaba de abandonar la casa de la Rinconada de Hacienda para instalarse en el primer piso de la casa nº 1 del Patio Castaño, en plena calle

Mayor. La casa, al igual que todas las del Patio Castaño, fue demolida para nuevas construcciones en una época más reciente. Debajo de nuestra vivienda y con acceso desde la calle Mayor, estaba el bar “La Reja”, especie de colmado andaluz también desaparecido.

Gabino y yo no tenemos más que bajar unas cuantas escaleras para llegar a “La Reja” y reunirnos con la tertulia literaria que ha elegido este local. Ávidos de comunicación, son muchos los que acuden a esta llamada que les brinda la mejor ocasión de darse a conocer, entre ellos algunos forasteros que viven temporalmente en Palencia.

Las tertulias de la *Peña Nubis* tenían lugar los sábados, entre las diez de la noche y las dos de la mañana. Asistían Dacio Rodríguez Lesmes, José María Fernández Nieto, los hermanos Mariano y Antonio del Mazo, Gabino, Carlos Urueña, Félix Buisán, López Cancelo, Florencio Domínguez, Carlos Unciti, Luis Martín Santos, Ruy Planter, José Luis Curieses, Eduardo Vallejo, Ricardo Cesteros, José Luis Fernández Luengo, Antonio Guzmán Rubio y algunos otros cuyo nombre no recuerdo.

En el último tercio del año 1946 aparece la revista *Nubis*, la primera en su género que se publica en Palencia y que sirve de expresión de las inquietudes artísticas del grupo, si bien se incluye en ella la colaboración externa.

Un grupo de jóvenes franceses hace su aparición en esta ciudad. Desde el final de la Guerra Mundial se encuentran en España y las autoridades no saben qué hacer con ellos; se trata probablemente de hombres acusados de colaboracionistas en su tierra. Gabino y otros jóvenes entablan amistad con los extranjeros y se inicia aquí una etapa de aprendizaje del francés, lengua que

Gabino llegaría a dominar en profundidad. Uno de estos muchachos le daría clase a domicilio.

Gabino necesita dinero y acude a un par de justas literarias, una en Palencia, en la que obtiene un accésit, y otra en Zamora, en la que se le otorga la Flora Natural. Gabino no volvería más por este camino. Poco después publica *Poema de la condenación de Castilla*, libro acogido con gran interés, sin crítica adversa, y que dio lugar a fuertes polémicas en la *Peña Nubis*.

Hace ya tiempo que Gabino está en contacto con los poetas del grupo *Espadaña* de León, los de *Halcón* de Valladolid y con los *postistas* de Madrid. Empieza a sentir la necesidad imperiosa de salir del estrecho ámbito provinciano para vivir en Madrid su gran aventura, y espera la ocasión de un traslado que no tarda en llegar; en el otoño de 1947 ya está en la capital de España. Esta segunda separación sería para mí mucho más sensible que la primera, porque no era difícil presumir que ésta sería definitiva.

A partir de entonces sólo la correspondencia que se establece entre nosotros nos da noticia de la vida de Gabino en Madrid. Más tarde sabríamos a través de terceros que había pasado dificultades y había padecido una afección renal, que en alguna ocasión pensó incluso en regresar, pero el mundo literario en que estaba inmerso le atraía cada vez más, por lo que decidió resistir a toda costa.

Se empieza a recibir en casa recortes de periódicos y revistas en que colabora, viene en verano a pasar unos días con nosotros y el tiempo va pasando con celeridad. Sabemos que vive en la calle de San Lorenzo y que asiste con Federico Muelas, Gloria Fuertes y otros a las tertulias que tenían lugar los

domingos en casa de Eduardo Chicharro, en la plaza de Bilbao o en el propio estudio del pintor en el pasaje de la Alambra, en un edificio hoy desaparecido.

En 1950 recibo la carta primera de *El Pájaro de Paja*, publicación que seguiría recibiendo cada dos meses en 1951 y que se fue espaciando hasta hacerse anual.

El 14 de septiembre de 1951 se produce el fallecimiento de mi madre. Gabino, como todos, cae en un mar de desolación. Enormemente afectado, compuso tres poemas, uno de ellos antes del entierro. Estos poemas son: “Versos en la noche de la muerte de mi madre”, que quedaría inédito; “Versos a la muerte de mi madre”, publicado en la carta sexta de *El Pájaro de Paja*, que salió de luto, y “Oda reciente a los cirujanos del mundo”, publicado en la carta séptima y en la revista portuguesa *Bandarra*.

Gabino ingresa en la Escuela Oficial de Periodismo. Para ello tiene que presentar, entre otras cosas, una autobiografía de unos veinte folios, en la que encierra su pasado y por las prisas se deja lo mejor sin escribir. No tuvimos la previsión de conservar una copia de este trabajo que hoy me sería necesaria para la redacción de estas cuartillas.

Su promoción, llamada “Santiago Apóstol”, se compone de treinta alumnos oficiales y quince oyentes. Las clases son diarias y son profesores Gómez Aparicio y otros que no recuerdo; pasados tres años terminan la carrera en 1954 dieciséis alumnos, de los que Gabino es el número uno, tras haber obtenido el premio de periodismo. Presenta su memoria de grado con el tema *Madrid, diario de Madrid*, que se publica con prólogo de Juan Pujol, director de dicho periódico.

Durante el tercer año de la escuela, Gabino dirige el periódico *Hispanidad*, suplemento de *El Español*, que sirve de prácticas de los alumnos. Mucho le gustaba a Gabino este oficio y al terminar sus estudios tiene ocasión de entrar a formar parte de la redacción de varios rotativos, entre ellos *ABC*, en el que saca plaza por oposición. Tentado estuvo de quedarse en este prestigioso diario, pero como le enviaban a Sevilla, decidió renunciar para continuar en Madrid.

El 20 de diciembre de 1953 fallece mi padre en casa de Gabino, calle de Chile número 15. Hacía unos veinte días que le habían amputado una pierna. Gabino acababa de afeitarse unos momentos antes. Esta nueva pérdida es tanto más sensible cuanto que supone la desaparición del hogar paterno. Gabino escribiría su poema “Recordando a mi padre”.

En septiembre de 1954 me reúno con Gabino en Madrid; tengo que hacer unas oposiciones en las que, tras un largo mes de pruebas, hay suerte y obtengo el número uno, circunstancia que habría de dar a Gabino más alegría que su propio éxito en la Escuela de Periodismo. En octubre tengo que incorporarme como alumno en la Escuela Politécnica del Ejército.

Gabino me lleva a algunas tertulias literarias y me hace visitar a Eduardo Chicharro, Camilo José Cela, Ángel Crespo y otros. De estas visitas recuerdo especialmente la que hicimos a Cela una tarde de noviembre. La doncella nos dijo que el señor no estaba en casa, pero salió una voz de dentro invitándonos a entrar con un “pasa, Gabino”. El gran novelista nos retuvo durante más de dos horas; hablando de su obra yo le solté de memoria un párrafo de una de sus novelas, siguiendo mi costumbre de repetir trozos literarios de mi preferencia,

de lo que luego me arrepentí, pues Cela pudo creer que me había aprendido aquello para ir allí.

No eran muchos los ratos disponibles de Gabino para estas salidas de que hablo, que en ocasiones se hacían ineludibles por tratarse de exposiciones de jóvenes pintores y escultores que le interesaban, de las que no pocas veces fue presentador.

A pesar de la fatiga del estudio, yo recuerdo aquel tiempo como uno de los más agradables de mi vida, principalmente por haber estado al lado de Gabino, que, como dije al principio, era para mí algo más que un hermano y un ser superior en todos los aspectos.

La asistencia diaria a las oficinas del Instituto Nacional de Previsión constituye un obstáculo para la labor literaria y profesional de Gabino, por lo que decide pedir la baja. Trabaja con José Sánchez Castillo en la revista La Gaceta de la Construcción, que se ocupa de noticias, obras, subastas y anuncios. Gabino imprime a esta publicación un aire más literario, más polémico, más ameno e interesante en suma. Se ocupa a la vez de otra revista llamada Tucán, de índole parecida.

El 25 de octubre de 1954 tiene lugar el ingreso de Gabino en La Legión del Humor. Este homenaje se celebra en el Museum del Gran Canciller, con asistencia de la plana mayor de La Codorniz y de los escritores Julio Trenas, Raimundo de los Reyes, Antonio Obregón, Federico Muelas, Rafael Pérez Delgado, Nicolás Müller y un largo etcétera. Después de la imposición de las correspondientes insignias, Gabino pronunció su discurso con su natural desparpajo y con su eterna erre francesa, siendo felicitado y abrazado al final.

El 6 de enero de 1955 se celebra la unión de Gabino con Julia Aznar. Este acontecimiento fue para mí una gran contrariedad, no sólo por un sentimiento vago de que aquello no tenía la solidez suficiente que asegurase un futuro venturoso, como pronto vendrían a demostrar los acontecimientos, pues desde el primer instante se vio que la comprensión mutua era imposible. Me tocó a mí asistir a una situación que hubo de hacerse irresistible, hasta el punto de terminar en una separación definitiva antes de haber pasado un año.

En este mismo año tienen lugar los primeros grandes viajes de Gabino. Visita toda Alemania, la occidental y la oriental y nos envía tarjetas desde Frankfurt, Bremen, Dusseldorf, Berlín, Leipzig... Empieza a viajar también por España, y al llegar a Cuenca queda enamorado de esta tierra de singular encanto, en la que encuentra además una inquietud artística y una eclosión poética de extraordinario impulso.

Entra Gabino en una larga etapa de gran actividad profesional durante la cual no nos vemos apenas y hasta la correspondencia entre nosotros es escasa. Por otra parte, asistimos a un cambio en las costumbres; las familias se van aislando con la televisión y otros artilugios y el uso generalizado del teléfono va en perjuicio de la comunicación escrita, noble costumbre que nos diferencia definitivamente del resto de los primates.

A su libro *Del mal, el menos* que publicó en 1952, se une en 1957 *Las alas cortadas*, del que recibo un ejemplar con una emocionada dedicatoria autógrafa. Entre 1960 y 1963 recibo nueve cuadernillos de *Poesía de España* y a medida que van apareciendo, me envía *El corazón en un puño* (1961), *Política agraria* (1963), *Poema de la condenación de Castilla*, 2ª edición (1964), *Ocho poetas*

brasileños (1966), *Los animales vivos* (1966), *Los lados del cubo* (1973), libros de otros autores con prólogo suyo, traducciones, publicaciones portuguesas, antologías...

A partir de 1966 van apareciendo sucesivamente las revistas *Nueva Forma*, *Elevación y transporte*, *El Inmueble y Maquinaria y Equipo* en las que Gabino pone su sello de artista y de gran conocedor de la arquitectura, la construcción y la maquinaria de obras públicas. De estas publicaciones sólo *Maquinaria y Equipo* ha subsistido hasta nuestros días. Funda también una curiosa revista con el largo título *Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no homologada*, fechada en 1968, de la que no recibí más que el primer número.

Son muchas las traducciones de poesía portuguesa y brasileña que hace Gabino en la década de los setenta, entre ellas una interesante colección de sonetos de catorce autores y el larguísimo y bello poema de Joao Cabral de Melo *Dos parlamentos*, trabajo que él ejecutó con ilusión y que encabezó con una nota en la que se aprecia una vez más su excelente prosa.

En esta década tienen lugar otros viajes de Gabino por todo el mundo. Recibo tarjetas de Kiruna, Copenhague (1970), Heidelberg, Berlín (1973), Copenhague, Oslo, Bremen, Bergen, París, Milán, Venecia, Coimbra, Bragança, Nazaré, Londres, Nueva York, San Juan de Puerto Rico, Dubuque Iowa (1974), pero son muchas las ciudades que visita desde las cuales no me envía tarjetas.

No llegarán a veinte las ocasiones en que nos vimos entre 1963 y 1980 y sería penoso determinar las fechas de la mayoría de ellas. Cuando venía a Palencia

aprovechábamos la ocasión para redescubrir el inmenso patrimonio histórico-artístico de esta provincia, que haría exclamar a Gabino con asombro y orgullo que valía bien la pena ser palentino.

En 1979 el escritor Javier Villán incluye a Gabino en su libro *Palencia, paisajes con figura* y el 16 de octubre de 1980 vemos su imagen en el programa *Encuentros con las Letras*, de Televisión Española. Tengo recogida esta actuación de treinta minutos en un vídeo-casete que constituye sin duda el más emotivo documento gráfico de nuestros entrañables recuerdos.

Gabino cambió de domicilio en numerosas ocasiones: de la calle de Chile 15 pasó a la plaza de Valsaín, 4; de aquí a General Mola 289, a continuación a Víctor de la Serna 16 y por último a Federico Salmón 1. La revista *Maquinaria y Equipo* sigue domiciliada en Torpedero Tucumán 26. Hacía tiempo que Gabino descansaba y escribía en su casa de San Sebastián de los Reyes, calle Lomas del Rey, número 5, donde le sorprendió la muerte.

Ha vivido con Andrea Sainz de la que tuvo tres hijos: Gabino-Alejandro, Jorge-Demetrio y Carlos-Wladimiro, los cuales, en unión con su madre, siguen al frente de la revista *Maquinaria y equipo*.

El tiempo ha ido pasando a toda marcha, sobre todo en las últimas etapas, y aquellos dos niños que jugaban en la terraza de la casa de la calle del Muro han llegado sin darse cuenta a la otra orilla de la edad madura. Todavía se siente en el rostro el viento de 1940 y el aroma del saúco del Patio de los Tigres. Casi se tarda más en leer estos recuerdos.

Y en la tarde de domingo seis de septiembre de 1981, regresando de las vacaciones, se oye desde la calle el teléfono que no deja de sonar. Habíamos

perdido la llave, pero hubiera preferido no haberla encontrado nunca. Ha pasado un año y medio y todavía estoy creyendo que es un sueño, pero allí estaba Gabino, el primero en cambiar el paso en este amargo desfile, el primero en tocarle la desconocida bandera. Ni siquiera la muerte le había arrebatado su apostura. Yo no quería verlo y me costó trabajo darle el último beso para decirle adiós.

En la autopsia se revela que la causa del fallecimiento fue un mal del corazón. ¿Se sentiría mal desde tiempo atrás? ¿Por qué había escrito un mes antes

No sé, pero a veces pienso
contemplando el crepúsculo y su nube
que una voz del más allá me llama...

en el bello poema “Las campanas”, todo él tan premonitorio? ¿Por qué en su poema “Todo así de sencillo” dice

Madre, si ves ese pájaro
que observa en la rama,
teme, madre, por mí?

La angustia es pródiga en interrogantes que sólo Gabino podría contestar. Mientras tanto, el alma sufre y espera que todo haya sido un sueño. ¿Y por qué no? Un sueño es nuestra vida entera y nuestra muerte, lo que gozamos y lo que sufrimos, lo que amamos y lo que detestamos, lo que hacemos y lo que pensamos, un breve sueño.

En cuarenta minutos aquel robusto cuerpo se convierte en cenizas. Por más que digan que esa era su voluntad y que eso iba a ocurrir en pocos años, el alma se resiste a una desintegración tan súbita. Blas Pajarero escribe un artículo con la siguiente dedicatoria: “Al poeta Gabino-Alejandro Carriedo, que salió de

Madrid para Palencia en una caja, al día siguiente de llegar el Guernica en un cajón”.

Gabino vuelve a casa en una hermética caja cilíndrica introducida en una bolsa de cuero. No hay mucha gente en el cementerio, apenas dos centenares de personas, pero no faltan los poetas, los artistas, los palentinos de más renombre. Los hermanos me ceden el honor de portar la caja; la aprieto contra el pecho, recibo la bendición del sacerdote y recorro los doscientos metros que separan la capilla del lugar del enterramiento. Es mi último paseo con Gabino. Allí levantan la lápida y deposito las cenizas sobre los restos de mi madre.

Fue sobre las cinco de la tarde del 11 de septiembre, un instante difícil de olvidar. En el cementerio de Nuestra Señora de los Ángeles, término de Pan y Guindas, en el número 19, fila 6ª, término 5º, sección 4ª derecha, el viajero encontrará una sencilla tumba con la inscripción “Familia Carriedo-Alonso” y allí, sobre la piedra, están María Alonso Cubero y Gabino-Alejandro Carriedo Alonso. Los dos murieron en septiembre, a treinta años de distancia. No se me ocurre otro epitafio que los versos de Amador Palacios:

Septiembre,
fiesta macabra
de la muerte.

Si el estío
fue lo vivido
y el invierno
será lo eterno,
septiembre
es la muerte.

Septiembre,
fiesta macabra
de la muerte.

En septiembre, el Poeta
fue invitado a la fiesta.

Febrero, 1983

Demetrio Carriedo Alonso

XXIII.- BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

En los apartados de bibliografía general destacaremos con **negrita los autores y las obras que se hayan detenido –de forma más o menos extensa- en Gabino-Alejandro Carriedo. Los que están específicamente dedicados al poeta no necesitan ningún distintivo añadido, obviamente. De esta forma, se podrán extender los rastros que documentan su vida y su obra más allá de las referencias explícitas por las que se conocían.**

I.- ANTOLOGÍAS (POESÍA ESPAÑOLA)

Abierto al aire 1971-1984. Antología consultada de poetas extremeños, Editora Regional, Mérida, 1984.

Albi, J. y Fuster, J., “Antología del Surrealismo español”, *Verbo*, Alicante, n.ºs. 23, 24 y 25, febrero 1952.

Antología de la poesía española. 1954-1955, Aguilar, Madrid, 1955. (Recopilación anual por Rafael Millán, y desde 1957-1958 por Luis Jiménez Martos.)

Antología de la poesía navarra actual, Diputación Foral-Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1982.

Antología de poesía en la Rioja (1960-1986), Gobierno de la Rioja, Logroño, 1986. Prólogo de José Manuel Caballero Bonald. Estudio introductorio de Manuel de Rivas y epílogo de Félix de Azúa.

Antología general de “Adonais” (1943-1968), Ediciones Rialp, Madrid, 1969. (Prólogo de L. Jiménez Martos. Notas bio-bibliográficas.)

Antología Peliart, 3, Strips Editores, S.A., 1980.

Asis, M.D. de, *Antología de poetas españoles contemporáneos*, Narcea, Madrid, 1977.

Ayuso, J.P., *Antología de la poesía española del siglo XX*, II, 1940-1980, Clásicos Castalia, Madrid, 1998.

Barnatán, M.R., “Joven última poesía española”, *Barcarola*, n.º 19, Albacete, 1985.

Barro Poesía, Editorial Celarayn, León, 1976. Un grupo de poetas jóvenes, de estética ligada a la poesía social. Destaca Julio Llamazares y José Carlón.

Batló, J., *Antología de la nueva poesía española*, Ciencia Nueva, Madrid, 1969, 3ª ed. Barcelona, Lumen, 1977. (1ª ed. El Bardo, Barcelona, 1968.)

En el prólogo, expone la idea de que para comprender la evolución de la poesía presentada en su antología, sería necesario recordar a dos poetas que han sido injustamente dados de lado. Gabino-Alejandro Carriedo y Miguel Labordeta.

- *Poetas españoles poscontemporáneos*, El Bardo, Barcelona, 1974.

Buenaventura, R., ed., *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, Hiperión, Madrid, 1986, 2ª ed. revisada.

“Canarias: dos generaciones (muestrario de urgencia)”, *El Ciervo*, nº 398, Barcelona, abril, 1984. Presentación de Jorge Rodríguez Padrón.

Cano, J.L., *Antología de la nueva poesía española*, Gredos, Madrid, 1978 (Muy ampliada con notas bio-bibliográficas.)

Castellet, J.M., ed. *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Seix Barral, Barcelona, 1960; ampliado en:

- *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Seix Barral, Barcelona, 1966.
- *Nueve novísimos poetas españoles*, Barral Editores, Barcelona, 1970.

Cien del Sur sobre la épica, Universidad de Granada, 1975.

Círculo de nieve, Universidad, Valencia, 1979. Estudio y antología de J. Costa Ferrandis y S. Muños Bastide. Antóloga cinco poetas nacidos entre 1952 (José Luis Falcó) y 1957 (Miguel Herráez).

Coco, E., ed., *Abanico. Antología della poesia spagnola d'oggi*, Levante Editori, Bari, 1986.

Conde, C., *Antología de la poesía amorosa*, Bruguera, Madrid, 1969. Incluye cinco poemas de G.A. Carriedo.

Cuarta antología “Adonais”, Rialp, Madrid, 1983.

Después de la modernidad, Anthropos, Barcelona, 1987. De Julia Barella.

Diecisiete poetas nacidos entre 1960 y 1967, Día Uno, nº 1, Málaga, 1986.

“El estado de las poesías”, monografía de *Los Cuadernos del Norte*, nº 3, Oviedo, 1986.

Espejo del amor y de la muerte. Antología de poesía española última. Edición de Antonio Prieto, Azur, Madrid, 1971.

Esto era y no era. Lectura de poetas de Castilla y León, tres tomos, Ámbito, Valladolid. De Miguel Casado, los dos primeros tomos están dedicados a estudio; el tercero antología a 27 poetas nacidos entre 1910 (Francisco Pino) y 1958 (Adolfo García Ortega).

Gálvez Moreno, F., *Degeneración del 70*, Córdoba, 1979.

García Hortelano, J., *El grupo poético de los años 50*, Taurus, Madrid, 1980, 2ª ed.

García Martín, J.L., ed. *Las voces y los ecos*, Júcar, Madrid, 1980.

- *La generación de los ochenta*, Mestral, Valencia, 1988.
- *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Renacimiento, Sevilla, 1992.
- “¿Qué hay de nuevo en la poesía española?”, Revista *Quimera*, nº 45, Barcelona, 1985.

García Montero, L. (en colaboración con Javier Egea y Álvaro Salvador), *La otra sentimentalidad*, Don Quijote, Granada, 1983.

García Moral, C. y Pereda, R.M., *Joven poesía española. Antología*, Cátedra, Madrid, 1979.

García Posada, M., *Cuarenta años de poesía española (1939-1979)*, Kapelusz-Cincel, Madrid, 1979.

González Lucini, F., *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, 4 vols., Ediciones de la Torre, Madrid, 1989, 2ª ed.

González Marín, J.P., *Poesía hispánica (1939-1969). Estudio y Antología. El Bardo, Barcelona, 1970.*

González Muela, J., *La nueva poesía española*, Alcalá, Madrid, 1973.

- La generación poética del 27. (Estudio, bibliografía y antología de Joaquín González Muela y J.Manuel Rozas), Istmo, Madrid, 1987, 3ª ed.

Hernández, A., *Los poetas del cincuenta. Una promoción desheredada*, Zero-Zyx, Madrid, 1978.

Jiménez Martos, L., *Nuevos poetas españoles*, Ágora, Madrid, 1961.

- *Poesía última*, Taurus, Madrid-, 1963. (Selección y nota preliminar de Francisco Ribes.)
- ed. *La generación poética de 1936*, Plaza y Janés, Barcelona, 1972.

Jongh Rossel, E. de, *Florilegium. Poesía última española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1982.

“Hoy, 7 poetas”, *Poesía*, nº 26, Madrid, 1986. Presentación y selección de Agustín Pérez Almagro y Juan Antonio Pérez Montero.

Lanz, J.J., *La llama en el laberinto (Poesía y poética de la generación del 69)*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1994.

La otra sentimentalidad, Editorial Don Quijote, Granada, 1983.

La poesía valenciana en castellano, Víctor Orenga, Valencia, 1986. Con una introducción de R. Ballester Añón y diversos complementos bibliográficos se seleccionan casi cincuenta poetas representativos del último medio siglo.

Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres, Hiperión, Madrid, 1985.

Libro de oro de la poesía en lengua castellana, Libro II, Editorial Juventud, Barcelona, 1970. (Edición de María Lluza Morales.)

Lírica de una Atlántica, Servicio de Publicaciones de Cahahuelva, Huelva, 1986. Incluye poetas nacidos entre 1940 y 1963.

“Literatura en Asturias, hoy”, *Hojas Universitarias*, nº 12, Oviedo, octubre, 1986. Introducción de José Luis García Martín, selección de Enrique Bueres.

Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea, Litoral, Málaga, 1986. Antóloga también narración y ensayo.

López, J., *Poesía épica española (1950-1980)*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1982.

Luis, L. de, *Poesía social. Antología (1939-1968)*, 2ª ed., Alfaguara, Madrid, 1969.

Mainer, J.C., *Falange y Literatura. Antología*, Labor, Barcelona, 1971.

Mantero, M. *Poesía española contemporánea 1939-1965*, Plaza y Janés, Barcelona, 1966.

Martín Pardo, E., *Nueva poesía española. Antología consolidada (1990)*, Hiperión, Madrid, 1990.

Martínez Ruiz, F., *La nueva poesía española. Antología crítica (segunda generación de posguerra 1955-1970)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1971.

Hay una introducción (pp. 7-19), en la que se alude a G.A. Carriedo, a propósito de otra a Carlos Edmundo de Ory y Ángel Crespo, aunque muy brevemente y como para insuflar novedad o superar la rutina de otras antologías.

Molina, A., *Antología de la poesía cotidiana*, Alfaguara, Madrid-Barcelona, 1966.

Molina Foix, V., “5 poetas del 62”, *Poesía* nº 15, Madrid, 1982. Presentación y selección de V.M.F.

Muestra de poesía extremeña, Jugar con fuego, nº 7, Avilés, 1979. La selección abarca la poesía de posguerra.

Nueva Poesía Sevillana, Zero-Zyx, Madrid, 1977. Prólogo de Rafael de Cózar.

Noray. *Muestra de poesía malagueña actual*, Corona del Sur, Málaga, 1982. Estudio preliminar de Manuel Alvar Ezquerro.

Palomero, M. P., ed., *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*, Hiperión, Madrid, 1987.

Pariante, A., *Antología de la poesía surrealista en lengua española*, Júcar, Madrid, 1985.

Peña, P.J. de la, *El feísmo modernista. (Antología)*, Hiperión, Madrid, 1989.

Poesía contemporánea en Sevilla (Estudio y antología), Pasarela, Sevilla, 1987, de Javier Sánchez Menéndez. Contiene una amplia bibliografía.

Poesía en camino, antología preparada por la revista *Nos queda la palabra*, Madrid, 1977.

Poesía española 1982-1983. Crítica y antología, Hiperión, Madrid, 1983, de José Luis García Martín.

Poesía en Valencia: la irrupción”, *El Ciervo*, nº 413-414, Barcelona, julio-agosto, 1985. La nota previa informa de revistas y colecciones de poesía aparecidas en los últimos años.

Poesía épica española (1950-1980), Ediciones Libertarias, Madrid, 1982, de Julio López. El prólogo trata de definir un nuevo concepto de poesía épica; ejemplifica la teoría con poetas de las tres generaciones últimas.

Poesía española contemporánea. 1939-1965, Plaza y Janés, 1966. (Recopilada por Manuel Mantero. Muy nutrida con extenso estudio inicial.)

“Poesía leonesa hoy”, monográfico de la revista *Alcance*, León, 1980. Contiene un extenso prólogo del profesor Francisco García Martínez. La generación abarca desde la primera generación de posguerra hasta la más reciente.

“Poesía última”, *El Urogallo*, nº 12, Madrid, abril, 1987.

Poesía extremeña actual, III, Esquina Viva, Badajoz, 1979.

Pozanco, V., ed., *Nueve poetas del Resurgimiento*, Ámbito, Barcelona, 1976.

- *Segunda antología del Resurgimiento*, Ámbito Literario, Barcelona, 1980; epílogo de Juan Carlos Molero.

Provencio, P. de, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Hiperión, Madrid, 1988.

Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982), Diputación Provincial, Córdoba, 1984.

Quiñones, F., introduce la antología *6 poetas gaditanos*, Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 1987.

Ribes, F., ed., *Antología consultada de la joven poesía española*, Marés, Valencia, 1952.
- *Poesía última*, Taurus, Madrid, 1963.

Rimas y metros. 1ª Muestra de Poesía Urbana, Ayuntamiento/Concejalía de Cultura, 1987. Catálogo de una exposición realizada en el Metro de Madrid que incluye poemas de siete autores.

Rubio, F. y Falcó, J.L., *Poesía española contemporánea 1939-1980*, Alhambra, Madrid, 1982, 2ª ed.

Ruptura y mimesis (Aproximación a la joven poesía sevillana), Ayuntamiento, Sevilla, 1982. Prólogo y selección de José Antonio Moreno Jurado.

Salaün, S., *Romancero de la guerra de España, I. Romancero libertario*, Ruedo Ibérico, París, 1971.

Segunda antología de "Adonais", Ediciones Rialp, Madrid, 1962. (Editada por José Luis Cano. Notas bio-bibliográficas e ilustraciones: retratos de 63 poetas.)

Ugalde, S. K., *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Siglo XXI, Madrid, 1986.

Última poesía española. Antología, Ritmo de viento, nº 0, Utrera, Sevilla, 1986. Prólogo y selección de Francisco José Cruz Pérez.

Última poesía en Valencia 1970-1983, Institución Alfonso El Magnánimo, Valencia, 1985. Es de José Luis Falcó y José V. Selma.

Un siglo de poesía en Valencia, Prometeo, Valencia, 1975, de Ricardo Bellver.
"Una antología de la poesía concreta", *Revista de Cultura Brasileña*, nº 31, Madrid, mayo, 1971.

Urbano, M., *Antología consultada de la nueva poesía andaluza*, Aldebarán, Sevilla, 1980.

20 poemas de amor y un par de canciones desesperadas de jóvenes ingenios españoles, Hiperión, Madrid, 1987.

Villén, J. *Antología Poética del Alzamiento*, Cerón, Cádiz, 1939.

Villena, L.A. de, ed., *Postnovísimos*, Visor, Madrid, 1986.

- ed. *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)*. Antología, Visor, Madrid, 1992.

Voces nuevas, Torremozas, Madrid, 1986. Poesía escrita por mujeres, pertenecientes, en su mayoría, a la última generación.

II.- TEORÍA, HISTORIA Y ESTUDIOS DE CRÍTICA SOBRE LA LITERATURA DEL SIGLO XX..

Abad Nebot, F., *El signo literario*, Edaf Universitaria, Madrid, 1977.

Abellán, M.L., *Censura y creación poética en España, 1939-1976*, Península, Barcelona, 1980.

Agamenón, “Rueda de tertulias. Muelas y la de “El Pájaro de Paja”, *Pueblo*, 18-IV-1953.

Aguado, N. “Un artificio de máscaras y garras”, *La Vanguardia*, Barcelona, 26-XI-1987.

Alarcos Llorach, E., *Fonología española*, Gredos, 3ª ed. aum. y rev., Madrid, 1966.

Albaladejo Mayordomo, J., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, Alicante, 1986.

Albornoz, A., “En busca de una nueva sentimentalidad”, *El País*, Madrid, 13-III-1983.

Alonso, A., “Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos”, en *Estudios lingüísticos. Temas españoles*, Gredos, Madrid, 1961, 2ª ed.

- “Estilística y gramática del artículo en español”, *Estudios lingüísticos: Temas españoles*, Gredos, Madrid, 1961.
- *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1977 (3ª ed.)

Alonso, D., *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1971 (reimpresión).

- y Bousoño, C., *Seis calas en la expresión literaria española*, Gredos, 3ª ed., Madrid, 1963.
- *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 3ª ed. 1988.

Althusser, L., *Para una crítica del fetichismo literario*, Akal, Madrid, 1975.

Amorós, A., “La retórica del silencio”, *Los Cuadernos del Norte*, nº 16, noviembre-diciembre, 1982.

Aranguren, J.L., *Crítica y meditación*, Taurus, Madrid, 1957.

Arce, M., “Carta abierta a los directores de las revistas poéticas”, *Índice de las Artes y las Letras*, nº 50, abril, 1952.

Arconada, C.M., “Hacia un superrealismo musical”, *Alfar*, nº 47, febrero, 1925.

Argan, G.C., *El arte moderno*, F. Torres, Valencia, 1975.

- Argullol, R., *Tres miradas sobre el arte*, Icaria, Barcelona, 1985.
- Arnaiz, J., “La emoción de lo cercano”, *Diario 16*, Madrid, 26-VI-1983.
- Arnheim, R., *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid, 1979.
- Arrabal, F., “Salud, amigos”, *El País Semanal*, 10-IV-1977, p. 15.
- Ascunde Arrieta, J.A., “Razón y sinrazón de la poesía social: un intento de definición”, *Letras de Deusto*, nº 19, enero-junio 1980, pp. 71-87.
- “Profetismo bíblico en la poesía social”, *Letras de Deusto*, nº 34, enero-abril, 1986, pp. 71-86.
- Aub, M., *La poesía española contemporánea*, Imprenta Universitaria, México, 1954.
- Auerbach, E., *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, F.C.E., México, 1979.
- Aullón de Haro, P. (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Playor, Madrid, 1984.
- Azcoaga, E., *Panorama de la poesía moderna española*, Editoria Periplo, Buenos Aires, 1953.
- Bachelard, G., *Poética del espacio*, F.C.E., México, 1970.
- Baltasar, B., “Nostalgia del pasado”, *El País*, Madrid, 19-V-1985.
- Ballesteros Prieto, M., *El principio romántico*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- Banfi, A., *Filosofía del arte*, Península, Barcelona, 1987.
- Barral, C., “Poesía no es comunicación”, *Laye*, nº 23, abril-julio, 1953, pp. 143-146.
- “Reflexiones acerca de las aventuras de estilo en la penúltima literatura española”, *Cuadernos para el Diálogo*, nº XIV extraordinario, mayo 1969, pp.39-42.
 - *Años de penitencia*, Alianza, Madrid, 1975.
 - *Años sin excusa*, Barral, Barcelona, 1977.
- Barthes, R., *Le degré zero de l'écriture*, Seuil, París, 1972; vers. esp. J. Álvarez, Buenos Aires, 1973.
- *El placer del texto*, Siglo XXI, Madrid, 1973
 - *Por dónde empezar*, Tusquets, Barcelona, 1974.
- Baumgarten, A., *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Aguilar, Buenos Aires, 1975.
- Béguin, A., *El alma romántica y el sueño*, F.C.E., México, 1954.

- Beltrán, F., “Perdimos la palabra”, *El País*, Madrid, 7-II-1987.
- Berenson, B., *Estética e Historia de las artes visuales*, F.C.E., México, 1956.
- Bobes Naves, M.C., *Gramática de “Cántico” (Análisis semiológico)*, Planeta Universidad, Barcelona.
- Bodini, V., *Los poetas surrealistas españoles*, Tusquets, Barcelona, 1972
- Bonet, J.M., “En la tradición simbolista”, *Diario 16*, Madrid, 3-IV-1983.
- Bonet, L., *El jardín quebrado. La escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Península, Barcelona, 1994.
- Bonilla Gago, J., “Defensa de la literatura”, *Anthropos*, nº 80, Barcelona, enero 1988.
- Botrel, J.F. y Salaün, S, eds., *Creación y público en la Literatura Española*, Castalia, Madrid, 1974.
- La poesía de la guerra de España, Castalia, Madrid, 1985.
- Bousoño, C., *Antología poética 1945-1973*, Plaza y Janés, 1976.
- *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Gredos, Madrid, 1977.
 - *Teoría de la expresión poética*, 6ª ed. Gredos, Madrid, 1977.
 - *Superrealismo poético y simbolización*, Gredos, Madrid, 1980.
 - *Poesía poscontemporánea*, Júcar, Madrid, 1985. (Incluye el prólogo que escribí para F. Brines, *Poesía 1960-1971. Ensayo de una despedida*, Plaza y Janés, Barcelona, 1974)
- Bozal, V., *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid, 1987.
- Bowra, C.M., *La imaginación romántica*, Taurus, Madrid, 1969.
- Bradbury, M. y Palmer, D., *Crítica contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1974.
- Brecht, B., *El compromiso en literatura y arte*, Península, Barcelona, 1983.
- Breton, A., *El surrealismo. Puntos de vista y manifiestos*, Barral, Barcelona, 1972.
- Brines, F., entrevistado en *ABC*, el 6-III-1975.
- Bürger, K., *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt, 1974.
- “Problemas de investigación de la recepción”, *Poética*, 9; vers. esp. en Mayoral, J.A. (ed.), 1987.
- Burgos, J., *Pour une Poétique de l’imaginaire*, Seuil, París, 1982.

Burke, E.,(ed.) *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Tecnos, Madrid, 1987.

Caballero Bonald, J.M., *Ínsula*, nº 205, Madrid, 1963. (Sobre el tema de la recuperación de la infancia en la 2ª generación poética de posguerra.)

Cacciari, M., *Krisis. Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*, Siglo XXI, México, 1982.

Calabrese, O. (ed.), *El lenguaje del arte*, Piados, Barcelona, 1985.

Calamai, N., *El compromiso de la poesía en la guerra civil española*, Laia, Barcelona, 1979.

Camp de l'Arpa, nº 1, mayo, 1972, "La literatura social". (Mesa redonda.), pp. 395-398.

Cano, J.L., *El tema de España en la poesía española contemporánea*, Taurus, Madrid, 1964.

- *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Guadarrama, Madrid, 1974.
- *Lírica española de hoy*, Cátedra, Madrid, 1978.

Cano Balleza, J., *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Gredos, Madrid, 1972.

- *Las estrategias de la imaginación*, Siglo XXI, Madrid, 1994.

Carnero, G., "Una experiencia fiel a la realidad", *Informaciones*, Madrid, 4-VIII-1977.

- "Poesía de posguerra en lengua castellana", *Poesía*, nº 2, Madrid, agosto-septiembre, 1978.
- *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Hiperión, Madrid, 1983, 2ª ed.
- "La poética de la poesía social en la posguerra española", *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1993.

Celaya, G., *Exploración de la poesía*, Seix Barral, Barcelona, 1964.

- *Poesía y Verdad*, Planeta, Barcelona, 1979.

Celma, P. (coord. et al.), *Mundo abreviado: lectura de poetas españoles contemporáneos*, Ámbito, Valladolid, 1995.

Cernuda, L., *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1970.

Charles, M., *Rhétorique de la lecture*, Seuil, París, 1977.

Chassegnat-Smirgel, J., *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Payot, París, 1971.

Chevalier, M., *Los temas poéticos de Miguel Hernández*, Siglo XXI, Madrid, 1974.

Chiarini, P. *Brecht, Lukács e il realismo*, Laterza, Bari, 1963.

Chico Rico, F., "Fundamentos metateóricos de la ciencia empírica de la literatura", en *Estudios de Lingüística*, Universidad de Alicante, 1987.

- *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Universidad de Alicante, 1988.

Ciplijauskaite, B., *El poeta y la poesía. Del Romanticismo a la Poesía Social*, Ínsula, Madrid, 1966.

Cirici Pellicer, A., *La estética del franquismo*, Gustavo Gil, Barcelona, 1977.

Clancier, A., *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*, Cátedra, Madrid, 1976.

Cohen, J., *La estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid, 1966.

Colinas, A. y otros, "Encuesta sobre joven poesía española", *Ínsula*, nº 454, Madrid, septiembre, 1984.

Collard, A., *Nueva poesía. Conceptismo y culteranismo en la crítica española*, Castalia, Madrid, 1967.

Correa, G., *Poesía española del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1980.

Correo Literario, nº 6, Madrid, 15-II-1953. (Encuesta sobre poesía social.)

Crémer, V., "Un cuestionario sobre poesía social y de la otra", *Poesía española*, nº 11, noviembre, 1952.

- "¡Espadaña a la vista! (El resplandor de las cenizas)", *Espadaña. Revista de Poesía y Crítica*, reedición, Espadaña-editorial, León, 1978.

Croce, B., *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1969.

Cuadernos Hispanoamericanos, nº 87, diciembre, 1970. "Mesa redonda: poesía" (pp. 53-60).

Cuadernos para el Diálogo, nº 87 (diciembre 1970), "Mesa redonda. poesía".

Cuenca, L.A. de "La generación del lenguaje", en *Poesía*, nº 5-6, Primavera, 1980.

Cuesta Abad, J.M., *Teoría hermenéutica y literatura*, Visor, Madrid, 1991.

- Debicki, A.P., *Estudios sobre poesía española contemporánea*, J.Mortiz, México, 1965.
- Delgado, F.G., “Conversaciones con Francisco Brines”, Pueblo, 18-XII-1974.
- Díaz Plaja, F., *Culturalismo y creación poética*, Revista de Occidente, Madrid, 1972.
- *Los poetas de la guerra civil española*, Plaza y Janés, Barcelona, 1975.
- Diego, G. “Presencia de Unamuno poeta”, Cisneros, nº 7.
- Dietz, B. “Siete apuntes sobre poesía moderna y descrédito del lenguaje”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 3º3, septiembre 1975, pp. 704-711.
- Díez Borque, J.M. (ed.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Taurus, Madrid, 1985.
- Díez-Canedo, E., *Estudios de poesía española contemporánea*, J. Mortiz, México, 1965.
- Dijk, T.V. van, *Pragmatics of Language and Literature*, North Holland, Ámsterdam, 1976.
- “Pragmatics and Poetics”, en Dijk, T.A. van (ed.).
- Ducrot, O. (en colab. con T. Todorov), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI Editores, Argentina, 1972.
- Duque, A., “Poesía social”, *Poesía Española*, nº 72, julio, 1958.
- La trivialización de la cultura, *Camp de l’Arpa*, nº 5, enero-febrero, 1973.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Madrid, 1982.
- Eco, U., *Opera aperta*, Bompiani, Milán, 1962; vers. esp., Seix Barral, Barcelona, 1963 y Arie, Barcelona, 1985.
- *La struttura assente*, Bompiani, Milán, 1968, vers. esp., Lumen, Barcelona, 1989.
- *La definizione dell’arte*, Mursia, Milán, 1968; vers. esp., M. Roca, Barcelona, 1970.
- *Le forme del contenuto*, Bompiani, Milán, 1971.
- *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona (3ª ed., 1985).
- Ehrenzweig, A., *Psicoanálisis de la percepción estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- Elíade, M., *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid, 1973, 2ª ed.
- *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid, 1973, 2ª ed.
- Ferraté, J., *Dinámica de la poesía*, Seix Barral, Barcelona, 1968.
- Fischer, E., “El problema de lo real en el arte moderno”, en VV.AA., *Polémica sobre realismo*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona, 1982.

Flor, F.R. de la, “Neo-neoclasicismo en la poesía última”, *Los cuadernos del Norte*, nº 20, Oviedo, 1983.

Foucault, M., *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid, 1966.

Francastel, P., *Pintura y sociedad*, Cátedra, Madrid, 1984.

Frazer, J.G., *La rama dorada*, (1922), trad. española, Fondo de Cultura Económica, México, 1969 1

Freud, S., *Psicoanálisis del arte*, Alianza, Madrid, 1970.

Galán, J., “Crónica ciudadana”, *El Ciervo*, nº 393, Barcelona, noviembre 1983.

Galanes, M., “Ética y estética en las últimas tendencias de la joven poesía española”, Arrecife, nº 8-9, Murcia, diciembre, 1983.

Garagalza, L., *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la Filosofía actual*, Anthropos, Barcelona, 1990.

García Blanco, M., *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, Universidad de Salamanca, 1954.

García Berrio, A., *Formación de la teoría literaria moderna*, Cupsa, Madrid, 1977.

- “Tipología textual de los sonetos españoles sobre el “carpe diem”, en *Dispositio*, III, 9, 1978, págs. 243-293.
- “Lingüística del texto y texto lírico. La tradición textual como contexto”, en *Revista Española de Lingüística*, 8, 1, 1978, págs. 19-75.
- “Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)”, en *1616 Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II, 1979. págs. 125-168.
- “Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega. Tipología del macrocomponente sintáctico”, en *Revista de Filología Española*, 60, 1979 págs. 23-147.
- “Estructura y función del personaje en la lírica amorosa del Siglo de Oro”, en *Lexis*, IV, 1, 1980, págs. 71-77.
- “Quevedo y la conciencia léxica del “concepto”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362, 1980, págs. 1-16.
- “La poética lingüística y el análisis literario de textos”, en *Tránsito*, h-i., 1981, págs. 1-11.
- “Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas de género”, en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 97, 1-2, 1981, págs. 146-171.
- “Definición macroestructural de la lírica amorosa de Quevedo (Un estudio de “forma interior” en los sonetos)”, en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, Universidad de Salamanca, 1982, págs. 261-293.

- “Problemas de la determinación del tópico textual. El soneto en el Siglo de Oro”, en *Anales de la Literatura Española*. Universidad de Alicante, I, 1983, págs. 135-205.
- “Las letrillas de Góngora. Estructura pragmática y liricidad del género”, en *Edad de Oro*, II, 1983, págs. 89-97.
- “Nuevas perspectivas para el estudio de la lírica en los Siglos de Oro”, en Rico, F. (ed.), *Historia crítica de la Literatura Española*, III, Crítica, Barcelona, 1983.
- “Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)”, en *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 2, 1984, págs. 7-59.
- “Más allá de los “ismos”: sobre la imprescindible globalidad crítica”, en Aullón de Haro, O (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Playor, Madrid, 1984.
- *La construcción imaginaria en “Cántico” de Jorge Guillén*, Trames, Limoges, 1985
- “Poesía galante, poesía amorosa y poesía erótica, sistemas literarios de legitimación”, en Redondo, A. (ed.), 1985.
- “¿Qué es lo que la poesía es?”, en *Lingüística española actual*, IX, 2, Homenaje al profesor Julio Fernández Sevilla, 1987.
- “El imaginario cultural en la estética de los Novísimos”, en *Ínsula*, nº 508, 1989pp. 13-15.
- “La ambigüedad como máscara de la memoria”, en *Revista de Occidente*, 100, 1989, págs. 123-141.
- “Sobre la consistencia del arte”, en *Homenaje al Prof. Fradejas*, UNED, Madrid, vol. II, págs. 795-803.
- “El debate de los géneros como cuestión sintomática de la teoría literaria actual”, en I. Paraíso (ed.), 1994.
- “Lenguaje poético: entre mito y consistencia”, en *Revista de Occidente*, 154, 1994, págs. 15-32.
- *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, 2ª ed. ampliada y revisada, Cátedra, Madrid, 1994.
- y Hernández, M.T., *La poética: tradición y modernidad*, Síntesis, Madrid, 1988.
- y Hernández, M.T., *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Tecnos, Madrid, 1988.
- y Huerta, J., *Los géneros literarios. Sistema e Historia*, Cátedra, Madrid, 1992.

García Calvo, A., *Del ritmo del lenguaje*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1975.

- García de la Concha, V., *La poesía española de posguerra*, Prensa Española, Madrid, 1973.
- “La renovación estética de los años sesenta”, en *Los Cuadernos del Norte*, nº 3, Oviedo, 1986.
 - *Letras españolas. 1976-1986*, Castalia/Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.
 - ***La poesía española de 1935 a 1975, vol. II. De la poesía experimental a la poesía social 1944-1950*, Cátedra, Madrid, 1989.**

García Martín, J.L., “Nuevo viaje del Parnaso o la sucesión de los novísimos”, *Camp de l’Arpa*, nº 86, 1981.

- “Las tradiciones”, *El Ciervo*, nº 421, Barcelona, marzo 1986.

García Ortega, A., “Poesía española actual”, *El País/Libros*, Madrid, 12-III-1987.

García Posada, M., Lorca. Interpretación de “Poeta en Nueva York”, Akal, Madrid, 1981.

- “La vida fácil”, *ABC*, Madrid, 26-IV-1986.

García Rico, E., *Literatura y política (en torno al realismo español)*, Edicusa, Madrid, 1971.

Garciasol, R., “Poesía y pueblo”, *Ínsula*, nºs 200-201, julio-agosto 1963, p. 6.

Garza Cuarón, B., *La connotación. problemas de significado*, Colegio de México, México, 1978.

Gil de Biedma, J., “Poesía y comunicación”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 67, julio 1955, pp. 96-101.

Gimferrer, P., “Notas parciales sobre poesía española de posguerra”, en *30 años de Literatura en España*, Kairós, Barcelona, 1971.

- *Antología de la poesía modernista*, Barral Editores, Barcelona, 1969.

- “Notas parciales sobre poesía española de posguerra”, en *Treinta años de literatura*, en colaboración. con Salvador Clotas, Ed. Kairós, Barcelona.

Gnutzmann, R., “La teoría de la recepción”, en *Revista de Occidente*, 3, 1980, págs. 95-107.

Goldmann, L., *El hombre y lo absoluto*, Península, Barcelona, 1955.

Gómez Bedate, P., *Cinco poetas españoles*, Zona, Buenos Aires, 1963.

- **“La poesía española de postguerra (1040-1970)”, en VV.AA., *Historia de la Literatura Española, II*, Cátedra, Madrid, 1987.**

-

Gómez de Liaño, I., *El idioma de la imaginación*, Taurus, Madrid, 1982.

Gómez Segade, M.A. y otros, “Rumbos de la poesía española en los ochenta”, *Anales de literatura española contemporánea*, nº 9, 1-3, Santiago de Compostela, 1984.

González, A., “¿Qué es el social-realismo?”, *Índice*, nº 51, mayo 1952.

González Alegre, J. “Toda poesía es social”, *Poesía española*, nº 22, octubre 1953.

González Muela, J., *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*, Ínsula, Madrid, 1954.

- Goytisolo, J., "Para una literatura nacional popular", *Ínsula*, nº 146, 15-I-1959.
- Grande, F., *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Taurus, Madrid, 1970 (Reproducción del prólogo a su edición de C.E. de Ory, *Poesía (1945-1969)*).
- Guache, A., "La patria oscura", *Los Cuadernos del Norte*, nº 31, Oviedo, mayo-junio, 1985.
- Guillén, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Crítica, Barcelona, 1988, Espasa-Calpe (Austral), Madrid, 1989.
- "El hombre invisible. Paisaje y literatura en el Siglo XX", *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, ed. de Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza, Santiago de Compostela, 1996.
 - *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Tusquets, Barcelona, 1998.
- Habermas, J., *El discurso filosófico de la Modernidad*, Suhrkamp, Frankfurt, 1985; vers. esp. Taurus, Madrid, 1989.
- Hartman, G.H., *Lectura y creación*, Tecnos, Madrid, 1992.
- Hatzfeld, H., *Bibliografía crítica de la nueva Estilística*, Gredos, Madrid, 1960.
- Hendricks, W.O., *Semiología del discurso literario*, Cátedra, Madrid, 1976.
- Hernández, A., *Los poetas del cincuenta. Una promoción desheredada*, Zero-Zyx, Madrid, 1978.
- "Texto literario y significado estético", en J. Romera-A. Lorente (eds.), *Homenaje a José Fradejas Lebrero*, UNED, Madrid, vol. II, 1993.
- Hernández Guerrero, J.A., *Teoría del arte y Teoría de la Literatura*, Universidad de Cádiz, 1991.
- Hierro, J., "Poesía pura, poesía práctica", *Ínsula*, nº 132, 1957.
- Hocke, G.R., *El mundo como laberinto. El manierismo en el arte*, Guadarrama, Madrid, 1961.
- Ifach, M.G., ed, Miguel Hernández, Taurus, col. "El escritor y la crítica", Madrid, 1975.
- Ilie, P., *Los poetas surrealistas españoles*, Taurus, Madrid, 1972.
- *Literatura y exilio interior*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- Ínsula*, nº. 224-225, julio-agosto, 1965: extraordinario dedicado a la generación de 1936.
- Jiménez, J., *Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética*, Taurus, Madrid, 1986.

- Jiménez, J.O., Diez años de poesía española. 1960-1970, Ínsula, Madrid, 1972.
- “Reafirmación, proximidad, continuidad: Notas hacia la poesía española última (1975-1985)”, *Las Nuevas Letras*, nº 3-4, invierno 1985.
- Jung, C.G., *Lo inconsciente*, Losada, Buenos Aires, 1955.
- *Los complejos y lo inconsciente*, Alianza, Madrid, 1966.
- Jiménez, J.O., Cinco poetas del tiempo, Ínsula, Madrid, 1972.
- *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Ínsula, Madrid, 1972
 - “La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 304-307 (octubre-diciembre, 1975 y enero, 1976). También en: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983.
- Klinkenberg, J.M., “Le concept d’isotopie en sémantique et en sémiotique littéraire”, en *Le français moderne*, 41.
- Kosík, K., *Dialéctica de lo concreto*, Grijalbo, México, 1967.
- Laín Entralgo, P., “Meditación apasionada sobre el estilo de la Falange”, *Jerarquía*, octubre, 1937.
- *Descargo de conciencia (1930- 1960)*, Plaza y Janés, Barcelona, 1972.
- Lausberg, H., *Manual de Retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1966-1968, 3 vols.
- Lázaro Carreter, F., *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1966.
- “Función poética y verso libre”, incluido en *Estudios de Poética (La obra en sí)*, Taurus, Madrid, 1976.
 - “La literatura como fenómeno comunicativo”, en *Estudios de lingüística*, Crítica, Barcelona, 1980.
 - *De Poética y Poéticas*, Cátedra, Madrid, 1990.
- Lechner, J., *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Leiden, Universitaire Press, 1968.
- Le Guern, M., *La metáfora y la metonimia*, (trad. esp.) Cátedra, Madrid, 1976.
- Levin, S.R., *Estructuras lingüísticas en la poesía* (trad. esp.), Cátedra, Madrid, 1974.
- Linares, A., “Nuevos poemas de provincia”, *Fin de Siglo*, nº 6-7, Jerez de la Frontera, diciembre 1983.
- López, J. y Fuentes, R. de la , “La poesía del franquismo: una aproximación metodológica”, *Ache*, nº 4, Valladolid, 1981, pp. 7-15.
- López Anglada, L., *Panorama poético español (1939-1964)*, Editora Nacional, Madrid, 1965.

- López Estrada, F., *Métrica española del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1969.
- Lotman, J.M., *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978.
 - y la *Escuela de Tartu, Semiótica de la cultura*, Cátedra, Madrid, 1979.
- Luis, L. de, *La poesía aprendida (poetas españoles contemporáneos)*, Bello, Valencia, 1975.
- Luna Borge, J., “Postnovísimos o el sutil juego de un seductor”, *Ínsula*, nº 479, octubre, 1986.
- Liotard, F., *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1984.
- Machado, A., “Discurso al Congreso Internacional de Escritores Antifascistas”, julio de 1937, *Hora de España*, nº 8, agosto.
- Machado, M., “Jerarquía”, *ABC*, Sevilla, 11-VI-1937.
 - “El arte del Imperio”, *Jerarquía*, marzo, 1938.
 - “José Antonio, el poeta”, *ABC*, Sevilla, 20-XI, 1938.
- Mainer, J.C., “La revista *Escorial* en la vida literaria de su tiempo”, *Ínsula*, nº 271, junio, 1969.
 - *Falange y literatura*, Labor, Barcelona, 1971.
- Mangini, S., *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Anthropos, Barcelona, 1987.
- Mantero, M., *La poesía del yo al nosotros*, Guadarrama, Madrid, 1971.
 - *Poetas españoles de posguerra*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987.
- Maravall, J.A., *Antiguos y modernos*, Soc. de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1966.
 - *Estudios de Historia del pensamiento español*, Ed. de Cultura Hispánica, Madrid, 1984.
- Marco, J., *Ejercicios literarios*, Taber, Barcelona, 1969.
 - *Nueva literatura de España y América*, Lumen, Barcelona, 1972.
 - “Muerte o resurrección del surrealismo en España: aproximación en notas”, Julio Ortega ed., *Convergencias/Divergencias/Incidencias*, Tusquets, Barcelona, 1973.
 - “La poesía”, en *El año cultural español en 1979*, Castalia, Madrid, 1979.
 - *Poesía española del siglo XX*, Edhasa, Barcelona, 1986.
- Marías, J., *El método histórico de las generaciones*, Revista de Occidente, Madrid, 1949.
 - *Literatura y generaciones*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.
- Marichal, J., *La voluntad de estilo*, Revista de Occidente, Madrid, 1971.

- Marín, L., *Estudios semiológicos (La lectura de la imagen)*, Comunicación, Madrid, 1978.
- Martínez García, J.A., *Propiedades del lenguaje poético*, Universidad de Oviedo, 1975.
- “Repetición de sonidos y poesía”, *Archivum*, XXVI, Oviedo, 1976.
- Martínez Sarrión, A., Prólogo a Gabino-Alejandro Carriedo, *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, Hiperión, Madrid, 1980.
- “Los modelos y la tradición”, *El País*, Madrid, 9-I-1983.
- Martínez Villergas, J., *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, Lanham: University Press of America, 1995.
- Mayoral, J.A. ed., *Pragmática de la comunicación literaria*, Arco, Madrid, 1985.
- ed., *Estética de la recepción*, Arco, Madrid, 1987.
 - *Las figuras retóricas*, Síntesis, Madrid, 1994.
- Metz, Ch., *Lenguaje y Cine*, Planeta, Barcelona, 1973.
- Micheli, M. de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1975.
- Mignolo, W.D., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Crítica, Barcelona, 1978.
- Elementos para una teoría del texto literario, Crítica, Barcelona, 1978.
- Millán, R., *Veinte poetas españoles*, Ágora, Madrid, 1955.**
- Miró, E., “Poesía social”, *La trinchera*, 2ª época, nº 1, 1966.
- “Dos poetas de Granada y la otra sentimentalidad”, *Ínsula*, nº 443, Madrid, octubre 1983.
 - “Paraíso manuscrito”, *Ínsula*, nº 447, Madrid, febrero 1984.
 - “La poesía desde 1936”, en J.Mª Díez Borque, ed., *Historia de la Literatura española. El siglo XX*, Taurus, Madrid, 1980.
- Molina, C.A., “No hacer poesía, sino ser poeta”, *La Vanguardia*, Barcelona, 22-VII-1985.
- *Medio siglo de prensa literaria española (1990-1950)*, Endimión, D.L., Madrid, 1990.
- Monleón, J. “*El mono azul*”. *Teatro de urgencia y Romancero de la guerra civil*, Editorial Ayuso, Madrid, 1979.
- Morales Villena, G., “Lírica de los años 80. Una poesía narrativa”, *Leer*, nº 9, Madrid, julio-septiembre, 1987.
- Moro Benito, J.M., *Poesía palentina de posguerra*, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Palencia, Palencia, 1980. (De G.A. Carriedo se trata en las páginas 25 a 37.)**

Morodo, R., *Los orígenes ideológicos del franquismo. Acción Española*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

Morpurgo-Tagliabue, G., *La estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1971.

Muñoz Cortés, M., *Estudios de estilística textual*, Universidad de Murcia, 1986.

Murcia, C., “Fortuna de Cavafis en la poesía española contemporánea”, *Postdata*, nº 3, Murcia, 1987.

Navarro Tomás, R., *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Guadarrama-Labor, Madrid-Barcelona, 1974, 4ª ed.

- *Arte del verso*, col. Málaga, México, 1968, 4ª ed.
- *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a G.L.*, Ariel, Barcelona, 1973.

Nora, E., “Espadaña, 30 años después”, *Espadaña. Revista de Poesía y Crítica*, reedición, Espadaña-editorial, León, 1978.

- “Sobre la llamada poesía social”, *Realidad*, Roma, nº 5, 1965.

Norris, Ch., *Deconstruction: Theory and Practice*, Methuen, Londres-Nueva York, 1982.

Novo, Y., “Luis García Montero o la complicidad de la escritura poética”, *Ínsula*, nº 487, Madrid, junio 1987.

Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Revista de Occidente, Madrid, 1976.

Ortiz-Osés, A., *Mitología cultural y memorias antropológicas*, Anthropos, Barcelona, 1987.

Pagnini, M., *Estructuras literarias y método crítico*, Cátedra, Madrid, 1975.

Palenzuela, N., “Joven poesía en Canarias”, *Ínsula*, nº 454, Madrid, septiembre, 1984.

Palomo, M.P., *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, Taurus, Madrid, 1988.

Panofsky, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 1980.

Paraíso de Leal, I. *Teoría del ritmo en la prosa*, Planeta, Barcelona, 1976.

- *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Cátedra, Madrid, 1994.
- (ed.) *Retos actuales de la Teoría Literaria*, Universidad de Valladolid, 1994.

Paris, J., *El espacio y la mirada*, Taurus, Madrid, 1967.

Parreño, J.M., “Poesía joven en Madrid”, *Ínsula*, nº 454, Madrid, 1984.

Payne S. G., Falange. *Historia del fascismo español.*, Ruedo Ibérico, París, 1965.

Peña, P.J. de la, “Tendencias actuales de la poesía española”, Nueva Estafeta, nº 43-44, Madrid, junio-julio, 1982.

- “Últimas formas de la poesía española”, *Equivalencias*, nº 1, Madrid, invierno, 1982.
- “Felipe Benítez: El neomodernismo”, *Las Provincias*, Valencia, 22-XII-1985.

Pereda, R.M., Los novísimos, o la poesía de la década prodigiosa, Cuadernos del Norte, nº 5, Oviedo, enero-febrero, 1981.

Pérez-Bowie, *El léxico de la muerte durante la guerra civil española*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983.

Petöfi, J.S., “La representación del léxico como red semántica”, en Petöfi, J.S. y García Berrio, A. (eds.), *Text and Sentence*, Buske, Hamburgo, 1979.

- y García Berrio, A., *Lingüística del texto y crítica literaria*, Comunicación, Madrid, 1979.

Piera, C., *Contrariedades del sujeto*, Visor, Madrid, 1993.

Poesía Española, nº 113, “Jornadas literarias en Ávila (Coloquio de Poesía), Madrid, mayo, 1962.

Poggioli, R., *Teoría dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bolonia, vers. esp., Revista de Occidente, Madrid, 1964.

Polo de Bernabé, J.M., “La vanguardia de los años 40-50: el Postismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 374, Madrid, agosto, 1981.

Pont, J., Prólogo a C.E. de Ory, *Poesía abierta*, Barcelona, 1974.

Prat, I., “La página negra. (Notas para el final de una década.)”, *Poesía*, nº 15.

- *Extravagante jerarquía (Poesía 1968-1981)*, Hiperión, Madrid, 1983.

Pozuelo Yvancos, J.M. *Teoría del Lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1988.

Prado Biedma, J. del, *Teoría y práctica de la función poética*, Cátedra, Madrid, 1993.

Prieto, H., Silva, J.A., *La poesía en las revistas de Castilla la Mancha, 1939-1975*, Diputación de Cuenca, Cuenca, 1998.

Prieto de Paula, A.L., *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Hiperión, Madrid, 1996.

- *La lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX*, Universidad de Alicante, 1991.

Puccini, D., “El último mensaje de Miguel Hernández” *Revista de Occidente*, nº 179, Madrid, 1974.

Quintana, E., “Una épica convaleciente”, *Ideal*, Granada, 15-XII-1987.

Quiñones, F., *Últimos rumbos de la poesía española, La postguerra (1936-1966)*, Columba, Buenos Aires.

R. de la Flor, F., “Neo-neo-neoclasicismo en la poesía española última”, *Los Cuadernos del Norte*, nº 20, Oviedo, julio-agosto, 1983.

Raffa, P., *Semiologia delle Arte Visive*, Patron, Bolonia, 1976.

Ramírez, M. y otros, *Las fuentes ideológicas de un Régimen (España 1939-1945)*, Libros Pórtico, Zaragoza, 1978.

Reis, C., *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Gredos, Madrid, 1981.

Reisz, S., “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”, en *Lexis*, 3, 2, págs. 99-170.

Revista de Occidente, nº 86-87, julio-agosto 1988, “Cien años de poesía en español.”

Reyzábal, M.V., “Poetas de hoy. Sin ninguna estética dominante”, *Reseña*, nº 117, Madrid, septiembre-octubre, 1987.

- “La transición lírica. Poetas maduros”, *Reseña* nº 184, especial 25 años, mayo 1988, pp.122-124.

Ridruejo, D., *Entre literatura y política*, Seminario y Ediciones, Madrid, 1973.

Riera, C., *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo, el núcleo poético de la Generación de los 50*, Anagrama, Barcelona, 1988.

Rifaterre, M., *Ensayos de estilística estructural*, Seix Barral, Barcelona, 1976.

Rodríguez Fer, Cl, “Direcciones de la poesía gallega actual”, *Ínsula*, nº 454, Madrid, septiembre, 1984.

Rodríguez Puértolas, J., *Literatura fascista española*, 1, Historia, Madrid, 1986.

- “La crítica literaria marxista”, en Aullón de Haro, P. (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Playor, Madrid, 1984.

Rohlf, G., *Lengua y cultura* (1928, trad. y anotaciones de M. Alvar), Eds. Alcalá, Madrid, 1966.

Romero de Solís, D., *Poesis. Sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica*, Taurus, Madrid, 1981.

Rosales, L., “La figuración o la voluntad de morir en la poesía española”, *Cruz y Raya*, nº 36, mayo 1936, mayo 1936.

Rose, W., *El pastor de la muerte. La dialéctica pastoril en la obra de Miguel Hernández*, Puvil, Barcelona, 1983.

Ross, W., *Nuestro imaginario cultural. Simbólica literaria hispanoamericana*, Anthropos, Barcelona, 1992.

Rozas, J.M., *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, 1986.

Rubio, F., “La poesía española en el marco cultural de los primeros años de la posguerra”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 276, junio, 1973.

- *Aportación a la historia de la poesía española de posguerra. La revisada de Poesía (1939-1970) hacia una bibliografía total*, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Granada, 1975. Tesis Doctoral.
- *Las revistas poéticas españolas (1936-1975)*, Turner, Madrid, 1976.
- “Teoría y polémica en la poesía de posguerra”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 361-362, julio-agosto, 1980.
- “Un alto en la poesía actual”, *Camp de l’Arpa*, nº 101-102, Barcelona, julio-agosto, 1982.
- (ed.) Alonso, D., *Hijos de la ira*, 10ª ed., con prólogo de F.R., Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1990.
- y Falcó, J.J., *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Alhambra, Madrid, 1982, 2ª ed.

Sager, P., *Nuevas formas del realismo*, Alianza, Madrid, 1981.

Salvador, A., “El poeta que investiga”, *Hora de Poesía*, nº 15, Barcelona, s.f. /1981/.

Sánchez Brito, M., “La poesía es uno de los reductos posibles del humanismo”, *El eco de Canarias*, 3-III-1971.

Sánchez Muniaín, “El lenguaje como arte bella. Fundamentos estéticos y caracteres del estilo literario”, *Revista de Filosofía*, vol. V, nº 16, 1946.

Sánchez Robayna, A., “Arte de la composición del silencio”, *El País* (Suplemento), 18-III-1979.

Sánchez Vázquez, A., *Estética y marxismo*, Era, México, 1975.

Santos, D., *De la turba gentil y de los nombres. Apuntes memoriales de la vida literaria española*, Planeta, Barcelona, 1987.

Sanz Villanueva, S., “Los inciertos caminos de la poesía de postguerra”, epílogo a Víctor Pozanco, *Nueve poetas del Resurgimiento*, Ámbito, Barcelona, 1976.

- ***Historia de la Literatura española, vol. 6/2. El siglo XX. Literatura actual*, Ariel, Barcelona, 1984, pp. 421-423.**

Schaeffer, J.M., “Del texto al género. Notas sobre la problemática teórica”, en *Poétique*; vers. esp. en Garrido, M.A. (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco, Madrid, 1988.

Segre, C., *Crítica bajo control*, Planeta, Barcelona, 1970.

- *Semiótica, cultura e historia*, Seix Barral, Barcelona, 1981.

Selder, R., *La teoría literaria contemporánea*, Ariel, Barcelona, 1987.

Senabre Sempere, R., *Literatura y público*, Paraninfo, Madrid, 1986.

Sepúlveda-Pulvirenti, E., *Los límites del lenguaje: un acercamiento a la poética del silencio*, Torremozas, Madrid, 1990.

Siebenmann, G., *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Gredos, Madrid, 1973.

Sierra de Cózar, Á., “Poesía en armas (1936-1939). Dionisio Ridruejo y la Poética del Fascismo”, *Camp de l’Arpa*, nº 48-49, marzo, 1978, monográfico sobre “Literatura y Guerra Civil”.

Siles, J. “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”, en *Hipnorama*, nº 48, 1988.

- “Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización”, en *La poesía nueva en el mundo hispánico*. Los últimos años, Visor, Madrid, 1994.

Simón, C. y Salvador, V., “Joven poesía en el país valenciano”, *Ínsula*, nº 454, Madrid, septiembre, 1984.

Simpson, T.M. (ed.), *Semántica filosófica: problemas y discusiones*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.

Sobejano, G., *El epíteto en la lírica española*, Gredos, Madrid, 1970, 2ª ed. revisada.

Soto, J. “La poesía española durante el franquismo”, *Litoral*, nºs 61-63, Málaga.

Spitzer, L., “La enumeración caótica en la poesía moderna”, en *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1948.

Steiner, G., *Presencias reales*, Destino, Barcelona, 1990.

Suñén, J.C., “Libertas y soledad: El destino del guerrero”, *Álbum*, nº 3, Madrid, junio, 1986.

Taine, H., *Filosofía del arte*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1994.

Talens, J., “De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970”, *Revista de Occidente*, nº 101.

- El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Luis Cernuda, Anagrama, Barcelona, 1975.
- y Tordera, A., *Elementos para una teoría del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1978.

Terracini, L., *I codici del silenzio*, Ed. dell'Orso, Turín, 1988.

Torre, G. de, *Problemática de la literatura*, Losada, Buenos Aires, 1966.

Trabant, J., *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la literatura*, Gredos, Madrid, 1970.

Trotzky, L., *Sobre arte y cultura*, Alianza, Madrid, 1973.

Uceda, J., "La traición de los poetas sociales", *Ínsula*, nº 242, enero, 1967.

- "Reflexiones sobre poesía andaluza actual", I y II, *Ínsula*, nº 454, Madrid, septiembre, 1984, nº 455, octubre, 1984.

Uexkuell, J. von, *Mondes animaux et monde humain*, Gauthier, París, 1966.

Ullmann, S., *Lenguaje y estilo*, Aguilar, Madrid, 1973.

Umbral, F., *Poesía Española*, nº 204, diciembre, 1969. (A propósito del libro *Diálogo con España*, de J.Ledesma Criado.)

Urrutia, J., "La poesía española de posguerra y la obra poética de C.J.Cela", *Resurgimiento*, nº 0, primavera 1979, pp. 101-115.

Valente, J.A., *Punto cero*, Seix Barral, Barcelona, 1980.

- *Material memoria*, Alianza, Madrid, 1992.
- *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Tusquets, Barcelona, 1991.
- "La hermenéutica y la cortedad del decir", en *Las palabras de la tribu*, Tusquets, Barcelona, 1994.

Vattino, G., *La fine della modernità*, Garzanti, Milán, 1991.

Veltruski, J., *Drame as Literature*, Ridder Press, Lisse, 1977.

Vela, Rubén, *Ocho poetas españoles*, "Dead Weight", Losada, Buenos Aires, 1965.

Villán, J., *Palencia: paisajes con figura*, Molinos de agua, Madrid, 1980.

Villanueva, F.D., "Narratio y lectores implícitos", en L.T. González del Valle y D. Villanueva (eds.), *Estudios en honor de R. Gullón*, Society of Spanish Studies, 1984.

- *Teoría del realismo literario*, Espasa, Madrid, 1992.

Villegas, J., *Estructuras míticas y arquetipos en el "Canto general" de Neruda*, Planeta, Barcelona, 1976.

Villena, L. A. de, "Lapitas y centauros", *Quimera*, nº 12, Barcelona, octubre, 1981.

- "¿Qué ocurre con la ultimísima poesía?", *Diario 16*, Madrid, 19-VIII-1984.
- "Barras situacionales a una década de nuestra poesía", *Las Nuevas Letras*, nº 3-4, Almería, invierno 1985.
- "Las "voces" y el clasicismo", *Las voces y clasicismo*", *Las Nuevas Letras*, nº 6, Almería, invierno, 1987.
- "Tres poetas de ahora mismo", *Las Nuevas Letras*, nº 5, 1985.

Vivanco, L.F., *Introducción a la poesía española contemporánea*, vol. II, Guadarrama, Madrid, 1974.

VV.AA., *Lo verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Comunicaciones, 11, Buenos Aires, 1970

- *Simbolo, metáfora, allegoria*, en Quaderni del Csicolo Filo-linguistico Padovano, 11.1980.
- *Polémica sobre el realismo*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona, 1982.

Weinrich, H. "Para una historia literaria del lector", en *Grumbrecht, H.U.* (ed.), pp. 115-134.

Wellek, R., *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Laia, Barcelona, 1976.

Villán, J., "Gabino-Alejandro Carriedo" en *Paisajes con figura*, Molinos de Agua, Madrid, 1980.

Worringer, W., *Abstracción y naturaleza*, F.C.E., México, 1975.

Yllera, A., *Estilística, poética y semiótica literaria*, Alianza, Madrid, 1979 (2ª ed.).

Ynduráin, D. y Rozas, J.M., *Historia de la Literatura española moderna y contemporánea*, UNED, Madrid, 1987.

Zabala, I., *La posmodernidad y M. Bajtin. (Una poética dialógica.)*, Espasa Calpe, Madrid, 1991.

Zambrano, M., "El viaje: infancia y muerte", *Trece de nieve*, 1976, pp. 181-190.

Zunzunegui, J.A., "Musa Musae", *Vértice*, nº 28, Madrid, enero, 1940.

III.- LITERATURA VANGUARDISTA Y EXPERIMENTAL: POSTISMO Y “POESÍA CONCRETA”

A.- PRIMERA VANGUARDIA ESPAÑOLA DE POSGUERRA: POSTISMO, SURREALISMO Y OTRAS MANIFESTACIONES POÉTICAS.

Aguado, E., “Gerardo Diego”, *Escorial*, Tomo XX, Cuaderno 64, diciembre, 1949, pp. 1143-1148.

Alcaide Sánchez, J., “Crespo”, *Balbuena*, nº 2, abril, 1945, p. 19.

- “El postrer “ismo” literario”, *Balbuena*, Valdepeñas, 1945, p.12.
- “Carlos Edmundo de Ory. Versos de pronto”, *Balbuena*, nº 5, otoño, 1945, pp. 19-20.
- “¿Postismo en el cercao?”, diario *Lanza*, Ciudad Real, 21-I-1946.
- “Primera antología de mis versos, por Ángel Crespo”, *Balbuena*, nº 12, Valdepeñas, primavera 1949.

Aldecoa, J.I., “Carta de un estudiante a otro estudiante sobre materia postista”, *El Español*, nº 188, Madrid, 1-VI-1956.

- *Todavía la vida*, Gredos, Madrid, 1947.
- *Libro de las algas*, Gredos, Madrid, 1949.
- *Todavía la vida. Libro de las algas*, Diputación Foral de Álava, Álava, 1981.

Alejo, J., “Música celestial y otros poemas”, *Triunfo*, nº 613, Madrid, 29-VI-1974.

Almeida, M., “La soledad postista” (entrevista a Félix Casanova de Ayala), en AA.VV., Félix Casanova de Ayala. *La visión del postismo*, 1985 pp. 23-36.

- “Félix Casanova de Ayala y el postismo”, *Zurgai*, “Dedicado al Postismo”, junio 1991, pp. 76-78.

Alonso, D., “Espadas como labios”, *Revista de Occidente*, Tomo XXXVIII, nº CXIV, octubre, 1932, pp. 323-333.

- “La destrucción o el amor”, *Revista de Occidente*, Tomo XLVIII, nº CXLIV, abril, 1935, pp. 331-340.
- “Alondra de Gerardo Diego (Poesía de Verdad)”, *Escorial*, Tomo XI, Cuaderno 30, abril, 1943, pp. 119-141.
- “Poesía arraigada”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 9, mayo-junio, 1949, pp. 691-709.
- “Vicente Aleixandre”, *Ínsula*, nº 50, 15-II-1950, pp. 1 y 7.

Alonso Gamó, J.M., “¿Habrà que creer en el postismo?”, *El Español*, Madrid, 4-I-1946.

Aragonés Daroca, J.E., “Cortésmente, no es eso”, *El Español*, Madrid, 27-VII-1946.

Armero, G., “Estas *Cartas de noche*”, en *Homenaje a Chicharro*, Taller Editorial Grupo Quince, Madrid, 1974.

- “Presentación” a Eduardo Chicharro, *Música celestial y otros poemas* (edición de G. Armero), Seminario y Ediciones, Madrid, 1974.
- “Reducid vuestra casa al silencio y veréis como cada cosa os empieza a hablar”, en Eduardo Chicharro, *Música celestial y otros poemas*, pp. 11-14.

Arrabal, F., “El hombre pánico”, *Papeles de Son Armadans*, CXIII, Palma de Mallorca, agosto de 1965.

- “Salud, amigos”, *El País*, Madrid, 19-IV-1977.

Ayuso, C.A., “La revista *Deucalión*, una página olvidada en la poesía española del medio siglo”, *El Cardo de Bronce*, Tomelloso, XIII, primavera 1988.

- “Cultura y Literatura en Palencia en la primera década de posguerra: la Peña “Nubis””, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n° 60, 1989, pp. 631-654.
- “Antecedentes postistas en *Marinero en tierra*, de Rafael Alberti”, *Salina*, Facultat de Lletres, Tarragona, n° 7, desembre 1993.
- *El realismo mágico (un estilo poético en los años 50)*, El Toro de Barro, Cuenca, 1995.

Azancot, L., “Dos Carlos”, *Litoral* (Homenaje a Ory), n°s. 19-20, Torremolinos, Málaga, abril-mayo de 1971.

- Azancot, L., *Poesía de J.E. Cirlot 1966-1972*, Editora Nacional, Madrid, 1974.

B.G., J., “Buenos días: Acuse de recibo de Postismo”, *Baleares*, Palma de Mallorca, 13-II-1945.

Badolato, R., “La causa del nerviosismo infantil”, *La Cerbatana*, Madrid, 1945.

Balcells, J.M., “Ángel Crespo, en pos del realismo mágico”, *Anales de Filología Hispánica*, vol. 2, 1986, pp. 127-145.

Barja, L. de, “Carlos Edmundo de Ory, fundador del postismo en Sevilla”, *Diario Sevilla*, 7-IX-1945.

Barcarola, n° 50, “Dossier Postismo”, junio 1996.

Becker, A., “Vom enfant terrible zum idol der jugend”, *Die Presse*, Viena, 13-IV-1971.

Beltrán, R., “Fiebre de ismos”, *Juventud*, Madrid, 7-IX-1945.

Beneyto, A., “Objectes POSTISTAS Objetos”, Exposición celebrada en Gastó Sala D´Art, Barcelona, del 19 de enero al 1 de febrero de 1991.

Berenguer, A., "Génesis postista del primer teatro de Fernando Arrabal", en Fernando Arrabal, *Pic-Nic El Triciclo. El Laberinto* (ed. de A. Berenguer), Cátedra, Madrid, 1977.

Berbaneu, E., "El postismo", *Lanza*, 24-XI-1949.

Bodini, Vittorio, *Los poetas surrealistas españoles*, Tusquets, Barcelona, 1971.

Borrás, T., "Un pintor: Chicharro hijo", *Pueblo*, Madrid, 26-XI-1949.

Bousoño, C., *La poesía de Vicente Aleixandre*, Gredos, Madrid, 1956.

Breton, A., *Manifiestos del surrealismo*, Guadarrama, Madrid, 1969.

- *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*, Barral, Barcelona, 1972.

Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987.

Caballero Bonald, J.M. "Ángel Crespo: Suma y sigue", *Ínsula*, nº 197, Madrid, abril, 1963.

Calatayud, F., "Saludo a los viejos amigos. después del jueves postista", *Lanza*, Ciudad Real, 15-IX-1949.

Campbell, F., *Infame turba*, Lumen, Barcelona, reed. en Lumen, 1994.

Cano, J.L., *Vicente Aleixandre*, Taurus, Madrid, 1977.

- "El amor en la poesía de Vicente Aleixandre", *Corcel*, nºs. 5-6, "Homenaje a Vicente Aleixandre", 1944, pp. 85-91.

Cano Ballesta, J., "Sobre cubismo y creacionismo poético", *Ojancano*, nº 1, octubre 1988.

Capote Benot, J.M., *El surrealismo en la poesía de Cernuda*, Universidad de Sevilla, 1970.

Carnero, G., "Apuntes para la historia del surrealismo en la poesía española de posguerra", en *El surrealismo* (ed. de Víctor García de la Concha), Taurus, Madrid, 1982.

- *El grupo Cántico de Córdoba*, Editora Nacional, Madrid, 1976.

Casanova de Ayala, F., "Anecdotario y teoría del Postismo", *Papeles de Son Armadans*, nº 104, Palma de Mallorca, 1964.

- **"Notas para un capítulo de poesía española", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 19-X-1949.**

- ***Resumen de una experiencia poética*, Aula de Cultura, Santa Cruz de Tenerife, 1976.**

- *Antología poética*, Comunicación Literaria de Autores, Bilbao, 1979.

- *Poesía*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Biblioteca Básica Canaria, 1988.

- **"Surrealismo-Postismo: 1935-1945", *Ínsula*, nº 511, julio, 1989, p. 28-**

Cava, S.F., “Los manifiestos del postismo”, *Módulo 3*, Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Autónoma, nº 2, 1978, pp. 5-9.

Cavero de la Maza, J., “Una entrevista con Crespo y Ory”, *Lanza*, Ciudad Real, 8-IX-1949.

Celaya, G., “Carta abierta a Victoriano Crémer”, *Espadaña*, nº 39, 1949.

Cid, A., “Entrevista con el poeta” (Carriedo), *Pueblo*, Madrid, 6-XII-1980.

Ciplijauskaité, B., *La soledad y la poesía española contemporánea*, Ínsula, Madrid, 1962.

Cirlot, J.E., “Postismo”, en *Diccionario de los ismos*, Argos, Barcelona, 1949.

Conte, R., “Surrealismo, medio siglo después: la ceremonia imposible”, *Informaciones*, Madrid, 17-X-1974.

Contreras, D.M., “Más sobre el Postismo”, *Diario de Cádiz*, Cádiz, 7-IV-1945.

Corbalán, P., *Poesía surrealista en España*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974.

Cózar, R. de, *Teoría y praxis literaria de un movimiento estético-literario de posguerra*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Sevilla, 1975.

- “Carlos Edmundo de Ory: puente ante la vanguardia y el experimentalismo”, *Operador*, nº 1, abril 1978, pp. 65-105.
- “Introducción” a Carlos Edmundo de Ory, *Metanoia* (edición de Rafael de Cózar), Cátedra, Madrid, 1978.
- “Algunas referencias sobre el movimiento postista a través de sus manifiestos”, *Erebea*, nº 2, Colegio Universitario de la Rábida, Huelva, 1980.

Crémer, V., “Entre dos trenes. Hombres y paisajes literarios. Un provinciano en la charca”, *La Estafeta Literaria*, nº 23, Madrid, 15-III-1945.

Crespo, A., “Alcaide y el postismo”, *Lanza*, 6-II-1946, p. 21.

- “Carlos Edmundo de Ory”, *Lanza*, Ciudad Real, 8-V-1947.
- “Con Gregorio Prieto (entrevista)”, *Lanza*, 18-I-1948.
- **“La exposición que preparamos”, *La Hora*, nº 74, 12-III-1948, p. 2.**
- “Chicharro hijo”, *Lanza*, Ciudad Real, 1-IV-1948.
- **“Nuestra Exposición de Arte Nuevo”, *La Hora*, nº 80, 23-IV-1948, p. 2.**
- **“Postismo: animal de fondo con lo altivo intacto”, *Lanza*, Ciudad Real, 8-IX-1948.**
- “Cinco notas preliminares”, en *Primera antología de mis versos* (1942-1948), Jabalón, Ciudad Real, 1949.
- **“Un premio a la mejor poesía sobre molinos de viento”, *Pueblo* 3-III-1951. Entrevista a G. Prieto y cita a G.A. Carriedo.**
- **“A Geração de 50 na poesia española”, *Diário Ilustrado*, 23-II-1957.**

- “La poesía de Eduardo Chicharro”, *Miscelánea de Estudos Joaquim Carvalho*, nº 6, Figueira da Foz, 1961. (Nueva Edición, corregida, en *Poesía, invención y metafísica*, Universidad de Puerto Rico, Mayagüez, 1970.)
- “Prólogo” a Eduardo Chicharro, *Algunos poemas*, El Toro de Barro, Carboneras de Guadazaón, Cuenca, 1966.
- **“Algunas consideraciones sobre la poesía española de posguerra”, *I Jornadas Poéticas de Cuenca*, edición de Enrique Trogal, Cuenca, 1984.**
- **“La trayectoria poética de Gabino-Alejandro Carriedo”, *El País*, 25-VIII-1985.**
- **“Notas, después del diluvio, para el nuevo viaje de Deucalión”, *Deucalión*, nº 0, edición facsímil de la Diputación Provincial de Ciudad Real, Ciudad Real, 1986.**
- “¿Por qué fui postista?”, *Culturas*, Suplemento Literario de *Diario 16*, nº 133, 24-X-1987, p. III.
- “Mi experiencia postista”, *Ínsula*, nº 510, junio 1989.
- “Mis caminos convergentes”, *Anthropos*, nº 97, junio 1989.
- *Primeras poesías (1942-1949)*, ed. de José María Balcells, Diputación de Ciudad Real-Área del Cultura, 1993.

***Culturas*, Suplemento Literario de *Diario 16*, nº 133, 24-X-1987, nº dedicado al postismo.**

Cunha, R., “Uma Geração Poética-a de 51”, *Bandarra*, Porto, nº 24, diciembre 1954.

Chicharro, E., “Poetas, poetas, poetas. ¿Qué seres tan extraños!”, *La Estafeta Literaria*, nº 14, Madrid, 1944.

- Akebedonys 1930, *Fantasia*, nº 22, 5-VIII-1945. pp. 13-27.
- “Manifiesto del Postismo”, *Postismo*, Madrid, 1945.
- “La patética expresión del arte”, *La Cerbatana*, Madrid, 1945.
- “Nos echan de la poesía”, *La Cerbatana*, Madrid, 1945.
- “La patética expresión del arte”, *La Cerbatana*, nº 1, 1945, pp. 4 y 12.
- “Carlos Edmundo a machamartillo”, *El Español*, Madrid, 10-XI-1945.
- “Tercer manifiesto del postismo”, *El Minuto*, nº 1, II época, suplemento de La Hora, Madrid, 1947.
- “Pintura moderna y postista. carta a los aragoneses”, *Amanecer*, Zaragoza, 18-V-1948.
- “¿Hasta dónde se contradice Salvador Dalí?”, *Correo Literario*, nº 1, 1-VI-1950, pp. 1 y 6.
- “Posología y uso”, (fragmentos) en *Trece de Nieve* (número dedicado a Eduardo Chicharro), nº 2, Madrid, invierno 1971-1972. Texto –prólogo a *Las patitas de la sombra*. Versión completa en Archivo de Eduardo Chicharro.
- “Poesía: la aproximación y la exactitud”, en *Música celestial y otros poemas*, págs. 21-29.
- “Autorretrato”, en *Música celestial y otros poemas*, págs. 315-317.
- “La infancia”, en *Música celestial y otros poemas*, págs. 319-326.
- “Autobiografía”, en *Música celestial y otros poemas*, págs. 327-342.

- “Advertencia” (notas manuscritas para la edición de *Las patitas de la sombra*). Archivo de Eduardo Chicharro.
- “Algunas divagaciones sobre estética” (programa grabado para *Radio Nacional de España*, 29 de enero de 1957). Copia mecanografiada en Archivo de Eduardo Chicharro.
- “Pequeña historia del Postismo” (programa grabado para *Radio Nacional de España*, 16 de febrero de 1959). Copia mecanografiada en Archivo de Eduardo Chicharro. También en *Barcarola*, nº 50, “Dossier Postismo”, junio 1996, pp. 205-214.
- “Algo más sobre el Postismo” (programa grabado para *Radio Nacional de España*, 21 de marzo de 1959). Copia mecanografiada en Archivo de Eduardo Chicharro.
- *Algunos poemas*, selección y prólogo de Ángel Crespo, nota crítica de Pilar Gómez Bedate, El Toro de Barro, Carboneras de Guadazaón, Cuenca, 1966.
- *Música celestial y otros poemas*, ed. Gonzalo Armero, Seminario y Ediciones, Madrid, 1974.

Chicharro, E. y Ory, C.E. de, “Cuarto manifiesto postista”, (¿1947 ó 1948?), en *Música Celestial y otros poemas*, págs. 311-312.

- “El ciempiés de la poesía”, *La Estafeta Literaria*, nº extraordinario, Madrid, 1946.
- “Carta abierta a los postistas”, *Pueblo*, Madrid, 25-II-1945.

Chicharro, Ory y Sernesi, S., “Segundo manifiesto del Postismo”, *La Estafeta Literaria*, nº extraordinario, Madrid, 1946.

Chicharro y Sernesi, “El arte antiguo y el arte moderno en Italia. Logomaquia”, ensayo inédito. (Y se puede leer en Pont, J., *El postimo*, en el apéndice documental: “El postismo: textos”.)

- “¿Dónde está la estética?”, *El Español*, Madrid, 13-VII-1946.

Delgado, J.J., “El Postismo, Carlos Edmundo de Ory, Félix Casanova de Ayala...”, en AA.VV., *Félix Casanova de Ayala: la visión del Postismo*, págs. 11-22.

De la Rica, Carlos, “Vanguardia de los años cincuenta”, *Papeles de Son Armadans*, nº 109, Palma de Mallorca, 1965.

Del Barco, P., “Postismo, introrrealismo y poesía abierta”, *Informaciones*, Madrid, 13-VII-1978.

Diego, G., *Poesía española (Antología) 1915-1931*, Signo, Madrid, 1932.

- “Pasión de la tierra”, *Corcel*, nºs. 5,6, “Homenaje a Vicente Aleixandre”, 1944, pp. 1981-182.
- “La destrucción o el amor o la poesía de Vicente Aleixandre”, *La Estafeta Literaria*, nº 31, 5-VIII-1945, p. 12.

D’Ors, E., “William Blake” (Novísimo Glosario), *Arriba*, Madrid, 16-IV-1945.

Durán, M., *El surrealismo en la poesía española contemporánea*, Universidad de México, 1950.

Earle, P.G. y Gullón, G., *Surrealismo/Surrealimos. Latinoamérica y España*, University of Pennsylvania, Filadelfia, 1977.

“El Silencioso” (Julio Trenas), “Un poeta maldito... a medias”, *La Estafeta Literaria*, nº 13, Madrid, 25-IX-1944.

- “Psicosis de celebridad”, *La Estafeta Literaria*, nº 18, Madrid, 15-XII-1944.
- “El postismo”, *La Estafeta Literaria*, nº 19, 1-I-1945, p. 31.
- “Más post-ismo”, *La Estafeta Literaria*, nº 20, 30-I-1945, p.31.
- “Baquetazo a Manolo”, *La Estafeta Literaria*, nº 20, 30-I-1945, p.31.
- “Con aires de equilibrista salta el Postismo a la pista”, *La Estafeta Literaria*, nº 21, Madrid, 15-II-1945.
- “Postismo conferenciante”, *La Estafeta Literaria*, nº 21, Madrid, 15-II-1945.
- “Trashumanacia postista”, *La Estafeta Literaria*, nº 21, 15-II-1945, p. 31.
- “¿Qué tiene la mirada?”, *La Estafeta Literaria*, nº 22, Madrid, 1945.
- “Estafeta en “La Estafeta”: Ante el Postismo”, *La Estafeta Literaria*, nº 22, Madrid, 1945.
- “Vamos a leer”, *La Estafeta Literaria*, nº 23, 15-III-1945, p. 31.
- “Un soneto sin respeto”, *La Estafeta Literaria*, nº 23, 25-III-1945, p. 31.
- “La cena... sin burlas”, *La Estafeta Literaria*, nº 25, Madrid, 1945.
- “Despedida de los ranos”, *La Estafeta Literaria*, nº 28, 10-VI-1945, p. 31.
- “Un postista en la jaula”, *La Estafeta Literaria*, nº 30, Madrid, 10-VII-1945.
- “Ni son todos los que están...”, *La Estafeta Literaria*, nº 30, 10-VII-1945., p. 31.
- “Apocrifez postista”, *La Estafeta Literaria*, nº 32, 25-VIII-1945, p. 31.
- “Plagio tolerado”, *La Estafeta Literaria*, nº 32, Madrid, 25-VIII-1945.
- “A ponerse serios Carlos Eduardo”, *La Estafeta Literaria*, nº 39, Madrid, 30-XII-1945.

Encina, L. de la, “Qué le parece a usted la Exposición”, *La Hora*, nº 81, 30-IV-1948, p. 12.

“Eolo”, “El segundo manifiesto postista y el camelo carótico bis”, *El Español*, nº 187, Madrid, 25-VI-1945.

Esteban, J. “El Pájaro de Paja”, suplemento “La Esfera” de *El Mundo*, 11-XI-1990.

“Eutrapelicus”, “El rincón de Eutrapelia: Postismo, suplemento de “La Codorniz”, *El Correo Español*, San Sebastián, 8-II-1945.

- “El rincón de Eutrapelia: El purulento carnaval de los ismos”, *El Correo Español*, San Sebastián, 10-II-1945.

Faraco, C., “Chicharro-Ory: sonetos epistolares (Postismo)”, *La Estafeta Literaria*, nº 598, Madrid, 15-X-1976.

Feal, C., “Un caballo de batalla: el surrealismo español”, *Bulletin Hispanique*, Tomo LXXXI, n°s 3-4, julio-diciembre, 1979, pp. 265-279.

Fernández Almagro, Melchor, “Ismos en la literatura”, *El Español*, n° 77, 15-4-1944, , p. 4.

Fernández Cava, S., “Los manifiestos del Postismo”, *Módulo 3*, n° 2, Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Autónoma, Madrid, 1978.

Fernández Flórez, W., “Medio pollo”, *ABC*, Madrid, 4-IV-1944.

- “El poder creador”, *Postismo*, Madrid, 1945.

Fernández Molina, A., “Doña Endrina, todavía”, *Poesía Española*, n° 140-141, agosto-septiembre 1964.

Fernández Palacios, J., “Caros Edmundo de Ory” (entrevista), *Los Cuadernos del Norte*, n° 23, Oviedo, enero-febrero 1984.

Fernández Salso, A., “Ante, por y después del postismo”, *Lanza*, Ciudad Real, 3-XI-1949.

Flores, A., “Manifiesto anti-postista”, *La Estafeta Literaria*, n° 29, Madrid, 25-VI-1945.

Franquelo, R., “Carlos Edmundo de Ory o la vigencia del surrealismo”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 8-X-1972.

Fuster, J., “Ory, loco de una sola pierna”, *Levante*, Valencia, 3-IV-1945.

- “El surrealismo y lo demás”, *Verbo*, julio-agosto 1948, pp. 10-11.

G.F.M., “Pinta... Postismo. Literatura postista. Plástica postista”, *Baleares*, 8-III-1945, p. 3.

García Gallego, J., *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*, Ubago, Granada, 1984.

García de la Concha, V., “Introducción al estudio del surrealismo español”, en *El Surrealismo* (ed. de V. García de la Concha), Taurus, Madrid, 1982.

García Martín, J.L., “Textos lingüísticos creativos: la poesía de Carlos Edmundo de Ory”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 359, Madrid, mayo 1980.

García Nieto, J., “Algo más sobre nuestra poesía”, *Juventud*, n° 31, Madrid, 19-XI-1942.

García de Nora, E., “De la influencia del azúcar en la joven poesía española”, *Espadaña*, n° 4, 1944.

García Pavón, F., “En torno a la *Exposición de los 16*”, *Lanza*, 5-V-1948.

García Posada, M., “Carlos Edmundo de Ory: un poeta recuperado”, *El Correo de Andalucía*, 27-XI-1970 (I) y 4-XII-1970 (II).

García Sánchez, J., “La poesía española y el surrealismo”, *Informaciones*, Madrid, 17-X-1974.

Giménez Caballero, E., *Arte y Estado*, ed. Acción Española, Madrid, 1935.

Gimferrer, P., “Funámbulo y asceta *Los sonetos*, de Carlos Edmundo de Ory”, *El Ciervo*, nº 129, 1965.

- “Historia y memoria de Dau al Set”, *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, marzo de 1965.
- *Notas parciales sobre poesía española de posguerra*, Taurus, Madrid, 1970.
- “Tres heterodoxos españoles”, en *30 años de literatura española* (en colaboración con Salvador Clotas), Kairós, Barcelona, 1971.
- “Eduardo Chicharro: revelación de un poeta”, *Destino*, Barcelona, 13-VII-1974.

Gómez Bedate, P., “Nota crítica” a E. Chicharro, *Algunos poemas*, El Toro de Barro, Carboneras de Guadazaón, 1966.

Gómez Santos, M., *Crónica del Café Gijón*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1955.

González de Lama, A., “Sombra del paraíso”, *Espadaña*, nº 3, junio 1944.

- “Poesía y Vida”, *Espadaña*, nº 20, 1946.
- “Pasión de la tierra”, *Espadaña*, nº 25, 1947.

González Ruano, C., “El ultraísmo español”, *Destino*, nº 345, 26-II-1944.

- “Los postistas”, *Crítica*, nº 6, año II, Barcelona, abril 1945.

Grande, F., “Instantáneas de Ory”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 178, Madrid, octubre, 1964.

- “Este poeta no necesita presentación”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 215, Madrid, noviembre de 1967.
- “Poesía: 1939-1969”, *Cuadernos para el diálogo*, número extraordinario, Madrid, mayo 1969.
- “El Postismo: tres agitadores provinciales”, en *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Taurus, Madrid, 1970.
- “Poesía: Carlos Edmundo de Ory”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 254, Madrid, mayo 1970.
- “Carlos, Carlos...”, en Carlos Edmundo de Ory, *Poesía: 1945-1969* (ed. de F. Grande), Edhasa, Barcelona, 1970.
- “La hora de Ory”, *Litoral* (Homenaje a Ory), nºs. 19-20, Torremolinos, Málaga, abril-mayo 1971.

Gullón, R., “Poesía, primavera del hombre”, *Escorial*, Tomo XVII, Cuaderno 52, 1945, pp. 407,418.

- “Los poetas de Adonais”, *Proel* nº 3, otoño, 1946, pp. 127-138.

- *Balance del surrealismo*, La isla de los Ratones, Santander, 1961.

Harguindey, A.S., “Gregorio Prieto: El Postismo es, como el milagro, algo que no se razona”, *El País*, Madrid, 7-III-1978.

Hernández, A., “Ignacio Aldecoa”, *La Estafeta Literaria*, nº 421, Madrid, junio, 1969.

- “Carlos Edmundo de Ory”, *La Estafeta Literaria*, nº 433, Madrid, diciembre 1969.
- *Metaory*, Editorial Helios, 1979.

Hernández, E.I., “¿Qué es el Postismo?”, *Solidaridad Nacional*, 20-II-1945.

Hernández Fernández, M.T., *Carlos Edmundo de Ory y el postismo*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Murcia, 1971.

- “Un último intento de vanguardismo español: el Postismo”, *Analecta Malacitana*, vol. I, nº 1, 1978, pp. 147-185.

Herrero “Claudio”, R., *Antología de poesía postista*, Libros del Innombrable, Zaragoza, 1998.

Ilie, P., *Documents of the Spanish Vanguard*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1969.

- *Los surrealistas españoles*, traducción de Juan Carlos Curutchet, Taurus, Madrid, 1973.

Índice, nº 205, extraordinario dedicado al movimiento Pánico, 1976.

Informaciones, Suplemento literario, 327, dedicado al surrealismo, 1974.

Ínsula, nºs. 510 y 511, “Postismo. I” y “Postismo. II”, unio y julio de 1989 respectivamente.

Irizarry, E., *La inventiva surrealista de E.F. Grandell*, Ínsula, Madrid, 1976.

Ínsula, nº 510 y 511, “Postismo. I” y “Postismo. II”, junio y julio, 1989, respectivamente.

J.B.G., “¿Buenos día!, Acuse de recibo”, *Baleares*, 13-II-1945, p. 3.

Jiménez, J.O., *Cinco poetas del tiempo*, Ínsula, Madrid, 1964.

- *El simbolismo*, Taurus, Madrid, 1979

Labordeta, M., “Poesía revolucionaria”, *Espadaña*, nº 41, León, 1950.

La Camama. Escuela de Poesía. Manifiestos y Poemas, El Toro de Barro, Cuenca, 1982.

“La Dirección”: “España lanza el Postismo”, *Postismo*, Madrid, 1945.

- “¿A la una..., A las dos..., A las tres...!”, *La Cerbatana*, Madrid, 1945.

Laffad-Lamirand, H., *Un mouvement d'avant-garde sous Franco: le Postismo*, Tesis de Licenciatura, Université de Picardie, Amiens, 1980.

Lafuente Ferrari, E., "Vanguardia y vuelta al orden", *Postismo*, Madrid, 1945.

Lago, S., "Reiteración de Chicharro hijo", *Domingo*, Madrid, 13-II-1949.

"La Redacción", "En el que el lector que leyere verá cosas quizá más de nuestro interés que de su agrado y otras posibilidades que se sugieren", *Postismo*, Madrid, 1945.

Larrea, J., *Del surrealismo a Machupicchu*, J.Mortiz, México, 1967.

Ley, CH.-D., "Los poetas de Garcilaso", *Garcilaso*, n.ºs. 35-36, Madrid, abril 1946.

- "El día que llegué...", *Pueblo*, Madrid, 4-V-1979.

- *La costanilla de los diablos (Memorias literarias 1943-1952)*, a José Esteban Editor, Madrid, 1981.

Leyva, A., "*La vieja casa: Félix Casanova de Ayala*", *Poesía Española*, Madrid, junio, 1953.

Litoral (homenaje a Ory), n.ºs. 19-20, Torremolinos, Málaga, abril-mayo, 1971.

López, J., "En busca de los ismos perdidos", *Informaciones*, Madrid, 28-VI-1979.

- "Carlos Edmundo de Ory, uno y varios", *Ínsula*, n.º 402, Madrid, mayo, 1980.

López Medel, J., "Al futuro postista J.M. Alonso Gamo", *El Español*, n.º 187, Madrid, 25-V-1946.

Lucio, F., "Unas palabras acerca de "Poesía", de Carlos Edmundo de Ory", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.ºs. 253-254, Madrid, enero-febrero, 1971.

M.G., F., "Pinta: Postismo, literatura postista, plástica postista", *Baleares*, Palma de Mallorca, 8-III-1945.

Mainer, J.C., "La razón subjetiva. Poéticas de 1945-1950", en AA.VV., *Miguel Labordeta, un poeta de posguerra*, E. Alcrudo, Zaragoza, 1977.

Marco, J., "El postsurrealismo de Carlos Edmundo de Ory: un olvidado", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 18-II-1971 (reed. en *Nueva literatura en España y América*, Lumen, Barcelona, 1972).

Martín Pereyra, C., "¿Postismo, no!", *El Español*, n.º 191, 22-VI-1946, p. 3.

M.C.C., "El Pájaro de Paja", Índice de las Artes y de las Letras, Madrid, n.º 49, 15-III-1952.

- Millán Contreras, D., “Más sobre el postismo”, *Diario de Cádiz*, 7-IV-1945.
- “¿Postismo o postismo?”, *Diario de Cádiz*, 20-V-1948.
 - “No perdió la “s”, *Diario de Cádiz*, 14-VI-1948.
- Mingote, P.E., *Vida y obra del poeta Carlos Edmundo de Ory*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Oviedo, 1973.
- “Carlos Edmundo de Ory: Poesía Abierta”, *La Estafeta Literaria*, nº 558, Madrid, 1975.
- Miranda, J., “Chicharro o la imaginación festejada”, *La Estafeta Literaria*, nº 375, Madrid, julio 1967.
- Miranda, V., “Ángel Crespo e a Geração española de 51”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 28-VII-1955.**
- **“Breve antología da novíssima poesia española”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 17-X-1957.**
- Molina Damián, J.M., *Aljaba y Advinge (1951-1954) en la España poética del medio siglo*, Ayuntamiento de Jaén, Jaén, 1991.
- Molina Foie, V., “El marginado vergonzante (vida y opiniones de Francisco Nieva)”, *El País*, Madrid, 24-VIII-1985.
- Montalbán, F.V., “¿Qué es el postismo?”, *Amanecer*, Zaragoza, 21-V-1948.
- Morris, C.B., *Surrealism and Spain, 1920-1930*, Cambridge University Press, Cambridge, 1972.
- Moya Huertas, M., “Cuidado con el postismo”, *La Estafeta Literaria*, nº 21, Madrid, 15-II-1945.
- Nadeau, M., *Historia del surrealismo*, traducción de J.R. Capella, Ariel, Barcelona, 1972.
- “Nadie, Juan”, “Cuando los hijos de los padres famosos siguen la profesión. (De Eduardo Chicharro “padre” al postismo)”, *España*, Tánger, 9-VI-1955.
- Navas Ocaña, M.I., “Ángel Crespo, en torno al postismo”, *Campus*, nº 64, mayo de 1992.
- *Vanguardias y crítica literaria en los años cuarenta. El grupo de Escorial y la “Juventud Creadora”*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, Almería, 1995.
 - *La “Quinta del 42” y las vanguardias. Las revistas Corcel y Proel*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada, 1996.
 - *España y las vanguardias*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, Almería, 1997.

- *El movimiento postista. Teoría y Crítica*, Grupo de Investigación “Teoría de la Literatura y Literatura comparada”, Almería, 1997.
- *Introducción al estudio de las teorías literarias en España*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, Almería, 1999.
- ***El Postismo, El Toro de Barro, Cuenca. 2000.***

Nieto, A., “Visión postista”, *El Diario Montañés*, Santander, 23-III-1945.

Nieva, F., “**El postismo**”, *Centauro (Revista de Artes y Letras)*, n.ºs. 9-11, Lima, octubre-diciembre 1950.

- “Con Carlos Edmundo de Ory en el Madrid de nadie”, *Litoral* (Homenaje a Ory), n.ºs. 19-20, Málaga, abril-mayo 1971.
- “Eduardo Chicharro: la realidad del arte y lo que podemos en contra de ella”, *Trece de Nieve* (número dedicado a Chicharro), n.º 2, Madrid, invierno de 1971-72.
- “Los movimientos de vanguardia en la posguerra (El Postismo)”, *Informaciones*, Madrid, 11-XI-1976.
- “Datos sobre una novela alquímica”, *Poesía*, n.º 2, Madrid, agosto-septiembre 1978.
- “El postismo una vez más”, *ABC*, Madrid, 22-VII-1984.
- “Preposmodernidad a la española”, *Culturas, Suplemento Literario de Diario 16*, n.º 133, 24-X-1987.

Noriega, W., “Ahí está el Postismo”, *La Voz de España*, San Sebastián, 22-II-1945.

“Oleaje a Carlos Edmundo de Ory”, *Operador*, n.º 1, abril, 1978.

Ory, C.E. de, “Diario de un loco”, *El Español*, n.º 104, 21-X-1944, p. 5.

- “Entrevista en un gallinero con Chicharro, hijo”, *Juventud*, Madrid, 7-II-1945.
- “Versos de pronto”, *Fantasía*, n.º 19, 15-VII-1945, pp. 15-23.
- “Ávila, la subterránea”, *El Español*, Madrid, 7-VII-1946.
- “Caín y Abel no fueron literatos”, *El Español*, Madrid, 15-XII-1945.
- “Chicharro hijo a rajatabla”, *El Español*, Madrid, 5-IV-1946.
- “Dibujos de los poetas”, *La Hora*, n.º 79, 16-IV-1948, P. 5.
- “Valor y lógica del postismo”, *La Hora*, Madrid, 7-V-1948.
- “Ángel Crespo, de verdad”, *Lanza*, 20-I-1949, pp. 3 y 6.
- “Geografía del postismo”, *Lanza*, Ciudad Real, 8-IX-1949.
- “*Primera Antología de mis versos*, por Ángel Crespo”, *Ínsula*, n.º 49, 15-I-1950.
- “Cómo prefiere usted la poesía?” (entrevista), *Pueblo*, 30-III-1951.
- “Surrealismo ibero y apertura polémica”, *Correo Literario*, n.º 50, Madrid, 15-VI-1952.
- “Historia del Postismo” y “Apéndice a Historia del Postismo”, en Carlos Edmundo de Ory, *Poesía: 1945-1969* (ed. de Félix Grande), Edhasa, Barcelona, 1970.
- ***Poesía (1945-1973)*, ed. Félix Grande, Edhasa, Barcelona, 1970. (En “Apéndice e Historia del Postismo”, se cita a G.A. Carriedo.)**

- “Han pasado leves y transparentes siglos”, *Trece de nieve* (número dedicado a E. Chicharro), nº 2, Madrid, invierno 1971-72.
- “¿Surrealismo en España?”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 261, Madrid, marzo 1972.
- “Dos veces a Carlos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 277-278, julio-agosto, 1973, pp. 186-195.
- *Poesía abierta (1945-1973)*, ed. Jaume Pont, Barral, Barcelona, 1974
- *Diario*, Barral, Barcelona, vol. I, 1975.
- “Chicharro y el postismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 295, Madrid, enero 1975.
- *Metanoia*, ed. Rafael de Cózar, Cátedra, Madrid, 1978.
- “Marinetti y el futurismo italiano”, *Fin de Siglo*, nºs. 6-7, Jerez de la Frontera, 1983.
- “Por calles y tabernas con José Ignacio Aldecoa”, en Drosoula Lytra, *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa*, Espasa-Calpe, Austral, 1983.
- *Iconografías y estelas*, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, Cádiz, 1991.
- y Suro, D., *Nuestro tiempo: Poesía. Pintura*, Imprenta Farero, Madrid, 1951.

Pablos, S. de, “El postismo treinta años después”, *La Estafeta Literaria*, nº 561, Madrid, 1-IV-1975.

Palacios, A., “El postismo, paso a paso”, *Hora de Poesía*, nºs. 53-54, septiembre-diciembre 1987.

- **“El Postismo”, *Hispanorama*, Nuremberg, nº 48, März 1988.**
- **“Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo en el postismo”, *Ínsula*, nº 511, “Postismo II”, julio 1989, pp. 15-16.**
- **“Postismo en alza”, *Contemporáneos*, nº 4, 1990, pp. 35-36.**
- ***Jueves postistas*, Diputación de Ciudad Real-Área del Cultura, Ciudad Real, 1991.**
- **“Tres revistas de la segunda hora del postismo: *El Pájaro de Paja, Deucalión y Doña Endrina*”, *Zurgai*, junio 1991, pp. 82-87.**
- **“Rasgos distintivos de la segunda hora postista”, *Barcarola*, nº 50, “Dossier Postismo”, junio 1996, pp. 273-284.**

Palencia, B., “Correspondiendo muy gustoso a un ruego”, *Postismo*, Madrid, 1945.

Paulino, J., “El postismo o una estética de Arrabal”, *Reseña*, nº 106, Madrid, 1977.

Peña Labra, Santander, nº 18, invierno, 1975-76, dedicado al ultraísmo.

Pereda, R.M., “Postismo y surrealismo”, *Informaciones*, Madrid, 17-X-1974.

Pereyra, M., “¡Postismo, no!””, *El Español*, Madrid, 22-VI-1946.

Pérez-Dilz, M., *La procesión de los ismos y otros dos ensayos de crítica de arte*, Sucesor de E. Mesguer, Barcelona, 1945.

Pérez Minik, D., “Un herético salvado: Carlos Edmundo de Ory”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 16-XII-1972.

- *Facción española surrealista de Tenerife*, Tusquets, Barcelona, 1975.

Poesía, nº 2, Madrid, 1978. Publicó como separata un facsímil de la revista *Postismo*.

Pol Girbal, J., “Chicharro hijo expone en “Galerías Atenea”: un pintor postista que no expone postismo”, *Barcelona*, 1-III-1945.

- “El Postismo a la vista o más difícil todavía”, *Barcelona Teatral*, Barcelona, 8-III-1945.

- “El postismo: historia de mil duros”, *Revista*, nº 310, Barcelona, 28-III-1958.

Polo de Bernabé, J.M., “El universo poético de Carlos Edmundo de Ory y el postismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 335, Madrid, 1978.

- “El postismo como aventura del lenguaje en la poesía de posguerra en España”, *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanitas*, Toronto, 22 al 26 de agosto de 1977, University of Toronto Press, 1980, pp. 579-582.

- **“La vanguardia de los años 40 y 50: El postismo”**, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 374, Madrid, agosto 1981.

Pont, J., “Carlos Edmundo de Ory: un caso único en la poesía española de posguerra”, *Diario de Lérida*, 6-VIII-1972.

- *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Barcelona, 1972.

- “Carlos Edmundo de Ory: mito y realidad de un poeta”, *Camp de l’Arpa*, nº 11, Barcelona, mayo 1974.

- “Carlos Edmundo de Ory o el deseo: del amor absoluto a lo visionario cósmico”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nºs. 289-290, julio-agosto 1974.

- *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, 1977.

- “El Postismo: génesis, teoría y obra”, *Scriptura*, nº 1, Departamento de Literatura Española, Facultad de Letras de Lleida, 1986.

- “Una novela inédita de Eduardo Chicharro”, *Scriptura*, nº 2, Departamento de Literatura Española, Facultad de Letras de Lleida, 1986.

- *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Edicions del mall, Barcelona, 1987.

- “Carlos Edmundo de Ory y el Introrrealismo”, *Annali Istituto Universitario Orientale*, vol. 29, nº 2, julio 1987.

- “Un sueño imposible”, *Quimera*, nº 68, 1987, p. 24.

- “El juego y el humor postistas”, *Ínsula*, nº 510, “El Postismo. I”, junio 1989, pp. 11-12.

- “Ludomanía postista”, en Gabriele Morelli (ed.), *Ludus. Gioco, sport, cinema nell’avanguardia spangola*, Jaca Book, Milán, 1994, pp. 323-338.

Prado, B., “Aquellos muchachos de 1945”, *Culturas, Suplemento Literario de Diario 16*, nº 133, 24-X-1987, pp. IV-V.

Prados López, J. y M., "Chicharro padre y Chicharro hijo se contemplan", *El Español*, Madrid, 14-II-1945.

Prodan, G., "Postismo, un ismo ecléctico, anárquico, irreverente", *Almud*, nº 4, 1981.

- "La imagen gráfica del postismo", *Ínsula*, nº 511, julio 1989, pp. 1,2 y 27.
- "¿Fue el postismo un auténtico "ismo"?", *Barcarola*, nº 50, "Dossier Postismo", junio 1996.

Quadros, L., "Espanha lança o Postismo", *Vida Mundial Ilustrada*, nº 204, Lisboa, abril 1945.

Quintana, J., "Félix Casanova de Ayala, un poeta de vanguardia", *El Eco de Canarias*, Las Palmas, 13-VII-1975.

Quiñonero, J.P., "Carlos Edmundo de Ory y el postismo", *Informaciones*, Madrid, 2-IV-1970.

Quiñones, F., "Ha vuelto Carlos Edmundo de Ory", *La Voz del Sur*, Cádiz, 17-IX-1950.

"Rafael", "Charla con el pintor Chicharro hijo", *Afán*, Madrid, 14-VIII-1945.

Ramírez Morales, D., "Hacedle un río aparte pero hablemos de él", *Lanza*, Ciudad Real, 15-II-1947.

Rebordao Navarro, A., "O poeta Ángel Crespo e o panorama poético do Espanha", *Bandarra*, Porto, 1953.

- "Entrevista com o poeta Gabino-Alejandro Carriedo", *Bandarra*, Porto, nº 24, diciembre 1954.

Rica, C. de la, "De una nueva poesía", *La Estafeta Literaria*, nº 87, 16 marzo 1957.

- "Vanguardia en los años cincuenta (Desde el ismo a la generación)", *Papeles de Son Armadans*, Tomo XXXVII, nº 109, abril 1965; nº 110, mayo 1965; nº 112, julio 1965.
- y Martínez Ruiz, F., "Charlando de El Pájaro de Paja", *Estría*, Roma, nº 5, 1953.

Rodríguez Santebas, S., "Postismo y poesía maldita", *Triunfo*, nº 433, Madrid, 19-IX-1970.

Rosa, T. de la, "Chicharro hijo en Galerías Atenea", *La Vanguardia Española*, 9-III-1945.

Rozas, J.M., *La generación del 27 desde dentro*, Ed. Alcalá, Madrid, 1974.

Rubio, F., "Postismo y *La Cerbatana*: dos revistas para un movimiento", en *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Turner, Madrid, 1976.

S., “El postismo y el tetraedro”, *La Estafeta Literaria*, nº 20, Madrid, 30-I-1945.

Saz-Orozco, J. del, *Algo así como antes*, El Toro de Barro, Carboneras de Guadazaón, 1979. En una hoja posterior a la de dedicatoria y previa a los poemas, escribe el poeta: “Reconocimiento a mi amigo Gabino-Alejandro Carriedo, poeta.”

S.J., “Eduardo Chicharro hijo en Madrid”, *El Diario Vasco*, San Sebastián, 7-III-1944.

Santos Torroella, R., “Medio siglo de publicaciones de poesía en España”, *Catálogo de Revistas*, I Congreso de Poesía, Madrid, 1952.

- “Genio y figura del surrealismo. Anécdota y balance de una subversión”, *Cobalto*, vol. II, 1948, pp. 5-15.

Sanz y Díaz, J., “Mirada rápida a los ismos anteriores”, *Postismo*, Madrid, 1945.

Sanz Orozco, J., San Martín, M. y Asorey, C.R., *La Camama. Escuela de poesía. Manifiesto y Poemas*, El Toro de Barro, Cuenca, 1982.

Sargatal, A., “Dedicado al poeta Carlos Edmundo de Ory”, *Vora-Tosca*, Olot, febrero 1973.

“Satiricón”, “El post-ismo”, *Las Provincias*, Valencia, 2-III-1945.

Saura, A., “Las últimas publicaciones sobre arte moderno”, *La Hora*, Madrid, 4-XII-1949.

Sernesi, S., “Entrevista a un hombre que se ríe sentado y fuma con la mano en la boca”, La Cerbatana, Madrid, 1945.

- “El futurismo visto desde el Postismo”, *El Español*, Madrid, 3-III-1945.
- “Comedia y actores en el teatro de Italia”, *El Español*, Madrid, 3-III-1947.
- “El eco del mundo a través de Italia”, *El Español*, 8-III-1947.
- “La sincera nostalgia de Giorgio de Chirico”, *El Español*, Madrid, 22-III-1947.

Serra, C., “Genio y figura de Ory”, *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca, 13-V-1971.

- “Carlos Edmundo de Ory”, *Ínsula*, nº 511, julio 1989, p. 13.

Soria, F., “Marinetti ha muerto: ¡Viva el postismo!”, “Hablan Chicharro (hijo), Carlos Edmundo de Ory, y Silvano Sernesi”, “Lo que dicen Melchor Fernández Almagro, José M^a Pemán y Manuel Machado”, *La Estafeta Literaria*, Madrid, 15-II-1945, p. 19.

Torre, G. de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1965.

Trece de Nieve (número dedicado a Chicharro), nº 2, Madrid, invierno 1971-72.

Trenas, J., “Chicharro hijo se despide y expone su obra antes de dedicarse al Postismo”, *Juventud*, Madrid, 17-I-1945.

- “Un “ismo” en plástica”, *Postismo*, Madrid, 1945.

- “Reivindicación del Postismo”, *Pueblo*, Madrid, 17-III-1978.

Tzara, T., *Siete Manifiestos Dada*, Tusquets, Barcelona, 4ª ed., 1983.

Úbeda, J., “Llover sobre mojado: después de un jueves antipostista”, *Lanza*, Ciudad Real, 29-IX-1949.

Umbral, F., “Poesía de Carlos Edmundo de Ory”, *Poesía Española*, Madrid, agosto 1970.

Urogallo, Madrid, n.ºs. 29-30, 1974, dedicado al surrealismo.

VV.AA. *Nueva poesía 1*: Cádiz, Zero-Zyx, Madrid, 1976.

- “Miguel Labordeta y el Postismo” (carta de Carlos Edmundo de Ory), en *Miguel Labordeta, un poeta en la posguerra*, Ap. I, Ed. Alcrudo, Zaragoza, 1977.
- *Félix Casanova de Ayala: la visión del postismo*, Materiales de Cultura Canaria, La Laguna, Tenerife, 1985.
- *Trece de nieve*, Madrid, n.º 2, invierno 1971-1972. Dedicado a Eduardo Chicharro.
- *El Diario de Cuenca*, 4-V-1983.
- *Culturas*, n.º 133, Suplemento semanal de *Diario 16*, 24-X-1987. Monográfico sobre “El Postismo”.
- *Ínsula*, n.ºs. 510 y 511, junio y julio 1989. Dos “Estado de la cuestión” monográficos sobre “El Postismo”.
- *Zurgai*, Bilbao, junio 1991. Dedicado al postismo.

Valencia, A., “Los “ismos” todavía”, *Arriba*, Madrid, 20-VIII-1964.

Varela, J.L., “Thornton Wilder en Madrid o un diálogo en Recoletos”, *El Español*, Madrid, 7-IV-1945.

Vega, “Reseña de la revista Postismo”, *Juventud*, Madrid, 7-II-1945, p.11.

Videla, G., *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia*, Gredos, Madrid, 1963.

Villar, A.del, “Eduardo Chicharro: *Música celestial y otros poemas*”, *La Estafeta Literaria*, n.º 544, 15 julio, 1974.

- “El escritor al día: Ángel Crespo”, *La Estafeta Literaria*, n.º 638, 15 junio, 1978.

Villena, L.A. de, “El postismo en los días de Venecia”, *Barcarola*, n.º 50, “Dossier Postismo”, junio 1996, pp. 227-238.

Vivanco, L.F., “El arte humano”, *Escorial*, Tomo I, Cuaderno 1, noviembre 1940, pp. 141-150.

Wahnón, S., *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*, Universidad de Granada, 1988.

Yvars, P., “El postismo, o la vejez de un recién nacido”, *Fotos*, Madrid, 5-I-1948.

Sin firma.

- “Por el niño”, *Postismo*, Madrid, 1945.
- “Primer anuncio del postismo al mundo”, *Postismo*, Madrid, 1945.
- “Garcesismo, botellismo y enderezamiento”, *La Cerbatana*, Madrid, 1945.
- “Opiniones glosadas de la nueva estética”, *La Cerbatana*, Madrid, 1945.
- “Pemán habla de literatura y del movimiento denominado Postismo”, *Marruecos*, Tetuán, 22-II-1945.
- “Atalaya del Sevilla. El Postismo”, *Sevilla*, 3-III-1945.
- “Arte y artistas: Chicharro hijo en Galería Atenea”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 9-III-1945.
- “¡Cuidado!... ¡el Postismo actúa!””, *Informaciones*, Madrid, 13-V-1945.
- “La literatura y lo otro”, *La Estafeta Literaria*, nº 30, Madrid, 10-VII-1945.
- “Le “Postisme”, est né en 1945... en Espagne”, *Vaincre*, Rabat, 19-VII-1945.
- “La comedia vieja o el café (encuesta sobre tertulias literarias)”, *La Estafeta Literaria*, nº 22, Madrid, 1945.
- “Los ismos al microscopio”, *Pueblo*, Madrid, 12-II-1949.
- “El postismo es un post-surrealismo, dice el postista Chicharro hijo”, *Pueblo*, Madrid, 12-II-1949.
- “Con Carlos Edmundo de Ory. El Postismo y su opinión sobre pintores peruanos”, *La Prensa*, Lima, 24-II-1957.

B.- SEGUNDA VANGUARDIA ESPAÑOLA DE POSGUERRA: POESÍA EXPERIMENTAL Y “CONCRETA”. CONTEXTO INTERNACIONAL.

B.1.- Antologías, estudios y textos teóricos.

Actualidad y Participación, de Fernández de Castillejo, J.L., Ed. Tecnos, Madrid, 1968.

“All The King’s men”, en *Textos Situacionistas*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1973.

An Anthology of concrete poetry, por Williams, E. , Something Else Press, Nueva York, 1967.

“Anthologie van “Nederlandse” Evolutive Dichters”, por Vanderlinde, F., en la revista *Vers Univers*, nº 6, septiembre 1967.

Anthology of Concretisme, por Wildam, E., Swallow Press, Chicago, 1967.

Antología de poesía concreta, por Spatola, A., en el volumen *Il peso del concreto*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Turín, 1968.

Antología Noigandres 5, Massao Ohno editôra, Sao Paulo, 1962.

A proposição 2.01. Poesía experimental, por Melo y Castro, E.M. de, Editorial Ulisseia, Lisboa, 1965.

A Zaj Sampler, antología del grupo Zaj, Something Else Press, Nueva York, 1967.

Bense, M., *Estética de la información*, Alberto Corazón editor, Madrid, 1973.

- *Kleine abstrakte ästhetik*, colección "Rot", nº 38, Stuttgart, 1969.

Bense, M. y Walter, E., *Konkrete Poesie International, I y II*, colección "Rot", nºs. 21 y 41, Stuttgart, 1965 y 1970.

Campos, A. y H. Y Pignatari, D., "Plan piloto para poesía concreta del equipo Noigandres", Revista *Noigandres*, nº 3, Sao Paulo, 1958.

- *Teoría de poesía concreta*, Edit. Invençao, Sao Paulo, 1965.

Carpeta. Poesía experimental N.O., García Sánchez, J., Edit. Francisco Pino, Valladolid, 1971.

Cartella Setanta, presentación de Dorflies, G., Sampietro, Bolonia, 1966.

Castillejo, J.L., "La nueva escritura", Revista *Tropos*, S.N., Madrid, 1972.

Conceptual art, por Meyer, U., Outton, Nueva York, 1972.

Concrete Poetry; A World View, por Solt, M.E., Indiana University Press, Bloomington, 1968.

Concrete poetry, por Bann, S., London Magazine Editions, Londres, 1967.

Experimentalni Poezie, por Grogerova, B. y Hirsal, J., Odeon, Praga, 19767.

García Sánchez, J., "Algunas consideraciones sobre la poesía experimental", *Urogallo*, nº 19, Madrid, 1973.

Garnier, P., "Manifieste pour une poésie nouvelle visuelle et phonique", *Les Lettres*, nº 29, París, 1963.

- "Plan pilote fondant le Spatialisme", *Les Lettres*, nº 31, París, 1963.

Gomringer, E. y Döhl, R., *Poesía experimental, estudios y teoría*, Ediciones del Instituto Alemán de Madrid y C. de Producción Artística, Madrid, 1968.

Happening, por Kirby, M, Outton, Nueva York, 1965.

“Ideogramme Edeogramme Ideograms Ideogramas”, por Gomringer, E., *Konkrete poesie – Poesía concreta*, nº 3, Fraunfeld, Suiza, sin fecha.

Iglesias del Marquet, J., “La poesía concreta”, *Questions D’Art*, nº 18, Barcelona, 1971.

“Il gesto poetico, por Caruso”, L. y Piancastelli, C., *Uomini e Idee*, nº 18, sin fecha ni localidad.

Imaged Words Worded Images, por Kostelanetz, R., Outerbridge Dienstfrey, Nueva York, 1970.

Introduzioni per l’uso degli ultimi modelli di poesia, Pignotti, L., Lerici Editore, Roma, 1968.

Isou, I., *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Gallimard, París, 1946.

Kostelanetz, R., *The end of Intelligent Writing*, Sheed y Ward, Nueva York, 1973.

- *The theatre of mixed means*, The Dial Press, Nueva York, 1968.

“La nueva poesía platense”, por Vigo, E.A., *Diagonal Cero*, nº 20, La Plata, Buenos Aires, 1966.

Lebel, J-J., *El Happening*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.

“Letrismo gráfico”, por Feijoo, S., *Islas*, nº 3, julio-septiembre, Santa Clara, Cuba 1967.

“Literatura brasileña de vanguardia”, número extraordinario de la Revista de Cultura Brasileña, nº 11, Madrid, diciembre 1964. Edición al cuidado de Crespo, Á. y Gómez Bedate, P.

“L’otismo dans la poésie matérielle”, por Blaine, J. y Bory, J.F., *Approches*, nº 2, París, 1966.

Manifest der permutationellen kunst, Moles, A.A., col. “Rot”, nº 38, Stuttgart, 1969.

Marchán, S., “El arte conceptual”, en *Del Arte objetual al arte del concepto*, A. Corazón editor, Madrid, 1972.

Metamorphosis in the arts, Kostelanetz, R., The Dial Press, Nueva York, 1973.

Millán, F. y García Sánchez, J., *La escritura en libertad. (Antología de la poesía experimental.)*, Alianza, Madrid, 1975.

Mitry, J., *Esthétique et psychologie du cinema*, París, 1963.

Moles, A., "Poesía experimental, poética y arte permutacional", en el libro colectivo *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1971.

Movens, por Höllerer, W, Motte, M. de la y Mon, F., Limes Verlag, Wiesbaden, 1960.

Notations, por Cage, J., Something Else Press, Nueva York, 1969.

Nuovi Segni, Pignotti, L., Marsilio editore, Padova, 1973. (Hay edición española: Fernando Torres editor, Valencia, 1973.)

Once Again, por Bory, J.F., New Directions Press, Nueva York, 1968.

Operação 1, Melo e Castro, E.M., Edit. del autor, Lisboa, 1967.

"Per un linguaggio del fare", por Grez, J., *Uomini e Idee*, n°s 23-25 de la nueva serie, septiembre 1970. Sin localidad.

"Poesía concreta española: Jalones de una aventura", Miranda, J.E., *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, marzo 1973.

Poesía concreta 1972. Poesía experimental en España, Boso, F., Akzente, Colonia, agosto 1972.

Poesia e / o poesia. Situazione della poesia visiva italiana, por Miccini, E., Edizioni Sarmic, Brescia-Florenca, 1972.

Poesía visiva en el mundo, Deisler, G., Ed. Mimbre, Antofagasta, Chile, 1972.

Poesia visive, Pignotti, L., cuatro tomos, Sampietro editore, Bolonia, 1965.

Poezie in fusie, por Vree, P. de, De Bladen voor de Poezie, Lier, 1968.

¿Qu'est-ce que le létrisme?, Lemaitre, M., Editions Lettristes, París, 1973.

"Situación de la poesía concreta", *Revista de Cultura Brasileña*, n° 5, Madrid, 1963.

"Situazione della poesia concreta", por Lora Totino, A. y Spatola, A., *La Battana*, n° 12, Fiume, 1967.

Spatialisme et poesia concrete, por Garnier, P., Gallimard, París, 1968.

Teoria de la poesia concreta (textos criticos e manifestos, 1950-1960), Edições Invenção, Sao Paulo, 1965.

Text Bilder. Visuelle Poesia International, por Dencker, K.P., DuMont, Colonia, 1972.

“The changing Guard”, I, 6-VIII-64 y II, 3-IX-64, números especiales del *The Times Literary Supplemente*, Londres.

This Book is a Movie, edited by Bouwles, J.G. y Russell, T., Dell Publishing Co., Nueva York, 1971.

Typewriter Poems, por Finch, P., Second Acon, Something Else Press, Nueva York, 1972.

“Typografisch-letristische Bildpoetik”, *Bis Heute: Stilgeschichte der Bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, Thomas K., DuMont Schauberg, Colonia, 1971.

20 poemas experimentales, El Toro de Barro, Carboneras, Cuenca, 1972.

“Ver ter ser”, Melo e Castro, E.M., *Contravento*, nº 2, Lisboa, 1971.

Verso la poesia totale, Spatola, A., Rumma editore, Salerno, 1969.

Villar, A. del, “La poesía experimental española”, *Arbor*, nº 330, Madrid, junio 1973.

Visuell – Konkret International, por Groh, K., Und, nºs. 11-12, Maro Verlag, Gersthofen, 1973.

Weaver, M., *Poesía cinética*, traducido por Jokin Diéz. S.L, S.F.

B.2.- Números de revistas que por su carácter antológico ofrecen un especial interés documental.

Agentzia, nºs 11-12, Editions Agentzia, París, 1969.

Ana Eccetera, nºs. 5 (1963), 6 (1967), 8 (1969) y 10 (1971), Editores Ana y Martino Oberto, Génova.

Amenophis, nº 6, Bruselas, mayo de 1970.

Amodulo, nºs. 1, 2, 3 de 1968, 1969 y 1970, Ed. Amodulo, Brescia.

Approches, nºs. 3 y 4 de 1969 y 1970, Bory, J.F. y Blaine, J. editores, París.

Bollettino Tool, nº 2, Centro Tool, Milán, 1969.

De-Coll-Age, nºs. 1 al 7, Vostell, W. (ed), Colonia, 1962-69.

De Tafelronde, nºs. XIV-1, 2, 3/4 y 5/6, Editor Paul de Vree, Amberes, 1969.

El Urogallo, nº 19, Madrid, enero-febrero 1973.

Grammes, nº 2, director Robert Estivals, Ed. Terrain Vague, París, 1958.

Invençao, nºs. 4 (1964) y 5 (1967), dirigida por Pignatari, Sao Paulo.

Iris, nºs. 1 al 8, Helsinki, 1968-1970.

Kontexts, nº 3, editor Michael Gibbs, Exeter, Devon, 1971.

Les Lettres, nºs. 29, 30 y 31 de 1963; 32 y 33 de 1964; 34 de 1965; y 35 de 1967.

Lotta Poetica, nºs. 1, 8, 13/14, 15/16, 17/18/19, 28/29/30/31, 32/33, desde 1971 a 1974, dirección de Paul de Vree y Sarenco, Vilanova sul Clisi y Amberes.

MEC, nº 2, Ed. Gianni Bertini, Milán, abril 1971.

Ovum 10, nºs. 2 y 4, Ed. Clemente Padín, Montevideo, 1970.

Pro, nº 23, editores Schröpfer y Bulkowxki, Düsseldorf, 1973.

Signal, nºs. 8/9, Ed. Miroljub Todorovic, Belgrado, enero 1973.

Silence, nº 1, ED. Luciano Caruso, Nápoles, 1973.

Subvers, nºs. 1, 3/4 de octubre de 1970 y agosto de 1971, Ed. Hans Clavin, Ijmuiden.

Tam Tam, nºs. 1 y 2 de 1972, Edl A. Spatola y G. Niccolai, Mulino de Bazzano, Parma.

Techne, cuatro números sin fecha, Ed. Centro Techne, Redactor Miccini, Florencia.

The San Francisco Earthquake, nº 5, The Nova Broadcast Press, San Francisco, 1969.

Typographica, nº 13, Ed. Lund Humphries, Londres.

VOU, nºs. 114 (1968) y 136 (1973), Ed. Kitasono Katué, Tokio.

B.3.- Catálogos de interés por su documentación, reproducciones, etc., de exposiciones colectivas.

Arte concettuale, Daniel Templon, Milán, 1971.

Conceptual art and conceptual aspects, The New York Cultural Center, Nueva York, 1970.

Concrete poetry Spatialisme, Asa 1969, Tokio.

Concordancia de Artes, Festivales de España, 1967.

Experimenta, 2, Galería Daniel, Madrid, 1973.

Exposición Internacional de Poesía Visual, Casa de la Cultura, Burgos, 1972.

Exposición Exhaustiva de la nueva poesía, Galería U. Montevideo, 1972.

Expositie van nederlandse visuele poezie, De Vaart, Hilversum, 1973.

Happening Fluxus, Koelnischer Kunstverein, Colonia, 1970-1971.

Haricots, Salon des réalités nouvelles, Aux floralies d'Architecture, París, 1973.

Hors langage, Theatre de Nice, Niza, 1973.

In concreto, Galerie Stummer Hubschmid, Zurich, 1968.

Jornadas de documentación sobre poesía de vanguardia, Sociedad Dante Aligheri, Zaragoza, 1971.

Konkrete poesia? Stedelijk Museum, Ámsterdam, 1970-1971.

Kontrapunkt, Galeria Sztuki informacji kreatywnej, Wroclaw, 1972.

Kunst im politischen kampf, Kunstverein, Hannover, 1973.

Peintres et le Groupe Textruxtion, Ecole Spéciale d'Architecture, París, 1972.

Parole sui muri, Fiumalbo, 1967 (editado por Geiger, Turín, 1968).

Per una collocazione della poesia concreta e visuale, Galería Peccolo, Livorno, 1973.

Plener Ziemia Zgorzelecka, Wroclaw, 1971.

Poesía concreta, Petite Galeria de l'Alliance Française, Lérída, 1971.

Poesía Internacional de vanguardia, Galería Dánae, Madrid, 1970.

Poesía visiva, Centro 6, Bari, 1972.

Poesia visiva internazionale, Galeria Il Canale, Venecia, 1972.

Poesia visiva internazionale, Studio Brescia, Brescia, 1972.

Propositions visibles de toutes parts, Campusuniversitaire d'Orleans, 1971.

Rassegna nazionale di poesia visiva, Circolo Italsinder, Taranto, 1968.

Segni nello spazio, Castello di San Giusto, Trieste, 1967.

Septième biennale de Paris, Parc Floral-Bois de Vincennes, París, 1971.

Signos espacio arte, Club Pueblo, Madrid, 1973.

Situación cinco. Poesía N.O., Galería Eurocasa, Madrid, 1970.

Súm. O, Galería Súm, Reykjavik, 1972.

IV.- GABINO-ALEJANDRO CARRIEDO: SU OBRA POÉTICA

Poema de la condenación de Castilla, Palencia, 1946; 2ª edición, Madrid, 1964.

Del mal, el menos, El Pájaro de Paja, Madrid, 1952.

Las alas cortadas, La piedra que habla, Madrid, 1959.

El corazón en un puño, La isla de los ratones, Santander, 1961.

Política agraria, Poesía de España, Madrid, 1963.

Los animales vivos, El Toro de Barro, Carboneras de Guadazaón, Cuenca, 1966.

Los lados del cubo, Poesía de España, Madrid, 1973.

Nuevo compuesto descompuesto viejo (Poesía 1948-1979), Ediciones Peralta, “Poesía Hiperión”, Madrid, 1980. (Lleva un prólogo de Antonio Martínez Sarrión y recoge, además de poemas de libros anteriores, con excepción del primero, una serie de inéditos. Están representados dos libros de la época postista: *La piña sespera* (1948) y *La flor del humo* (1949) y poemas de su última época: “Poesía 1970-1979.”)

Lembranças e deslembranças, Institución “El Brocense”, Cáceres, 1998. (Es edición bilingüe; el estudio introductorio y la traducción del portugués al castellano son de Amador Palacios.)

El libro de las premoniciones, El Toro de Barro, Cuenca, 2000. (Esta antología lleva una introducción de Francisca Domingo Calle, y un epílogo de Carlos Morales, el editor.)

V.-TRADUCCIONES (POESÍA Y TEATRO)

Ocho poetas brasileños (en colaboración con Ángel Crespo), El Toro de Barro, Cuenca, 1965.

Siete fascículos de la *Revista de Cultura Brasileña*, con obra seleccionada de poetas brasileños:

- nº 13, junio de 1965, traduce y comenta poemas de José Paulo Moreira da Fonseca (se le ha considerado maestro de J. Cabral de Melo; págs. 219 y ss.).
- nº 14, septiembre de 1965, idem de Domingo Carvalho da Silva (perteneciente a la generación brasileña del 45; en las págs. 328 y ss.). En el mismo número hace la reseña de dos libros de poesía brasileña.
- nº 15, diciembre de 1965, idem de Fernando Ferreira de Loanda (poeta “concreto”; en las págs. 450 y ss.).
- nº 16, marzo de 1966, idem de Edgar Braga (poeta “concreto”, en las págs. 80 y ss.). En el mismo número escribe una reseña de un libro de Schmidt, A.F., en el apartado “Nota bibliográfica”, habitual en la revista.
- nº 17, junio de 1966, idem de Marcos Konder (edición bilingüe de “El Descalzo”; en las págs. 177 y ss.). También reseña una antología de Casiano Ricardo, “Poemas Escolhidos”.
- nº 18, septiembre de 1966, idem de Affonso Romano de Sant’Anna (perteneciente al grupo Tendencia; págs. 227 y ss.). Reseña el libro de Liberio Neves “Pedra Solidao”, en la pág. 320 (de su comentario hacemos mención en nuestra TESIS).
- nº 20, marzo de 1967, idem de Bueno de Rivera (perteneciente a la generación brasileña del 45; pàg. 5.).

Oda a Bartolomé Díaz y otros poemas, de Fernando Ferreira de Loanda, El Toro de Barro, Cuenca, 1975.

El soneto en la moderna poesía del Brasil (Antología), Revista de Cultura Brasileña, Madrid, 1979.

Incluye poemas de los poetas siguientes: Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Carvalho da Silva, Guimaraes Filho, Alberto da Costa e Silva, Ribeiro Couto, Cecilia Meireles, C. Drummond de Andrade, A. Federico Schmidt, Vinicius de Moraes, Joaquim Cardozo, Darcy Damasceno, Marcos Konder Reis y A. Félix de Souza. De todos ellos adjunta una pequeña nota biobibliográfica.

Muerte y vida severina (teatro), traducida en colaboración con Ángel Crespo, de la obra *Morte e vida severina*, de Joao Cabral de Melo, y publicada en la revista *Primer Acto*, de Madrid, en junio de 1966.

VII.- PRÓLOGOS Y ARTÍCULOS DE G.A. CARRIEDO

“Populismo e intelectualismo”, *Nubis*, nº 1, septiembre 1946.

“Reflexiones sobre la poesía actual”, *Nubis*, nº 2, octubre 1946.

“Nuestro cuarto a espadas. Postismo, postistas y filopostistas”, *Lanza*, 27-X-1949.

Carriedo, G.A. y Casanova de Ayala, F., “En serio sobre el postismo”, guión radiofónico, *Radio S.E.U.*, Madrid, agosto 1949.

“La escoba”, *El Pájaro de Paja*, carta primera, diciembre 1950.

“El rastrillo”, *El Pájaro de Paja*, carta undécima, mayo 1956.

“Prólogo” a *El bazar de la niebla*, de Guillermo Osorio, Cultura clásica y moderna, Madrid, 1960.

“Esbozo de la arquitectura brasileña”, *Revista de Cultura Brasileña*, nº 2, Madrid, septiembre 1962.

“Prólogo” en Oliva, I., *Corrientes y Molientes*, Rocamadador, Palencia, 1963. (Páginas 5 a 9)

“Hacia un replanteo crítico de la poesía española”, *Arriba*, Madrid, 11-II-1965.

“Poética”, en *Poesía social. Antología (1939-1964)*, de Leopoldo de Luis, Alfaguara, Madrid, 1965 (1ª ed.), 1969 (2ª ed.), Júcar, 1981 (3ª ed.).

“Un edificio en Princesa”, *El Inmueble*, nº 1, febrero 1966, p. 1.

“Tres urbanizaciones”, *El Inmueble*, nº 2, marzo 1966, p. 26.

“Siete mil años de cerámica española”, *El Inmueble*, nº 3, abril 1966, p. 35.

“La arquitectura española explicada por sus autores (Miguel de Oriol)”, *El Inmueble*, nº 4, mayo 1966, p. 8.

“La arquitectura española explicada por sus autores (J. Antonio Ridruejo)”, *El Inmueble*, nº 5, junio 1966, p. 11.

“Flores y plantas en Madrid”, *El Inmueble*, nº 5, Junio 1966, p. 59.

“Buenas costumbres perdidas”, *El Inmueble*, nº 9, octubre 1966, p. 15.

“Formas nuevas en la IV Feria Española del Mueble”, *El Inmueble*, nºs. 10 y 11, 1966, 36..

“Hablar por hablar”, *El Inmueble*, nº 12, 1967, p. 11.

“Fallo de los concursos *Viroterm*. Proyectos publicitarios del grupo *Tacto*”, *El Inmueble*, nº 15, abril 1967, p. 63.

“El manido tema del chabolismo”, *El Inmueble*, nº 16, mayo 1967, p. 76.

“Los problemas de las Escuelas de Arquitectura. Una conferencia a la que no asistimos”, *El Inmueble*, nº 17, junio 1967, p. 75.

“Prólogo” en Fernández Arroyo, J., *Asuntos capitales*, El Toro de Barro, Carboneras de Guadazaón, Cuenca, 1977, págs.5-8.

“Prólogo” en Fernández Molina, A., *La flauta de hueso*, Torre Nueva Editorial, Zaragoza, 1980, págs. 7-10.

“España: 80 años de poesía”, *Pueblo*, Madrid, 6-XII-1980.

“Poética de Gabino-Alejandro Carriedo”, *Pueblo*, Madrid, 6-XII-1980.

VIII.- OTROS ESTUDIOS Y ARTÍCULOS SOBRE G.A. CARRIEDO NO RECOGIDOS EN LA BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Amón, S., “De Manrique a Carriedo”, *ABC*, Madrid, septiembre de 1981.

Albi, J. “Gabino Alejandro Carriedo”, *Verbo*, nº 33, julio-septiembre, 1963, pp. 13-16.

Alcántara, “El zoo de Gabino Alejandro Carriedo”, *Arriba*, 21-IV-1967.

Ayuso, C.A., “Gabino-Alejandro Carriedo y la poesía española de posguerra”, *Mairena*, nº 19, Río Piedra, Puerto Rico, 1985.

- (*Historia, gramática y hermenéutica*), Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1988. ., *La Poesía de Gabino-Alejandro Carriedo*
- “G.A.C. Un poeta en la niebla”, *Anuario de Oviedo*, 1993.
- “G.A.C. y el concretismo. El poema “Castilla”, *Estudios de Literatura*, Universidad de Valladolid, 17, 1992.
- *Gabino Alejandro Carriedo y la poesía comprometida. Poesía de España*, Diputación Provincial, Palencia, 1993.
- *Primer Carriedo*, Colección “La Ventana”, Palencia, 1995.

Ballesteros, R., "La palabra y el número", *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 1969.

- "Gabino Alejandro Carriedo", *Jano*, 105, 7-XII-1973.

Barcarola, n.ºs. 8-9. Tres poemas póstumos de Gabino Alejandro Carriedo. Incluye una carta autógrafa, una nota biográfica y un epitafio de Amador Palacios. Págs. 12-17. Albacete, febrero 1982.

Barce, R., "Política agraria de G.A. Carriedo", *Ya*, 15-VII-1964.

Batlló, J., "Prólogo" de la *Antología de la nueva poesía española*, Lumen, 3ª ed., Barcelona, 1977, pp. XIX-XXI.

- "Totalidad de una obra lírica: el poeta Gabino-Alejandro Carriedo", *La Vanguardia*, 17-IX-1981.

Cándido, "De ayer a hoy. Gabino y el grupo", *ABC*, 16-IX-1981.

Carrasco González, J.M. "G.A.C. y la literatura en lengua portuguesa", *Anuario de Estudios filológicos*, XII, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1989.

- "*Lembranças e deslembranças*. La obra portuguesa de un poeta español", *Alcántara*, Revista del Seminario de Estudios Cacereses, 17, 3ª época, Institución Cultural "El Brocense", Excma. Diputación Provincial, Cáceres, agosto 1989.

Castañón, J., "Gabino-Alejandro Carriedo", *Noticias de Palencia*, 2-XII-1980.

Cid, A., "Entrevista con el poeta", *Sábado literario de Pueblo*, 6-XII-1980.

Crespo, A., "La hora de G.A. Carriedo", *Vértice*, n.º 218-219, noviembre-diciembre, 1961, pp. 669-670.

- "La trayectoria lírica de G.A. Carriedo", *El País*, 25-VII-1985. Recogido en *Las cenizas de la flor*, Júcar, Madrid, 1987, pp. 225-227.
- "Un libro casi anunciado", sección "Libros" de *Diario 16*, 23-III-1989, p. VI.

Delgado, B., "G.A. Carriedo. Nuevo compuesto descompuesto viejo", *Jugar con fuego*, octubre 1980, pp. 65-70.

Díaz-Plaja, G., "Los animales vivos, de G.A. Carriedo", *ABC*, 22-VI-1967. Recogido en *La creación literaria en España. Primera bienal de crítica: 1966-1967*, Aguilar, Madrid, 1968, pp. 235-238.

Doménech, R., "Política agraria de G.A. Carriedo", *Triunfo*, 13-VI-1964, P. 72.

Domingo Calle, F., "Gabino Alejandro Carriedo", *Barcarola*, n.º 54/55, Albacete 1997. (El artículo es un comentario a diez poemas inéditos, que se incluyen en la revista como primicia; estos mismos serían incluidos posteriormente en la antología *El libro de las premoniciones*.)

El Norte de Castilla, Suplemento “Artes y Letras”, nº 149, Valladolid, 30-I-1991: “Memoria de G.A.C”, monográfico coordinado por César Augusto Ayuso, con artículos de Mariano del Mazo, Carlos de la Rica, Ángel Crespo, Manolo Bores, César Augusto Ayuso, Paquita Domingo y Rubén Allende.

El Pájaro de Paja, nºs 1 y 11: “La Escoba” y “El rastrillo”, Madrid, 1950 y 1956, respectivamente.

Esteban, J., “Gabino Alejandro Carriedo”, *La Calle*, 15-IX-1981, p. 21.

Fernández Molina, A. “Los lados del cubo de G.A. Carriedo”, *La Vanguardia*, 17-X-1973.

- “Breve silueta del escritor”, en el suplemento *Sábado literario de Pueblo*, 6-XII-1980.
- “Gabino Alejandro Carriedo”, *Guía Zaragoza*, nº 53, 18-24 de septiembre de 1981.
- “Los tipos y las sombras. Gabino Alejandro Carriedo (1923-1981)”, *Ínsula*, nº 421, octubre 1981, p. 2.

Fernández Nieto, J.M., “Gabino Alejandro Carriedo, *Las alas cortadas*”, *Rocamador*, nº 19, verano 1960, pp. 22 y 23.

- “Castilla en los poetas palentinos de Rocamador”, *Publicaciones de la Institución Tello Fernández de Meneses*, Palencia, nº 44, 1980, pp. 420-422.

Fernández Nieto, J.M, García Velasco, M y Carrión, M., “Política agraria de G.A. Carriedo”, *Rocamador*, nº 34, octubre 1964, pp. IV-V.

Galán, J., *Un acercamiento filosófico a G.A. Carriedo (La escritura como espacio de libertad)*, Publicaciones del Instituto Tello Téllez de Meneses, Palencia, nº 51, 1984, pp. 305-336. También publicado como: “G.A.C. o la escritura como espacio de libertad”, *Hora de Poesía*, nºs. 40-41, Barcelona, 1985, pp. 140-165.

García Reyero, J., “Palencia cantada por sus propios poetas o breve recuento de nombres y versos palentinos”, *El Diario Palentino*, 13-II-1980.

- “Palentino y poeta. Adiós a G.A. Carriedo”, *El Diario Palentino*, 17-IX-1981.

García Velasco, M., “Tierra y poesía. Palencia”, *Verbo*, nº 32, enero-marzo, 1963, pp. 38-42.

- “Presentación” del cuadernillo *Recordando a G.A. Carriedo*, Junta de Castilla y León, Delegación Territorial de Educación y Cultura, Palencia, 1985, pp. 1-2.

Jiménez, S., “Carriedo y su poesía elevada al cubo”, *ABC*, 26-IX-1981.

Jiménez Martos, L., “G.A. Carriedo y *Los animales vivos*”, *La Estafeta Literaria*, nº 371, 3-VI-1967, PP. 28-29.

Junior, "Fin de curso en la Escuela de Periodismo. Carriedo Alonso, número uno de la promoción...", *Pueblo*, 21-VI-1954. (Entrevista con el poeta.)

Lara, E. de, *Poesía española de testimonio*, Espasa, Madrid, 1983, pp. 187-196.

L.C., "G. A. Carriedo. Un gran poeta maltratado", *Pueblo*, 9-IX-1981.

Luis, L., de, "Las alas cortadas", de Gabino Alejandro Carriedo, *Papeles de Son Armadans*, nº CL, agosto 1960, Sección "Tribunal del viento", PP. 236-238.

Marín, D., *Poesía paisajística española 1940-1970. Estudio y antología*, Tamesis Books Limited, London, 1977, pp. 77-79.

Martínez Ruiz, F., "Nuevo compuesto descompuesto viejo de G.A. Carriedo", *ABC*, 29-V-1980.

- "Carriedo, la ironía como elemento crítico", *ABC*, 30-IX-1981.
- Gabino Alejandro Carriedo, *ABC*, 15-VI-1985.

Martínez Sarrión, A., "Prólogo" a Gabino-Alejandro Carriedo, *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, Hiperión, Madrid, 1980.

Miró, E., "La poesía de Gabino-Alejandro Carriedo", *Ínsula*, nº 409, Madrid, 1980, p. 6.

Moro Benito, J.M., *Poesía palentina de posguerra*, Diputación provincial, Palencia, 1980, pp. 25-38.

Muelas, F., "Casi revuelo por Gabino-Alejandro Carriedo", del libro *Prosa I*, El Toro de Barro, Carboneras de Guadazaón, Cuenca, 1981, págs. 191-192.

Novais, J.A., "Gabino-Alejandro Carriedo, *Las alas cortadas*", *La moda de España*, enero 1960.

Ortega Aragón, G., "Sorprendente originalidad de G.A.Carriedo. *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, antología del poeta palentino", *El Diario Palentino*, 24-XI-1980.

Palacios, A., "Gabino-Alejandro Carriedo y su adiós a Cuenca", *Diario de Cuenca*, 23-IX-1981.

- *Gabino-Alejandro Carriedo, su continente y su contenido*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Palencia, 1984.
- "Cuatro páginas del diario de Gabino-Alejandro Carriedo (Los rasgos de GAC)", *El Cardo de Bronce*, Tomelloso, XIII, primavera 1988.
- "G.A.C. y Ángel Crespo en el Postismo", *Ínsula*, nº 511, "El Postimo II", Madrid, julio 1989.

Paoletti, M., "Carriedo antologizado", *Nueva Estafeta*, nº 38, enero 1982, pp. 105-106.

Pinillos, M., “Los lados del cubo, G.A. Carriedo”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10-XI-1973.

- “Sentado sobre el suelo. Ausencias de escritor”, *Heraldo de Aragón*, 20-IX-1981.

Rebordao Navarro, A., “Entrevista con o poeta Gabino Alejandro Carriedo”, *Bandarra*, Oporto, nº 24, diciembre 1954, pp. 20-22.

Rica, C. de la , “Vanguardia en los años cincuenta (desde el ismo a la generación)”, *Papeles de Son Armadans*, CIX, abril 1965, pp. III-XVI; CX, mayo 1965, pp. XXXV-XLVII; y CXII, julio 1965, pp. II-XV.

- “En la muerte de Gabino-Alejandro Carriedo. Un poeta de vanguardia exigente y total”, *Ya*, 9-IX-1981.
- “Gabino-Alejandro Carriedo a un año cierto”, *El Diario de Cuenca*, 7-IX, 1988.

Rodríguez Arango, A., “Gabino-Alejandro Carriedo”, *Afanés de Magisterio*, Valladolid, nº 64, 1981, pp. 17-22 y 39.

- “GAC”, *Apuntes Palentinos*, Caja de Ahorros de Palencia, Palencia 1983.
- “Poesía contemporánea en Palencia: Nubis y Rocamador”, comunicación presentada al *I Congreso de Literatura Contemporánea de Castilla y León*, publicada en el vol. *Literatura Contemporánea en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, 1986, pp. 203-208.

Rodríguez Lesmes, D., “Los nuevos poetas: Gabino-Alejandro Carriedo”, *El Diario Palentino*, 25-II-1947.

Rozas, J.M. “Poesía de renovación y experimentación”, en *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, 1986, pp. 129-133.

Rubio, F., “Surrealismo, compromiso y humor en solitario”, *El País*, 22-VI-1980. (Reseña crítica de *Nuevo compuesto descompuesto viejo*.)

- “Ha fallecido el poeta Gabino Alejandro Carriedo”, *El País*, 10-IX-1981.
- “El solitario”, *El País*, 22-IX-1981.
- “La poesía en 1980”, *El año literario español 1980*, Castalia, Madrid, 1981, pp. 51-52.

Ruiz Peña, J., “Un poeta palentino: Gabino-Alejandro Carriedo”, *Diario de Burgos*, 25-VII-1961.

Salcedo, E., *Escritores contemporáneos en Castilla y León*, Ámbito, Valladolid, 1982, pp. 81-83.

Santos, D., “Poema de la Condenación de Castilla de G.A. Carriedo”, *Amanecer*, Zaragoza, 20-VI-1947.

- “Gabino-Alejandro Carriedo: *Las alas cortadas*”, *Pueblo*, Madrid, 12-IX-1960
- . “Más poesía de G.A. Carriedo”, *Pueblo*, 13-XII-1961.
- “Los animales vivos. Gabino-Alejandro Carriedo”, *Pueblo*, 1-IV-1967.
- Gabino Carriedo aquella mirada cristalina”, *Pueblo*, 25-IX-1981.

Sassone, H. “Gabino-Alejandro Carriedo, Política agraria”, *Índice*, Caracas, 21-IV-1964.

Trapiello, A., Programa “Encuentro con las Letras”, *TVE*, 16-X-1980. Entrevista con el poeta.

Valvuenas Prat, A., *Historia de la Literatura española*, Tomo VI. *Época contemporánea*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 9ª ed. ampliada por Pilar Palomo, 1983, p. 946.

Varela, J.L. “Poema de la condenación de Castilla de G.A. Carriedo”, *Cuadernos de Literatura*, nº 1, enero-febrero, 1947.

Vela, R., *Ocho poetas españoles. Generación del realismo social*, Dead Weigt, Buenos Aires, 1965, pp. 42-44.

Villán, J. *Paisaje con figura*, Molinos de agua, Madrid, 1980, pp. 63-70.

- “Un constante desdoblamiento”, *Nueva Estafeta*, nº 29, abril, 1981, pp. 96-97.

Vilumara, M., “Notas para un estudio sobre la poesía española de posguerra”, *Camp de l’Arpa*, nº 86, abril 1981, pp. 15-16.

V.C. (Victoriano Crémer), “Poesía y vida. Se nos ha muerto entre la sangre el poeta G.A.C.”, *La Hora Leonesa*, 13-IX-1982.

Sin firmas:

- “Homenaje al escritor desaparecido. G.A.C, evocado por los poetas palentinos”, *ABC*, 3-XI-1981.
- “En la Casa de Palencia, en Madrid, se celebró el homenaje póstumo a G.A.C.”, *El Diario Palentino*, 5-XI-1981.
- “Brillante homenaje póstumo al poeta fallecido G.A.C”, *El Diario Palentino*, 14-XII-1981.
- “Homenaje con quense al poeta palentino G.A.C. Se descubrió un monolito en su memoria en Carboneras de Guadazaón”, *El Diario Palentino*, 5-V-1983.
- “El poeta palentino G.A.C. ya tiene monumento”, *Noticias de Palencia*, 6-V-1983.

XXIV.- ÍNDICE

ÍNDICE

	Pág.
I.- INTRODUCCIÓN	1
1- Presentación.	
2- Los libros de G.A. Carriedo.	
3- Consideraciones en torno a su vigencia.	
4- La imaginación como una constante en su poesía.	
II.- BASES TEÓRICAS (I): LITERARIDAD/POETICIDAD	13
1- Primer avance teórico.	
2- Aplicación crítica de la teoría expuesta hasta aquí.	
3- Segundo avance teórico.	
III.- BASES TEÓRICAS (II): LA CONSTRUCCIÓN DE IMAGINARIO	22
1- Introducción.	
2- Distinción entre ficción e imaginación, expresividad y poeticidad.	
3- Símbolos individuales.	
4- Esquemas de espacialización imaginaria.	
5- Sintaxis imaginaria.	
6- Tipos de organización espacio-temporal en el imaginario.	
7- La “retórica del silencio”, desde la teoría del imaginario.	

IV.- CONSTRUCCIÓN DEL MITO PERSONAL:

POEMA DE LA CONDENACIÓN DE CASTILLA.....34

- 1- Algunos datos biográficos. Contexto social y cultural en el que aparece el libro.
- 2- Nuestra lectura.
- 3- La edición de 1964: comparación y conclusiones.

V.- BREVE HISTORIA Y POÉTICA DEL POSTISMO.....50

- 1- Llegada de G.A. Carriedo al postismo madrileño.
- 2- Gestación primeros años.
- 3- Consideraciones teóricas del Postismo y su reflejo en G.A. Carriedo.
- 4- G.A. Carriedo en su militancia postista.

VI.- CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO POÉTICO

EN LOS LIBROS POSTISTAS DE G.A. CARRIEDO87

- 1- Relación entre la teoría postista y la teoría del imaginario poético.
- 2- El imaginario poético en los libros postistas de G.A. Carriedo.
- 3- Conclusión y cambio.

VII.- *EL PÁJARO DE PAJA Y LA “GENERACIÓN DEL 51”*.

BREVE HISTORIA Y POÉTICA IMPLÍCITA.....98

- 1- Historia y poética implícita.
- 2- Últimas consideraciones en torno al “realismo mágico”.

VIII.- *EL TIEMPO DE HISTORIA EN LA CONSTRUCCIÓN*

DEL IMAGINARIO.....110

- 1- Introducción necesaria.
- 2- El tiempo de historia como “imaginario cultural”.
- 3- El tiempo de historia desde la intimidad del poeta en los poemas de *El Pájaro de Paja*.
- 4- Los “anónimos chinos”.

IX.- *EL REALISMO MÁGICO DE LOS ANIMALES VIVOS*127

- 1- Introducción.
- 1- “Palabras preliminares”, prólogo del libro.
- 2- Semiotización del enmarque: primer poema.
- 3- Agrupación de los poemas según la implicación del “tiempo de historia” en el imaginario.
- 4- La construcción del imaginario en los poemas del primer grupo.
- 5- La construcción del imaginario en los poemas del segundo grupo.

X.- EL NEORREALISMO EN *DEL MAL, EL MENOS*.....164

- 1- Situación generacional de G.A. Carriedo.
- 2- El desarrollo del mito en su expresión “neorrealista” y la semiotización del enmarque en el primer poema.
- 3- El poema “Vida”: diferencia entre el imaginario en el “realismo mágico” y el “neorrealismo”.
- 4- Análisis del resto de los poemas: temas y estilemas:
 - 4.1- El tema de la muerte: reflexión generalizada en “Pequeño tratado de mundo”.
Inicio de la consideración de la poesía como “el conocimiento”.
 - 4.2- El poema como reconocimiento del yo en “Permanencia absoluta”.
 - 4.3- La estructura circular como símbolo del tiempo cíclico: “Poema de la vida honda.
 - 4.4- La integración de los tres regímenes del imaginario: “Monte el Brusco”.
 - 4.5- La infancia como tema y como recurso distanciador: “El niño muerto”.
 - 4.6- Recursos distanciadores para un enfoque crítico del poema: “Buenos consejos para la gente sencilla”.
 - 4.7- La orfandad y la trascendencia: anticipo del que será su último espacio imaginario. Análisis de varios poemas.
 - 4.8- El amor: una versión realista y lúdica: “Calle Ardemans”.
 - 4.9- El amor en “Mensaje a una mujer”: ¿anticipo culturalista?
 - 4.10- La metapoésía y las referencias a los medios de comunicación:
anticipos temáticos de tópicos posteriores, en “A veces cuando llueve”.
 - 4.11- El compromiso social en los últimos poemas.

XI.- EN EL CAMINO HACIA LA POESÍA SOCIAL, UN PROYECTO MALOGRADO: <i>LAS ALAS CORTADAS</i>	199
1- Breve apartamiento de la actividad literaria de G.A. Carriedo.	
2- Publicación de <i>Las alas cortadas</i> .	
3- Construcción del imaginario y otros rasgos de construcción poemática en <i>Las alas cortadas</i> .	
4- <i>Las alas cortadas</i> , “La piedra que habla”, Cuenca, 1958.	
XII.- <i>POESÍA DE ESPAÑA (1960-1963): “POESÍA SOCIAL”</i>	212
1- Enfoque “humanista” y “universal”, “intelectual” y “coloquial” de una revista militante.	
2- Posición de G.A. Carriedo en el horizonte de la poesía social. Construcción del imaginario en los poemas de <i>Poesía de España</i> .	
3- “El paraíso perdido”: precedente de la poesía intimista posterior.	
XIII.- <i>REALISMO CRÍTICO DE EL CORAZÓN EN UN PUÑO</i>	226
1- Introducción.	
2- “El precursor”: populismo para la acción social y estructura poemática en desarrollo.	
3- Equilibrio de los tres regímenes del imaginario en “Recordando a mi padre”.	
4- Recuerdos de la guerra civil y estructura poemática: “Como animales muertos” y “Pequeña elegía a Manolo Rueda”.	
5- El régimen nocturno: “Existo por milagro” y “Noticia del atardecer”.	

- 6- “Material sometido”: cruce de varias influencias formales e ideológicas con J. Cabral de Melo en la cercanía.
- 7- La infancia: tópico en los poetas del realismo crítico: “Teoría del ayer”.
- 8- Poder transformador de la palabra poética: poesía como fuente de conocimiento en “Teoría muda del tiempo” y “Teoría de hoy”.
- 9- La épica de los trabajos: “Teoría de la agricultura”, “Teoría de la construcción”, “Teoría de la madera” y “Teoría de la minería”.
- 10- El poema como desarrollo argumental del símbolo inicial implícito en el título: “Teoría del miedo” y “Teoría de la esperanza”.
- 11- “Estación término”: parábola del tiempo de historia.

XIV.- *EL COMPROMISO SOCIAL EN POLÍTICA AGRARIA*.....252

- 1- Introducción.
- 2- Perfil estructural del libro y su simbolismo en el imaginario poético.
- 3- G. Celaya y M. Hernández junto a ecos de otras voces más antiguas.
- 4- Sintaxis imaginaria de “Teoría de la agricultura”.
- 5- Los versos finales como rasgo estructural en la construcción del imaginario poemático: “No lo dicen todo” y otros poemas.
- 6- El regeneracionismo latente en “Támara” y otros poemas.
- 7- El desarrollo abierto de un símbolo en “Primavera”.
- 8- Épica y utopía en “Capítulo medieval” y “La tierra”.
- 9- “Verano de 1961”: gozne estructural.
- 10- La subjetividad romántica en “Paisaje”.
- 11- Llamada a la rebelión campesina en los últimos poemas del libro.

XV.- EN EL CAMINO DE LA RENOVACIÓN DEL LENGUAJE POÉTICO: DIVERSAS INICIATIVAS EN LA DÉCADA DEL 60 Y PRINCIPIOS DE LA DEL 70.....	282
--	-----

- 1- Introducción.
- 2- Intervención de G.A. Carriedo en el debate sobre la poesía social.
- 3- Nuevas iniciativas editoriales en la segunda mitad de los años 60.
- 4- La vanguardia artística en el siglo XX.
- 5- La poesía concreta brasileña.
- 6- Ambiente experimental en España durante los años 60: la poesía “otra”.

XVI.- *LOS LADOS DEL CUBO:*

UN EJEMPLO DE “POESÍA CONCRETA” EN ESPAÑA.....	311
--	-----

- 1- Introducción: influencias externas y balance en España de la poesía experimental.
- 2- El imaginario y la estructuración global del libro.
- 3- “La mano”, poema semiotizado como enmarque de comienzo.
- 4- “Definición de la conducta lineal”.
- 5- Análisis de “Los lados del cubo”: poemas de 1968.
- 6- Poemas de 1969.
- 7- Poemas de 1970-1971.
- 8- Poemas de 1972.

XVII.- *RECUPERACIÓN EDITORIAL DE G.A.CARRIEDO EN 1980.*

“POESÍA 1970-1979” EN NUEVO COMPUESTO DESCOMPUESTO VIEJO.....349

- 1- Introducción.
- 2- Clasificación de los poemas en varios grupos.
- 3- Continuación de la poesía “concreta”: análisis de algunos poemas.
- 4- El postismo evolucionado en otros ejemplos.
- 5- Poemas “circunstanciados” de variada expresividad formal.
- 6- La mujer como sujeto en el poema.
- 7- Crisis personal y evolución del mito imaginario: dos subgrupos.

XVIII.- *LEMBRANÇAS E DESLEMBRANÇAS: PRIMER LIBRO PÓSTUMO.....376*

- 1- La edición de Amador Palacios.
- 2- Conocimiento de la literatura portuguesa por parte de G.A. Carriedo.
- 3- Lengua y temática del libro.
- 4- Poética implícita en el primer poema y cambios en el mito imaginario.
- 5- Diversidad de iniciativas desde el presente amenazado del poeta: lo social, el recuerdo, la propia existencia y la muerte en su ronda.
- 6- La vida como poema inacabado. La metapoesía.
- 7- Participación de lo social en el horizonte permanente del poeta.
- 8- La mujer y el amor presentes en el libro.
- 9- La muerte propia presentida.

XIX.- ÚLTIMO TRAMO EN EL CAMINO:	
<i>EL LIBRO DE LAS PREMONICIONES</i>	406
1- Enmudeció la voz: ciclo final en la construcción del imaginario.	
2- Composición de la antología <i>El libro de las premoniciones</i> .	
3- Poemas anteriores al mes de julio de 1981.	
3.1- Desdoblamiento interior en su personal tiempo de historia.	
3.2- Breve renovación romántica.	
3.3- Tiempo poemático vicario para acoger el desvelamiento final del “yo” poético.	
4- Los poemas de 1981.	
XX.- CONCLUSIONES FINALES	432
1- Contenido crítico y aportaciones teóricas.	
2- Nuestra selección biográfica y su contextualización literaria.	
3- Documentos no publicados que aportamos.	
XXI.- BIOGRAFÍA CONTEXTUALIZADA	449
XXII.- APÉNDICES	
I- Autobiografía parcial (1923-1950).....	461
II- Diario (1948-1949; 1953).....	487
III- “Recordando a Gabino”, por Demetrio Carriedo Alonso.....	564

	Pág.
XXIII.- BIBLIOGRAFÍA.....	595
<ul style="list-style-type: none"> 1- Antologías (poesía española). 2- Teoría, historia y estudios de crítica sobre la literatura del siglo XX. 3- Literatura de vanguardia y experimental: postismo y poesía “concreta”: <ul style="list-style-type: none"> A. Primera vanguardia española de posguerra: postismo, surrealismo y otras manifestaciones poéticas. B. Segunda vanguardia española de posguerra: poesía experimental y concreta. Contexto internacional: <ul style="list-style-type: none"> B.1- Antologías, estudios y textos teóricos. B.2- Números de revistas que por su carácter antológico ofrecen especial interés documental. B.3- Catálogos de interés por su documentación, reproducciones, etc, de exposiciones colectivas. 4- Gabino-Alejandro Carriedo: su obra poética. 5- Traducciones (poesía y teatro). 6- Prólogos y otros artículos de G.A. Carriedo (incluye los que tratan de urbanismo, artes plásticas y construcción). 7- Diversos estudios y artículos sobre G.A. Carriedo no recogidos en la bibliografía general. 	
XXIV.- ÍNDICE.....	658

