

to sosiego: si por algo llaman la atención los naturales, fluidos y poco enfáticos versos de Sevilla es por no intentar llamar la atención en vano. Lo más lejano de la voz *ostentórea* de algunos plañideros de la pluma, vaya. Y eso a pesar de su aparente esquematismo: tres partes —«Luz de ayer», «Aire de familia», «La voz de los muertos»— que hablan de una infancia rusioniana o edénica, una actualidad normalita y humana y una perspectiva común; pasado, presente y futuro, origen, condición y destino. Un dibujo resumido de la existencia, pero de una existencia que acepta su propia limitación.

¿Los temas? El primero, esa infancia paradisiaca concebida como atemporalidad de la que se cae al discurrir de la edad adulta; una infancia en la que aún no duele «la justicia del tiempo,/ el dichoso dolor de la memoria»; ese presente perpetuo y esa participación en la magia de las cosas, antes del punto sin retorno en que sobreviene exilio, cuando «los apaches empiezan a aburrirse/ cuando juegan contigo». El segundo, la presencia de un mundo que nos sobrevive y cuya perduración subraya nuestra contingencia: la casa es «símbolo de firmeza,/ la cotidiana paz de los objetos/ que serán no el futuro,/ sino el pasado dulce de tus hijos,/ la memoria que un día/ les quedará de ellos/ cuando ya no sean niños y recuerden». El tercero, ya a anun-

ciado aquí (en la anticipación de un futuro pasado), es la intuición de un cierto destino: la idea de que el individuo no es absoluto sino que forma parte de una cadena o una red de existencias que se cruzan y se suceden: el tema genealógico subraya precisamente que parte de nuestra vida estaba ya escrita antes de nacer, en un moderado y tenue neoplatonismo que casa con esa visión edénica de la infancia. Por fin, un cuarto y último tema es el de las posibles empalizadas contra la dispersión y el olvido, contra la muerte, en suma: el amor, la amistad y la poesía misma.

El amor, no la pasión: «Pasión» dice precisamente que no es posible «amor sin biografías enlazadas,/ sin confundir las manos/ en la sensata calma de millares de noches». La amistad, no la fría camaradería: la amistad de dos hombres alegres en la celebración «que vuelven de la feria, o de la vida,/ (que vuelven de la feria que es la vida)». Y la poesía, no la versificación inane: Sevilla confía en sus versos para eternizar las cosas amadas —«cómo no convertirlas en poema»— y para sorprenderse ante la belleza, como ese hombre al que «la música de un verso aún le suena muy dentro/ y al mirarse los dedos, llenos de sol que muere,/ ha sentido que Dios le acaricia las manos».

En fin, la música de *Tierra leve* le suena a uno a una vía media entre el coloquialismo y el predominio de

la frase de un López-Vega y el verso más acendrado y clásico de un Benítez Ariza. Un libro que ofrece aspectos de continuidad y reelaboración de los temas y motivos más tradicionales –ese edenisimo que caracteriza a Sevilla como un cernudiano sin desgarró y que actualiza el mito wordsworthiano de la infancia– pero también algunos aspectos insólitos o menos transitados últimamente, como esa sentimentalidad sensata y no exenta de un componente ético o esa apelación a unos difuntos que no son sólo premonición de la propia muerte ni preescritura de un destino personal, sino vínculo con el más allá: un reencuentro con figuras medievales como Beatriz y Pearl, mire usted por dónde. Libro tan comedido en su tono como ambicioso en su alcance, *Tierra leve* incluye, además de esa interpretación sumaria de la existencia, una definición de la poesía que precede a sus tres partes, en un poema logradísimo y de metáfora muy visual, «Resumen de lo publicado». ¿Cuál sería la tarea poética? Ese recoger ocasionalmente los instantes privilegiados, como de niño se recogían las pesetas en el barro. «Sólo muy rara vez un verso logra/ su vocación de brillo y hace temblar tus dedos./ Como entonces el rubio y fulgurante/ metal de una peseta».

G. I.

La crítica como escritura creativa*

Dice Hölderlin que el uso libre de lo propio es lo más difícil. Aplicar este axioma tanto a la lectura como a la escritura de la lectura, podría ser el hilo conductor que recorre el ámbito de reflexión creado por el poeta y crítico Miguel Casado (Valladolid, 1954) en *Del caminar sobre el hielo*. Bajo un criterio integrador, Casado revisa y reúne una serie de textos críticos hilvanados por una narratividad polifónica (sirven de guía, entre otras, las voces de Hölderlin, Benjamin, Barthes), desde la cual asume abiertamente el sentido del texto crítico como relato particular de lecturas.

Efectivamente, una de las claves del libro reside en la intención de contar una historia cuya trama elige el crítico arriesgando su particular lectura de lecturas, multiplicando los sentidos y asumiendo, desde esa perspectiva, el texto crítico como género literario de ficción. Siguiendo como guía el libro *Crítica y verdad* de Barthes, Casado valora la naturaleza de escritura que tiene

* Del caminar sobre hielo, Miguel Casado, Antonio Machado Libros, Madrid, 2002, 158 pp.

la crítica literaria, en la cual la sanción del crítico no es el sentido de la obra, sino el sentido de lo que dice sobre ella. En referencia al titulado citado de Barthes, añade Casado: «la posible *verdad* del texto crítico no se concibe como exactitud o acierto o descubrimiento respecto a su referente, sino como autorreferencial, a la manera que sucede en el texto literario».

El libro se estructura en dos partes. La primera, confrontando el tópico, inicia un recorrido por el pensamiento y actitudes románticas para revisar en textos sucesivos, conceptos como tradición y originalidad. La segunda, por medio de dos textos de carácter teórico y otros dos de aplicación concreta a la obra de Antonio Gamoneda y de John Ashbery, revisa el concepto de crítica como género literario de ficción tomando lo narrativo como esqueleto que recorre toda escritura.

Frente al tópico que reduce el romanticismo a un concepto teórico consistente en dar la espalda a la realidad, Casado propone una lectura de los románticos europeos como proyecto de conocimiento y utopía que se dirige de frente hacia ella. Una búsqueda de saber que no reconoce límites (de ahí la utopía) y rechaza la falsedad de cualquier punto medio. Analizando desde este punto de vista la obra de autores como Hölderlin, Novalis, Büchner, Coleridge o Wordsworth, el autor extrae del pensamiento romántico

una búsqueda de saber que se propone superar la distancia que separa al hombre de la Naturaleza y de la huella espiritual impresa en el mundo. Una reconquista de la unidad primitiva que rechaza la organización de la sociedad humana, causante de la ruptura de ese estado de unidad, y que se manifiesta no sólo como propuesta metafísica sino también existencial, aplicada a la vida personal, donde sólo puede ejercerse.

El gesto romántico de rechazar los modelos como norma que deba imitarse, le sirve a Casado para realizar una aproximación personal a los conceptos de tradición y originalidad aplicados desde el romanticismo a las vanguardias de principios del siglo XX: «Con frecuencia, las categorías históricas se toman en bloque, como si fuera fiable la reducción que en ellas operan los manuales, sin contemplar las agudas contradicciones internas de cada época ni la insuficiencia de las etiquetas para descubrir la vida». Negando la validez de los panoramas homogéneos y los recortes parciales de la tradición como si fueran su totalidad, Miguel Casado, de modo semejante a John Berger en sus ensayos sobre arte, propone recuperar el sentido de lo histórico como paso previo para una actitud crítica. Demuestra cómo la sensación de discontinuidad es la que permite que surja un espacio de escritura. De ahí que tanto el