

de estos poetas han ido apareciendo en la colección *Pre-Textos*, una editorial empeñada, como pocas, en mostrar al público de habla hispana la rica y variada poesía portuguesa del presente siglo). A él se debe también una importante (en calidad y cantidad) antología de poesía portuguesa (1974-1984), *Los nombres del mar*. Es co-fundador y director de *Espacio/Espaço Escrito*, la primera y única revista literaria hispano-lusa (en dos lenguas), que, con la misma calidad y la agudeza que impregna cuanto emprende, ya ha sacado a la calle nueve números (el último dedicado a Juan Goytisolo y José Saramago).

En lo que a su propia poesía se refiere, Angel Campos Pámpano es autor de dos libros: *La ciudad blanca* (Valencia, Pre-Textos, 1989, 2ª ed.) y el que ahora nos ocupa, *Siquiera este refugio* (Valencia, Pre-Textos, 1993). Además, Campos ha venido publicando *plaquettes* tales como *Materia del olvido* (Mérida, Arco Iris, 1986), algunos de cuyos poemas se recogen en su último libro; *Cal(y)grafías* (Mérida, 1989); *Toros* (Badajoz, 1992), en colaboración con el pintor extremeño Javier Fernández de Molina, y *Como el color azul de las vocales* (Mérida, La Centena, 1993).

Cinco partes componen la nueva entrega del poeta extremeño, que se abre con dos elocuentes citas; una de Camões («Siquer este refúgio só terei; / falar e errar, sem culpa, livremente») y otra de Góngora («Oh bienaventurado, / albergue a cualquier hora»).

La primera de las partes lleva por título «El río». Consta de trece breves poemas, con una regularidad que afecta tanto a la longitud —nueve o diez versos— como a la métrica —cinco o siete sílabas—, cercanos en expresión o intención a los poemas clásicos japoneses (Campos cultiva con asiduidad tankas, haikus o rengas, engrosando con ello una rica tradición de influencia literaria oriental en nuestra lengua que, como Octavio Paz explicara —y Pedro Aullón de Haro ha documentado para España—, empieza con el poeta mexicano José Juan Tablada). Las letras capitulares de cada poema van formando el nombre del río Guadiana, a cuyas orillas —y en diferentes ciudades— ha vivido el poeta. Un río que ya fuera motivo de un libro de artista, escrito en colaboración con el mencionado Fernández de Molina.

Las variaciones descubiertas u observadas en las riberas del río van dando la pauta de cada poema. Un aire leve —de estampa, de acuarela—, difuminado, envuelve cada texto. La palabra se adapta a lo nombrado y apenas sobresale de lo íntimo. Los motivos —un recuerdo de infancia, el agua y sus metáforas, lo huidizo y pasajero de los ríos— nos acercan a los versos recobrados de «Estuario» o de «La isla ileña», en *La ciudad blanca*. Nada más definitorio de la poesía de Campos que esta manera de concebir y de hacer. Es en este sentido que podemos afirmar que nos encontramos de nuevo —aunque en un ámbito distinto— con el mismo autor de *La ciudad blanca*: tan riguroso en su proceder como aquél, tan pendiente de lo mínimo, tan parco en su decir y tan obstinado, en fin, por dar tan sólo cuenta de lo esencial. El cálculo, fruto de un proceso de depuración y concreción, se nos ofrece perfecto: nada sobra; todo, empero, está dicho.

Debería ser innecesario explicar que la poesía de Campos opta, como todas, por una estética determinada. La suya viene siendo fiel a una de retracción, de decir más con menos, que tendría en el foco oriental aludido o en autores portugueses como Ramos Rosa o Carlos de Oliveira y aun en otros de nuestro idioma como Juan Ramón o Valente, sus orígenes remotos y cercanos. Esto, sin embargo, no significa que *la experiencia* (capitalizada en la poesía española reciente por sí sé qué comisarios poéticos) esté ausente; antes bien, sólo a situaciones muy reconocibles y concretas se ajustan estos textos, nada abstractos o herméticos en su resolución.

La segunda parte del libro lleva por título «La luz en las palabras»; verso, a su vez, del poeta Aníbal Núñez. Precisamente a él están dedicados los poemas en prosa de esta sección (técnica que, por cierto, ya utilizara con fortuna en la homónima de *La ciudad blanca* o en la cuarta parte de este libro, y que a mi modo de ver enriquece por contraste una poesía proclive a la sequedad, en mor a una deliberada voluntad de desnudez y concisión). Frente a ellos (con distinta numeración, arábica y romana), siete haikus que tienen como fondo la ausencia (o la presencia, tanto da) de la figura del padre. Es ésta la parte más emotiva del libro (con independencia del patente esfuerzo de esta poesía por alejarse de cualquier tentación sentimental o patética). El amigo y el padre dan réplica a una

reflexión sobre la servidumbre y el poder de la palabra. Al fondo, dos casas: la natal y la simbólica (evocada, eso sí, desde las sombras y las ruinas de la salmantina «Casa Lys» del poema de Aníbal Núñez). Dos casas que, acaso, recrea una sola: la de la poesía.

Esta coincidencia no me parece meramente casual: en toda la escritura de Campos pesa de forma ostensible una voluntad de pensar en/y desde la poesía. No es momento de volver a recordar, por ejemplo, el aserto de Stevens, ni las lúcidas argumentaciones sobre lo metapoético de Jenaro Talens (a propósito de la poesía de Martínez Sarrión), o, por fin, las páginas y páginas dedicadas al tema por Octavio Paz. Se trata simplemente de afirmar, en su evidencia, que todo este lenguaje «tiene como universo de referencia otro lenguaje» (Talens). No es metapoesía: es poesía a secas, pero poesía que al escribirse se vuelve sobre sí misma. Porque, como ha explicado el autor de *Tabula rasa*, «ambas (la poesía y la denominada metapoesía) son una y la misma cosa». Lo que queda sobradamente demostrado en esta sección, especialmente en los fragmentos dedicados a la obra y la memoria de Aníbal Núñez (cuya influencia personal y poética es capital). En el poema V leemos: «No sé si diga que el poema existe en la línea de sombra, en el rumor de límites que la imagen convoca y allí aguarda, incierto todavía, una mano de nieve que acierte en su lectura, que descifre su voz, que nos lo acerque y lo haga necesario, inútil como un dios, en la memoria». «Inútil como un dios» y «necesario» vendrían ser expresiones *clave* para entender esta *poesía* que es además —como dijimos— una *poética*. El poema espera en su inminencia. No en su utilidad —inexistente— sino en su necesidad —imprescindible—, allí donde, al cabo, se fundamentaría su epifanía o alumbramiento.

«Motivos y variaciones» —tánkas o rengas de varia lección— quiere ser un homenaje cálido, lúdico y amistoso a una serie de obras y artistas (escritores, editores, pintores...) próximos al poeta. También ha gustado para la ocasión del guiño del acróstico, recalando en su intención la mezcla de lecturas y divertimento.

«Materia del olvido», la cuarta parte del libro, vuelve a usar del contraste entre textos: dísticos, unos y poemas en prosa, los otros. Los primeros llevan su correspondiente título y, debajo, entre paréntesis, esconden los

nombres de otros tantos poetas a los cuales Campos Pámpano vuelve para acabar hablando de sí mismo. Ya que estos textos vienen encabezados por una cita del mexicano José Emilio Pacheco, no estaría de más recordar ahora uno de sus versos más conocidos: «No leemos a otros: nos leemos en ellos». Y no otra cosa es lo que hace Angel Campos a propósito de Machado (don Antonio), Pessoa, Juan Ramón, Guillén, Lezama, Ullán y Assis Pacheco. (Y, que conste, no puedo evitar sentir, cuando los nombro, una vaga sensación de traición al desvelar, con ello, el inocente juego de iniciales que su autor nos propone).

De luces y de sombras, de aire y de silencio, de ruina y de memoria, también de geometría —lo ideal, lo platónico, ese modo de decir entre juanramoniano y guillemiano, por decirlo de alguna manera, que atraviesa la poesía de Campos— la *casa*, convertida siquiera en un *refugio*. El tiempo ha respetado su endeble, pero entera, consistencia. «Sombra de la memoria», su presencia. Razón contra el olvido que acecha tras sus muros desconchados. Una meditación que se sustenta en la vida vivida. Enfrente, la palabra, capaz, por un momento, de asirla y de nombrarla. «Lectura» y «escritura» son palabras manchadas que se mezclan con aquellas que hablan de los sitios, los recuerdos y las cosas. En soledad, se ruega —¿a quién?, ¿de dónde?— ese «refugio», «lugar al sol, donde escribir sin culpa, libremente», «esta orilla secreta, donde todo es más fácil».

El libro se cierra con una sección titulada «Oficio de palabras», un breve pero enjundioso poema sobre la creación poética que algunos —es mi caso— consideramos emblemático en la trayectoria de Campos. Concretamente, desde la lejana fecha de 1981 en que dicho poema se diera a conocer tras ganar un premio universitario —el «Residencia» de Cáceres, ya desaparecido—, gracias al acierto de un jurado que presidía el siempre añorado Juan Manuel Rozas (al que se recuerda, por cierto, en la nota final del libro). El germen de toda la poesía posterior de Angel Campos Pámpano estaba —y sigue estando— allí. Con él, la clara percepción de que su autor iba a ser —era ya— un poeta capaz y necesario.

Alvaro Valverde

La cruda palabra libre de José Miguel Ullán*

Si el libro con que la editorial Ave del Paraíso abre su colección, «Es un decir», marca la pauta de futuras publicaciones, podemos pensar que estamos ante una empresa literaria prometedora y bastante particular en el panorama de nuestra lírica.

Visto y no visto supone la vuelta de José Miguel Ullán al formato que suele ser habitual para libros de poesía, después de haber publicado, en los últimos diez años, ocasionales poemas sueltos —que se recogen aquí—, varias *plaquettes* —una de ellas, en edición no venal de la misma Ave del Paraíso, *Favorables Cancún poema* seguido de *La dictadura del jaikú* (1993)— y algunos trabajos en colaboración con pintores. *Manchas nombradas*, de 1984, era hasta ahora su último libro.

Al abrir *Visto y no visto*, lo primero que experimenta la lectura es que las palabras le exigen detenerse: atender a cada expresión por sí misma antes de pasar a la siguiente, fijarse en cada signo de puntuación, pegar el oído al trazado de la frase, atender a los espacios en blanco. Muchos lectores —dicen que la mayoría— evitan esa sensación, pues prefieren que la lectura resbale de un verso a otro hasta redondear la anécdota y sacar «en limpio» una impresión concreta, identificable y capaz de encajar en la memoria con palabras propias. Casi todos los libros de versos que se publican hoy —y la práctica totalidad de los escritos por las nuevas generaciones de influencia en ascenso— tienen ese destinatario. *Visto y no visto*, por el contrario, va dirigido al

lector paciente, al que se considera suficientemente dueño de su tiempo como para arriesgarlo sin reticencia, es decir, a un lector sereno, pero también activo, premeditado y alevoso.

La pasividad de la lectura estrictamente receptiva no sobrepasará el primer texto del libro —un áspero poema de toma de distancias—, ni el segundo —una retahíla de frases periodísticas con ligera reelaboración final—, ni mucho menos el cuarto —una serie de notas de diario itinerante—, que parecen estar dispuestos estratégicamente como barreras para despedir sin contemplaciones al lector adicto a la referencia debida: aquí lo primero es preguntarse si la referencia existe, y para eso hay que detenerse a leer, no ya sin prisa, sino, lo que es más difícil, sin prejuicios interpretativos.

Las dos partes del libro se apoyan en un procedimiento generativo común: los poemas parten de un hecho artístico dado, sea escritura —Francisco Pino, José Ángel Valente, Miguel Espinosa, María Zambrano— o pintura —toda la segunda parte, titulada «Manchas nombradas II», pero también muchas páginas de la primera—. Desde ese hecho objetivo, el texto de Ullán opera no ilustrando ni comentando, sino situándose en actitud de crear fertilizado por la obra admirada. Dicho por esa primera persona que aparece de pronto en la página 111: «Quisiera pintar algo que viniera de las cosas, igual que el vino viene de las uvas». La asunción del texto ajeno o del cuadro fermenta hasta dar un nuevo producto artístico independiente del motivo que lo provocó. Y ese contacto, ese encuentro de las raíces de un arte con las de otro, crea referencias absolutamente propias, excluyentes de las que pudieran aplicársele desde cualquier sistema de códigos receptivos. El poeta opera por incógnitas, no por constantes, y a cada palabra lo vemos atarse y desatarse en un nudo dialógico con los objetos precisos pero a la vez expansivos —por artísticos— a los que se dedica.

Dialogía, sí: el arte ajeno y la palabra que le responde mueven el punto de apoyo sobre el que se mantiene en

* José Miguel Ullán: *Visto y no visto*, Ed. Ave del paraíso, Madrid, 1994.