

STUDIEN ZU DEN ROMANISCHEN
LITERATUREN UND KULTUREN

Herausgegeben von Olaf Müller,
Christian von Tschilschke und Ulrich Winter

BAND 2

*Zu Qualitätssicherung und Peer Review
der vorliegenden Publikation*

Die Qualität der in dieser Reihe erscheinenden Arbeiten wird vor der Publikation durch Herausgeber der Reihe oder andere unabhängige Fachgutachter geprüft.

*Notes on the quality assurance and
peer review of this publication*

Prior to publication, the quality of the work published in this series is reviewed by editors of the series or by other external referees.

Antonio Rivero Machina, Guadalupe Nieto Caballero,
Ismael López Martín y Alberto Escalante Varona (eds.)

La mirada ibérica a través
de los géneros literarios



PETER LANG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Funding Information:

Asociación de Investigación y Crítica sobre Literatura Española (ASICLE)
Excmo. Ayuntamiento de Cáceres



Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

ISSN 0170-9208

ISBN 978-3-631-77762-6 (Print)

E-ISBN 978-3-631-78466-2 (E-PDF)

E-ISBN 978-3-631-78467-9 (EPUB)

E-ISBN 978-3-631-78468-6 (MOBI)

DOI 10.3726/b15399

© Peter Lang GmbH

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Berlin 2019

Alle Rechte vorbehalten.

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles ·
New York · Oxford · Warszawa · Wien

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Diese Publikation wurde begutachtet.

www.peterlang.com

Tabla de contenidos

La mirada ibérica. Palabras preliminares.....	7
<i>Ismael López Martín</i> El drama barroco hispanoluso en la construcción de identidades	11
<i>Alberto Escalante Varona</i> La recepción de Fernán González en la narrativa romántica española y portuguesa: aproximación a <i>O conde soberano de Castilla</i> , de Oliveira Marreca.....	23
<i>Miguel Ángel Feria</i> La poesía portuguesa en las revistas del modernismo español	35
<i>Antonio Rivero Machina</i> La revista <i>Vértice</i> y la recepción de la joven poesía española en Portugal durante el Mediosiglo	49
<i>Antonio Alías</i> El poeta, el cartógrafo: el paisaje poético de Carlos de Oliveira	61
<i>Mónica Fuentes del Río</i> La influencia de Portugal y su literatura en la obra de Carmen Martín Gaité.....	73
<i>Jesús Guzmán Mora</i> La recepción de la novela negra española actual en Portugal: el ciclo de Arturo Andrade, de Ignacio del Valle.....	89

Antonio Alías
Universidad de Granada

El poeta, el cartógrafo: el paisaje poético de Carlos de Oliveira

Resumen: Entre los libros *Micropaisagem* (1969) y *Entre Duas Memórias* (1971) la poesía de Carlos de Oliveira se conforma como el espacio de experimentación de una poética, la suya propia, en la que el campo, el ámbito rural y, por extensión, el paisaje ya habían constituido el motivo referencial por excelencia de su obra narrativa anterior. Nos referimos a las novelas *Casa na duna* (1943) y *Uma Abehla na Chuva* (1953), donde el espacio y el tiempo soportan la carga narrativa, además de ser el escenario de representación de las tramas (tragedias) de su escritura, vinculada desde el principio a cierto neorrealismo literario. Sin embargo, después de su reelaboración en poema, el paisaje de Carlos de Oliveira rompe con los límites de la representación (realista) para conformar un tránsito hacia la experimentación formal que, curiosamente, acabará desembocando en la extrema *Finisterra-paisagem e povoamento*. Allí el paisaje será ya el acontecimiento poético propiamente dicho: un paisaje en tanto que poética.

Este trabajo trata, precisamente, de dilucidar la constitución crítica de dicha poética del paisaje de Carlos de Oliveira en los libros antes mencionados (*Micropaisagem* y *Entre Duas Memórias*), por ser en ellos donde sucede el cambio de un paisaje realista a un paisaje poético hecho, a su vez, de imágenes (poéticas) acerca del paisaje en los versos sobre los campos castellanos de Antonio Machado y la agónica imagen de un paisaje desgarrado en el *Guernica* de Pablo Picasso. Estos últimos redimensionan, de alguna manera, la poética de Carlos de Oliveira en torno a la representación —aquí las formas de escritura— como un ejercicio de rememoración cultural de una España abocada a la tragedia. De ahí que, a través del poema titulado «Mapa», el propio escritor definiera el acto poético como ejercicio de cartografía, de re-creación de espacios, lugares y tiempos para una habitación en ficción.

Palabras clave: Carlos de Oliveira, Antonio Machado, Picasso, paisaje, poética, cartografía.

En diciembre de 1988 se publica, bajo la coordinación del profesor y poeta Fernando Pinto do Amaral, un número especial de la ya mítica revista *A Phala*, publicación de cabecera esta que no debe confundirse con la

homónima *A Phala* del surrealismo brasileño, sino la concebida por Herminio Monteiro en 1986 y editada por la no menos importante Assírio & Alvim.¹ Todas estas fechas, que en principio no revelan nada más que la conformación radicalmente histórica del penúltimo episodio cultural portugués del siglo XX, apuntan, sin embargo, a la preocupante situación de la poesía entonces y que, durante aquellos días, contaba con un único salvaguarda: Fernando Pessoa. Con el título *Um século de poesia* los ensayos allí reunidos serán resultado –según nos dice el texto de apertura– de un trabajo colectivo nacido «da prática ou amor à poesia» (1988: 8), es decir, de una celebración de la poesía llevada a cabo por los propios poetas que, allí, buscaban su propio lugar entre una multitud de voces de un panorama, el de la poesía portuguesa, deprimido bajo las insuficientes políticas culturales y donde resultaba difícil *ser poeta* a excepción de la siempre vitalista Lisboa. Sin embargo, esta reunión no pretendía articularse sobre presupuestos marginales y sí, más bien, como una llamada de atención ante la precaria situación de orfandad cultural. Así, cada uno de los ejercicios críticos firmados por estos poetas estaba dedicado a una de las grandes voces poéticas portuguesas bajo el criterio del reconocimiento no de un poeta olvidado, pero sí abandonado por las instituciones culturales del país, que habían decidido centrar todos sus esfuerzos y partidas presupuestarias a los actos conmemorativos en el centenario del nacimiento de Fernando Pessoa. Y lo que, en principio, parecía un simple ejercicio sincrónico entre distintas generaciones de poetas, guardaba en realidad, por un lado, una hermosa afiliación poética entre ellos y, por otro, una celebración, en esta ocasión

1 Se trata de una edición especial de *A Phala*, publicación periódica editada en forma de hoja volante por Assírio & Alvim, y dedicada a la elaboración de estudios monográficos sobre literatura portuguesa. En esta ocasión el tema es la celebración de la poesía portuguesa contemporánea, «um século de grandes vozes isoladas ou organizadas em movimentos com uma vitalidade rara em toda a cultura portuguesa de sempre» (1988: 8): los poetas, sus libros, sus editores, los críticos y los movimientos literarios creando el contexto cultural más allá de la hegemónica presencia de Fernando Pessoa. Entre sus organizadores hay una presencia de la flor y nata de la intelectualidad, sobre todo lisboeta, de finales de la década de los 80. Nombres como Fernando Guimarães, Teresa Rita Lopes, Arnaldo Saraiva, David Mourão-Ferreira, Fiama Hasse País Brandão, Gastão Cruz, António Cabrita Luís Miguel Nava conforman, para la ocasión, la pléyade crítica.

por la vía *negativa*, pues la justificación sobre la épica reunión de poetas, tenía lugar a la sombra de estas, como ellos mismos las denominaron, *farras pessoanas* que, a lo largo del año 1988, todo lo embargaba y, lo que es peor aún, con la sensación de que fuese el mítico Fernando Pessoa un lastre poético, no sólo ya para la aparición de nuevas poéticas, sino también para el reconocimiento de estas fuera de la fronteras portuguesas.

Desligados, así, de cualquier conmemoración oficial, los poetas –entre los que podemos encontrar al ya mencionado Fernando Pinto do Amaral, a Nuno Júdice, a Gastão Cruz, etc.– decidieron contrarrestar los efectos de dichos fastos bajo la protección de la editorial Assírio & Alvim, asunto que no puede pasar desapercibido aquí, pues a ella debemos la responsabilidad por la publicación de los más importantes poetas portugueses antes y después de la Revolução dos Cravos (25 de abril de 1974), hecho este que nos dice de su función desde la resistencia cultural y, también luego, como lugar propicio para la expresión literaria en democracia. De alguna manera *A Phala* quiso ser el medio de una romántica y significativa *defensa de la poesía*, de una *poesía no pessoana* justamente –o a propósito–, en el año del encumbramiento de uno de los escritores portugueses de mayor proyección universal, pero sin caer en lo absurdo de su hipotético rechazo: «não podemos ignorar o peso poético e a figura de Fernando Pessoa» (1988: 9), reconocían en las primeras páginas de la publicación. Por esta razón el gesto político se convierte aquí en una asunción reivindicativa o, si se quiere, en un ejercicio de memoria poética sobre el reconocimiento de la *diferencia en poesía*, pues, como afirman una vez más los coordinadores de la publicación, «pensamos que a poesia é a expressão mais relevante e mesmo mais vital da cultura portuguesa de este século» (1988: 9) a pesar de la hegemonía de Pessoa.

1. Carlos de Oliveira y el tema (poético) español

Este capítulo de la historia cultural más o menos reciente de la literatura portuguesa no debería pasar desapercibido, en cambio, para el establecimiento de las relaciones poéticas entre España y Portugal, más allá de la acostumbrada lectura de una literatura nacional sobre la que se articulan la mayoría de las instituciones literarias. Porque, de hecho, el reconocimiento institucional de Fernando Pessoa tiene varias consecuencias que no sólo

tienen que ver con la invisibilización de otras poéticas en Portugal –como afirman susceptibles los firmantes de *A Phala*–,² sino también con los procesos de tránsito y recepción poéticos entre distintas literaturas. De forma paradójica la legitimación poética de Fernando Pessoa supone la creación de una frontera que se asume globalmente como mito identitario moderno de la lengua y la cultura portuguesa, y en la que se establece una confusión entre las políticas institucionales y lo que es, en realidad, una cuestión fundamentalmente poética. Como ya advirtió Pascale Casanova en su lectura derivada de Pierre Bourdieu, existen territorios literarios autónomos respecto a las arbitrariedades nacionales pero, sobre todo, fronteras «indépendants des tracés politiques» (1999: 14); una cartografía propia en que las relaciones literarias escapan, en cierta medida, a los fetichismos de su producción cultural y a la mercadotecnia que también parece instalada alrededor de la literatura.

Así, las dificultades de la recepción literaria autónoma. Porque de un tiempo a esta parte estas se entienden desde el ejercicio de la traducción y la distribución literarias –que, en el caso de Portugal, obedecen a las estrategias comerciales que giran en torno a la singularidad (portuguesa) de Pessoa– y casi nunca se refieren a las importantes relaciones entre (intra) poéticas, sus relecturas, su reescrituras sobre otros poetas. Ocurre así con Carlos de Oliveira, cuya escritura, como indicaba el poeta Luís Miguel Nava, «pautar-se-ia por um progressivo abandono de quanto se afigurasse acessório e imposto do exterior» (2004: 66), parece haber escapado al *síndrome Pessoa*³ para señalar una reflexión desde la inmanencia poética

- 2 De ahí que los autores de este número especial de *A Phala*, en términos parecidos a los de Jean-Luc Nancy (1997), procuren una vía negativa donde valorar distintamente a la poesía: «Talvez estejamos a ser demasiado agressivos, mas a verdade é que, perante a avalanche sempre crescente de subprodutos que pouco têm a ver com a literatura mas dominam essa invenção que é o gosto das massas, a poesia surge cada vez mais como o secreto abrigo dos que recusam essa asfixia colectiva e insistem na descoberta de territórios pessoais onde encontrem refúgio para a sua diferença. Se pelo menos a alguns destes a nossa *Phala* disser alguma coisa, terá valido a pena» (1988: 9).
- 3 No es casualidad que sea el propio Luís Miguel Nava –uno de los poetas invitados a la redacción del número especial de la revista *A Phala*– el que detecte en su propio artículo conmemorativo («1988–1988: Um século de poesia») las peculiaridades del trabajo poético de Carlos de Oliveira. En este sentido,

y, sin embargo, su obra permanece parcialmente ensombrecida por la literatura pessoana dentro y fuera de Portugal. Y no se trata únicamente de confirmar, así, un significativo alejamiento de la estética neorrealista o, en ciertas lecturas, de un connotado gesto romántico sostenido en el binomio *creación-destrucción* (Reis, 2010: 382),⁴ sino en subrayar la importancia de la escritura *recreativa* de Carlos de Oliveira en relación a poéticas ajenas a su contexto más inmediato. Sucede así con el vínculo del poeta portugués con la literatura española. No es nuevo el interés del poeta por la poesía de Antonio Machado, si bien es cierto el desconocimiento casi total que se tiene del Oliveira en el ámbito hispánico. Apenas dos de sus novelas han sido traducidas al castellano en la editorial independiente KRK, *Abeja en la lluvia* (2009) y *Finisterra* (2010); y dos libros de poemas –ambos con traducción de Ángel Campos Pámpano–: *Micropaisaje* (1987), publicado en la editorial Pretextos, y *Entre Dos Memórias* (2009), en la editorial Calambur. Aunque no es la primera vez que este libro se traduce al español desde 1971, al menos parcialmente. En 1992 el propio Ángel Campos Pámpano traduce una sección de *Entre Duas Memórias*, la primera denominada «Cristal en Soria», para el número 8 de la revista *Espacio/Espaço* en la que destaca, según éste, que se trata de un poema de

es necesario referirnos aquí al *trabajo panorámico* sobre literatura portuguesa desplegado a lo largo de sus ensayos por el entonces joven poeta portugués, donde se señalan las *diferencias en poesía*, a pesar de la influencia ejercida por Fernando Pessoa en el ámbito de la creación literaria contemporánea (2004: 63–70, 71–74, 191–208). Este ejercicio crítico, empero, no debe considerarse como mero tributo para la constitución de una historia de la literatura portuguesa, –como indica en su prefacio a estos *Ensaíos Reunidos* de Luís Miguel Nava el académico Carlos Mendes de Sousa (8)–, antes bien como una genealogía poética, donde precisamente Nava traza y percibe un dilatado paisaje de fuerzas creativas en la determinación poética propia de los poetas por él escogidos.

- 4 En realidad Carlos Reis ya apunta a una rigurosidad en el *trabajo poético* de Carlos de Oliveira que, como muchos otros a lo largo del siglo XX (Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez, por ejemplo), «foi levado também a drásticas supressões e à reescrita de poemas» (2010: 382). Sin embargo, no puede entenderse este procedimiento como algo anecdótico dentro del ejercicio de la escritura, pues en el caso de Oliveira apunta a una forma poética propia.

tema español, puesto que resulta de «un espléndido homenaje a la Soria de Machado y al Guernica de Picasso» (Oliveira, 1992: 16). Más allá de la justificación sobre la recepción, este detalle contenido en la breve nota final de la traducción no debería pasar desapercibido, si lo que se pretende es entender algunos aspectos del singular trabajo poético de Carlos de Oliveira. O para expresar de manera más concreta una cuestión que, en ocasiones, puede resultar secundaria a ojos de la crítica especializada en la obra del escritor portugués en su exigencia sobre su propia forma de expresión literaria: ¿qué hace Antonio Machado y Picasso en la escritura de Oliveira?

2. Una poética de rigor: mimesis y reescritura en Carlos de Oliveira

Estas referencias nos llevan, necesariamente, a la revisión de los presupuestos poéticos del escritor portugués, pues no se trata la de estos nombres de una presencia cualquiera en su poesía, bien por el contrario es verdaderamente significativa para sus intereses poéticos. Curiosamente en un libro de poemas anterior a *Entre Duas Memórias, Terra de Harmonia* (1950), su escritura ya se sometía a un régimen estético en el que la inflexión poética devenía no sólo de la confrontación con las composiciones líricas tanto propias como ajenas, sino también de la exigencia ante todas las composiciones que, de alguna, conforman un régimen referencial sobre su poesía. Así el juego de referencias cruzadas que se contiene en poemas como «Vilancete castelhano de Gil Vicente», «Soneto castelhano de Camões», «Que me quereis, perpétuas saudades?», «Soneto de Shakespeare escritos em português», donde la escritura de Oliveira supone la quiebra en la autoridad e identidad propias de sus composiciones poéticas y se instala en la escritura de la diferencia (de *otro*) que sólo es posible sobre la reescritura de los supuestos originales. Como afirma Rosa M. Martelo, el proceso de escritura de Oliveira es indisoluble de la referencia, no porque se establezca un vínculo o reconocimiento de una tradición, sino porque es a partir de éste donde se articula una alteridad en su escritura y en la que la poesía «se pretende descubridora do mundo» (Martelo, 2004: 112). No es de extrañar, pues, que las referencias a Machado y a Picasso supongan aquí un paisaje poético distinto, pero también un singular acto de expresión donde las intensidades

afectivas (de Oliveira con otros poetas) conforman cartografías o nuevas sensaciones: visones poéticas distintas sobre lo ya percibido.

Precisamente, y a partir de este peculiar forma de trabajar sobre las referencias en poesía, Carlos de Oliveira es uno de los poetas celebrados a la sombra de Pessoa en la revista *A Phala*. Concretamente, con el título «Carlos de Oliveira, uma poética da brevidade no contexto do Neo-realismo» (1988) el poeta Gastão Cruz detecta en los libros de poesía de éste una continua depuración del lenguaje realista que, de algún modo, *revertirá* en su trabajos posteriores –sobre todo en *Finisterra* (1978)– y, concretamente en la reconfiguración del espíritu de su obra: el *paisaje* de su infancia en la Gândara portuguesa. Y aunque Gastão Cruz perciba críticamente estos cambios a partir de la publicación del libro de poemas titulado *Cantata* (1960), será entre los libros *Micropaisagem* (1969) y *Entre Duas Memórias* (1971) donde la poesía de Carlos de Oliveira se conforma como el verdadero espacio de experimentación de su poética; en la que el vasto campo, el ámbito rural más pobre y, por extensión, el paisaje detallado que ya había constituido el motivo referencial por excelencia de su obra narrativa anterior –me refiero a las novelas *Casa na Duna* (1943) y *Uma Abehla na Chuva* (1953)–, se representa ahora en su mínima expresión poética: a *pedra*, a *estalactite* e a *árvore*. De la escritura devenida en palabra, la prosa se estructura en poema y nace el nuevo paisaje poético de Oliveira. Tras su reelaboración en poema el paisaje del portugués rompe con los límites de la representación realista para, así, promover un tránsito hacia la experimentación más formal. Curiosamente, este proceso poético acabará desembocando en la extrema filtración o, incluso, en la descomposición de sus elementos hasta prefigurar en sus poemas como motivos particulares e, incluso, microscópicos, tanto que estos resultan imposibles de comprender por sí mismos como paisajes totales –*realistas*, diríamos– pero que, en su proceso de desprendimiento, reconocemos como resto –*memoria*– del paisaje *otro* que fue, en este caso, el de su propia expresión en la escritura literaria de la cual proviene, la de sus novelas asociadas al neorrealismo.

Pero, ¿cómo entender, entonces, esta operación poética de Carlos de Oliveira? ¿Qué explicación crítica dar? Gastão Cruz, guiado por trabajo seminal de Eduardo Lourenço también sobre el poeta («Carlos de Oliveira e o trágico Neo-Realista»), finalmente justifica que esta «brevidade da vida e do mundo (e de nosso breve olhar sobre ele)» (1988: 84) en la obra poética

de Oliveira se debe a su sentido existencial e, incluso, metafísico, hecho éste que se expresa bajo su propia condición de poeta en tiempos de penuria, sin llegar a argumentar de manera profunda lo relativo a este trabajo en torno a la poética, es decir, sobre los problemas de la representación como esencia de la expresión literaria. Es más, sabemos que es a partir de este problema donde se constituye la constante reflexión que el poeta llevó a cabo, no sólo en la reunión de todos sus poemas bajo el engañoso título *Trabalho Poético* (1962) –la *poiesis*, por tanto, de *un hacer* (*poiein*); que consiste en eso que el poeta *hace* y no una mera compilación de poemas–, sino también en el mentiroso libro de crónicas y ensayos que resulta ser *O aprendiz de Feiticeiro* (1971), donde la reescritura de piezas y algunos descartes poéticos de sus libros acompañan a otros textos de carácter explicativo sobre su propia escritura, es decir, acerca de sus modos de hacer, su *Poética*. En un sentido aristotélico Carlos de Oliveira sabe que la principal labor del poeta (trágico) es realizar la *mímesis* de una praxis, la representación de una *acción*. De una acción, vale decir, de seres que actúan. Tal representación debidamente estructurada constituía para Aristóteles el mito (fábula o historia) en torno al cual se origina y organiza la tragedia. No obstante, con esta apreciación aristotélica acerca de la actividad poética se aborda también el aspecto formal (*literario*) de la actividad poética; pero como se notará en Oliveira, tal punto de partida lo es sobre todo de limitación en la forma propia, es decir, del establecimiento de fronteras o estructuras mínimas en relación al mundo. Y, como sucede en los *mapas*, aquí también ocurre que el dibujo de los límites no coinciden con una delimitación real, pero sí contribuyen a la realización de un territorio distinto. De ahí que los poemas de *Micropaisagem* sean, en su organización verbal, la posibilidad de configurar los mapas como elementos de una cartografía en miniatura sobre el tiempo y el espacio, finalmente «lugar e condição possíveis de uma habitação a que somos convocados», que diría Manuel Gusmão (2010: 322):

O poeta	pensando
[o cartógrafo?]	que
observa	talvez alguma
as suas	ave errante
ilhas caligráficas	traga
cercadas	à solidão
por um mar	do mapa,
sem marés,	aos recifes desertos,

arquipélago	um frémito,
a que falta	um voo,
vento,	se for possível
fauna, flora,	voar
e o hálito húmido	sobre tanta
da espuma,	aridez. ⁵

3. Las cartografías sentimentales: Oliveira, Machado y Picasso

Curiosamente, en un texto igualmente titulado como estos poemas, *Micropaisagem* –en este caso perteneciente a *O Aprendiz de Feiticeiro*–, el poeta aprovecha para dar debida cuenta de su proceso poético en el diseño de los paisajes al equiparar la escritura de poemas –metafóricamente entre lo geológico y la construcción cosmológica– como una elaboración de lenguaje decantado cuyo rigor simula una reacción química o un sistema planetario. De esta forma, este *hacer mapas* de Carlos de Oliveira lleva aparejado un paisaje pensado como una estructura básica de acontecimientos que se aparta de la detallada descripción realista de sus primeras novelas y en donde la poesía supone justamente, en términos del propio Oliveira, «un proceso visual do esquecimento» (2004: 205), al despojar al texto y deducir una imagen –*reflexiva*– de su propia escritura poética: «Um texto diante do espelho: vendo-se, pensando-se» (2004: 205). Y en tal proceso de distanciamiento poético Oliveira no sólo nos está dando la clave para su ruptura definitiva con la escritura referencial del realismo, sino que nos introduce al mismo tiempo otro de los aspectos más importantes de su trabajo poético: una asumida *alteridad*, que será sin duda el principio creador –o, acaso, una vuelta de tuerca más sobre la *mímesis*– en el libro *Entre Duas Memórias* (1971) sobre una larga tradición moderna que tiene que ver con la *despersonalización* inherente a la escritura poética:

Escrevo com frequência interpretações doutros poetas. Perguntam-me porquê. Respondo precisamente citando um poeta: «J'imité. Tout le monde imite, tout le monde ne le dit pas» (Aragon). Porém os poetas nestas coisas não devem ser tomados muito à letra. Quem não sabe ainda que o poeta é um fingidor? (Oliveira, 2004: 2006).

5 Poema de Carlos de Oliveira perteneciente al libro *Micropaisagem*, recogido finalmente en *Trabalho poético*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2003. págs. 273–274.

Lejos de cualquier compromiso para con lo real y la obligada *originalidad* en literatura el claro guiño al Pessoa ortónimo, que explica poéticamente lo que de ficcional tienen sus versos, refuerza la exigencia poética con la que Carlos de Oliveira escribe sus propios poemas en tanto que memoria de unos paisajes poéticos ajenos, pues «não se foge completamente a certos contextos literários, a certa parentela. Entramos sempre com maior ou menor conhecimento do facto numa linhagem que nos convém e é dentro dela que trabalhamos pelas nossas pequenas descobertas» (2004: 206). En este reconocimiento sobre lo que supone el ejercicio de la escritura, como diría Harold Bloom bajo la *angustia de la influencia*, se significa un nuevo gesto poético en el tránsito de un paisaje realista hacia otras imágenes, en esta ocasión distintas acerca del paisaje poéticamente ya contemplado, por un lado, en los versos de *Campos de Soria* de Antonio Machado y, por otro, en la éfrasis que Oliveira realiza sobre la agónica escena de un paisaje devastado por las bombas en el *Guernica* de Pablo Picasso que, dicho sea de paso, obligó a replantear las bases de su pintura –por entonces cubista– en la necesidad de representar de otra manera lo que es, ciertamente, casi imposible de dar representación: *los desastres de la guerra*. Tanto el poeta como el pintor sirven al poeta portugués para redimensionar y trascender los límites culturales, cuando las posibilidades en torno a la representación poética, y sus formas de escritura, pasan por un ejercicio de rememoración de un imaginario trágico sobre España que, aunque políticamente se distancia de Portugal, fundamentalmente a ella está arraigada, precisamente, en términos topográficos por la *tierra* y el *paisaje*. No es de extrañar que en la parte titulada «Nas colinas de António Machado» del libro de poemas *Entre Duas Memórias*, los poemas sean rescrituras poéticas marcadas por temporalidades geológicas y cósmicas que, en su compartida aridez lunar, suponga una cartografía sentimental respecto a la familiar dureza de la Gândara representada en los paisajes primeros de Oliveira, eso sí –y aquí el vínculo– conectadas por un eterno motivo que las atraviesa en su significativo devenir hacia un nuevo orden creativo: el *rio Duero*, o *rio Douro*. O lo que es igual: de Machado a Oliveira, una escritura que se hace paisaje.

De la complejidad de esta lectura, probablemente, no fuera consciente Gastão Cruz. Y es que, unos años antes de su trabajo crítico para la revista *A Phala*, un pequeño acontecimiento literario vendrá a resignificar todo este proceso poético hasta aquí expuesto. En 1981 la popular revista

Jornal das Letras publica un pequeño texto inédito de Carlos de Oliveira titulado «Cosmogonia». Dicha pieza correspondería, según nos indica Rosa María Martelo (2011) en su trabajo dedicado a este asunto, a un conjunto de reflexiones que el poeta habría usado a modo de cuaderno de notas durante la escritura de su libro *Fisterra – Paisagem e Povoamento*. Lo sorprendente de este texto es que, de una manera explícita, Oliveira vuelve a insistir sobre el proceso de depuración poética, en esta ocasión, proveyéndose de las estrategias propias de la pintura abstracta de Paul Klee. La búsqueda de las formas de expresión poéticas se dispara en este nuevo ejercicio comparatista al crearse una afinidad interartística bajo una máxima que, leyendo el conjunto de la obra de Carlos de Oliveira, resulta ahora estéticamente relevante: «el arte no reproduce lo visible; *vuelve visible*». Estas palabras, que pertenecen al escrito de Paul Klee titulado *El credo del creador* (1915), parecen ser apropiadas en la poética de Oliveira, cuando el poeta pretende *desfamiliarizar* la mirada como método que trasciende las convenciones realista sobre la representación y lo visible, y trabajar en cambio sobre un mundo «que nasce, na sua geometria extrema, sem caos nem confusão. Quase abstracto» (1981) de su poesía.⁶ Ahora sabemos que cualquier poema integrado en «Descrição da guerra em Guernica» –la otra parte que conforma el libro *Entre Duas Memórias*– participó en esa deriva abstracta como creación literaria para escapar, así, de los paisajes poéticos habituales, de la confusa identificación entre sujeto y paisaje, al tiempo que legitima a la poesía –y por extensión a la literatura– como cuestión de cierta

6 En la obra de los filósofos franceses Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (2005: 170–171), las teorías de Klee sobre la pintura resultan esclarecedoras y conectan de manera muy elocuente con las cuestiones que aquí se están tratando acerca del paisaje: «Todos los grandes paisajes tienen un carácter visionario. La visión es lo que se vuelve visible de lo invisible... El paisaje es invisible, porque cuanto más lo conquistamos, más nos perdemos en él. Para llegar al paisaje, tenemos que sacrificar, tanto como nos sea posible, cualquier determinación temporal, espacial, objetiva; pero este abandono no sólo alcanza el objetivo, *nos afecta a nosotros mismos* en la misma medida. En el paisaje, dejamos de ser seres históricos, es decir, seres por sí mismos objetivables. *No tenemos memoria* para el paisaje, tampoco la tenemos para nosotros en el paisaje. Soñamos de día y con los ojos abiertos. Somos sustraídos al mundo objetivo, pero también de nosotros mismos. Es el sentir».

razón estética inscrita en el mundo. En Oliveira, por tanto, será el paisaje el acontecimiento poético propiamente dicho.

Bibliografía

- CASANOVA, P. (1999): *La République Mondiales des Lettres*. Paris, Éditions du Seuil.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (2005): *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama.
- GUSMÃO, M. (2010): *Tatuagem & palimpsesto. Da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- NANCY, J.L. (1997): *Résistance de la poésie*. Bordeaux, William Blake & Co.
- NAVA, L. (2004): *Ensaio reunidos*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- MARTELO, R. (2011): «As paisagens imponderáveis de Carlos de Oliveira (abstracção e figurativismo)», *Pessoa. Revista de Ideias* (4), 112–125.
- MARTELO, R. (2004): *Em parte incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto, Campo das letras.
- MARTELO, R. (1998): *Carlos de Oliveira e a referencia em poesia*. Porto, Campo das letras.
- MONTEIRO, M.; PINTO DO AMRAL, F. (1988): «Um Século de Poesia (1888–1988)». En *A Phala. Um Século de Poesia (1888–1988)*. Lisboa, Assírio & Alvim, 8–10.
- OLIVEIRA, C. (2004): *O Aprendiz de Feiticeiro*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- OLIVEIRA, C. (2003): *Trabalho poético*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- OLIVEIRA, C. (1992): *Cristal en Soria / Cristal em Sória* [Versión de Ángel Campos Pámpano]. Paris, Éditions du Seuil.
- OLIVEIRA, C. (1981): «Cosmogonia», *JL – Jornal das Letras, Artes e Ideias*, ano 1, nº 8 (9–22 Junho).
- REIS, C. (2010): «Raízes do texto, razão da escrita: da alma ao papel». En LOURENÇO, A., SILVESTRE, O. (coord.): *Literatura, espaço, cartografias*. Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 375–390.