

mar!”, por camino distinto al de la mayoría de los intérpretes anteriores, y con profusión de citas que, como eco, resuenan en el medio verso lorquiano; de igual forma, el análisis del “Nocturno yanqui” de Cernuda, sobre todo por la exposición que realiza de su método de “descripción estilística” en dos partes, inmanente y trascendente; en la primera se trata de analizar la forma del contenido (actitud y temas) y la forma de la expresión conforme a los niveles del lenguaje; en la segunda parte, el método estilístico compara el texto con la obra total del autor y con textos ajenos. Tal método –nada novedoso, por otro lado– es “un ejercicio de lectura sin más motivo ni finalidad que la comprensión por amor”, aunque el crítico perciba numerosos objetivos en los que no podemos detenernos.

Me parecen magistrales los dos estudios dedicados a los “prosemas” de Ángel González, uno para definir el “prosismo” poético y ver su función en la poesía del asturiano, y el otro, por un análisis certero de uno de los “prosemas”. Frente a otros análisis, en éstos, sin perder objetividad, hay cierta entrega, sin duda motivada por la función poética. Como entrega hay en los estudios dedicados a la poesía de Claudio Rodríguez.

Difícil parece trazar generalidades que atañan a estudios tan diversos; sin embargo, los une un método común proveniente de la estilística estructural. Añadamos la copiosa erudición del crítico, la agudeza en los diferentes análisis, el hecho de cifrarse tales análisis en los textos, sin perderse en vanas elucubraciones teóricas. Por otro lado, admiración y amor están en el origen de los diferentes trabajos. Es verdad que la guía segura de un mismo método origina cierta monotonía, sobre todo si los estudios se intentan leer seguidos. Todo queda superado por una curiosidad intelectual que, expresada por el crítico, hay que presuponer también en el lector.

José Enrique Martínez

Antonio Gamoneda, *Arden las pérdidas*, Barcelona (Tusquets) 2003, 128 pp.

Cada libro de Antonio Gamoneda es un aldabonazo de lucidez poética. No hace falta decir lo que supuso cada uno de sus libros, desde *Descripción de la mentira* a *Blues castellano*, *Lápidas*, *Libro del frío* o *Libro de los venenos*. El nuevo poemario, *Arden las pérdidas*, es fruto de una ardua labor de reescritura. Cuando la conciencia estética es auténtica, el trabajo de reescritura es, indudablemente, un duro esfuerzo que compromete al ser entero y a la poesía y al ritmo. El poemario es entonces como una larga preñez que aboca a un parto difícil. Hay que decir, además, que Gamoneda ha instaurado en la poesía española un modo de entender y de hacer poesía que aboga por el oscurecimiento del lenguaje, pero no adrede, sino probablemente porque las oscuridades del corazón sólo así pue-

den expresarse. Resultado de todo ello es un discurso complejo y una cadencia sostenida. Es cierto asimismo que la palabra de Gamoneda, tan propia y original, es inconfundible, acaso porque sorprendemos un léxico que ha hecho suyo, con indudables connotaciones simbólicas en muchos casos; palabras como bestias, frío, inmóvil, madre, imposibilidad, úlceras, etc., forman ya una tupida red en su obra, al igual que debe aludirse a un fraseo característico, en el que reconocemos versos como “la lucidez trabaja en mí como un alcohol enloquecido”, “veo la pureza de rostros que se forman en la lluvia”, “creo en la desaparición”, etc. Una palabra cobra relevancia por su frecuencia: luz. *Sólo luz* fue el título que Gamoneda puso a una amplia antología de sus versos. Y para aclarar el título remitía al último poema del *Libro del frío*. Aún así no es fácil ese ámbito gamonediano. No es una luz sin sombra, y no es una luz especialmente iluminadora. Si no interpreto mal, puede confundirse con la visión final, con “la última luz”, con el despojamiento final, con la pérdida, con la muerte.

“La luz hierve debajo de mis párpados”. Es el verso inicial para un espacio nuevo, creado por la palabra. “La luz es la médula de la sombra”. Es en ese espacio de contradicciones donde “arden en mí los significados”. ¿Los significados de las pérdidas? ¿Las pérdidas de los significados? En todo caso, pérdidas de difícil definición, pues “todos los signos están vacíos”.

Se canta lo que se pierde. En algún momento llamé a la de Gamoneda una poética de lo residual, en el sentido de que poetiza lo que queda, lo que resulta de la descomposición o la destrucción de algo, los despojos. De ahí su cercanía al dolor y a la muerte (Gamoneda ha definido su poesía como el relato de cómo avanzamos hacia la muerte). Complejidad –“ardemos en palabras incomprensibles”-, temática residual y todo ello pensado desde la perspectiva de la muerte establecida por un sujeto poético capaz de objetivar, aparentemente al menos, vivencias de “la lluvia de otro tiempo”, hablando de ellas como si fueran de otro, saliendo de sí (“algunas tardes me sorprende / lejos de mí, llorando”); un sujeto acompañado de olvido, de tiempo, de llanto; un sujeto que atestigua una vejez, unas lágrimas, un corazón de sombras; un sujeto desnudo, despojado; un sujeto atado al dolor y al olvido, un sujeto que padece algunos extrañamientos (“¿Soy yo quien mira con mis ojos?”; “Te habitas a ti mismo pero te desconoces; vives en una bóveda abandonada en la que escuchas tu propio corazón”).

En la poesía de Gamoneda se respira fuerte carga de negatividad existencial: “Estaos solos entre dos negaciones como huesos abandonados a los perros que nunca llegarán”; “he tirado al abismo el hueso de la misericordia”... Muerte, soledad, dolor, olvido. Un tiempo duro, un pasado visto como “lienzos inmóviles” que se contempla desde el ahora del poema; un pasado en el que hubo -otra vez- dolor, sombra y muerte. Un tiempo de pérdidas también (la madre, cuyas manos busca “en los armarios llenos de sombra”, la niñez “perdida en la dulzura negra de las canciones lejanas”). La vida es un fuego en el que arden las pér-

didias. Fue así y así es. Y cuando el poeta -edad, edad...- lo constata, su actitud es ya la indiferencia: “ahora mi pasión es la indiferencia”, lo que no impide el roer del tiempo de los “dientes invisibles”. Este enfoque del pasado desde el presente origina una estructura recurrente en numerosos poemas, que comienzan anafóricamente con “vi” para enfrentar el pasado al “ahora”: “Vi árboles clamando, bestias heridas y el temblor del sílice. / Vi la vagina maternal que llora y el dolor en una cuna dorada / y a los suicidas en el interior de la luz. / Ahora no veo más que / ángulos temibles”.

Esta negatividad que observamos desde la parte inicial (“Viene el olvido”) es una negatividad airada en la segunda parte, “Ira”, donde regresan tiempo de sufrimiento (“sombras torturadas”, gritos, la ciudad rodeada de llanto, sangre, muros calcinados, cuerpos muertos al borde de las acequias, cárceles y tumbas). Son poemas breves, a manera de estampidos, de golpes secos sobre la conciencia, creados desde la experiencia biográfica de la guerra civil, pero suficientemente abstraídos de la circunstancia temporal para que cobren valor universal (todas las guerras, todo el dolor del hombre de cualquier tiempo y lugar).

A la luz se opone la sombra, pero “Más allá de la sombra” (título de la tercera parte) también “arden los límites” entre la luz y la sombra (“hay luz dentro de la sombra”). ¿Qué hay más allá de la sombra? Nuevas pérdidas (“los rostros que me han abandonado” y “grandes flores inmóviles, madres atormentadas en sus hijos, líquenes fertilizados por la tristeza”). Más allá de la sombra sólo hay sombra (o luz): “No hay más que rostros invisibles”.

Los poemas cobran más cuerpo en la parte final, “Claridad sin descanso”, donde el poeta crea un ámbito corroído por la enfermedad, amenazado por la sombra, por el dolor, por el frío, un pensamiento torturado por no haber hallado respuestas: “Así es la vejez: claridad sin descanso”. Pero tal claridad no es más que otra pérdida: “¿de qué pérdida claridad venimos?”. La claridad que daba tal vez la fe es la que se ha perdido: El dios soñado es otra pérdida, aunque puedan permanecer briznas de esperanza: “no viene / la lucidez sin esperanza”. La vida se vive como una desaparición (como desapariciones). De tal constatación brotan preguntas que el sujeto acaba resolviendo en aparente imposibilidad. Más bien se percibe, junto al cansancio del corazón, cierta dolorosa desesperación, sin alharacas, pero cierta. De ahí que algunos poemas resulten sobrecogedores, como el que comienza: “Vi descender llamas doradas sobre muros de sombra”, en el que todo el tiempo se acumula como en un cántaro de penas, con un final en el que se constatan los restos, los residuos, sin que deje de asomar la ironía de la promesa vana enfrentada a la dura cosecha última: “Esta es mi relación, esta es mi obra. No hay nada más en la alcoba fría. Fuera de ella, abandonadas, están las cestas de la tristeza, excrementos cubiertos de rocío y los grandes anuncios de la felicidad”. Gamoneda ha ido elaborando pérdidas, vacíos, acorde con la forma poemática fragmentaria de un “relato” que discurre ya no en versos ca-

nónicos, sino en “bloquecillos textuales” que van creando huecos gráficos y de sentido. No otra cosa es la memoria, la vida: residuos, despojos, pérdidas, vacíos, huecos, fragmentos de dolor.

José Enrique Martínez

Le Men Loyer, Jeanick, *Gramática del español correcto (I)*, León (Univ. de León) 2003, 278 pp.

Es un hecho constatado que durante los últimos años la enseñanza del español para extranjeros ha experimentado un auge espectacular en nuestras Universidades, hasta el punto de haber merecido una especial atención por parte de las autoridades académicas y de los departamentos más directamente relacionados con el tema. Ello ha dado lugar a la aparición de una abundante y rica bibliografía sobre la didáctica de la lengua, tanto desde el punto de vista de la pedagogía propiamente dicha (métodos, sistemas, recursos, etc.), como del contenido de los programas y sus enfoques doctrinales (normativa gramatical, escuelas lingüísticas, planteamientos investigadores, etc.). Es en este segundo campo en el que se inserta el libro que aquí comentamos, cuyos destinatarios, empero, no son sólo los alumnos extranjeros, sino también, y quizá de modo especial (por lo que a continuación diremos) los propios alumnos de habla hispana que acuden hoy día a nuestras aulas universitarias.

En el primer peldaño de su prólogo la autora se apresura a afirmar que esta obra, destinada a alumnos universitarios, pretende “contribuir a la mejora de la calidad de expresión de nuestros estudiantes”, porque “aprender la gramática práctica de una lengua no es un capricho ni un lujo: es una necesidad”. No deja de ser triste y descorazonador constatar que tenga que pensarse en los estudiantes universitarios como los destinatarios de páginas semejantes. Por más que se nos tilde de derrotistas, y con el aval que nos proporcionan lo más de treinta y cinco años de experiencia docente en aulas universitarias, debemos airear nuestro convencimiento de la degradación generalizada (salvo honrosas excepciones) sufrida por el otrora ágil y vivo conocimiento de la gramática funcional del español que mostraban nuestros alumnos. En aquel viejo, pero enriquecedor bachillerato que tuvimos la suerte de cursar la gente de mi generación, ese tipo de aprendizaje gramatical se iniciaba en el umbral mismo de la denominada Enseñanza Media. Una de las pruebas obligatorias que el niño de apenas 9 ó 10 años de edad tenía que superar para su ingreso en el bachillerato consistía en un dictado en el que no se admitían tres faltas de ortografía. ¿Quién de nosotros no recuerda el libro de dictados de Miranda Podadera? Podrá denostarse aquel tipo de enseñanza, pero dígasenos a qué se debe que a diario tengamos que lamentar la desastrosa ortografía que revelan tantos de nuestros estudiantes universitarios. ¿Puede alguien negar que actualmente, en otro umbral (aunque en este caso