

versal, gracias al arte. Por otra parte, en esta sociedad cuantificada donde todo se somete al consenso del mercado, el arte continúa exceptuándose. Ante él, todo consenso es inválido. Aunque responde siempre a ciertas circunstancias históricas, lo que en él hay de arte es transhistórico. Es lo que Lyotard denomina *gesto*, lo que lleva, en la música, a lo inaudible y en la pintura, a lo invisible.

La posmodernidad empieza, tal vez, con la decapitación del rey absoluto y la mudez de Dios, que se decreta muerto. Indirectamente, estos actos confirman que ya no hay Otro. El resultado es el doble nihilismo: el pasivo de la prescindencia y el activo del terrorismo.

Pero ¿ha callado Dios, desaparecido el Otro, todo es absolutamente relativo? El arte desmiente la ausencia del Otro, en su afirmación instantánea de lo absoluto. El arte, cuando insiste en serlo —y la insistencia es su vida— señala la radical otredad de lo que vivimos, la dialéctica entre el uno que creemos ser y el otro que no es, para buscar el ser que tal vez seamos o podamos ser.

Toda civilización es mortal, pero no todas lo saben. La posmodernidad se incardina en ese momento en que Occidente advierte su propia mortalidad y funda el museo, es decir la institución de lo inmortal. La posmodernidad estetiza la vida y la filosofía que la piensa, haciendo de toda la Ciudad un museo viviente. Recuperar las distancias, la memoria museificada

que nos habilita para narrarnos, la busca insaciable de la vida secreta, la reiteración de la diferencia humana, no sólo sirve para criticar nuestra condición posmoderna, sino que también nos evade de un peligro mayor: el nihilismo activo del terror y su compensación por la desaparición del sujeto en la ortodoxia, como una mera pieza en la maquinaria de la institución.

B.M.

Dos poetas

Pequeños juegos para la muerte¹

Aunque pudiera muy bien parecerlo, no es extraño el súbito descubrimiento en estos últimos años de ciertos escritores que, bajo impulsos parejos, se acogieron al silencio como salvaguarda o refugio final. Tal fue el caso de Basilio Fernández y Luis Álvarez Piñer, ambos alumnos de Gerardo Diego durante la estancia del poeta en Gijón, quienes, al término de la Gue-

¹ *Luis Sáenz de la Calzada, Pequeñas cosas para el agua, Ave del Paraíso, Madrid, 1996, 130 págs.*

rra Civil, entraron en un mutismo que sólo cedió con la muerte, en un caso, y en el otro con lentas y pudorosas concesiones. Tal es el ejemplo, asimismo, del leonés Luis Sáenz de la Calzada, de quien nos llega ahora con carácter póstumo un poemario concluso y aparentemente aislado en el tiempo. No es extraña, repito, sino más bien lógica e inevitable, esta aparición de su obra inédita, como inevitable es que dicha obra se engaste en el linaje de la palabra poética. Existe toda una franja generacional, la de aquellos a quienes la Guerra Civil sorprendió en su veintena, que salió fracturada sin remedio de un conflicto que pocos pudieron asumir cabalmente. Estuvieron, quizá, entre los más perjudicados en un contexto que no admite la gradación en el dolor, pues la guerra los sorprendió en su paso a la edad adulta, provistos de una amplia formación que no halló cauce adecuado. Para muchos, educados en el espíritu de exaltación y vanguardia de los años treinta, la contienda supuso una grave crisis emocional, y la desaparición de gran parte de cuanto nutriera sus inquietudes. De ahí el pudor, el silencio, el diálogo mudo con la propia conciencia, el retiro a los cuartos abandonados del deseo. De ahí, también, la lucha con el poema, pues la palabra poética es descendencia y cercanía del silencio: única herramienta de que disponemos para hablar de aquello de lo que no se puede o no se quiere hablar, para nombrar, aun tangencialmente, lo que de otro modo sólo intuiríamos.

Como Basilio Fernández o Luis Álvarez Piñer, también representa Luis Sáenz de la Calzada un eslabón con la aventura creativa de la generación del 27, en este caso gracias a su estancia en la Residencia de Estudiantes y su amistad con Federico García Lorca. Producto de la Institución Libre de Enseñanza, supo aliar un talante humanista con su gusto por la vanguardia artística de entreguerras, que si en pintura le llevó a los predios del surrealismo, en el poema aparece como articulación de un eclecticismo basado en los hallazgos del creacionismo y el ultraísmo. Ello le distancia radicalmente de los afanes garcilasistas de parte de su generación, y lo aproxima, con salvedades que exploraremos, a los dos alumnos de Diego, en un intento por dotar de preocupaciones existenciales y metafísicas a una poesía basada en el juego y la exploración lingüísticas. Los resultados de este esfuerzo, que tiene raíz y expresión plena en los poemas de Larrea y Vallejo, son fáciles de encontrar en las páginas de Piñer y Fernández correspondientes a la inmediata posguerra. Los encontramos también en el libro de Sáenz de la Calzada, pero con matices propios que hacen de su lectura una experiencia sensiblemente más satisfactoria.

Pequeñas cosas para el agua fue redactado, como se indica en las páginas preliminares, a lo largo de 1952, y finalizado en enero del año siguiente. Se halla compuesto por 75 poemas, divididos en tres

secciones de 25, 20 y 30 poemas cada una, y viene acompañado de un apéndice con dos breves textos que el autor pensaba utilizar originalmente como prólogos o poéticas. Hay, pues, una clara preocupación en el autor por señalar el parentesco entre los diferentes poemas y subrayar su evidente unidad tonal e ideológica, que la lectura más superficial no puede sino ratificar.

Los propios subtítulos de las secciones: «Relatos», «Sucesos» y «Diálogos», apuntan con claridad a la base o excipiente del texto, que es fundamentalmente narrativo y dramático. En efecto, los poemas se articulan como breves historias o intercambios donde diversos personajes conforman un teatro de límites difusos y a veces contradictorios. Dos personajes destacan con particular nitidez: *la mujer* (pequeña o de cara alta, de párpados pesados o de cabello suelto) y *el niño muerto*, cuyas múltiples reencarnaciones (niño blanco, niño que murió de noche, niño enfermo, etc.) van y vienen continuamente por las páginas del libro, confirmando la incapacidad de aquellos que le rodean por mantenerle con vida. Ni la madre, ni los doctores, ni el profesor, logran que el niño deje de ser nunca ese recién nacido que «debajo de una piedra vuelta azul por la luna... mamaba un poco de nitrógeno/ puesto a secar al sol», como se le describe en «Historia triste», donde los ecos de «Mujer con alcuza» de Dámaso Alonso («Esa mujer pequeña,/que atraviesa

la calle del revés/ tan pequeña como un cacho de pájaro») se diluyen en un paisaje de onirismo mironiano que amortigua en parte el horror connatural al relato. Esto parece más evidente en los poemas breves, donde el aparente tremendismo de la anécdota encuentra alivio en la imaginería y la ordenación gráfica de los elementos:

Que venga ese buey torvo que
apacienta en la calle
con su lengua de hormigas,
con sus ojos de pez
y su piel de zapato,
que yo le echaré un dedo para que
se alimente
y un poco de la arteria femoral
que fue del niño que murió de noche,
y que no tiene tumba
porque el alcalde prohibió los
huecos.

De ahí su proximidad y su distancia a un tiempo del tono rehumanizador de la época, practicado por los poetas de la revista leonesa *Espadaña*. Los poemas son relatos o breves instantes de diálogo que no evitan el horror o el absurdo, pero que se insertan en un paisaje onírico fuertemente visualizable donde conviven el humor y formas de extraña belleza; el lenguaje tiene de ultraísta su fascinación por el mundo del progreso científico, pero trasciende su carácter de mero decorado para cargarse de subjetividad y ambigüedad irónica; el tejido narrativo-dramático se desarrolla sobre patrones métricos reconocibles (heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos) que lo sujetan

y adensan; y, finalmente, el verso no elude el hipérbaton ni la elipsis sintáctica en su intento por ser fiel al ritmo marcado.

Afirma Antonio Gamoneda en su iluminador aunque quizás algo escueto prólogo que «de ninguna manera me parece éste un poemario aislado y ocasional [...] La potenciación rítmica de la palabra no... se obtiene de la mañana a la tarde; la intuición compositiva, tampoco». El lector no puede sino estar de acuerdo con esta apreciación. Sin embargo, se dan en el libro algunas claves que sugieren que el acercamiento de Sáenz de la Calzada a la palabra poética fue, cuando menos, ambivalente. Algo así parecen querer decir los dos poemas de salutación y despedida con que se abre y cierra el libro. En evidente clave lorquiana («Forastero, cúbrete de luna/ y deja en sitio claro tu caballo», se lee en el primero), estos poemas anuncian la visita de una palabra extranjera que fija, en un mismo impulso, «vivencias inconscientes, restos de sueño, digestiones difíciles, impresiones cenestésicas, [...] lo sucio, los recortes inservibles, los residuos molestos». La visita es corta y dura lo que la noche: «Forastero, tenemos amistad,/ y ya puedes marcharte a otro horizonte./ Que el sol de la mañana te acompañe/ al escalar el corazón del mar». Bien por su propia naturaleza, bien por deseo expreso del poeta, la palabra del poema es fugaz y surge de un trasmundo lunar que exige frecuentación o cultivo prudente.

La casa de la lumbre²

La sumisión de los árboles, último poemario hasta la fecha de Tomás Salvador González (Zamora, 1952), toma su nombre de una hermosa cita de John Berger que precede y parece cifrar el peculiar movimiento de estos poemas: «Caía una lluvia fina; los árboles estaban totalmente quietos. Y recuerdo que, según conducía por aquellas cerradas curvas, iba pensando que, si fuera capaz de definir o comprender la naturaleza de la sumisión de los árboles, podría aprender algo más sobre el cuerpo humano, al menos sobre el cuerpo que se ama». En otras palabras, el conocimiento o su búsqueda se define aquí como afinación, como cercanía progresiva a un núcleo iluminador que puede ser cercado, despojado de sus disfraces sin más ayuda que la interrogación. Por otro lado, se afirma el valor de la analogía: comprender los árboles es comprender el cuerpo que se ama, pero dicha comprensión no es posible si su objeto no habita previamente en nosotros: fuera y dentro son una misma sustancia. Así pues, los poemas de *La sumisión de los árboles* se presentan como eslabones en un proceso infatigable de aprendizaje que trata de extraer la médula de sentido de cuanto les rodea y permite su existencia: memoria y deseo, tacto y mirada, sueño y presentimiento.

² Tomás Salvador González, *La sumisión de los árboles*, *Ave del Paraíso*, Madrid, 1996, 77 págs.