

pensamiento, sentimiento e intuición. Sensación y sentimiento muestran una notable afinidad tendencial. Los sufíes no exigen el rigor de la mística cristiana. Hablan únicamente de un *adiestramiento* de las sensaciones y sentimientos. En todos los planos—de sensación, de intuición y de pensamiento—se impone una redirección que apunta a Dios como Supremo Objetivo. La intuición es propiamente *conocimiento* místico. En suma, la mística sufí se resume en una rigurosa moralidad.

El libro concluye con un bellísimo texto de G. van Der Leeuw —famoso fenomenólogo de las religiones—. Su tema no puede ser más sugerente: «La inmortalidad». El texto demuestra que la inmortalidad no sólo no es contraria a la metamorfosis, sino que más bien la complementa y la dota de sentido. «Nuestra vida —concluye— surge y ocupa su lugar entre los dos misterios del antes y el después. Pero el mero hecho de poder hablar de antes y después nos demuestra que la muerte no se cumple, como tampoco el nacimiento, en nuestra vida» (página 201).—JOSE MARIA BERMEJO (*Avenida del Manzanares, número 20, 1.º, A. MADRID-II*).

ANGEL GARCÍA LÓPEZ: *A flor de piel*. Colección Adonais. Ediciones Rialp. Madrid.

La poesía de Angel García López —nacido en Rota (Cádiz) en 1935— viene a representar de modo muy característico los rasgos definitorios de un grupo de poetas españoles cuya obra, surgida a la sombra de la de aquellos que inmediatamente les preceden desde el punto de vista histórico, ha adquirido posteriormente desarrollo dentro de una atmósfera poético-ideológica que podríamos calificar de híbrida e intermedia entre las propias de dos generaciones. En efecto, aunque en un sentido amplio, cabría considerar a todos ellos como pertenecientes a lo que de forma un tanto ambigua se ha convenido en denominar poesía española de posguerra, ya que básicamente su concepción estética y su *mitología* son las de aquélla ciertas implicaciones observables en algunos de los más recientes libros de esos poetas, entre los que *ad exemplum* pueden mencionarse *Juicio final*, de Miguel Fernández, y éste *A flor de piel*, que motiva la presente nota, hacen pensar, en cambio, en una suerte de propósito de aproximación a la poesía de los más jóvenes. Bien entendido que dicha aproximación no es ni mucho menos completa, ya que al centrarse exclusivamente sobre ciertos aspectos formales del poema y no sobre la concepción misma del fenómeno poético, es reveladora de un mero intento de actualiza-

ción de motivaciones y fórmulas expresivas características de la poesía española inmediatamente anterior. En vista de estas consideraciones, pienso que la forma más idónea de ensayar un análisis crítico de *A flor de piel* consiste en constatar hasta qué punto ha sido lograda o no por García López la conjugación de dos sectores de elementos tanto estilísticos como de contenido, en cierto modo antitéticos—en cuanto propios de generaciones distintas e históricamente coetáneas—, que inciden sobre la mayoría de los poemas de dicho libro.

En la sección XXII de *The man with the blue guitar* Wallace Stevens afirma: «Poetry is the subject of the poem, / From this the poem issues and / To this returns.» Estas palabras del poeta de Reading podrían servirnos en principio para una caracterización diferenciadora de la más reciente tendencia poética española—que ha recibido ya, por parte de sus más fieles detractores, varias denominaciones de una dudosa ironía, entre las cuales ha hecho fortuna la de *escuela veneciana*—frente a la poesía de posguerra. Mientras que el supuesto realismo típico de esta última, al fundamentar el grado de validez de los productos artísticos en su mayor o menor parecido con una realidad convencionalmente entendida, implicaba, en último término, una *concepción subjetivista* de la poesía, por cuanto que ésta, siendo definida como relación de dependencia, no podía arrogarse en ningún caso la condición de objeto estético autosuficiente en la obra de los más jóvenes; en cambio, la proposición de Wallace Stevens («Poetry is the subject of the poem») es llevada, consciente o inconscientemente, a sus más radicales consecuencias, a saber: la concepción del poema como entidad objetiva y autónoma, que, según observa René Daumal al comentar unas palabras de Rolland de Renéville, «elimina de la discusión toda poesía didáctica filosófica, que hablaría de un objeto sin hacerlo experimentar».

Estas precisiones no son superfluas por lo que al libro que nos ocupa se refiere. Confirmando esa apreciación de hibridez y anfibología que señalábamos antes como rasgo característico de la última obra de Angel García López, en la mayor parte de los poemas que integran *A flor de piel* se dan dos niveles o planos perfectamente diferenciables. El primero de ellos hace referencia a la motivación o finalidad del poema y, por consecuencia de ello, a la específica función que por su autor le es asignada, la cual en el presente caso consiste en la aprehensión y descripción de la realidad. Esto, como puede observarse y tal como se desprende de lo dicho más arriba a propósito de las consideraciones de Wallace Stevens, es una forma de entender el hacer poético, que en nada se diferencia de la que desde la década del

cuarenta hasta fechas recientes ha sido opinión mayoritaria en nuestro país. Sucede, sin embargo, que el segundo de los planos antes mencionados, consistente en la peculiar condición de los medios estéticos puestos en juego a lo largo del libro, contradice de algún modo al primero, provocando una cierta tensión entre—usemos términos convencionales—contenido y forma, que, si bien conduce en algunos poemas a un predominio formal meramente retórico y *decorativo*, entraña en los mejores momentos de *A flor de piel* no una simple descripción de lo real, como era la intención de García López, sino algo más puramente poético: la invención de otra realidad y la estructuración, inconsciente e inacabada, no obstante, de eso que en anteriores páginas, con referencia a *Oficio de los días*, he denominado *espacio poético*. Quede, empero, bien claro que dicha invención no conlleva en este poeta implicaciones críticas de ninguna índole, ya que aquélla aparece aquí conseguida en base a una mera estilización del mundo exterior y no como consecuencia de una sustitución poemática de éste por cualquier creación onírica o imaginativa que represente la negación (no evasiva) del mismo. El despliegue metafórico incidente sobre todas las páginas de *A flor de piel*, aunque en muchos casos carece de justificación dentro del contexto y finalidad del poema, quedando entonces relegado a simple elemento ornamental, alcanza, por el contrario, en unos cuantos poemas («Habitantes del zoo», «Haces de leña» y «Como un rumor, un viento del Sur que nos cegara») una primacía tal sobre el contenido, que el objeto real representado o aludido por éste desaparece, por así decirlo, ocupando su lugar el lenguaje. Y es precisamente este extremo el que proporciona actualidad a la poesía de Angel García López. Característica central de gran parte de la poesía moderna (1) es, en efecto, la pretensión de erigirse ella misma en su propio significado, más allá o al margen de sus posibles connotaciones y referencias extrínsecas («el sentido no está fuera, sino dentro del poema», observa Octavio Paz), así como la de borrar la distancia—propia del lenguaje usual—entre la palabra y el objeto por ella designado.

Cosencuecia de todo lo dicho es que *A flor de piel*, por lo que a los tres poemas mencionados se refiere, desborda en sentido positivo los propósitos de su autor. En aquéllos la experiencia central desencadenadora del verso es ante todo una experiencia verbal que tiene por fin, no la descripción o expresión del objeto representado, sino

---

(1) No puede ignorarse, sin embargo, que existen lejanos e ilustres precedentes a este respecto. El caso más evidente es el de Góngora en las *Soledades* y en la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Y en la misma dirección se encuentra la célebre afirmación de Marino, tan superficialmente entendida por lo general, en el sentido de que «è del poeta il fin la meraviglia».

específicamente la invención y formulación del mismo. Invención y formulación que siguen existiendo incluso cuando, como sucede en este caso, el objeto poético no sea siempre un producto imaginativo estricto, sino un objeto perteneciente a la realidad, pero concebido —y, en consecuencia, *deformado e irrealizado*— como representación o simbolización (en el sentido que asigna Mallarmé a esta palabra) de una emoción estética concreta; es, en suma, lo que con algunas diferencias de enunciación, llama Eliot «correlato objetivo». Los restantes poemas del libro denotan, en cambio, una contradicción interna difícilmente superable, por cuanto que en ellos el juego metafórico, al no resignarse a desempeñar una mera función instrumental ni decidirse a adquirir una sustantividad propia, queda gravado por un claro matiz de superfluidad. Podríamos decir que la metáfora es en ellos como un cristal opaco, colocado entre el lector y el objeto, que no permite apreciar los perfiles de éste y que no posee tampoco la finalidad de reemplazarlo.

Señalábamos antes que en los poemas de García López el objeto poético no viene, salvo escasas e irrelevantes excepciones, proporcionado por la imaginación, sino que consiste en una estilización de lo real (dándole a este término un sentido amplio), la cual, además, desempeña de ordinario una función simbolizadora. Para analizarlo más específicamente, diremos que está recogido por este poeta, bien del ámbito de la existencia cotidiana, bien del mundo de los recuerdos. De las tres categorías que aconsejaban Rilke para expresarse —los objetos que nos circundan, las imágenes del sueño y los temas del recuerdo— (2), García López utiliza solamente la primera y la tercera, prescindiendo, por lo general, de la segunda. Ciertamente, esas tres categorías no agotan la amplísima gama de objetos incorporados por la poesía; sin ir más lejos, Rilke olvida la categoría de las figuraciones imaginativas, si bien esa referencia a las *imágenes del sueño* pudiera ser entendida como una alusión a las imágenes proporcionadas por la fantasía, si es que hemos de creer a Coleridge cuando concibe a esta última como una subespecie de la imaginación («la fantasía *combina*, la imaginación *crea*», afirma el poeta británico). Pero lo que concretamente nos interesa ahora es destacar lo sintomático, que, cara a una caracterización generacional de la poesía que nos ocupa, resulta

---

(2) Efectivamente, en carta fechada en París, el 17 de febrero de 1903, y dirigida a un incipiente poeta, alumno de la Academia Militar de Wiener Neustadt, Franz Xaver Kappus, cuyo nombre es únicamente recordable por haber sido el destinatario de las diez célebres cartas agrupadas más tarde bajo el título de *Cartas a un joven poeta*, Rilke le proporciona una serie de recomendaciones entre las que figura la siguiente: «Utilice para expresarse las cosas que lo circundan, las imágenes de sus sueños y los temas de su recuerdo.»

el hecho de que García López no incorpore a sus poemas ninguna clase de elementos oníricos. Esta circunstancia nos permite encuadrarlo, al menos en lo que a su concepción de la poesía se refiere, dentro del marco de la poesía española de posguerra —caracterizada precisamente por una especie de alergia hacia los datos irracionales de toda índole—, si bien, como antes queda dicho, ciertas peculiaridades incidentes sobre su obra poética aconsejan no tomar dicha inclusión en un sentido demasiado rígido.—ANTONIO LÓPEZ LUNA (*Uruguay*, 3, 5.º, G. MADRID-16).

## DIARIO DE ADAMOV

Los diarios íntimos, las notas personales y las memorias tienen más posibilidades de fascinarme que cualquier otro género literario. Quizá por la falta de veladuras y la casi inexistente pretensión de crear una obra de arte en su estricto sentido, aunque, naturalmente, el diario redunde al fin en obra de arte. El autor de novelas, por ejemplo, no tiene para juzgar el mundo más elementos de juicio que los que le brinda su propia vida y personalidad. A esto se añaden lógicas y yo diría que elementales exigencias estéticas (reelaboración de la realidad, asociaciones diversas, amagos de fantasía e inventiva) y una voluntad de objetividad. El resultado, cuando es válido y admirable, ha permitido decir a muchos críticos que el novelista imita a Dios en la creación de mundos y estructura algo así como una segunda realidad. En las novelas abunda mucho el elemento autobiográfico convenientemente adobado, disfrazado, escamoteado, en aras de la creación estética. El novelista no se rinde a la realidad-real, a lo que él cree que es la realidad-real, sino que la utiliza. Dentro del sumario de su vida, que es inalienable, elige, fragmenta, calla, inventa, transforma y compone la obra, la *otra realidad*, una ficción adecuada a no sé qué ambiguas reglas, y de esta manera nos encontramos que el novelista halla en su tarea oportunidades de evasión y de completar un círculo (repleto de frustraciones) que la propia vida jamás le permitió. Para no cansarnos más, una falacia. Como lector, cada día huyo más de la ficción gratuita, de la invención mostrenca, de la fantasía gratificante.

No puedo razonar por extenso el tema ahora, pero quizá en este punto de partida late y se justifica mi interés por los diarios personales, desprovistos de *astucias creadoras*, desnudos, cotidianos (en la medida de lo posible, supongo que lo estrictamente necesario para no