

fantasía de Ramón Gómez de la Serna.

Roto el turno de partidos y sonando los primeros ecos de la Gran Guerra, la prensa española entra en un nuevo período histórico. Exploran las autoras la labor de los servicios de propaganda, que subvencionaron, según los casos, el apoyo de diarios germanófilos y aliadófilos. Nos parece brillante el análisis que ofrecen del semanario *España*, un proyecto sugestivo y también un revés empresarial. Dirigido por Ortega y Gasset, su redacción estuvo integrada por nombres como Baroja, Maeztu, Pérez de Ayala y D'Ors, además de contar con Antonio Machado, Unamuno y Valle-Inclán entre sus colaboradores.

En los siguientes apartados del libro se advierte que la pujanza de la prensa es creciente y ni siquiera la Dictadura detiene el imparable proceso de modernización de los grandes periódicos, pese a imponerse una limitación de los temas políticos en sus páginas y legislarse la censura previa en 1923. Ya se adivina el éxito de cabeceras fundamentales para entender el proceso político previo a la República. Cabe mencionar aquí *El Debate*, *El Sol* y *La Libertad*, por llevar a la memoria del lector algunas de esas notorias publicaciones. Será en el período republicano cuando se dicten nuevas disposiciones en materia de prensa, todas ellas atendidas con precisión en la obra, que también repasa el extenso muestrario de periódicos del momento. Cierra el volumen una

alusión a la Ley de 1938, que silencia todo asomo de libertad en el mundo periodístico y abre una nueva etapa que, naturalmente, también ha de ser objeto de atención por parte de los historiadores, cuando menos con la misma competencia investigadora acreditada por María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz en su trilogía.

Guzmán Urrero Peña

Paradiso: dos poetas¹

Artífices de una de las poéticas más meditadas y rigurosas de la joven poesía española, los escritores tenerfeños del grupo *Paradiso*, de evidente filiación lezamiana, han inaugurado una nueva colección literaria, *Paradiso/Ediciones*, continuadora de un proyecto que tuvo su origen en una revista homónima cuya finura conceptual y radicalidad crítica la situaban al margen de los juegos de salón tan habituales entre sus coetáneos. Al hilo de una tradición eminente-

¹ Melchor López, *Altos del sol*, *Paradiso/Ediciones*, Sta. Cruz de Tenerife, 1995, 70 p. Alejandro Krawietz, *La mirada y las tamaras*, *Paradiso/Ediciones*, Sta. Cruz de Tenerife, 1996, 58 p.

mente barroca que invoca ejemplos tan singulares como los de sor Juana Inés de la Cruz, Octavio Paz, Lezama Lima, José Ángel Valente, Severo Sarduy o, más cercano en el tiempo y el espacio, Andrés Sánchez Robayna (que ha confeccionado una antología del grupo, *Paradiso. Siete poetas*, 1994), los poetas de *Paradiso* exploran un imaginario fundado desde su inicio en el paisaje y la luminosidad canarias: como el propio Sánchez Robayna ha sugerido en alguna ocasión, el poema no es sólo expresión y lugar del enigma, sino también respiración del espacio insular, lectura del cuerpo o texto del mundo. Y ese mundo se ha convertido, según cita afortunada de Lezama Lima, en un «madreporario de islas».

En *Altos del sol*, primera entrega de Melchor López (1965), la mirada del narrador se desdobra bajo impulsos complementarios. Aquí la luz, como sugiere el título, deja su papel de protagonista para convertirse en voz del poema y dictar dos formas bien diferenciadas de escritura. Por un lado, fragmentos narrativos que van hilando, a modo de fondo o ilustración, un mismo paisaje temporal; por otro, breves instantáneas en forma de *haiku* o *tanka* que actúan como bisagras y fijan o singularizan la percepción. Dicho de otro modo: en los primeros, el sol *habla* como recorrido, como arco de luz que se despliega con el tiempo y alumbrá instantes sucesivos; en las segundas, hace un alto y aísla el instante

como haría un párpado o el disparador de una cámara fotográfica. Se trata, en ambos casos, de despojar al *yo* de algunos de sus atributos de narrador y crear así una apariencia o ilusión de objetividad. Quien narra y dispone su mirada sobre las cosas es la luz; el *yo* que se hace presente en muchos de estos fragmentos parece observarse sólo a través de lo que la luz le deja ver. Su confianza en el poder revelador del sol le ayuda en su exploración de un mundo físico cuyos límites se abren o difuminan con cada nuevo descubrimiento.

A lo largo de los cincuenta y cinco fragmentos que conforman *Altos del sol*, Melchor López se mueve con igual soltura en tonos diversos. Del impresionismo leve de ciertos paisajes, donde una pincelada basta para recrear el mundo, al seco expresionismo de un poema como el que empieza «La muerte tendrá alguna vez el latido de esta tarde», pasando por la sentencia gnómica o la alegoría de contornos imprecisos y misteriosos. En todos ellos hay un intento por renovar la tradición del poema narrativo, desplazándolo hasta sus límites genéricos y desafiando las expectativas rutinarias del lector. El resultado, lejos de invitar al desconcierto, posee una íntima trabazón y coherencia, quizás porque su impulso original es siempre el mismo. Nada lo perturba. Hay en estos poemas una defensa y búsqueda constante de la simplicidad y lo diminuto como lo único que escapa al peine del tiempo, que se

traduce en una poética de la insignificancia, de lo apenas percibido u oculto. El enigma, de este modo, se muestra o insinúa en signos dispersos y no siempre nítidos, que sólo el poeta puede reunir y elucidar. Y así, también, la lectura: el texto es relato neutro (narración de la luz) que desafía al lector y lo activa. Aquí el maestro no es tanto Wallace Stevens como el William Carlos Williams inicial de «The Red Wheelbarrow» o «Cherries»: «Por los paseos/ una motocicleta/ va traqueteando». La aparente simplicidad de este poema no puede estar más lejos de una expectativa lectora que privilegia el sentido común o la extracción final de una moraleja. En el simple descubrimiento (lectura) de una serie de signos aislados se encuentra el centro irreductible del poema, su capacidad para el extrañamiento. Que ello, a veces, parezca al lector un ejercicio fútil es sólo una consecuencia de los riesgos asumidos, no un juicio sobre una visión poética de singularidad evidente.

En *La mirada y las tamaras*, Alejandro Krawietz (1970) recoge el legado barroco con intensidad se diría normativa. Menos liberado que Melchor López de la herencia de sus mayores (es también algo más joven), Krawietz explicita sus claves y referencias a modo de armadura, con la seguridad que da saberse miembro de una tradición determinada. El libro se articula así como muestrario de usos lingüísticos y estilísticos, preocupado por mostrar la habilidad y compe-

tencia de su autor, que pasa con cierta arbitrariedad del poema de brevedad impresionista al anuncio oracular o el juego metalingüístico, a veces, eso sí, espléndido: «Sobre la arena húmeda, las huellas de las gaviotas dibujaban una Δ . (Hay que colocar en su vértice la pelota para enviarla al infinito.)». Que nada de ello, sin embargo, llegue a empañar del todo un libro de rara intensidad y coherencia en su lectura del mundo físico, parece, en todo caso, una buena señal. El lector percibe tras la exhibición de materiales una muy personal visión poética preocupada por la multiplicidad de las apariencias y la analogía entre los espacios insular y poemático. Conecta ello con lo que Krawietz expresara en su día en las páginas de la antología: «El poema es también una isla cercada por el espacio en blanco... Habito una isla; indefectiblemente habito también una isla».

La escritura de Krawietz procede por acumulación: es un barroco de capas y estratos, que va sumando enunciados en un intento por desentrañar el enigma final del cuerpo del mundo. Pudiera llamarse también una escritura de acarreo o de desplazamiento: todo ocurre como si Krawietz fuera desprendiendo niveles del paisaje y trasladándolos, uno por uno, hasta la página. Se trata de desnudar el mundo al tiempo que se llena la página. O más concretamente: se desnuda al mundo para llenar la página. Se suceden, así, cláusulas de una sintaxis sencilla o simplificada, donde

el verbo se elide y la subordinación queda relegada en favor de la yuxtaposición y el paralelismo:

La nueva morada derruida en el páramo. Un polvo muy rojo ha borrado toda huella. El día se empequeñece a nuestra llegada sobre la llanura vacía: mar aún más rojo. Cardones descuartizados. Una sabina replegada sobre la tierra. *Todo está solo.*

Desde la propia sintaxis del poema, pues, Krawietz explicita la analogía poema/isla y perfila una metáfora extremadamente sugerente de las relaciones entre mundo y lenguaje: en efecto, todo lo que es nombrado o entra en la página, desaparece del mundo físico o, al menos, del paisaje tal y como es percibido. El escritor agota las reservas del mundo pues trasmuta cuanto mira en palabras.

Como en *Altos del sol*, busca Krawietz el amparo de la prosa en un intento por enunciar la narratividad de la mirada, la forma que tienen los ojos de «revolotea[r] entre las piedras», en círculos concéntricos y cada vez más ceñidos. El ritmo, sin embargo, es otro: se suprimen nexos, cláusulas verbales, artículos; se juega con las pausas y los espacios en blanco entre párrafos; y, por último, se nombran una por una las formas, como si fueran lo último que permanece, el cuerpo del enigma. El punto de llegada no es muy diferente al descubierto por Melchor López, pero en Krawietz se intuye a partir de una progresiva y ardua simplificación del lenguaje.

De nuevo, se van desprendiendo capas y niveles hasta llegar al centro o nudo de sentido de la visión. Lo que queda es un sustantivo o simple enunciado ante el cual cabe sólo el asombro o la interrogación: «La montaña. Arrasado cadáver. Despojo. Pecio varado. Náutico de mil naves.// Comimos en la cima. Protegidos. El viento enarenado por semicírculos rojos». En esta trabazón, en la coherencia con que mundo y lenguaje trenzan sin desmayo sus signos, se cifra la aventura de este libro, y su mayor mérito.

Jordi Doce

Una nueva historia del arte*

Tal vez a alguien, al iniciar la consulta de este libro, le asalte la pregunta de por qué aún se hacen necesarios los manuales generales de historia del arte. Pero obtendrá respuesta. Ya la primera frase que escribe en la presentación de esta obra Juan Antonio Ramírez, su director, dice: «La importancia de la historia del arte se ha venido acre-

* Juan Antonio Ramírez (ed.): *Historia del Arte*, vols. 1 y 2, Madrid, Alianza Ed., 1996.