

Gabino-Alejandro Carriedo y el concretismo. El poema "Castilla"

CÉSAR AUGUSTO AYUSO

Gabino-Alejandro Carriedo (Palencia, 1923 - San Sebastián de los Reyes, 1981) conjuga en su obra una de las trayectorias poéticas más interesantes de posguerra, dada su variedad y la constante actitud de búsqueda que hay en ella. Si en 1946 publicó su primer libro: *Poema de la condenación de Castilla*, dentro del clima existencial y tremendista del momento, pronto se incorporaría al entonces polémico movimiento postista que, contra viento y marea, sostenían en Madrid Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory.

Periclitado este movimiento, a principio de los cincuenta prosigue con Angel Crespo el aprendizaje vanguardista iniciado en él a través de lo que ellos denominaron "realismo mágico", cuyo escaparate sería la revista *El pájaro de paja*, así como sus libros *Del mal, el menos* (1952) y *Los animales vivos*, editado catorce años después de su inspiración, en 1966. Dentro de la corriente de poesía comúnmente llamada social, que tuvo su auge entre los años 50 y 60, él contribuyó con otra revista: *Poesía de España*, de nuevo en colaboración estrecha con Angel Crespo; ella es, sin duda, el ejemplar más digno de este tipo de poesía, donde publicaron los autores más autorizados del momento y donde se dieron a conocer a algunos de los poetas extranjeros de mayor calidad. *El corazón en un puño* (1961) y *Política agraria* (1963) son dos libros que recogen la poesía de aliento cívico escrita por el autor en estos años¹.

El año 1965 marcaría un nuevo mojón en su andadura poética, ya que renuncia a seguir haciendo una poesía combativa y se dispone a volver a la experimentación lingüística, a los intentos vanguardistas, para salir del hoyo cavado por una poesía que había sacrificado en exceso la forma en aras de la

¹ Para una mayor ampliación sobre el autor pueden consultarse la introducción de Antonio Martínez Sarrión a la antología de su obra recogida con el título *Nuevo Compuesto Descompuesto Viejo* (NCDV en adelante), Madrid, Hiperión, 1980 y el libro de Amador Palacios: *Gabino-Alejandro Carriedo, su continente y su contenido*, Palencia, Caja de Ahorros de Palencia, 1984.

transmisión de un mensaje cuya eficacia se revelaba más que discutible². Entra, así, en una etapa de trabajo silencioso, sin apenas publicidad, que tiene, no obstante, sus puntos de interés.

Decide entonces rescatar *Los animales vivos*, un libro lleno de frescura, imaginación, magia y humor, que remite a aquella época rompedora y provocativa, sutilmente vanguardista, de los primeros años cincuenta³.

I LA POESÍA BRASILEÑA Y LA INFLUENCIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Decisiva en el rumbo que el poeta dio a su obra fue la *Revista de Cultura Brasileña*, que en 1962 había iniciado su aventura dirigida por Angel Crespo, pues suponía un contacto directo con la poesía de aquel país. En ella no sólo se traducían los más relevantes poetas del momento, sino que se redactaban esclarecedores trabajos sobre las figuras o los movimientos más representativos. Trato de favor se le dispensó a João Cabral de Melo, del que se tradujeron poemas en el primer número y en el 8⁴, pero no menos llamativo podía resultar el panorama de la poesía concreta -novedad en España- ofrecido en los números 5 y 11, este último todo él monográfico sobre la literatura de vanguardia brasileña.

La aparición de esta revista le encaminó a Carriedo hacia una reorientación estilística de su poesía, ya que también se centró en el estudio y la asimilación de los poetas brasileños que, sin serle absolutamente desconocidos, sino al contrario, muy admirados⁵, pasó de la simple lectura devota a la traducción al

² Un balance de esta etapa "social" lo hizo en el artículo "Un replanteo crítico de la poesía española", en el diario Arriba, II-II-1965, p. 19. También en la "Poética" suscrita para *Poesía social*, antología preparada por Leopoldo de Luis, firmada en marzo de 1965. Puede verse en la 3ª edición: Madrid, Júcar, 1981, pp. 247-249.

³ Apareció en la colección conquense "El toro de barro", dirigida por su amigo Carlos de la Rica. La publicación del libro a principios de los cincuenta resultó fallida, aunque se iba a llevar a cabo. En carta a su hermano Demetrio (Madrid, 30-V-1952) le comunica que el libro que está preparando -*Los animales vivos*- se lo tienen pedido una editorial de Palma y otra de Madrid. En otra carta (Madrid, 7-III-1953) le comunica que ya lo había entregado a la editorial Neblí, que se lo había pedido, y le anuncia que aparecerá tal vez pronto, e incluso le añade que "seguramente se haga de él, después, una edición limitada para bibliófilos". Rafael Millán, el director de Neblí, en la *Antología de la Joven Poesía Española* preparada para la revista venezolana *Lírica Hispana*, adelanta dos de los poemas del libro: "Los faunos" y "El conejo", que da como en prensa. Salió esta antología en setiembre de 1954.

⁴ Se consideraba su poesía de gran interés, porque en ella, "sin renunciar a la investigación de la realidad, antes bien procurándola afanosamente, se muestra a la vez como ejemplo de exigencia estética a través de una obra equilibrada y racional, y en ningún modo ajena a la experimentación". Era una propuesta que se hacía a la poesía española, desorientada entonces en plena crisis del realismo social. Ver Angel Crespo y Pilar Gómez Bedate: "Realidad y forma en la poesía de João Cabral de Melo", *Revista de Cultura Brasileña* (RCB en adelante), nº 8, marzo 1964, p. 6.

⁵ En "Nota bibliográfica de Gabino-Alejandro Carriedo" de NCDV se lee en lo referente al año 1952: "A través de Claudio Cabral de Melo, conoce la poesía brasileña", p. 161.

En "Entrevista con o poeta Gabino-Alejandro Carriedo", en la revista portuguesa *Bandarra*, nº 24, diciembre 1954, pp. 20-21, le dice a su entrevistador Antonio Rebordao Navarro que, en cuanto a la poesía en lengua lusitana, admiraba "en primer lugar a los poetas brasileños, porque creo que son los que más responden a las necesidades de una poesía adecuada al momento presente. En esto, como en arquitectura, los brasileños van al frente: Bandeira, Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Cecilia Meireles, Cabral de Melo..."

español, contribuyendo directamente a su expansión y conocimiento. Tras el número monográfico y decisivo sobre la vanguardia brasileña, que marca la fecha fronteriza para nuestro autor de diciembre de 1964, aparecerían de forma continuada versiones suyas de ocho poetas en otros tantos números de la revista -números 13 al 20, de junio de 1965 a marzo de 1967-⁶.

La poesía que a partir de ahora escribirá Carriedo va a entrar en la órbita de lo producido por João Cabral de Melo Neto, cuya obra le subyugará tan poderosamente que algunos de sus poemas de esta época parecen calcos de otros del brasileño⁷. Conoció a este poeta, que residió en España durante trece años, en 1959 y el mismo Carriedo confiesa que le causó un gran impacto, quedando desde entonces unido a él por una entrañable amistad. La admiración por su obra no tiene límites, pues le parece un renovador del lenguaje poético como pocos han existido. La depuración a que somete la materia poética y la sujeción a módulos estilísticos cada vez más estrictos y racionales encaminan la poesía hacia la objetividad más perentoria, que es la antipoesía, por cuanto niega el propio acto productor de poesía. Como dirá él mismo: "para trabajar un poema es necesario tiempo, imponerse una disciplina. No creo en absoluto en la inspiración"⁸.

De él aprende el rechazo de la retórica, la irracionalidad y el sentimentalismo, y por él emprende la lucha por ajustar la expresión al máximo y llegar a la desnudez y a la objetividad que hagan la comunicación -el poema- lo más funcional posible. Esta tensión dialéctica a que somete el lenguaje, el material poético, supone, lejos de una renuncia a lo real, la indagación más ardua para aprehender la realidad en sus dimensiones múltiples y en profundidad, sin que por ello la poesía abjure del humanismo.

Este acarreo aprendido en Cabral de Melo Neto reverbera especialmente en un poema tan perfeccionado como "Fuera puertas de Cuenca", en el que rigor conceptual y sensibilidad, lenguaje y forma popular, y densísima visión se conjuntan con inusitada armonía⁹. Fluye en él la lengua, el verso, menor, como el agua -que es el tema del poema- junto a la piedra, que como ella aparece esmerilado y duro, diamantino:

⁶ Pertenecen estos poetas a la controvertida, para la crítica brasileña, generación del 45, y son ellos, por orden de aparición: José Paulo Moreira de Fonseca, Domingos Carvalho de Silva, Fernando Ferreira de Loanda, Edgar Braga, Marcos Konder Reis, Alfonso Romano de Sant'Anna, Alfonso Félix de Souza y Bueno de Rivera.

En el año 1966 publicaron conjuntamente Angel Crespo y él *Ocho poetas brasileños* en la colección "El toro de barro", y en la revista *Primer Acto*, de junio de ese mismo año, apareció la versión, firmada por ambos, de la "Representación navideña pernambucana" de João Cabral de Melo Neto, *Vida e morte severina*.

⁷ Por ejemplo, "Blanco sobre blanco" y "Negro sobre blanco", de *Los lados del cubo*, se identifican con "Poemas(s) de la cabra" y "Definición de la conducta lineal" con "A palo seco". Los dos poemas del brasileño están recogidos en *Antología de la poesía brasileña*, Barcelona, Seix Barral, 1973, pp. 347 ss, realizada por Angel Crespo.

⁸ "Poemas de João Cabral de Melo Neto", en RCB, nº 41, junio 1976, p.21.

⁹ Pp. 125-127 en NCDV. Fue publicado por vez primera en *Revista de Occidente*, nº 47, febrero 1967, junto con otros dos títulos: "Un recuerdo de infancia" y "Las siete puertas de Sepúlveda", también recogidos en la antología.

El agua corre entonces
loca, alegre, purísima
entre chopos.

Refleja el chopo, el puente.
la casa antigua, el grajo.
Más, retrata la piedra.
La piedra entonces vuela
(¿cómo no hacerlo?), vuela

más que camina
en bandada homogénea.
en procesión compacta,
vuela en hilera recia.

Difícilmente volverá en poemas posteriores Carriedo a conseguir, bajo el patronazgo del brasileño, las cotas de comunión alcanzadas en éste, ya que la medida que permite ahorrar el desnudamiento retórico que persigue con la dosis exacta de emoción por la realidad suscrita, se verá rota en la mayoría de los poemas de *Los lados del cubo* (1973)

Fiel reflejo de esta nueva orientación inclinada hacia la más exigente poesía de la vanguardia es el único número de la revista que salió bajo el título *Breve relación casi periódica de poesía distinta contemporánea y no homologada* en 1968¹⁰. Junto a los poemas originales de Vicente Huidobro, José Angel Valente y Carlos de la Rica, se ofrecen cuatro traducidos, pertenecientes a S. Mallarmé, V. Maiakovski, E.E. Cummings y J. Cabral de Melo Neto; el de éste -"Tejiendo la mañana"- en versión del propio Carriedo¹¹.

En ese mismo año la revista *Nueva Forma* recoge en sus números diversos poemas como acompañamiento textual a las fotografías y temas tratados en sus páginas. Los textos pertenecen a diversos autores hispanos o extranjeros y, sobre todo, Carriedo adelanta en la revista muchos de los poemas que contribuirían a *Los lados del cubo*¹². El trabajo realizado para esta revista sería determinante para la composición temática de los poemas que luego recogería en el libro. Sus visitas a ciudades, exposiciones y museos inspiraron éstos, que querían ser un reflejo de su versión plástica del mundo ante la obra de los artistas contemporáneos¹³.

¹⁰ Según se puede leer a pie de página: "El editor de estos pliegos de canto y cautela es Gabino-Alejandro Carriedo, con quien concuerdan los poetas Santiago Amón, Rafael Ballesteros, José Esteban, Angel Pariente y Carlos de la Rica". Es una revista de sólo ocho páginas y pequeño formato, pero con una magnífica impresión, tanto por la calidad del papel como por la elegancia del diseño.

¹¹ Los cuatro poetas traducidos son igualmente revalorizados por la poesía concreta brasileña, a los que considera como antecesores, entre otros. Ver el artículo antes citado de Angel Crespo y Pilar Gómez Bedate.

¹² Estos poemas eran, por lo tanto, inéditos, lo que no ocurría con el resto de los publicados, ya que eran poemas escogidos, algunos muy conocidos, de poetas no siempre contemporáneos.

Esta revista de arquitectura, diseño y arte la había fundado el propio Gabino en 1966.

¹³ Especialmente atrajeron su atención la ingeniería y la arquitectura, hasta el punto de que la mayoría de los poemas estaban dedicados a arquitectos, y en un principio había pensado reunirlos bajo el título genérico *De arquitectura*.

En el nº 34 de la revista publica el poeta "Palabras a Bilbao" -no recogido en libro posteriormente-, un poema de gran sencillez, pero de perfecta estructuración en todos los órdenes lingüísticos. Formado por catorce estrofas de tres versos heterométricos, las tres primeras y las tres últimas observan un rígido paralelismo formal, que no semántico. No falta tampoco en ellas el juego combinatorio, propio de esta época tan atenta a la poesía de João Cabral de Melo Neto.

Las tres primeras aluden a un paisaje geográfico en el que se desenvuelve la ciudad. El viento y el mar Cantábrico, el verdor de las colinas, la niebla y el sirimiri, reproducen lo intemporal de Bilbao:

La primera palabra
después del viento y el Mar Cantábrico,
Bilbao.

Después del verde de las colinas,
la segunda palabra:
Bilbao.

Después de la niebla y el sirimiri,
Bilbao.
La tercera palabra.

Las tres estrofas del final reproducen un paisaje urbano, fabril, propio de una ciudad transformada por la técnica y la industria, por eso los elementos que se enumeran se refieren al mundo del trabajo, denotan el crecimiento y convocan un futuro de progreso;

La primera palabra
después del martinete y las perforadoras,
Bilbao.

Después del haz de arboladuras,
la segunda palabra:
Bilbao.

Después de la esperanza y su futuro múltiple,
Bilbao.
Tercera y última palabra.

Un poema, éste, hecho con el rigor y la frialdad del estilo concretista¹⁴.

¹⁴ Por contraste, el publicado en el nº 37, cuyo título es "Morir en Bilbao", concita a la intimidad desde la evocación elegíaca:

A la hora de la muerte
enraizar en la niebla,
ir en tu lluvia fina,
silenciosa y secreta.

La revista dedicó cuatro números especiales a Bilbao, a su estructura urbana e industrial, desde el 34 al 37, que ocuparon los meses de noviembre y diciembre de 1968 y enero y febrero de 1969.

2 LA PRACTICA DEL CONCRETISMO. EL POEMA "CASTILLA"

La importancia de João Cabral de Melo Neto como artífice de una nueva poesía, producto de la investigación y el tratamiento novedoso del material poético, es reconocida unánimemente por la crítica brasileña y cuantos se ocupan de su literatura, y en él ven al precursor de la vanguardia de este país, que fraguó principalmente en la poesía concreta. Luiz Costa Lima lo explica muy claramente cuando dice que si los modernistas (Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Murilo Mendes, etc) habían limpiado el poema de los excesos románticos de los poetas brasileños antecesores, aún el lenguaje poético "necesitaba una mayor limpidez que tornase más penetrante su significado, y palabras más duras por su mayor índice de concreción y más incisivas por su contundencia. De ahí vino la motivación para el segundo gran pensar poético del siglo XX brasileño: el pensa-haciendo de João Cabral (...) De João Cabral, combinándolo con la experiencia de poetas como Mallarmé y Pound, derivaron los concretistas la línea de reducción verbal, en su lucha contra la palabra de relleno, más sonora y significativa que contundente. Más allá que João Cabral y que sus modelos europeos, desarrollaron los concretistas el abandono de la palabra en el verso. La palabra pura, en su ostensiva presencia, semántica e incluso física, se convirtió en la unidad poemática"¹⁵.

Gabino-Alejandro Carriedo, que aprendió de él la economía expresiva, la utilización de un lenguaje directo en el que la palabra mostrase toda su fuerza significativa pura y simplemente, al margen de espurios añadidos y connotaciones, la construcción arquitectónica del poema..., apenas pasó al cultivo de la poesía concreta, no yendo más allá del "constructivismo" de este autor, del "neoplasticismo" de *Los lados del cubo*. Sin embargo, sí que nos ha dejado algunas muestras, no excesivamente atrevidas, es cierto, de este estilo que se ha venido en llamar "poesía concreta", y una de las cuales, el poema titulado "Castilla", bien merece la atención.

¹⁵ "Contestación a una encuesta sobre la literatura de vanguardia en el Brasil", RCB, nº 11, diciembre 1964, pp. 429-430.

En el Congreso de Poesía de São Paulo de 1954, Cabral de Melo había presentado su tesis titulada "A Função Moderna da Poesia", en la cual propugnaba la búsqueda de nuevos caminos poéticos ante la crisis del lenguaje tradicional, incapaz de expresar e interpretar las nuevas realidades de un mundo en vertiginoso cambio técnico y científico, así como las aspiraciones del hombre en él.

De abril de 1967 data este poema dedicado al poeta y rapsoda Pío Fernández Cueto:

O	H	P	I	O								
F	E	R	N	A	N							
D	E	Z	C	U	E	T	O					
V	O	Z										
			Y									
						O	B					
					J	E	T	O				
F	E	R										
N	A	N				D	E	Z				
						S	E	D				
P	I	A										
			T	U		P	O	E				
						S	I	A				
R	I	O										
L	L	O	R	O								
						D	E					
			T	U		V	O	Z				
						P	I	O				
C	O	R	O									
					E	N	V	I	O			
D	E		H	O	M	B	R	E				
							M	I	O			
D	E		H	A	M	B	R	E				
T	U		H	A	B	L	A	S				
							P	I	O			
F	E	R										
			N	A	N							
							D	E	Z			
							P	U	E	B	L	O

“Concreción” y “Spanish-French-British Colour” (Picasso) son dos poemas incluidos en *Los lados del cubo* que están fechados en 1968 ambos y son, entre los del libro, los que más elementos y apariencia concretista tienen. El primero de ellos reúne procedimientos inhabituales tradicionalmente: una disposición espacial de los versos, más distanciados entre sí; una sintaxis esquemática, con ruptura total de la frase; aglutinación, repetición y descomposición léxicas; y combinación lingüística o idiomática:

Per l'apertura
 all'esperienze
 dell'astrattismo
 unoconunoconunoconunocondos
 partido por tres
 sumado con cuatro
 concinco-concinco-concinco-concinco
 divide por seis
 igualasiete igualasiet igualasie igualasi
 igualas
 iguala
 IGUAL

Si éste estaba dedicado al escultor Angel Ferrant, el dedicado a la pintura de Picasso explota, sobre todo, el esquema lingüístico supranacional jugando con el léxico de los colores en inglés y castellano, reduciendo la sintaxis a estructuras elementales al principio o, ya al final, liberándola, y persiguiendo un ritmo peculiar más allá de los límites convencionales:

Black and white: grey.
 Yellow and blue: green.
 Stone-colour: gris azulado.
 Azul cobalto: cobalt blue.
 Azured (sky blue): el azul celeste.
 Azul claro: baby-blue.
 Navy blue: el azul marino.
 Azul Prusia: Berlin blue.
 (casi caesius, Casius Clay)
 en la puesta de sol sobre los lagos
 donde una mariposa esta mañana
 llamó a las puertas amarillas
 de mi ojo tuyo de Picasso.

Otros dos poemas que podrían alinearse en este estilo, si no con elementos tan claros pertenecientes a este tipo de poesía, de los recogidos en el libro serían "Chillida" y "Fisac", fechados en los años 1969 y 1970. El espacialismo ensayado en el primero lo superaría, así como el aislamiento léxico, el poema "Castilla". En la revista *Alamo*, salmantina, apareció otro poema experimental en el que combina números y letras buscando cadencias rítmicas infantiles o populares, puramente festivas:

10 + 12, 24
 es lo matemático.
 10 + 2, 22
 es lo que dice Dios.
 10 + 1, 21
 es lo que dice, ninguno.
 10 + 0 es el número primero
 después del 9, que es número
 múltiplo de 9,
 múltiplo de número de nieve,
 y así que le quitas 2
 es múltiplo de 7,
 y así que le quitas 3
 es número 6,
 y así que le quitas 4
 es número de teatro,
 5 para todos menos para mí,
 puesto que para mí es 3,
 que es lo que dice el ciempies;
 es 2,
 que es lo que dice Dios;
 es 1,
 que es lo que dice ninguno.¹⁶

Carriedo no pasó, sin embargo, al menos por lo que respecta a los poemas publicados y conocidos, del constructivismo racionalista que busca la formalización geométrica y estructurada del poema, consiguiendo ejemplos suficientes en *Los lados del cubo*, bajo la influencia de Cabral de Melo Neto. Se halla, siguiendo palabras de Reinhold Grimm, “situado a este lado de la frontera lingüística”, ya que nunca abandona la letra, aunque violente las estructuras del verso tradicional, recurriendo a la imagen, al pictograma¹⁷. Sin embargo, un poema como “Castilla”, que sería modelo de este estilo concretista en el autor, sabe aprovechar el espacio gráfico con fines figurativos, como ocurría en “Fisac”.

“Castilla” responde perfectamente a las pretensiones manifestadas por los componentes del grupo brasileño NOIGRANDRES en su manifiesto o “Plano-piloto para poesía concreta”, de 1958. En él se lee:

“Poesía concreta: producto de una evolución crítica de las formas, dando por cerrado el ciclo histórico del verso (unidad rítmico-formal), la poesía concreta comienza por tomar conocimiento del espacio gráfico como agente estructural; espacio cualificado: estructura espacio temporal, en vez del desarrollo mera-

¹⁶ Nº 44-45, abril-mayo 1973. En el nº 1 de esta revista, aparecido en mayo de 1964, publicó Carriedo el poema “Biografía patética”, que lleva la siguiente dedicatoria: “Para R.A., el más poeta de todos los españoles y el más español de todos los poetas”. Es un poema festivo y fantasmagórico homenaje a Rafael Alberti.

¹⁷ En “Treize thèses sur la nouvelle poésie”, recogido en el libro de P.Garnier: *Spatialisme et poésie concrète*, París, Gallimard, 1968, pp. 174-175.

mente temporístico-lineal. De ahí la importancia de la idea de ideograma, desde el sentido general de sintaxis espacial o visual, hasta su sentido específico de método de componer basado en la yuxtaposición directo-analógica, no discursiva, de elementos¹⁸.

Este poema añade, preferentemente, a las habituales estructuraciones sonora y lingüística del poema tradicional, la estructuración espacial, debido a su particular disposición gráfica, imponiendo esta “espacialización” una percepción global de las dimensiones poéticas al instaurar unas marcas de poeticidad externa cuya percepción previa orienta la lectura¹⁹:

CASTILLA		
Casta astilla		Castilla
	amarilla amor de arcilla	
Llana dura		llanura
	andadura honda y dura	
Castilla		amarilla
	mar de arcilla	
Si hembra		
	siembra	
Si cosecha		
	cosa hecha	
Mar de arcilla		amarilla
	Castilla casta astilla	
Honda y dura		andadura
	llanura llana y dura	
Amor de arcilla		Castilla
	si hembra siembra	
Si siega dura		asegura
	cosecha cosa hecha	

¹⁸ Recogida en la publicación colectiva *Teoría da poesia concreta (Textos críticos e manifestos, 1950-1960)*, São Paulo, Edições Invenção, 1965.

Para la historia de este movimiento puede consultarse A. Crespo y P. Gómez Bedate: “Situación de la poesía concreta”, ya citado, o la magnífica introducción de Mary Ellen Solt en su antología *Concrete Poetry. A World View*; Bloomington/London, Indiana University Press, 1968.

¹⁹ Ver Daniel Delas et Jacques Filliolet, su concepto de “spatialisation” en *Linguistique et poétique*, París, Larousse, 1973, pp. 173 ss.

En primer lugar, la estructura del verso difiere de la clásica al incorporar formas nuevas de corte y encabalgamiento, produciéndose un ritmo distinto; del mismo modo la estructura sintáctica se resiente con la ausencia total de puntuación, la orfandad de nexos lógicos y la apertura de espacios, todo lo cual contribuye al realce de la palabra, que se muestra aisladamente como valor primario al conjugar simultáneamente aspectos musicales, visuales y semánticos.

El poema parece una sinfonía óptica y fonética con la distribución paralelística y figurativa que hace de las palabras o unidades sintagmáticas, así como del juego fónico a que los somete como un rompecabezas compositivo al que contribuyen la homofonía, la monorritmia y demás reiteraciones sonoras. Visualización y dimensionalidad espacial revalorizan la función de la palabra y de su fundamentación, apareciendo en toda su densidad semántica al prescindir del usual encorsetamiento de la sintaxis tradicional²⁰. Castilla, lexema clave, término fundante, se reinvierte en una constelación de lexemas plenos, dotados de sustantividad e independencia, aunque íntimamente trabados, como nudos de una red que, eliminando todo lo superfluo e innecesario, les permite su "auto-suficiencia" y "autogeneratividad". *Amarilla* (como ausencia de color), *llanura*, *siembra*, *cosecha*, y aun *astilla*, *andadura*, *hembra*, *arcilla*..., devienen "palabras-objeto" o "palabras-resultado" en las que la esencialidad semántica no puede separarse de su potencialidad de objeto visual²¹. De este modo Castilla es la horizontalidad de la llanura, de la hembra esperando la fecundación. Es astilla y arcilla que se rompen en el acto productivo, en la conformación de la nueva vida. Es, por eso mismo, casta, honda y dura, y es cosecha, el color amarillo de las espigas en sazón esperando la siega.

Pero el hecho de que en esta clase de poesía la semántica esté supeditada a lo visual conlleva el que las palabras no participen en la poesía concreta como tales, sino como signos de las palabras, olvidando su sentido literal y asumiendo otros nuevos, motivados desde el punto de vista semiótico y no semántico²². La disposición tipográfica de los versos, de las palabras, los espacios en blanco, pueden icónicamente figurar la llanura castellana como superposición de parcelas en el horizonte, o puede evocar los surcos -lecho y caba-

²⁰ "La densidad semántica es quizás la característica primordial de la poesía concreta", apunta Bernard Dietz en su artículo "Siete apuntes sobre poesía moderna y descrédito del lenguaje", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 303, setiembre 1975, p. 710.

Jean Cohen afirma a su vez: "Por falta de estructuración sintagmática, muchos poemas actuales parecen simples listas de palabras en que la función predicativa es indecible y, al mismo tiempo, inoponible. En este prejuicio asintáctico de la poesía contemporánea no hay que ver ni moda ni capricho, sino procedimiento figural de negación de la negación. Privada de oposición, la palabra se afirma como totalidad semántica y se otorga un sentido absoluto. Este es el "sentido más puro" que la poesía da a las palabras de la lengua. Más puro por estar depurado de lo que lo niega en el uso que de ella hace la tribu", en *El lenguaje de la poesía*, Madrid, Gredos, 1982, p. 103.

²¹ Ver al respecto el artículo de Pablo del Barco, "Crisis del punto y coma (La poesía concreta)", en RCB, nº 50, diciembre 1979, pp. 86 ss.

²² "Los signos de la poesía concreta no son las palabras de la lengua, sino signos, en el sentido general del concepto de signo", afirma Mihail Nadin en "Sur le sens de la poésie concrète", *Poétique*, nº 42, Avril 1980, p. 256.

llete-, la elementalidad y la desnudez castellanas que sólo a los ojos interiores se revelan meridianamente. La forma del poema, en definitiva, depende de la estructuración de la diferente relación que guardan todos sus elementos, que, en este caso, supera lo meramente literario al prolongarse hacia cualidades visuales y hasta musicales en un afán totalizador en el que la articulación del sentido se realiza por la acción recíproca de todos sus componentes.

El poema se presenta como una metáfora global, cuyo sentido no se produce solamente a través de las palabras que lo conforman, sino que tiene mucho que ver el mismo acto cultural de su recepción, que no es exclusivamente un acto intelectual. La interacción forma-sentido conduce a un nuevo tipo de retórica -afirma M. Nadin-, de persuasión poética, "acantonada en el espacio de la significación y no en el de la comunicación verbal"²³. Como dijo uno de sus creadores, el brasileño Augusto de Campos, la Poesía Concreta no buscaba meramente la originalidad, sino la información original, o sea, la información estética propiamente dicha, aquello que, bajo el aspecto de innovación, constituye un aumento cultural en los términos de la teoría de la información, tal como es comprendida por la Nueva Estética de Max Bense²⁴.

Lo que se le ha dado al posible receptor en este poema es casi una abstracción de Castilla, una abstracción plena de sugerencias, eso sí, en la que el yo poético se ha diluido en la misma o se ha atrincherado tras los materiales estéticos utilizados. Y es que otro de los principios de la poesía concreta, ya promulgado por Cabral de Melo, es que el poeta es un "constructor", no ya un ser inspirado. El poeta retoma los elementos lingüísticos, la lengua como material poético, como conjunto de signos, y la va moldeando, dinamizando y transformando hasta construir el poema. Tienden estos poemas a ser "objetivos", es decir, "no a ser la expresión de un autor que después de los siglos se pregunta en vano "¿quién soy yo?", sino a ser la objetivación de la lengua universal, entendiéndolo de una vez por todas que la lengua es una parte autónoma del mundo y que todos estos poetas se dirigen hacia el punto ideal donde la palabra se crea a sí misma"²⁵. Abocado a una descarnada filosofía neopositivista, el poeta no interpreta la realidad, simplemente la muestra a través del lenguaje, ya que según Wittgstein en su *Tratado lógico-filosófico*, la lengua no puede representar más de lo que se refleja por ella y el hombre no puede expresar por la lengua lo que se expresa en la lengua. De esta forma, como escribía T.S. Eliot, "lo que el poeta experimenta no es la poesía, sino el material poético"²⁶.

²³ *Ibidem*, p. 251.

²⁴ "Concreto e lsmo", RCB, nº 11, diciembre 1964, pp. 396-397.

²⁵ P. Garnier, *op. cit.*, p. 46.

²⁶ *Función de la poesía, función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1955, p. 137.