

Aproximación a la poesía elegíaca en *O tiempo y os días*, de Ánchel Conte

Luis A. Esteve Juárez
Instituto Infanta Isabel de Aragón, Barcelona

Ánchel Conte es un poeta parco cuya obra se reduce hasta ahora a dos títulos. El primero, *No deixez morir a mía voz*,¹ aparecido en 1972 en la prestigiosa colección “El Bardo” dirigida por José Batlló, plantó un hito en la consideración del aragonés como vehículo literario. Hasta tal punto que, como recordaba Francho Nagore,² es uno de los pocos libros de poesía en aragonés que ha sido objeto de una segunda edición *enamlada* catorce años después, en la que los cinco poemas añadidos completan aquel ciclo.

Tras un larguísimo silencio poético, en 1996 aparecía *O tiempo y os días*,³ libro completamente distinto al anterior, como era de esperar tras sus palabras de 1986: “bersos qu’o paso d’o tiempo me fan bier como mui febles y con muitos d’os cualos no me siento enguán identifcau, pero qu’he quiesto deixá-los porque son testes d’un pasau à o cualo no renunzio”,⁴ a propósito de *No deixez morir a mía boz*. Este título, por su carácter deprecatorio, inducía a leerlo desde una actitud reivindicativa –y así lo confirman los prólogos de ambas ediciones–, pero no debemos olvidar que el primer poema también se inicia con una deprecación “May, mirame as mans”, que no tiene carácter colectivo, sino individual y elegíaco. En este segundo libro su título bimembre, *O tiempo y os días*, tiene otro carácter al situarnos ante uno de los temas recurrentes y perennes en la poesía lírica: la consideración poética del paso del tiempo; mas en el mismo título se concreta esa palabra abstracta y temible, *tiempo*, que queda reducida a espacios temporales concretos: *os días*. En consonancia con esa bimetración el libro se divide en dos partes de similar extensión: 31 y 34 poemas respectivamente.

La primera parte, “O tiempo”, se subdivide en tres apartados con el mismo epígrafe, modificado por los correspondientes números romanos en sucesión

¹ Ánchel Conte, *No deixez morir a mía voz* [sic], Barcelona, Saturno (“El Bardo”, 85), 1972, 61 pp. Incluía un vocabulario en las páginas finales.

² Francho Nagore Lain, “O tiempo y os días: a tornada d’Ánchel Conte ta ra literatura en aragonés”, *Luenga & fablas*, 1 (1997), pp. 167-170. Reseña ajustada y esclarecedora.

³ Ánchel Conte, *O tiempo y os días*, Huesca, CFA (“A tuca”, 1), 1996, 101 pp., dibujos de Jesús Bordas Luque, fotos de Fran Tafalla.

⁴ Ánchel Conte, *No deixez morir a mía boz*, Huesca, CFA, 1986, 2ª ed. *enamlada*, “Prólogo”.

acompañados entre paréntesis por una fecha. Estas fechas plantean cierta ambigüedad, pues tanto pueden aludir a la de composición de los poemas como ser la indicación del acontecimiento que actúa como referente o del momento de la evocación lírica. Antes de abordar el texto, aún debemos fijarnos en otro aspecto “periférico”: el lema “tot el que es perd, es perd per sempre”. Se trata del penúltimo verso del poema “In memoriam” de Miquel Martí i Pol, perteneciente al libro *La fàbrica*⁵ y dedicado a Soledad González, la jubilada limpiadora de las letrinas. Dejando a un lado su contexto propio, hay que señalar la extraña relación que este lema mantiene con el contenido de “O tiempo”: si por un lado es expresión directa del resultado del tópico clásico *tempus irreparabile fugit*, por otro –como se aprecia al leer el poemario– veremos cómo hay un reducto donde sobrevive lo perdido: el recuerdo.

En esta primera parte se evoca la ausencia de la persona amada, el momento de su muerte y también el de su reviviscencia en el recuerdo del poeta, el cual se apropia de una presencia que lo llena y le hace soñar y mantenerse vivo a través de dos vías: el recuerdo y el sueño en el que el amado ausente vuelve hecho “plebia de bidrio” [23,12].⁶ En “Tiempo I” se poetiza el momento de la “ausenzia definitiba” [14, 1] que trae consigo el revivir el pasado “más bibo y más doloroso, / igual que una agulla fíncada en el alma” [14, 6-7] porque lleva en ella la del amado “replegada a piazetes” [13, 10]. El escenarrio, el paisaje queda sin vida al faltar la persona que lo vivifica que “yes boira en a mesma boira” [20, 6]. En “Tiempo II” se intensifica el diálogo con una presencia que revive los sentimientos antiguos “querer-te / ye tan fázil como allora” [26, 14-15] aunque sea un dolor tan agudo –“un chilo esmolau como naballa” [26, 12-13]– como el del momento evocado en la primera parte. Y van desgranándose diversos subtemas: el paso del tiempo, el descubrimiento del amor, la muerte prematura, una reinterpretación del tópico del “ubi sunt?” [33, 17-27], el momento de la ascunción de la conciencia amorosa, la alegría de la cercanía de la persona amada que hace fácil cada momento vital y, planeando sobre todo, un tiempo que “cal enamplar” [31, 3] y al que sobrepasa “cada nuei crebando mugas de sombra” [29, 2]. Por otro lado van dibujándose en esta parte algunos de los atributos –voz, risa y ojos– del amigo cuya muerte impregna el mundo “muerto ye o paisache y muerto'l suenio” [34, 1]. “Tiempo III” se inicia poniéndonos en situación: el primer verso “O punto'l día zarra o rolde d'ausenzias” [41, 1] evoca el devenir de un círculo cotidiano para, a continuación, rememorar alguno de los instantes en que se sintió más unido a su amado o bien para algún poema descriptivo de aquella realidad que no merecería para él un recuerdo si no fuera porque son recuerdos de ambos juntos: “No ye tiempo de morir de nostalgia / que as siete añadas tamién estieron / de silencio y miedo. [...] Si me'n boi tazaga, yes tu o que m'empena” [44, 17-19 y 24]. Él era la vida en un mundo reducido, el del pueblo natal, y a él vuelve en sus ensoñaciones convertidas en un “mar de recuerdos” siempre nuevos: un “manso mar de mansas auguas tibias” [55, 2 y 5].

⁵ Miquel Martí i Pol, *L'arrel i l'escorça. Obra poética*, t. Barcelona, Curial (“Llibres del Mall”, 15), 1975, 186 pp., prólogo de Lluís Solà i Sala. El poema del que procede el verso citado es del cuarto libro, *La fàbrica* (1972), pp. 155-186, concretamente p. 184. También puede leerse en edición bilingüe en Miquel Martí i Pol, *Antología*, Barcelona, José Batlló, ed. (“El Bardo”, serie especial, 7), 1974, 97 pp., prólogo de F. Vallverdú, traducción de José Corredor Matheos, pp. 56-57.

⁶ Ànchel Conte, *O tiempo y os días*, ed. cit. A partir de aquí los textos procedentes de este libro se indicarán entre corchetes; la primera cifra indicará la página y la segunda el verso correspondiente.

Nos hallamos, pues, ante una elegía en la que se entrecruzan dos ejes temáticos: la evocación del primer amor y el paso del tiempo. Ambos se combinan y modulan de modo que el poeta intenta ensanchar y vencer al tiempo mediante una reviviscencia que, como ya se ha dicho, es una parcial negación del lema –los lemas son síntesis o punto de partida, y pueden adquirir sentidos diversos–.⁷ La relación amorosa revivida presenta aspectos notables: primero, la amistad infantil, su transformación en amor “cuan, sin parare cuenta, me rozés a man / y s'ubrió en yo un mar / de sentimientos nuevos” [37, 14-16] y su perduración; segundo, el tratarse de un amor que nunca llegó a la consumación –“o tuyo cuerpo que ni sisquiera podié conei-xer” [47, 7-8]– y que el poeta mantiene vivo a través del tiempo convertido en referencia vital. Esta particularidad invita a recordar la tradición de la poesía petrarquista española, en la que a un objeto amoroso real –y un amor no consumado– corresponde un ciclo poético (en Garcilaso y aún más en Herrera) que ensancha el tiempo y traspasa las fronteras vitales, aunque en este caso estaría invertido el orden “canónico” de esos conjuntos donde primero aparecen los poemas “en vida” y luego los poemas “en muerte”.⁸ Todo ello en un tono elegíaco dominado por el tú con el que imaginariamente el poeta sigue en amoroso diálogo.

La segunda parte del libro, “Os días”, está formada por un conjunto único de poemas, sin subdivisiones y precedido también por un lema significativo: son los cuatro primeros versos de “Nochebuena cincuenta y una” de Luis Cernuda.⁹ Tras la primera parte encabezada por un lema de asunción de un hecho irreversible –“Tot el que es perd, es perd per sempre”–, estos versos

Amor, dios oscuro
que a nosotros viene
otra vez, probando
su esperanza siempre. [59]

señalan otro momento vital con la presencia de un nuevo amor, al mismo tiempo que se contraponen al primer lema de una manera singular. Ambos tienen en común su palabra final *sempresiempre*, mas lo que en uno es sin remedio, en el otro es esperanza y, por tanto, futuro.

Se abre esta segunda parte con un poema, “Bí ha días de garba estendillada” [61], que por sí solo justificaría el título, pues estos días, sean como fueren, “fatalmén rematan / esmicaus por o ruello d'o tiempo” [61, 8-9], salvo algunos que se convierten en sustancia misma del poeta. Si la poesía es el resultado de intentar comunicar una percepción psíquica de forma sintética,¹⁰ estos poemas serán el resultado de invitarnos a compartir la percepción de esos instan-

⁷ Un buen ejemplo podría ser el soneto de Jorge Guillén “Ars vivendi”, cuyo último verso contradice el lema de Quevedo que lo encabeza. Jorge Guillén, *Aire nuestro*, Milán, All'insegna del pesce d'oro, 1968, p. 1048.

⁸ Esta interesante relación, como algunas otras ideas, me fue sugerida por mi hija Blanca Esteve Mañá en nuestras conversaciones acerca de este trabajo.

⁹ Luis Cernuda, *Poesía Completa*, Barcelona, Barral (“Biblioteca Crítica”), 1977, 2ª ed. revisada, 978 pp., ed. a cargo de Derek Harris y Luis Maristany. El poema se incluye en la sección X, “Con las horas contadas”, p. 439.

¹⁰ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos (BRH, II: “Estudios y Ensayos”, 7), 1966, 4ª ed. aumentada, cap. 1.

tes, esos días salvados en el fluir temporal porque “se fincan en o chupo” [61, 14]. Se explicaría así el sentido del subtítulo de “Os días” (*Intermezzi*), porque esos días que “sangre están” [61, 14] son los *intermezzi* –en italiano, intervalos–, salvados de ser engullidos, arrastrados por el tiempo. De ahí que esta parte no presente ninguna otra articulación superficial: se suceden los poemas en una independencia aparente, no real porque el segundo poema de la serie, “Dexa que amanse ista fuerza” [62], que concluye con el verso “que me muerdo de ganas de recuperar oras y días” [62, 4], puesto en relación con el último “Dende fa más de diezigüeito añadas” [100], en el que leemos que “cada día ye plantero” y “amar-te ye simién” –palabras que implican esperanza y futuro–, dan sentido global al conjunto de poemas comprendido entre ellos: son el tiempo recuperado y la proyección hacia el futuro en los que el amor –ese “dios oscuro” del lema– vuelve a ser el motor de la vida. A partir de esta idea general que subyace en toda la segunda parte se modulan los nuevos motivos poéticos. Así, el descubrimiento del amor, del nuevo amor que, cumplido, es “un presén que m’orchega” [65, 8], el cual intenta definir paradójicamente mediante una expresión antitética “to esdeviene un caos en goyosa armonía” [68, 15] por el amor compartido, que no solo correspondido, y que halla imposible de definir en el poema “Cada cosa tiene un nombre” [69], sin encontrar ninguno que se ajuste en su definición a lo que intenta transmitir. El mundo cerrado de los amantes, en el que cada segundo se ensancha, remansa el tiempo; pero también la espera y la ausencia llevan consigo la consideración de un tiempo que se paladea intensamente como el momento de la comunicación amorosa. El amor trasciende el sexo y llega a la vida cotidiana, a las menudencias de cada día, y se para el tiempo de nuevo. Hasta llegar al penúltimo poema, “Dellá de toz os días” [99], de corte machadiano, en el que se vuelve sobre el tópico del tiempo como camino, pero un camino que no es la vida, sino que va “direito contra la vida” [99].

Si la primera parte es el pasado hecho presente mediante la recreación poética, esta segunda es el presente, mas no un presente continuado aunque se haga elástico, sino una sucesión de presentes –“serán mis sucesiones de viviente”, dijo Jorge Guillén¹¹ que marcan un camino y se proyectan hacia un futuro que “está por escribir” [98] y sus “arcas dos ricuerdos por emplir” [98, 2]. Mas no es solo el tiempo el elemento unificador de ambas partes, hay que contar también la actitud poética. Si en la primera parte hemos señalado el carácter de elegía particular, evocando la muerte del amado, no podemos obviar la existencia de un *tú* apostrófico muy intenso. Este *tú*, con distinto referente, se muestra también muy intenso ahora: “me remito a TU segunda persona gramatical / primera persona en a mía rechubenezida alma” [77, 17-18], porque en su concepción vivencial del amor, en la que los amantes estarán dentro y “fuera o mundo” [76, 10], el uno solo “tiene sentíu con atro” [93, 10] y ese otro se convierte en centro del poeta y del poema “Y tu como siempre protagonizando los bersos” [96, 15]. Si en la primera parte se abandona en un “mar de ricuerdos”, lo perdido para siempre, en esta segunda el amor que viene otra vez le empuja a rescatar en la recreación lírica días y momentos, intervalos supervivientes que le permiten pensar en un futuro ausente en la primera parte.

¹¹ Se trata del último verso del poema de Jorge Guillén, citado en n. 7.

A pesar de todo lo que llevamos dicho, no hemos pasado de enumerar ciertos conceptos e ideas que subyacen en el libro. Por ello creo que deberíamos ir señalando alguno de los procedimientos mediante los cuales Ánchel Conte consigue que esas ideas sean algo más que ideas: sean comunicación de una experiencia lírica en la que además de conceptos de significado general —el amor, el paso del tiempo—, haya una carga afectiva y sensorial que el poeta nos transmite desde su memoria personal al intentar ganarle la partida al tiempo día tras día. Es conveniente, por tanto, analizar aunque sea de manera selectiva los procedimientos expresivos —porque es en el cómo donde radica la individualidad de la comunicación poética— para señalar alguno de los componentes que hacen de la poesía algo más que una mera transmisión conceptual.

Para ir construyendo esta memoria se ha elegido una forma libre —versolibrismo— en la que el ritmo del verso se subordina al fluir de imágenes y recuerdos. Dada la melancolía que impregna la primera parte y el sosiego de la plenitud amorosa transmitido en la segunda, se prefieren los versos largos —de diez o más sílabas— de ritmo más reposado y contemplativo que los versos más breves dominantes en *No deixez morir a mía boz*. El ritmo de estos versos libres es aparentemente prosaico o coloquial y en muchos casos parecen mimetizar el ritmo de la enunciación de la lengua hablada, o deliberadamente quieren dar esa apariencia. Esta opción de libertad formal se refuerza en la segunda parte al suprimir la puntuación y dejar únicamente algunas mayúsculas, lo que casi obliga a una lectura en voz alta para captar la coherencia e intención de los enunciados. Los versos rehúyen el ritmo anafórico-paralelístico de carácter reiterativo, procedimiento habitual en la versificación de parte de la poesía moderna

La luz fría;
he dicho un reloj o majestad pausada,
he dicho un ramo de violetas o de trenzas,
he dicho lo que vengo diciendo, he dicho un filo
sobre el que dormir con riesgo.

Vicente Aleixandre, "Tempestad arriba".¹⁴

para marcar su diferencia de la prosa, y buscan en general el progreso de las imágenes evitando todo elemento que convierta la evocación en algo estático. No obstante la libertad en el uso y combinación de versos de distinto metro en cada poema, hemos podido detectar algunas recurrencias de interés.

En primer lugar, el uso de la asonancia que quisiera recordar no está reñida con el versolibrismo. No es una asonancia regular, ni aparece en todos los poemas, pero existe. Unas veces en poemas breves "Me naxen flors en to'l cuerpo / solo con pensar-te / Que no será cuan te veigo" [72] con su asonancia en *e-o*; otras, con varias asonancias repartidas a lo largo del poema como en "Güei como tantas nueis de tantas añadas" [84] o en "Bi ha cosetas chicorronas que se pierden" [87]; e incluso en algún caso con una distribución regular como el poema que abre "Tiempo III" [43], monorrímo asonante en *e-a*, mas no como tendemos a verlo por el peso de la tradición en los versos pares, sino en los

¹⁴ Vicente Aleixandre, *Espadas como labios. Pasión de la tierra*, Buenos Aires, Losada ("Contemporánea", 266), 1957, p. 57. He preferido como ejemplo un libro temprano de Aleixandre por ser de los primeros en usar este procedimiento, que podemos hallar con frecuencia en Pablo Neruda o Luis Rosales, entre muchos otros.

impares; o el poema “Estupor estrel estremezo embero” [83], absolutamente monorrímo asonantado salvo el verso 14, que nos da una pequeña clave de lectura. E incluso un uso más sutil, pues en algunos casos donde el último verso está separado gráficamente [80, 83, 87, etc.], la asonancia de este con el penúltimo o antepenúltimo subraya suavemente que no queda aislado del resto pese al grafismo.

En otros casos es un juego premeditado como el del poema “Estupor estrel estremezo ...” a que acabo de referirme, donde el poeta procede a una “enumeración caótica” de cuatro palabras por verso con un ritmo entrecortado, cuyo sistema ordenador es la letra inicial que “ordena o desconcierta”, jugando con un acróstico. Hallamos algunos otros poemas de ritmo enumerativo en un ejercicio aparentemente más formalista, pero tienen siempre un sentido. Así, el poema séptimo de “Os días” [69] presenta cuatro enumeraciones, la primera de diez sustantivos distribuidos en tres versos, para no encontrar el vocablo que defina sus sentimientos. Quizá donde llama más la atención es en el poema “Doña pepita boz chilona” [51-52], en el que rememora un día cualquiera de la infancia lejana en una enumeración de treinta y ocho versos sin una oración independiente, con un claro tono satírico que resalta espléndidamente los dos versos finales: “Sabebe que te querebe / no sé si tu lo sabebas”.

Llegamos por fin a un procedimiento compositivo que me parece clave en la construcción del ritmo y también del sentido intensificadorio de los poemas: las construcciones ternarias. A lo largo del libro encontramos no menos de cuarenta poemas en los que aparece un elemento reiterado tres veces, especialmente en la primera parte –veinte de treinta y dos–. Estas recurrencias triples presentan formas muy diversas. Desde simples enumeraciones de nombres, adjetivos o verbos, pasando por los complementos triples en las oraciones –sintagmas no progresivos–; o los inicios anafóricos de versos o grupos versales, e incluso construcciones más complejas como la que estructura el poema “No preguntar ni estudiar ni demandar” [80]; hasta llegar al penúltimo poema, donde el tiempo convertido en camino tiene tres características:

dibuxau con tiralinias
sin márguins don reposar
direito contra la vida. [99]

Estas construcciones ternarias –de algún modo hay que etiquetarlas– tienen diversos resultados expresivos e incluso diría que subyace en ellas la división tripartita del tiempo en la cual “pasau y futuro son un presén” [86, 13-14]. Pero además de esta posibilidad apuntada desempeñan otras funciones expresivas. Así, la anáfora intensificadoria con que se cierra el primer poema [13]: “Me pesa... / Me fa mal... / M’aduya...”, y que se repite en otros casos. Otras veces es el enriquecimiento de la imagen poética, para explicar la inmaterialidad del amado para siempre ausente que vuelve en “plebia de bidrio”, “bolisa de cotón” y “dorondón de miel” [23]; la cual contrasta con el poema sexto [19] en el que la ausencia de *voz*, *ceño* y *mirada* se intensifica con el símil triple del paisaje al que le han robado “a torre, os árbols y as Ripas”. Las series de tres verbos pueden ser abrumadoras, como en el poema en el que se afronta el momento de la muerte del amado:

O tuyo zaguer rancuello *retumbó* en as Ripas,
afogó as bozes d'as grallas,
chemecó emplindo de duelo
 os camíns qu'ébanos feito. [28, 3-6]

mientras que en otros casos –mediante una gradación– matizan delicadamente la percepción de la emoción amorosa:

Cuan, sin tu saber-lo, *t'aguaitabe* en a escuela,
t'espiabe, te seguibe, carrera gran t'alto,
 a pasez curtos y en silencio, ent'a casa tuya. [26, 16-18]

En “Os días” quizá es algo menor cuantitativamente este procedimiento, mas no por ello es menos intenso, e incluso a veces llega a ser más complejo. Así, el poema en el que se manifiesta el amor como algo perteneciente sola y exclusivamente a los amantes se abre nuevamente con una enumeración verbal: “... *debanto* parez / *enleto* y *zarro*” [76, 1-2] que subraya ese universo propio sin participación externa: “naide”, “cosa”, ni incluso “o tiempo”. Y se remata con tres versos breves y cortantes:

Cosa naide
 Fuera o mundo
 Tu y yo solos dentro. [76]

los cuales se estructuran también en ese ritmo ternario de un modo algo especial, no en el enumerativo más frecuente. Por un lado lo que queda fuera, que son tres elementos: *cosa*, *naide* y *o mundo* frente al conjunto de los amantes, que es *dentro*. Por otra parte la disposición tipográfica deja los tres versos como unidades independientes, reforzando esa impresión de composición ternaria y añadiendo otro posible valor a su capacidad de sugerencia en el libro. Aún mayor importancia adquiere el componente ternario en el poema en el que se habla de qué puede ser el misterio de amar [80]. Este arranca con una triple negación en el primer verso potenciada por una epanortosis (o corrección) donde a cada uno de los componentes de la negación primera le corresponde un elemento todavía más intenso dentro del mismo campo semántico. Frente a esta negación inicial, la segunda serie de versos levanta una afirmación paralela aún más concentrada en dos simples versos –“*Sí amar entregare dar-se / más agún zelebrar escubrir penetrar*”– en busca del misterio amoroso. Solamente un caso más, el del poema que arranca con este *tercetillo* asonantado tan lleno de serenidad y belleza:

Plebia de fuellas d'agüerro
 mansa *cadenzia* d'un beso
 roys *campos* d'esparzeta. [81]

donde las tres imágenes iniciales son reforzadas por una triple adjetivación de la *tierra* o la enumeración triple del verso séptimo “*o campo a tierra os pueblos que amo*”, desarrollo que se recoge nuevamente en los dos versos finales –“*ta sentir-te sobre yo como plebia de fuellas / con cadenzia de beso como tierra que amo*”– en una característica distribución diseminativo-recolectiva en la que la naturaleza amada por el poeta es la imagen a su vez del amado.

Otro aspecto de interés pueden presentar estas construcciones: en caso de aparecer un complemento, este recae siempre en el tercer término –“Y una piedra, un suspiro, / una güellada bueda ent'o zielo” [14, 16-17]– y parece envolver a todo el conjunto especialmente cuando se trata de sensaciones como en el ejemplo mencionado. Otras veces son más extensas y tienen un cariz de matización semántica [68, 8-9] o inician una imagen significativa [96, 6-8].

Si las construcciones ternarias son relevantes como procedimiento intensificador del sentido, no lo son menos los cierres poemáticos que suelen iluminar el sentido general del poema. En este libro quedan muy marcados, a veces incluso gráficamente [85]. Predominan los breves de uno o dos versos, excepción hecha de los poemas bimembres [94]; esos cierres suelen tener un tono epifonemático –“Y tu como siempre protagonizando los bersos” [96, 15]–, mas el sentido también puede apartarse de una simple reafirmación sintética. Así en el poema de tono irónico [51-52] en el que se describe nominalmente un día cualquiera de la infancia, el cierre “Sabebe que te querebe / no sé si tu lo sabebas” [52, 39-40] quiebra semántica y sintácticamente con el resto del poema resaltando el significado de estos dos versos en los que a primera vista solo se jugaba con el políptoton y una epanadiplosis imperfecta. Tras los 38 versos de enumeración nominal de las acciones de un día igual a los otros, estos dos versos, en los que hay cuatro verbos –más que en el resto de la composición–, y el cambio de plano del mundo exterior al mundo íntimo vienen a iluminar no solo este poema, sino también otro aspecto de la evocación de un pasado de “grisa miseria” y “meyocridá cotidiana” [34, 15-16], de “silenzio y miedo” [44, 19] que no merecería la remembranza emocionada si no fuera por la presencia de aquel primer amor, cuyo recuerdo ilumina ese pasado.

No es el único caso: hay un número significativo de cierres que aluden al tiempo, ya sea yuxtaponiéndolo mediante una afirmación absoluta: “Y lo pienso encara” [43, 18], o bien procediendo a una superposición temporal en la que el pasado se instala en el presente o viceversa: “Si m'en boi tazaga, yes tu o que m'empenta, / y a tuya calién güellada l'unico motibo”. [44, 24-25]. Estas superposiciones no las hallamos únicamente en los cierres poemáticos: en algunos casos comprenden poemas completos. Y no solo en la primera parte, donde el tiempo pasado y su transcurso son elemento estructural de la elegía, como en el poema “A yo te me presentas agora” [24], en el que esa imagen afectiva hace retroceder la vida al inicio para avanzar luego hacia su propio futuro. Esta presencia puede ser tan potente que en un instante cotidiano “cal que corrixa una ripa de libretas” [50, 11] le vuelve hacia lo alto de las Ripas, donde “to se torna conozimiento” [50, 7], para acabar superponiendo el presente y aquel instante que adquiere un valor especial: el tiempo se convierte en un pequeño universo en el que solo caben los dos. En la segunda parte donde –como ya hemos dicho– los días recordados se convierten en sustancia del poeta, también se producen estas transposiciones y yuxtaposiciones temporales como en el poema “Bi ha cosetas chicorronas que se pierden” [87] donde la cotidianidad –el tiempo actual– inicia el poema hasta que al final se instala sobre ese presente un pasado actuante: “Tres días estieron d'amor en silencio / y agora puedo felizmén resuzitar-lo” [87, 13-14]. Estas transposiciones no se someten a un rigor cronológico, son escenas concretas y el poeta se desprende de ese intento de orden temporal –“o que importa ye que pasau y futuro / son un presén” [86, 13-14] en esa “tardi apazible”– porque el tiempo no deposita en orden los días.

Si bien la primera impresión de lectura es la de unos finales recortados y sorprendentes, también los hay muy distintos “fendo d’o nuestro abrazo inmenso leito azul / infinito mar sosegau d’auguas tranquilas” [84, 15-16] donde se suceden sendas imágenes encadenadas por un elemento plástico, el color, explícito en la primera e implícito en la segunda. Al mismo tiempo la acumulación de adjetivos –infrecuente en el libro– no es arbitraria. Los dos epítetos –*inmenso*, *infinito*– dentro del campo semántico de la magnitud ofrecen una gradación que los potencia incidiendo en la sensación de grandeza que por sí ya connota el mar; mientras que los tres adjetivos pospuestos –*azul*, *sosegau*, *tranquilas*– atraen sobre ellos una sensación de calma. La asociación del color azul con la calma –ni nueva ni desusada– se reitera en el primer poema de “Os días” en el que leemos: “Bi’n ha azuls escobaus por o zierzo / de zielo raso polius en pura calma” [61, 3-4]. Al comentar estos versos he debido referirme a otros dos procedimientos expresivos: la adjetivación y las imágenes. He señalado la presencia de dos epítetos consecutivos; sin embargo, no se abusa de la adjetivación y cuando aparece acumulada no es caprichosamente. La descripción del amado contiene este verso “alto de cuerpo y de güellos altos” [24, 4] en la que el adjetivo así colocado, por un lado alude a un rasgo físico mientras que, aplicado a los ojos, adquiere otro valor semasiológico relacionado con la altura moral en una diáfora resaltada por la construcción quiasmática del verso. Otras veces, aplicados a una enumeración descriptiva, son elemento imprescindible para darle sentido por su acumulación de valores o rasgos: “escuela muerta, casas cheladas, infancia oscura” [34]. Tampoco se abusa de los epítetos, cuya frecuencia, doblada en la segunda parte, es indicio de una percepción más matizada y de una actitud vital distinta caracterizada por la reiteración de expresiones como “nueba maitinada”, o de “tobo” referido a beso, hojas o lluvia. Hay por último una asociación de nombre y adjetivo a la que es obligado referirse: el poema “No lo dizié...” [27] cuyo final “Y moriés dexando-me *as mans buedas* / y o corazón a caramuello” asoció inmediatamente con los tres doloridos versos que inician *No deixez morir a mía boz*: “May, mirame as mans; / as trayo buedas, / lasas d’amar...”.¹³

Esas dos imágenes, a las que me he referido en el inicio del párrafo anterior, *leito* y *mar*, sugeridoras de una sensación de grandiosidad y calma, no son un hecho aislado: el libro abunda en ellas. Sus procedimientos constructivos son muy diversos: metáforas, comparaciones, símbolos, animación de conceptos abstractos... A veces se acumulan varias seguidas, como en el poema que abre “Tiempo II” en el que, al interrogarse sobre la “inmaterial reyalidá” del amado muerto, este es “plebia de bidrio”, “bolisa de algodón”, “dorondón de miel” [23] o “nube, aire, plebia... toba rosada que iste maitín cubriba los tellaus y chelaba el alma” [33, 22-25]. Otras veces se encadenan a lo largo del poema: “cada color esclata en forma de flor [...] pero as flors ya no son flors esdebienen recuerdos” [86, 4 y 8]. Puede abrirse el poema con una comparación: “Como un tobo soflo d’aire fresco” [53], aplicado a los recuerdos. O con una descripción cuyo valor imaginario conoceremos al cierre: “ta sentir-te sobre yo como plebia de fuellas / con cadenzia de beso como tierra que amo” [81, 15-16]. Hay comparaciones sinestésicas intensificadoras “chilo / esmolau como naballa” [26, 12-13] y otras de una arriesgada cotidianidad “sentir a tuya respiración / como motor en ralenti” [94, 3-4]. U otras imágenes donde la abstracción cobra vida: “Muerde l’ausenzia definitiba” [14, 1]. Podría seguir la enu-

¹³ Ànchel Conte, *No deixez morir a mía voz* [sic], Barcelona, Saturno (“El Bardo”, 85), 1975, 1ª ed., p. 11.

meración de modelos, pero prefiero detenerme en unas pocas. En primer lugar, volvamos al mar: además de la imagen anterior, lo encontraremos en el último poema de "O tiempo", donde es el receptáculo de los recuerdos "un manso mar de mansas auguas tibias" [55, 5], pero también puede ser un mar de tormentas en el que el amante sea la "isla salvadora". [68, 3]. Hay otros dos términos imaginarios que reaparecen a lo largo del libro: *plebia* y *boira*. El primero de ambos suele adquirir concreción mediante un complemento y tiene valor positivo: *plebia d'estrels*, *plebia de polen*, *plebia de fuellas*. El segundo, sin embargo, aparece en la primera parte y alude a la ausencia: "Yes boira en a mesma boira" [20, 6]. La borrosidad de esa *boira* es la que realiza otra de las imágenes clave del poema: la luz, referida al amado que iluminó o ilumina la vida del poeta. Unas veces, en "O tiempo", en forma de visión "Te me presentas espullau, luminoso" [24, 7]; otras, en "Os días", en una imagen con cierto correlato en una percepción sensorial "... bañau d'ezbruma / cuerpo reluzièn luminoso zereño..." [84, 11-12]. En ambos casos el amado es portador de luz, pero el efecto del amor en la contemplación es diferente. En la primera parte el objeto amoroso es luz en un mundo gris y triste: "y amanexebas crebando tanta escureldá / de una infanzia a la fuerza oscura" [34, 10-11]; mientras que el nuevo amor es una luz distinta, puesto que ya no es el referente vital en una época oscura, sino algo íntimo: "aquí serás alumbrando a escureldá del cuarto" [78, 12]; e incluso el propio poeta será a su vez elemento luminoso: "Soi faro firme alto seguro alumbrando-te / mientras buelas estrenando alas" [84, 8-9]. Queda otro término imaginario reiterado: *mugas*, especialmente la expresión *crebando mugas*, que adquiere diversa concreción según el contexto poético. Si en la primera parte el límite es la muerte: "Ta tu l'amor de cada nuei crebando mugas de sombra" [29, 2], en la segunda es un tabú social "con nusatros espullaus amando-nos crebando mugas" [84, 14] aunque el poema siguiente, con su cernudiano "...crebando lo estreito / limite entre a reyalidá y os deseys" [85, 11-12] puede ampliar el sentido de esa expresión cuando la presencia del amante no quiebre pero sí encierre el tiempo. Un tiempo que cobra corporeidad en varios pasajes del libro tanto cuando aplasta los días [61, 9], como cuando en la espera del amante los segundos valen tanto como siglos y el poeta lo desmiga para saborearlo en "partículas chicotas / y las estricallo y foi un mirallo de mil facies" [85, 6-7]. Para finalizar este recorrido quisiera detenerme en la ausencia del amante, llena de esperanza, condensada en este tercetillo:

Me naxen flors en to'l cuerpo
solo con pensar-te
Qué no será cuan te veigo. [72]

En estos versos, por mor de la imaginación poética, ese yo humano adquiere rasgos de la naturaleza, fundiéndose con ella en su momento de vital esplendor.

A través de los ejemplos que hemos ido examinando, se puede observar que muchas de las imágenes no tienen en el texto ni fuera de él un plano real con el que guarden algún rasgo de semejanza objetiva, sino que la relación con el plano evocado es eminentemente de carácter afectivo o sensorial, algo propio de las imágenes de tipo visionario.¹⁴ Estas suelen ser de gran plasticidad y de

¹⁴ V. Carlos Bousoño, *op. cit.*, cap. VI.

cierta opacidad, por lo que a veces precisan ser diseccionadas para su captación por el lector; aquí, sin embargo, su percepción es intuitiva y directa, puesto que la relación entre la imagen y el plano evocado no es tan exclusivamente individual que resulte hermética: hay, sí, depuración; no hermetismo. Este modo de acercamiento a las imágenes visionarias eludiendo el hermetismo es congruente por su parte con el ritmo y tono elocutivo del libro en el que el poeta dialoga con el amado.

Podríamos aún dilatarlos en otras consideraciones –subtemas, uso de elementos simbólicos, influencias, fuentes e incluso giros, “y no por fuerza” [61, 11], o tópicos que aparecen–, pero sería abrumador. Sin necesidad de un análisis exhaustivo, es posible afirmar que tanto desde el punto de vista temático cuanto desde el punto de vista de la expresión, algunas de cuyas constantes hemos señalado, nos hallamos ante un libro de poemas y no una simple recopilación. Cierto que el tiempo –o el paso del tiempo– es desde el título eje temático evidente, pero no lo es menos otro que planea sobre todo el libro y es elemento aglutinador determinante, el cual queda definido en un bello poema que evita el vocablo en una especie de definición por opósito tácito al que el lector debe llegar como coronación de su lectura.

Cada cosa tiene un nombre
 perfeta definición en o dizionario
 nino dido flor niedo
 silabas falquetas tochez comas
 ortografía y sintasis
 Mesmo los sentimientos están definius
 sicologos moralistas pedagogos
 Busco rechiro fuelleo y no alcuentro
 a frase a parola a descrizió
 que s'achuste a iste esclatiu
 qu'estricalla o tiempo
 y emborracha l'aire
 siempre que te pienso. [69]