

Resulta difícil aceptar que exista un planteamiento intelectual de lo intrahistórico, pero lo cierto es que hay una coincidencia entre las preocupaciones, temas y planteamientos de L. Chamizo y las ideas expuestas tanto por Unamuno como por Ortega sobre el particular. Es posible que se trate exclusivamente de una preocupación regionalista y folklorista, pero los resultados son coincidentes.

El autor se somete al código del modernismo literario, más perceptible en las poesías escritas en castellano. El gusto modernista se aprecia en el uso de un léxico culto, no natural, en la utilización de neologismos, en la adjetivación, en usos arcaizantes, etc.

El éxito que adquirió Chamizo podría relacionarse con el interés que tenían tanto la iglesia como los políticos conservadores, en promocionar una cultura regionalista de corte tradicional, frente al nacimiento de un regionalismo autonómico de corte federalista más radical. L. Chamizo encarnaba en sus temas esos postulados conservadores.

El hecho de que Luis Chamizo utilice un lenguaje no ritualizado y eleve el dialecto a la categoría de instrumento y vehículo poético, hace que este dialecto se convierta en un factor revolucionario, rebelde e innovador; en una «estética de la oposición», como la llama Iuri Lotmann.

Este planteamiento contrasta con la exaltación temática de los grupos conservadores, tanto regionales como nacionales; incluso Maura mostró su entusiasmo al leer «El mijón».

En la fonética y fonología abunda el vulgarismo, el arcaísmo, el leonesismo y el meridionalismo, pero para realizar la transcripción fonética tiene que acudir a inventar unas rudimentarias normas para representar los sonidos del habla extremeña, ya que no conoce las normas de transcripción fonética de los filólogos de la época. Tanto en el sistema vocálico como en el consonántico existen notas que lo diferencian del castellano.

En el aspecto léxico, Luis Chamizo demuestra que tiene clara conciencia lingüística de poseer un instrumento peculiar para expresar en el habla de su pueblo su creación literaria.

La estadística llevada a cabo por Viudas demuestra que el habla de Chamizo intenta ser reflejo fiel del habla de los extremeños, pues el 36,60% del léxico recogido en el glosario, es autóctono, aunque el vulgarismo, el arcaísmo y el leonesismo ocupan un porcentaje considerable.

El estudio introductorio termina con una relación de las ediciones de las obras de Chamizo y de una bibliografía selecta, que nos parece interesante tanto para el estudio de la poesía de Chamizo como para el conocimiento del fenómeno regional.

En el Glosario que aparece al final, A. Viudas señala la localización geográfica de cada vocablo usado por Chamizo, y si aparece registrado en el diccionario de la R.A.E., así como un breve análisis fonético, morfológico o semántico cuando el término lo requiere.

En conclusión, creo que nos encontramos ante un estudio valioso para conocer mejor la biografía, la estética y la lengua de Luis Chamizo.

JOSE DIEGO SANTOS

«DONDE LA AURORA ESPERA»: A ESTE LADO DEL ALBA, DE BASILIO SANCHEZ

*A este lado del alba*¹, primer accésit del Premio Adonais, y del que es autor el joven poeta cacereño Basilio Sánchez González —su primer libro publicado hasta el momento—, viene a sumarse a esa interesante e intensa nómina de poetas nacidos en Extremadura que se han hecho merecedores del preciado galardón (Félix Grand, Pureza Canelo, Joaquín Benito de Lucas, José María Bermejo, María Rosa Vicente y Sánchez Pascual). Accésit que viene a confirmar, al mismo tiempo, la existencia de una amplia, diversa y notable joven poesía en la ciudad de Cáceres que ya va cobrando importantes ecos a nivel nacional, libre ya, al fin, del pretendido y falso mecenazgo que algún que otro listillo y oportunista de turno, con aires de sabelotodopoderoso, ridículamente se atribuía para sí.

En tres partes o secciones, introducidas por las correspondientes citas en verso del propio autor, y un total de seis poemas integrados en cada una de ellas, se traduce la estructura de *A este lado del alba*, más un epílogo, sumando, de esta forma, un total de diecinueve poemas; todos, intitolados, a excepción de los tres que finalizan cada una de las partes, y el epílogo —sobre el que luego volveremos—, cuya rotulación se hace innecesaria desde el momento en que funciona como núcleo final globalizador que registra en síntesis las intuiciones desarrolladas a lo largo del libro.

La tensión dialéctica *noche/alba* (expresable también a través de la ecuación *oscuridad-desluz/llama-luz*) se constituye en esencial bisagra, constelación nuclear en torno a la que gira el poemario objeto de nuestra atención. Anunciada ya en el título (*A este lado del alba*), reaparece de forma explícita en la cita inicial de Rilke que abre el libro («Oscuridad, de la que yo descendo, / te amo más que a la llama...»), para encontrar su desarrollo y enriquecerse en los sucesivos poemas a través del léxico (denotación - connotación, campos asociativos) sumable a cada uno de los elementos que configuran la dialéctica. Así, los semas —metáfora, simbolismo— correspondientes a los dos términos de tensión muestran su relevancia, cuantitativa y cualitativa, al aparecer de forma casi exhaustiva (alrededor de unas ciento cincuenta veces, en un cómputo global de seiscientos noventa y cinco versos de que consta el libro) en la totalidad de los poemas, funcionando en numerosas ocasiones como eje temático-estructural.

1 Adonais, núm. 413 (Ediciones Rialp, Madrid 1984).

El inventario es amplísimo. Ya en el primer poema («Iniciación al cántico») leemos: «Háblame de luces / o mejor de sombras, de vacilantes sombras», versos más que significativos pues a partir de ellos se configura y centra el espacio poético y vital propicio para la posterior reflexión o búsqueda. Es lo que pudiéramos definir, recurriendo al obligado y socorrido criterio de la denominación crítica, como la «creación de un ambiente eficaz», material de abono para el ejercicio de la escritura poética («...esta friolenta soledad nocturna / ...es el origen, aquí desnuda el cántico», encontramos más adelante dentro del mismo texto, como confirmación a lo dicho). En esta dinámica, otro nuevo poema, «Preludio elemental», ejemplifica con nitidez cómo la noche —salvando los escasos momentos en que ésta funciona a modo de realidad negativa, con todas las connotaciones al uso— se constituye en metáfora simultánea de indagación interior y forma y materia de conocimiento que ordena y asiste a la memoria del poeta, y a donde éste, impedido por un irrestrañable afán de conciencia y lucidez, encamina su mirada, en un doble y complejo movimiento de acción centrípeta y consciente entrega amorosa: «En este instante en que el silencio cae / bajo el único sonido de mis botas / que en pausada cadencia enamorada / van llamando a las puertas ocultas de la noche. / ...cuando es ella, la noche, / ...la que mueve mis pies en la distancia / y derrama en mis ojos abolidos / su norte inextinguible».

Avanzando en la dialéctica, la noche, trascendida, es equiparable a luz, en tanto que deviene en metáfora de búsqueda y conocimiento —como anotábamos líneas arriba—, previa asociación metafórica luz = conocimiento, a través de los semas claramente identificables que a todos se nos ocurren. Visto esto, queda desvelado limpiamente en el poema «Preludio elemental» el común significado y función de los sintagmas «nocturna claridad», «sima de luz» y «nítida doncella de la noche»², sintagma, éste último, que encontrará su máxima realización semántica en el momento IV de «Ceremonia del alba»: «...oh cúspide y nítido mortal: claridad, lucidez, feliz hallazgo. En esta progresión, señálemos que si en el poema «Preludio elemental» asistimos al nacimiento del hombre, el alma y la alegría, e «Y el niño comulgaba con la hiedra» se traduce en la evocación de la pérdida de un tiempo pasado, vivido como presente en la evocación de la pérdida de un tiempo pasado, vivido como presente en «continuum» desde la luz y la inocencia («Hoy sabemos los dos que aquellos rostros, / ...tan de luz o de briznas, / ...Cuánta luz... / sobre la inmensa sed de la inocencia»), notemos que la luz de «Y amaneció el día primero» es bien distinta a la poseída y contemplada adolescente como sinónimo de inocencia. En este nuevo y excelente poema amanecemos al momento irrepitible del universal nacimiento, a la genial «peripecia» de la luz («Mirad, oíd cómo la vida va surgiendo poco a poco / luz a luz / ...qué instante prolífico de luz... / y el ojo de la luz se abrió en mis órbitas»). Ahora bien, poeta y mundo sólo afirman plenamente su dimensión desde el momento en que ambos mutuamente se complementan y completan, comulgando en unidad. Sólo así el hombre rebasa la mera circunstancialidad y tangencialidad de los seres y las cosas, y llega al pleno conocimiento de sí: «Vosotras entrañables, / impensadas criaturas que me amáis / jugasteis mucho tiempo sin saberos, / sin que mis ojos pudieran rebasar vuestras celestes formas / porque mi luz aún no era del aire»³.

² El procedimiento reaparece en otros poemas no pertenecientes al libro: «Hay en el aire de la noche... / ...una luz braciabierta...», «noche de luz amanecida» (de «Rezo último») o «entre albos de luto», del poema «Paz sin blanco».

³ «Y anduve largo tiempo en los contornos / de la luz huida», dice el poema «Que la piedra cante».

Esta dialéctica se cierra, temática y físicamente, en el poema epílogo, texto más que interesante ya que integra y sintetiza la tensión *noche/alba —luz/desluz*, si se prefiere— desplegada a lo largo del libro con una conciencia poética y lucidez notables. No cabe duda alguna de la visceral coherencia del proceso analizado: *A este lado del alba*, título del libro, y los términos «oscuridad» y «llama» —procedentes de la cita inicial de Rilke— abren el poemario. De la misma manera, las siete sílabas del título encuentran su reflejo en el heptasílabo que cierra el libro: «donde la aurora espera».

A esta tensión sustentadora del libro hay que sumar otra complementaria. Nos referimos a la doble dirección que sigue el proceso amoroso, y su distribución en el libro. Así, cada una de las dos primeras partes de *A este lado del alba* incluye poemas donde se revela el amor en su categoría *intrahistórica*, es decir, expresado en términos de experiencia física o concreta⁴. Los demás poemas «amorosos» de estas dos secciones, y la casi totalidad de los correspondientes a la tercera, responden a una actitud distinta y totalizadora, próxima a la cosmovisión aleixandrina: impulso de plenitud, amor como fuerza cósmica elemental, solidaria unidad del hombre con el mundo⁵.

Sumándose a todo esto, es indudable que una intensa corriente de espiritualidad recorre y atraviesa de forma secante el libro, hasta el punto de que podamos considerarlo como un poemario profundamente religioso, entendiendo el término en su denotación más amplia, que nadie desconoce. Esta actitud se evidencia ya desde el título mismo, la cita inicial de Rilke (donde «oscuridad» se contempla como múltiple metáfora sinonímica de la serie referencial espacio de silencio-conciencia meditativa-soledad como origen-fórmula final del conocimiento) y la cita del autor que encabeza la primera parte del libro, donde la actitud reflexiva («Y cerraré los ojos para oírte») se muestra de forma contundente. Los ejemplos que ilustran lo que pudiéramos definir como actitud cuasi mística, momento de desnudez, son, por numerosos, fácilmente rastreables a lo largo del libro.

Y este estado de desnudez, entendiendo el término no sólo como metáfora de despojamiento espiritual sino también en su denotación de pura *fisicidad*, llega a constituirse en postura vital y gesto previo y simultáneo que sirve de sustrato a la indagación íntima: la clásica experiencia mística de la unión del alma con Dios se resuelve en este poemario en un más amplio intento sin cortapisas ni restric-

⁴ V. «Ambito de luna», «Evocación e imagen», «Al otro lado de mi voz» y «Estos labios velándose».

⁵ En estos términos, nos llega el recuerdo del poeta sevillano, no ya en forma de eco más o menos explícito o asimilado, sino más bien a través de un tono coincidente, sustrato estético semejante. De este modo, la experiencia del sujeto lírico de *A este lado del alba*, en tenaz búsqueda de conocimiento, muestra un punto de partida y una perspectiva similar a la que ofrece, por ejemplo, el poema de Aleixandre «En la plaza», donde, en la penúltima estrofa, nos dice: «Y allí fuerte se reconoce, y crece y se lanza, / y avanza y levanta espumas, y salta y confía, / y hiende y late en las aguas vivas, y canta, y es joven». Y si la antepenúltima estrofa de este mismo texto finaliza con el sintagma «...y se entrega completo [el bañista]», la cita del propio autor que encabeza la tercera parte de *A este lado del alba* resuelve en los mismos términos: «Cumplida ya la hora. / esparcido el clamor del nacimiento, / me entrego centinela / en sereno sudor donde la dicha bebe». Incluso el título de uno de los poemas del libro que nos ocupa («Que la piedra cante») es semejante a un sintagma de «El poeta», poema incluido en *Sombra del paraíso*, donde leemos: «Para ti que conoces cómo la piedra canta».

ciones, en consciente y voluntaria tentativa de «unión» con el conocimiento. A este respecto, son significativos los versos de «Iniciación al cántico»: «Yo entonces bajaré la espada y pediré silencio / finalmente / reposado mi cuerpo, doblegado / tan sin dolor, sin miembros...», de «Ceremonia del alba» (II): «Extrañamente vivo el cuerpo tiembla» y de «Preludio elemental»: «desnudo ante el final milagro / ...en silencio, / en la pura soledad del caminante, / acaba de nacerme / la alegría», versos que resumen nítidamente la experiencia descrita. Y este último poema («Preludio elemental») es el que nos proporciona algunas claves del libro: «En este reencontrarse elemental / detrás de las palabras, / las formas, los colores, / los nudos, el teorema, las excusas: / todo el destejido pensamiento...»: el poeta que se busca por detrás de las realidades «establecidas»⁶.

«Y amaneció el día primero», texto que inicia la tercera y última sección del libro, se muestra en este sentido como un excelente poema donde merece destacarse, además de todo el esfuerzo lingüístico desplegado a lo largo de sus ciento cuatro versos (el poema más extenso del libro), la cuidada distribución y ordenación de la tensión poética en sus diferentes momentos estróficos, que mantienen hasta el final la intensidad de los versos iniciales. Asistimos al despertar de la vida ante el pulso que dicta. Hora de cuerpo y luz, de nacimiento. Las asociaciones con el literario mito de Lázaro se manifiestan, pues, de forma evidente⁷.

De las tres citas en verso del propio autor colocadas al frente de cada una de las tres secciones que componen el libro, las dos primeras dan cabida al «tú» amoroso («Y cerraré los ojos para oírte...», parte primera; «¿Perecerán acaso / los visos de tu carne?», parte segunda). Lo mismo sucede con los poemas que cierran cada una de las dos partes mencionadas («Esas manos / ...con que tocas / ...unes», parte primera; «Bastará con que viertas / la marejada tibia / de tu pecho», parte segunda). No ocurre igual con los versos que presentan la tercera parte («Cumplida ya la hora, / esparcido el clamor del nacimiento, / me entrego centinela / en sereno sudor donde la dicha bebe»). Esta tercera cita, a diferencia de las anteriores, ofrece una perspectiva más amplia y general, relacionándose y correspondiéndose a su vez con el poema que cierra la tercera sección («Mas vivir / es volcarse, celar») que, de este modo, queda definida como la entrega total del poeta a las

6 Actitud en cierto modo coincidente con la indagación amorosa que despliega Salinas en los versos 78-101 de *La voz a ti debida* (*La voz a ti debida. Razón de amor*. Edición, introducción y notas de Joaquín González Muela [Clásicos Castalia, Madrid 1978] pp. 52-52), aunque el autor de *Seguro Azar* resuelve en términos de amada y el sujeto lírico de *A este lado del alba*, de su parte, se configure ante todo como conciencia en introspección y búsqueda de sí.

7 En esta perspectiva, resulta procedente el utilísimo estudio de José Luis García Martín sobre la poesía de Francisco Brines ('La insistencia de Francisco Brines', *Jugar con fuego*, III-IV [1977] pp. 33-49), excelente artículo de fondo donde el ilustre crítico rastrea el tópico mito evangélico en la tradición más próxima al autor de *Las brasas*: «...tenemos el ejemplo de Cernuda («Lázaro», incluido en *Las nubes*), la trilogía que le dedica Valente ('El resucitado', de *Poemas a Lázaro*; 'Un testigo', de *Treinta y siete fragmentos*; 'Lázaro', de *Interior con figuras*) y un poema de Carlos Murciano ('El rebelde', incluido en *Desde la carne al alma*). Del mismo modo, los versos 11-18 del poema que comentamos lo explicitan con amplitud: «Eran los días del gesto y la palabra: / Mirad, oíd cómo la vida va surgiendo poco a poco / luz a luz / cómo se yergue de puntillas, temblorosa, / ante todo el dedo inefable que la llama, / la toca dulcemente y grita: / «janda, levántate y existe!» / ...Y hubo una tarde y hubo una mañana». Tiempo de nombre donde el propio poeta recibe el soplo y en él se encuentra y reconoce.

cosas y la dicha del mundo. En todo caso, la incorporación de estas citas revela un intento por recoger y anunciar las líneas fundamentales de contenido de cada una de las secciones que encabezan. La tensión que engendra el proemario se hace, pues, más que notable y evidente.

De toda la interesante muestra de poesía que ofrece el libro, cabría destacar aquellos tres poemas establecidos en momentos, cada uno de ellos integrado en una parte distinta de las tres del poemario, y que, de esta forma, potencian de nuevo la rigurosa distribución de que hace gala el libro, contribuyendo, como otros tantos elementos puestos en juego por su autor, a garantizar el minucioso equilibrio interno entre las diversas secciones del poemario, constituido así en un todo, en superestructura de absoluta coherencia.

Digamos que el primero de ellos, «De la inocencia» (I, II, III y IV), ofrece, en tensión con las citas y los poemas que finalizan cada una de las tres partes de *A este lado del alba*, un punto de partida general: el hombre considerado y contemplado en su dimensión mítica, a lo que hay que sumar la reiterada referencia al «vosotros», expresada verbalmente por medio de la segunda persona, y potenciada mediante el uso del imperativo: «Porque hubo un tiempo, allá, / en que los hombres / rotundamente eran» (I), «Nacisteis para el mar...» (sintagma que vuelve a aparecer en dos nuevas ocasiones dentro de este mismo momento II), «Desnudo, / ...desnudo como el leve silencio de los álamos, / ...así va el hombre, el último, / el que asedia a la aurora con su mano / el que, extranjero entre los hombres, ama» (III) y «Sentidlo: vid o sándalo, / ...acumulando cal para los rostros / que de repente surten: viven. Mira, / ...mas el que siente ama / ...¿Supisteis acaso del murmullo / del pájaro posándose en la rama? / ...sentidlo» (IV).

El segundo poema fragmentado en momentos, «Ceremonia del alba» (I, II, III, IV y V), incide en una perspectiva más «próxima», singularizada en el empleo del «tú». Leemos: «celebración del vidrio de tu carne» (II), «Estás detrás de ti, casi palpándote, / a una gota del mar donde te abismas / ...hasta sumirte... / en la duna solar... / que en el fondo de ti se reconoce. / Queda sólo una mano despojándote, / erigiéndote... / ...tus pies... / ya tus ojos no son sino del musgo / sagrado de las piedras / que deshechas y humanas hoy te invocan» (III), «la desnudez inerme de tu cuerpo, / a tu paso» (IV) y «Toda tu piel una pupila inmensa. / Sobre tu pecho... / La ciudad a tu espalda... / ...Y tus manos» (V).

El último poema de esta serie, «Vasija para un cuerpo desnudo» (I, II y III), resume y matiza la intuición desarrollada en los dos poemas señalados, ampliando e incorporando a su vez nuevos elementos que completan la dialéctica.

En consecuencia, y considerando estos tres poemas divididos en momentos como núcleos centrales de cada una de las tres partes en que se integran y a las que, por tanto, representan, la intuición se resuelve en términos de dialéctica donde la tesis se va a ir desarrollando y enriqueciendo progresivamente en los diversos poemas. Así pues, estos textos ofrecen la posibilidad de leerse —salvando, claro está, los diversos poemas que físicamente los separan— uno a continuación de otro, ya que pueden considerarse —al igual que los poemas que finalizan cada una de las secciones del libro—, por temática, tensión y estructura, como un mismo poema establecido en tres partes, distanciadas entre sí y divididas a su vez en diferentes momentos: «De la inocencia», I, II, III y IV (parte primera), «Ceremonia del alba», I, II, III, IV y V (parte segunda) y «Vasija para un cuerpo desnudo», I, II y III (parte tercera).

«De la inocencia» —como ya anotamos— es el primero dividido en momentos. A través de ellos, y después de la referencia a la mítica edad donde el ser

rotundamente era y estaba por encima de toda fórmula de raciocinio, en sabia ceremonia de pureza, el poeta nos revela al hombre en universal desnudo, invitándonos a valorar y sentir la rotundidad del mundo hasta la mínima minucia. Cosmovisión que se prolonga en el segundo poema establecido en fragmentos, «Ceremonia del alba», texto que muestra al hombre en comunión con el mundo, en la «orquestal liturgia de las cosas», voluntad ideológica de plenitud.

«Vasija para un cuerpo desnudo», incluido en la tercera parte, ofrece tres tiempos que quedan íntimamente ligados entre sí a través de la reiteración de una serie de voces que los interrelacionan de forma contundente. Así, no resulta irrelevante señalar que los términos «inocencia» y «carne» se repiten en cada uno de los tres momentos del poema en cuestión: «tanta inocencia» (I), «con la inocencia al hombro» (II), «tu inocencia añil» (III), «carne de nuevo... / porque es carne» (I), «carne eternizada» (II), «carne de luz» (III). Los términos «voz», «desnudo», «altura» y «barro» quedan incorporados, a su vez, a los momentos I y II: «la voz que se recobra» (I), «cuerpo a voces, / ...¿reconocéis la voz?» (II), «se recobra en su desnudo» (I), «que a la mirada otorga desnudo» (II), «tanta altura» (I), «Es alta» (II), «barro y forma» (I) y «celebración del barro» (II). Por último, los vocablos «cuerpo», «juventud» y «vientre», integrados en el momento II, reaparecerán en el III: «cuerpo a voces» (II), «el gozoso presagio de mi cuerpo» (III), «sed de adolescente» (II), «mi juventud perenne» (III), «sed de vientre» (II), y «vuelvo a tu vientre / ...Vuelvo a tu vientre» (III).

Es más, cada uno de los términos que componen el sintagma del título del texto que comentamos («Vasija para un cuerpo desnudo») encuentra su correlato léxico-semántico en los diferentes momentos, que, de este modo, reproducen implícitamente el rótulo del poema («trenza», «inocencia», «carne», «barro», «desnudo» y «pelo», en I; «arcilla», «cuerpo», «mejillas», «inocencia», «hombro», «barro», «desnudo», «vientre», «carne», «boca» y «pecho», en II, y «carne», «vientre» (dos veces), «inocencia», «juventud», «pies», «arcilla» y «cuerpo», en III).

Tal intensa reiteración de unos mismos términos en momentos diferentes, e incluso repitiéndose dentro de una misma unidad, refleja, en definitiva, una coherencia de pensamiento que va a traducirse consecuentemente en una bien definida articulación interior que nos pone ante los ojos una vasija resuelta simbólicamente en espacio de pureza, y a donde el poeta revierte para nombrarse en plenitud.

Poemas igualmente significativos y reveladores aquellos que finalizan cada una de las tres secciones de que consta el libro, y que numeramos *seis*, *doce* y *dieciocho*, o mejor, *6₁*, *6₂* y *6₃*, pues están concebidos en realidad como una sucesión externamente «fragmentada» en tres tiempos, al igual que los poemas «De la inocencia», «Ceremonia del alba» y «Vasija para un cuerpo desnudo». Además de no llevar título (sus versos iniciales «Esas manos», «Bastará con que viertas» y «Mas vivir»), ofrecen un mismo cómputo de versos: doce en los tres casos. Otra prueba clarificadora de que estos poemas funcionan como un único texto, lo evidencia el hecho de que están estructurados en progresión. El proceso es bien nítido, incluso a nivel morfosintáctico: el tiempo verbal estructurador de los poemas que finalizan las dos primeras partes del libro es el futuro: «Esas manos / ...llenarán nuestros labios / de palidez intacta, / de inocencia sin visos / de ceniza» (parte primera), y «Bastará con que viertas / la marejada tibia / de tu pecho / sobre estos cuerpos blancos / ...bastará con la lluvia, / con la fina ebriedad» (parte segunda). El texto que cierra la sección tercera ofrece, sin embargo, una forma no personal, el infinitivo («Mas vivir / es volcarse, celar / ...»), buena prueba de la

adecuación forma-contenido, ya que en este poema asistimos a una perspectiva y actitud más amplia y general —como sucede en la cita tercera que inicia la última sección del libro— donde el poeta se manifiesta con cierto dogmatismo. Después, el presente generalizador del epílogo.

Otra confirmación más de la sucesión dialéctica en que se constituyen los textos señalados nos viene dada por la incorporación del «tú». Así, en los poemas *6₁* y *6₂* encontramos una pluralización: el «tú» que se vierte en el «nosotros» («Esas manos / ...con que tocas / ...nuestros cuerpos dispersos / ...nuestros labios» (*6₁*), y «Bastará con que viertas / ...tu pecho / sobre estos cuerpos blancos / que anudamos / ...este crepúsculo / lento que nos lava» (*6₂*). En el poema *6₃*, la ecuación, sin embargo, va del «yo» del sujeto lírico al «tú» («la indivisible pulpa / de tu rostro»), al igual que en el epílogo.

Señalemos, y esto es decisivo, cómo la trabazón interna entre las diversas partes y la coherencia temática, estilística y estructural de que hace ostentación *A este lado del alba* se vuelve a potenciar en gran medida y de forma inusitada al funcionar cada uno de los tres poemas en cuestión a modo de texto-resumen que sintetiza y recoge la tesis desarrollada en su parte correspondiente. Concebidos así, como síntesis parciales, estos mismos poemas encontrarán su cierre al derivar y confluir en el epílogo, igualmente sin título («Nadador de lo hondo» es su primer verso), texto clave ya que se constituye en suma que recoge y compendia al mismo tiempo las líneas fundamentales vertidas en cada uno de los tres poemas considerados síntesis parciales. La relación entre éstos y el epílogo es, pues, más que notable, y lo vuelve a evidenciar claramente el hecho de que podríamos agrupar al conjunto de los cuatro atendiendo a la relación establecida entre ellos a través del mismo número de sílabas de sus versos inicial y final. Así, y manteniendo la numeración antes señalada, estableceríamos dos grupos: poemas *6₁* y *6₃*, de un lado, con versos inicial y final de cuatro sílabas («Esas manos... / ...de ceniza», del poema *6₁*, y «Mas vivir... / ...de tu rostro», del poema *6₃*), y poemas *6₂* y epílogo, de otro lado, con versos inicial y final de siete más seis en el primer caso («Bastará con que viertas... / ...lento que nos lava») y seis más siete en el segundo («Nadador de lo hondo... / ...donde la aurora espera»). El poemario queda absolutamente trabado en todos sus niveles, y concluye con un epílogo que aglutina de forma sintética todas las líneas, tensiones y dialécticas que el libro engendra y desarrolla. El poeta regresa de su experiencia, de la incisión, de la escritura en este poema final.

Como conclusión, digamos que *A este lado del alba* no se vierte en tres partes o secciones independientes o diferenciadas entre sí, sino en progresivo desarrollo sin fisuras, poema en sucesión. Señalemos también —lo que no atenta contra el carácter unitario del libro— cómo puede hablarse de una «evolución» dentro del mismo poemario, con textos escritos en un determinado espacio de tiempo, y otros, también agrupados temporalmente, cronológicamente posteriores y que responden a una necesidad de escritura más concisa y apretada donde se da cabida a elementos más «realistas» y se evidencia un intento por difuminar y hacer menos denso el tono espiritual y trascendente del libro, tentativa por incorporar elementos más «verificables» en la realidad dentro del poema⁸.

8 En este contexto, determinadas ráfagas de *A este lado del alba* recuerdan el aspecto de «lo cotidiano» o «costumbrista» de Claudio Rodríguez, especialmente lo que pudiéramos denominar su peculiar «perspectiva del mundo y las cosas», bien patente, por ejemplo, en *Conjurios*. La tensión de poemas como «A las puertas de la ciudad» o «A

Ni topicidad o monotonía ni ilegible y trasnochado jeroglífico: conciencia de escritura y voluntad de poema. El rigor lingüístico, la cuidada selección léxica, hacen de *A este lado del alba* un apasionado e inteligente abordaje —y homenaje— al conocimiento y la belleza.

JOSE MANUEL FUENTES GARCIA

mi ropa tendida» (Libro I) (Claudio Rodríguez, *Poesía* [1953-1966], Selección de Poesía Española, Plaza & Janes, abril 1971, pp. 91-92 y 101-102, respectivamente) parece sucederse en el libro que comentamos. Un ejemplo: los momentos II y III del poema «Vasija para un cuerpo desnudo», donde leemos: «...Aquí la diosa / es pan o hierba buena, cuerpo a voces, / esa mujer de las mejillas frescas / que recoge la ropa con la inocencia al hombro» (II) y «...Ya mis pies / no tocan la ciudad, allí se come / el pan y se blasfema» (III). En todo caso, en ningún momento se hace uso del procedimiento en este libro con carácter protagónico. Igual sucede con la integración de elementos metalingüísticos en el poema, siempre circunstancial y anecdótica en los escasos momentos en que aparece.

PARA SALIR DEL MIEDO

Con mucha más frecuencia y aparatosidad de las deseables, determinados medios de difusión se hallan empeñados en la trabajosa tarea de colocarnos a todos al borde del año 2000 como si de un precipicio se tratase. Algunos de estos medios, y un notable número de instituciones, se han especializado hasta extremos de preocupante gravedad. Los hay que se han aferrado al trabajo de profetizar la *catástrofe nuclear*; otros se han apuntado al *desastre ecológico*, e incluso existen los que nos amenazan con enigmáticos y misteriosas invasiones no identificadas de momento.

El catálogo de especializaciones y de manifestaciones iconográficas lúgubres, puede hacerse tan abundante como se quiera; pero sólo existe un hilo muy sutil que las une: *el miedo*. Y el recurso que se ha empleado tradicionalmente es muy viejo: *el catastrofismo*; y, en esto volvemos siempre a las andadas, la proximidad del año 2000 ha comenzado a desperezar las señales necesarias para levantar de nuevo lo que la memoria histórica ha denominado *milenarismos*.

Seguramente es conveniente que la sociedad se angustie, que entre en un nuevo tiempo de neurosis colectiva; y, simultáneamente, que la sociedad se fortifique, plante árboles, y mire con inquietud al cielo. Estas conveniencias son expresivas de los miedos propios, de los inoculados, de los más desarrollados y de los recién adquiridos. Porque si no es así, no tiene explicación que la historia cotidiana de nuestras relaciones sociales, muestre la existencia de intereses muy diversos que se empeñan en presentarnos *la catástrofe como evidencia*, o como *un desastre por venir*. Alguien está interesado en lograr cuanto antes que la sociedad se convezna de que algo la amenaza y, la mejor evidencia, es que esta sociedad se ha convertido en una *maniática de la seguridad*. Las compañías de seguros, los complejos sistemas de alarma y seguridad, los detergentes desinfectantes, el blindaje de subsuelos antiatómicos, los planes de jubilación, la Seguridad Social, y otros inventos semejantes, asedian nuestras vidas sabiéndose ya propietarios de nuestra muerte.

La *inseguridad social* es la expresión más aguda del miedo, y éste acaba de entrar con todo merecimiento en la Historia. El miedo puede ser descubierto, medido, analizado e interpretado¹; en definitiva, se puede investigar el miedo.

1 Por fortuna la bibliografía sobre el miedo comienza a ser abundante. Recientemente la revista *Debats*, en su número 8, junio de 1984, ha publicado en español trabajos de Jean Delumeau, uno de los más destacados especialistas en el tema.