



**TESIS DOCTORAL**

**2015**

**LA POESÍA DE JUSTO ALEJO: VANGUARDIA Y SOCIEDAD**

**AUTOR:**

**MANUEL ÁNGEL DELGADO DE CASTRO**

**LICENCIADO EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA**

**Subsección Literatura Española**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA**

**-UNED-**

**DEPARTAMENTO:**

**LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**DIRECTOR:**

**DOCTOR D. VICENTE GRANADOS PALOMARES**

**DEPARTAMENTO:**

**LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**TÍTULO DE LA TESIS:**

**LA POESÍA DE JUSTO ALEJO: VANGUARDIA Y SOCIEDAD**

**AUTOR:**

**MANUEL ÁNGEL DELGADO DE CASTRO.**

**LICENCIADO EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA**

**DIRECTOR:**

**DOCTOR D. VICENTE GRANADOS PALOMARES**

## **AGRADECIMIENTOS:**

Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento:

1. En primer lugar al propio poeta Justo Alejo porque de la pasión que puso en hacer sus versos críticos y vanguardistas, con un lirismo sorprendente, nació nuestro interés por su poesía.
2. Luego queremos agradecer a sus familiares directos su total disposición para facilitarnos datos así como el acceso a su obra literaria, artículos y periódicos, apuntes o notas en diversos y variados soportes, fotografías, objetos personales y *papeles* en general vinculados con su obra y su persona, ordenados unos y desperdigados otros en carpetas y cajas o bolsas, guardados siempre con el cariño de mantener el recuerdo vivo del poeta sayagués.
  - a. Así su tío Manuel Alejo Arenal que nos transmitió con su cariño recuerdos y rasgos de la infancia del poeta, y el interés de Justo por la tierra sayaguesa y su preocupación por la forma de vida y los recursos de las gentes a un lado y otro de lo por Sayago llaman La Raya, en referencia a la frontera con Portugal.
  - b. Sus hermanas María y Serafina Alejo Alejo que nos dieron por primera vez acceso a manuscritos y textos de su juventud, muchos de ellos desconocidos e inéditos.
  - c. También Edelio Alejo y Jesús Pascual, que nos facilitaron datos desde el punto de vista de la familia del padre *desconocido*.
  - d. Su cuñado Miguel Herbert, cineasta, que documentó el viaje de Alejo por Italia y su entierro en Madrid y Formariz, por partida doble.
  - e. Y de manera especial su viuda Silvia Herbert, que guarda con mimo en un baúl carpetas y cuadernos, trabajos académicos, proyectos, apuntes y notas en diversos y variados soportes, fotografías, manuscritos, textos y poemarios inéditos (reordenados una y otra vez para conformar libros parecidos pero diferentes según las vivencias o experiencias del poeta sayagués), y que nos facilitó para consultar, tomar notas y fotocopiar; aparte claro de su conversación que nos aclaró aspectos personales útiles para el conocimiento o explicación de su obra.

3. También queremos agradecer a sus amigos de Formariz, Teófilo Moralejo (y su mujer M<sup>a</sup> Jesús Marino), amigo de la infancia, secretario del Ayuntamiento y artífice de la marcha de nuestro poeta a León y Valladolid, que nos facilitó el acceso a datos y documentos oficiales, y nos aportó información personal tanto de la juventud, como de los primeros momentos del poeta como militar en León y Valladolid.
4. Agradecemos la atención que nos dispensaron los hermanos Víctor y Mercedes Nieto, que fueron sus compañeros de correrías infantiles y adolescentes en el terruño natal, y que nos dieron datos de la personalidad del poeta relacionadas con la naturaleza y su despertar a la vida literaria y juvenil, recuerdos especiales también porque le acompañaron en la convalecencia de la enfermedad que le apartó de sus primeros estudios en León.
5. Agradecemos muy especialmente las atenciones de los amigos de Valladolid del poeta zamorano, por su imprescindible e inapreciable ayuda y generosa colaboración para que pudiéramos obtener de primera mano, datos, libros, artículos, cartas personales del poeta sayagués, de ida y vuelta, y documentación en general, aderezadas con charlas, confidencias y contactos personales enriquecedores, que nos han clarificado la obra y la personalidad de Justo Alejo. Fueron y son: Ramón Torío y Pablo Rodríguez en primer lugar, luego Félix Cuadrado Lomas, Narciso Carreras, Pepe Relieve, Leónides Fidalgo, y de paso Gabino Gaona o Domingo Criado.
6. *Remercie speciel* a los amigos de Justo en París: José M<sup>a</sup> Arreciado, amigo y luchador sensible desde Valladolid, por los descubrimientos que nos hizo de las influencias que la vida cotidiana aportó al poeta sayagués en la capital francesa, en el terreno de la publicidad y también en la vida cultural. Y Anne-Marie Bernard, su amor de largo recorrido, pero también la expresión de la entrega a una causa, de la que ella ha dejado constancia aún viva en libros de poemas y memorias como *Les racines de une manque*.
7. Especiales gracias a los amigos y compañeros militares de Justo en Madrid y en el Ministerio del Aire, Agustín Juárez, Florentino Fernández Gelado, compañero en los últimos meses, y en especial Basíledes Gómez del Estal, por el interés que se tomó en facilitarnos datos, incluso sensibles, de la vida militar del poeta, y su constante preocupación por publicaciones alejianas.



8. Gonzalo Armero, Mario Hernández, Gloria Delgado, viuda de Santiago Amón, Tomás Crespo y Antonio Pedrero.
9. Fernando Zamora, por su ayuda con *allá mundial poema*, Bonifacio Morales, amigo ciego del poeta y compañero de correrías por Valladolid, por sus confidencias personales y sociales.
10. Gracias de manera *ligera* a Enrique Lage, por sus datos y la revista *Trece de Nieve*, que nos llegó a través de un amigo común, Francisco Faraldo, corresponsal inestimable.
11. A Carlos Jejo, por su cariño y dedicación, sus charlas sobre la experiencia de Flechas, y por compartir sus preocupaciones, datos, cartas y documentación puesta a nuestra disposición, así como la información generosa sobre Alba.
12. Margarida Cordeiro, compañera del cineasta portugués Antonio Reis, que nos acercó datos del cineasta sobre comunes puntos de vista antropológicos con Alejo.
13. Genaro Ledesma Izquieta, político peruano, luchador incansable de causas justas, hermano (así llegó a llamar a Justo) de letras y sentimientos para compartir unas ideales sociales, que nos transmitió con profundo respeto.
14. Y a Waldo Santos, poeta, por su versada y cabal información de primera mano sobre el modo de ser torrencial y creativo de Alejo en la vida diaria; y por aportar nuestras primeras credenciales ante la hermana pequeña del poeta sayagués y ante sus amigos de Valladolid.

Item más:

A mi querido director -y *sin embargo amigo*- D. Vicente Granados, por su paciencia y su confianza inquebrantable desde 1986 y León Felipe.

Y a Lola mi mujer y mi *corifeo* particular en estos años.

## ÍNDICE

<b>0. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>12</b>
<b>0.0. Estado actual del tema de nuestra tesis, metodología utilizada y conclusiones a las que hemos llegado y que aportamos. ....</b>	<b>12</b>
<i>0.0.1. Estado actual .....</i>	<i>12</i>
<i>0.0.2. Nuestra metodología de trabajo.....</i>	<i>13</i>
<i>0.0.3. Conclusiones.....</i>	<i>14</i>
<b>0.1. Declaración de intenciones .....</b>	<b>15</b>
<b>0.2.La poesía según Justo Alejo .....</b>	<b>16</b>
<i>0.2.1. Un lenguaje roto y un hombre fracturado.....</i>	<i>16</i>
<i>0.2.2. Un esquema.....</i>	<i>18</i>
<i>0.2.3. Desde la sencillez al compromiso.....</i>	<i>19</i>
<i>0.2.4. Una voz nueva ante una nueva sociedad.....</i>	<i>23</i>
<i>0.2.5. El lenguaje entre el símbolo y la soledad.....</i>	<i>28</i>
<b>0.3. Recapitulaciones.....</b>	<b>29</b>
<b>1. UNA BIOGRAFÍA AL HILO DE LA LITERATURA.....</b>	<b>31</b>
<b>1.1. Introducción y principio.....</b>	<b>31</b>
<b>1.2. Salir de casa.....</b>	<b>33</b>
<b>1.3. Valladolid y la Librería Relieve.....</b>	<b>34</b>
<b>1.4. Primeros libros.....</b>	<b>37</b>
<b>1.5. París.....</b>	<b>39</b>
<b>1.6. Madrid.....</b>	<b>40</b>
<b>1.7. Creatividad.....</b>	<b>42</b>
<b>1.8. Final.....</b>	<b>46</b>
<b>2. JUSTIFICACIÓN Y ORDENACIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LA OBRA ALEJIANA.....</b>	<b>49</b>
<b>2.0. Introducción.....</b>	<b>49</b>
<b>2.1. Ordenación y clasificación de la obra poética.....</b>	<b>49</b>
<i>2.1.1. «Pliegos de Cordel»: Yermos a la espera, Arenales, Papeles Anónimos, Desde este palo, SERojos luNARES / (NimBos), monu MENTALES REBAJAS / (tristes tópicos) / sub MINIFIESTO NORMAL .....</i>	<i>49</i>
<i>2.1.2. «Los libros»: Alaciar, Separata de lo Mismo, Son / netos /// son / ecos,</i>	

<i>sola- / MENTE / unas / PALABRAS / Libro de horas y orificios.</i> .....	51
2.1.3. «Miscelánea. Según su especial soporte editorial»: ciclostil/fotocopia, <i>HOY en día El desencanto LAVA Más BLANCO</i> ; página de periódico, <i>allá mundial poema</i> ; mecanoscrito, <i>El ALGO ritmo.</i> .....	53
2.1.4. «Libros póstumos»: <i>El aroma del viento</i> , libro; <i>Doce dulces sonetos</i> <i>y en prosa</i> , editado en la revista « <i>Poesía</i> » del Ministerio de Cultura, aunque preparado por el poeta sayagués como libro. ....	55
2.1.5. «Libros de artista, editados con grabados o dibujos»: <i>Mulas, Siete</i> <i>Poetas vallisoletanos, Carpetas grises, Flores.</i> .....	56
2.1.6. «Varios soportes y varios motivos»: <i>Pliegos de cordel sayagueses,</i> <i>Poemas de Justo Alejo, HUMO – HOME / N AJE / a Francisco</i> <i>Sabadell.</i> .....	56
2.1.7. «Inéditos»: conocidos y desconocidos.....	57
2.1.8. «Los prólogos de los libros»: una actitud ante la edición.....	57
<b>2.2. Cronología y seguimiento de la obra poética de Justo Alejo.</b> .....	59
2.2.1. Año 1959. <i>Yermos a la espera.</i> Pliego de cordel.....	59
2.2.2. Año 1960. <i>Arenales.</i> Pliego de cordel.....	61
2.2.3. Año 1961. <i>Papeles Anónimos.</i> Pliego de cordel.....	63
2.2.4. Año 1962. <i>Desde este palo.</i> Pliego de cordel.....	65
2.2.5. Año 1963. <i>allá mundial poema.</i> Especial soporte editorial.....	68
2.2.6. Año 1963. <i>Mulas.</i> Libro de artista.....	71
2.2.7. Año 1963. <i>Siete poetas vallisoletanos.</i> Libro de artista.....	74
2.2.8. Año 1965. <i>Alaciar.</i> Libro.....	75
2.2.9. Año 1969. <i>SERojos luNARES / (NimBos).</i> Pliego de Cordel.....	82
2.2.10. Año 1970. <i>monuMENTALES REBAJAS / (tristes tópicos) / sub</i> <i>MINIFIESTO NORMAL.</i> Pliego de Cordel.....	89
2.2.11. Año 1974. <i>Separata de lo Mismo.</i> Libro.....	98
2.2.12. Año 1974. <i>El ALGO ritmo.</i> Especial soporte editorial.....	105
2.2.13. Año 1976. <i>Son / netos /// son /ecos.</i> Libro.....	109
2.2.14. Año 1976. <i>HOY en día El desencanto LAVA Más BLAAANCO.</i> Especial soporte editorial.....	113
2.2.15. Año 1976. <i>Carpetas grises.</i> Libro de artista.....	120
2.2.16. Año 1978. <i>sola- / MENTE / unas / PALABRAS / Libro de HORAS /</i> <i>Y ORIFICIOS.</i> Libro.....	120

2.2.17. Año 1979. <i>Flores</i> . Libro de artista.....	129
2.2.18. Año 1979. <i>Pliegos de Cordel Sayagueses</i> . Soportes y motivos varios .....	130
2.2.19. Año 1980. <i>El aroma del viento</i> . Libro póstumo.....	130
2.2.20. Año 1990. <i>Doce dulces sonetos ... y en prosa</i> . Libro póstumo.....	140
2.2.21. Año 1991. <i>Poemas de Justo Alejo</i> . Soportes y motivos varios. ....	144
2.2.22. Año 1992. <i>HUMO – HOME / NAJE a Francisco Sabadell</i> . Soportes y motivos varios. ....	145
2.2.23. Blogs. Antologías. Páginas web.....	145
<b>2.3. Inéditos: aclaraciones y explicaciones</b> .....	145
2.3.1. <i>HOJAS SUELTAS</i> .....	146
2.3.2. <i>Poemas tan inconscientes como flores de arrabal</i> .....	149
2.3.3. <i>Comentarios sobre los inéditos que recoge Antonio Piedra</i> .....	154
2.3.3.1. Sobre el poemario <i>Claridad y distancia</i> .....	154
2.3.3.2. Otro de los inéditos <i>SOLEDADES son ORAS</i> .....	155
2.3.3.3. <i>Fragmentos (todo queda en el aire)</i> .....	155
2.3.3.4. <i>Material Móvil</i> .....	156
2.3.3.5. <i>Otros Poemas</i> .....	157
2.3.3.6. Ausencias.....	157
2.3.3.7. Consideraciones finales y un poema inédito.....	159
<b>3. LA SOCIEDAD EN LA POESÍA DE JUSTO ALEJO</b> .....	161
<b>3.1. El mundo urbano y el mundo rural</b> .....	161
3.1.1. <i>El mundo rural absorbido por el mundo urbano y su entorno</i> .....	164
3.1.2. <i>El mundo urbano crítico -criticado- y conceptualizado en su entorno</i> .....	177
3.1.3. <i>Confusión de ambos mundos</i> .....	184
<b>3.2. El ser individual y el ser social</b> .....	186
<b>3.3. Evocación y trascendencia de la naturaleza a través de su simbolización</b> .....	200
<b>3.4. Síntesis y resolución: Implicaciones personales</b> .....	205
<b>4. EL LENGUAJE VANGUARDISTA EN LA POESÍA DE JUSTO ALEJO</b> .....	217
<b>4.0. Introducción: ¿Un lenguaje vanguardista?</b> .....	217
<b>4.1. Escritura y oralidad (-fonética, fonología y grafía-)</b> .....	221

<b>4.2. La palabra re-creada.....</b>	<b>232</b>
<b>4.3. La palabra y la tipografía.....</b>	<b>252</b>
<b>4.4. La palabra y la oralidad (La modalidad y la pragmática en el lenguaje poético) .....</b>	<b>263</b>
<b>4.5. Escritura y oralidad (-La modalidad y la pragmática en la tipografía-) .....</b>	<b>275</b>
<b>4.6. La entonación y los signos de puntuación .....</b>	<b>280</b>
<b>4.7. La palabra y el lenguaje cotidiano.....</b>	<b>285</b>
<b>4.8. Un lenguaje visual (-De la tipografía a la filosofía-).....</b>	<b>297</b>
<i>4.8.1. Relaciones y diferencias con otros poetas vanguardistas.....</i>	<i>307</i>
<b>4.9. Un lenguaje visual. (La composición de la página: otro tipo de semiótica -con la palabra y el dibujo-).....</b>	<b>310</b>
<b>4.10. La oralidad y el lenguaje publicitario.....</b>	<b>330</b>
<b>4.11. La oralidad a través de las entradillas y las citas. La intertextualidad.....</b>	<b>346</b>
<b>4.12. Intertextualidad: las voces (o) y los ecos.....</b>	<b>355</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>391</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>394</b>
<b>Bibliografía consultada.....</b>	<b>394</b>
<b>Bibliografía citada.....</b>	<b>402</b>
<b>Bibliografía de Justo Alejo.....</b>	<b>406</b>
<b>APÉNDICE DOCUMENTAL.....</b>	<b>409</b>
Apéndice 1: <i>El ALGO ritmo</i> -inédito-.....	409
Apéndice 2: <i>Poemas de Justo Alejo (Veneno n°74)</i> .....	416
Apéndice 3: <i>Arenales</i> (portada y textos de Alejo).....	417
Apéndice 4: <i>allá mundial poema</i> .....	418
Apéndice 5: <i>Hojas sueltas</i> -inédito-(Selección).....	420
Apéndice 6: Poemas diferentes, versiones y textos originales.....	430
Apéndice 7: Imágenes actuales con mensajes de estilo alejano.....	439

## LISTA DE SÍMBOLOS, ABREVIATURAS Y SIGLAS

No tenemos ni utilizamos una nomenclatura especial, pero dado el carácter de la tipografía que utiliza Justo Alejo, hemos procurado respetar casi al cien por cien sus indicaciones sobre distintos tipos de letra, cursiva, comillas, y por supuesto mayúsculas, separación espacial de letras o sílabas y palabras y el color de diferentes letras o sílabas, porque entendemos que dichas *normas* para el poeta sayagués son significativas y que uniformarlas sería tanto como interrumpir y tergiversar el sentido y significación que le quiere dar a su poesía.

A veces cuando nos han coincidido en los versos del poeta sayagués comillas, cursiva, u otros rasgos tipográficos, hemos optado por determinar un *ritmo* organizativo de menor a mayor, empezando por las comillas, las comillas francesas, los guiones, los paréntesis, cuadrados o curvos, etc. Igualmente hemos obrado para las indicaciones de las citas, o las referencias, diferenciando según versos, título del poema, cuadernillo que lo contiene, apartado o sección de la obra completa editada por la Fundación J. Guillén.

Por otro lado también hemos respetado la ortografía del poeta sayagués al cien por cien, dados sus criterios especiales y significativos en tantas ocasiones, excepto cuando hemos visto que se podía tratar de un posible *-o auténtico-* error, que hemos señalado con el referente *sic* entre paréntesis.

## **LISTA DE TABLAS Y FIGURAS**

Algunas de las páginas de los distintos *libros* del poeta sayagués que hemos reproducido en el cuerpo de nuestra tesis se podrían considerar figuras, pero al estar integradas, creemos que perfectamente, en el cuerpo del texto no las hemos considerado de tal manera, y sólo cuando ha sido necesario, por el pequeño tamaño de las reproducciones, hemos decidido incluirlas en los anexos o apéndices a un tamaño que permitiera su lectura adecuada.

## 0.- INTRODUCCIÓN

### 0.0. Estado actual del tema de nuestra tesis, metodología utilizada y conclusiones a las que hemos llegado y que aportamos.

#### 0.0.1. Estado actual:

En la actualidad Justo Alejo es aún un poeta desconocido de los estudiosos de la poesía de la segunda mitad del siglo XX. Y ello a pesar de haber tenido, en aquel momento, los apoyos de Manuel Vázquez Montalbán y Gonzalo Armero, vinculados a las revistas *Triunfo* o *Camp de l'arpa* y *Trece de nieve* y *Poesía*, respectivamente, donde publicó asaz el poeta sayagués; o de Santiago Amón, prestigioso crítico de arte que le abrió muchas puertas en el Madrid cultural de finales de los años sesenta e hizo el prólogo de *monuMENTALES REBAJAS...* dando información clara para quien quisiera oírlo de la palabra rota y la manipulación de los mensajes publicitarios de nuestro poeta. “No pretende Alejo seguir la moda de los llamados antilenguajes, ni la senda sutilísima, estructural, de los metalenguajes; se propone, más bien, la constitución sistemática de un CONTRALENGUAJE alertador que, destruyendo el CONTROL de la frase computada, programada e impresa en el frontispicio de la luz del NEÓN, acierte a comunicar su reverso, su contracanto, la cifra exacta de su negación DIALÉCTICA” dirá Amón, en *El Norte de Castilla*, pocos días después de la muerte del poeta sayagués el 25 de enero de 1979.

Lo han estudiado con posterioridad a su muerte, en la década de los ochenta Víctor García de la Concha y Juan Manuel Rozas en sendas ponencias sobre la poesía en Castilla y León en un congreso de literatura de raíz autonómica (1986). Más tarde se ocupó de su poesía Antonio Piedra que a finales de los noventa la edita (incluyendo varios inéditos) en la Fundación Jorge Guillén de Valladolid (1997), haciéndole un prólogo valorativo en el terreno literario (aquí debe tenerse en cuenta la reseña de Clara Janés de esta recopilación en *Revista de Libros* (1997) por su acierto en apreciar el vanguardismo visual de Alejo). Posteriormente Guadalupe Grande comenta críticamente su obra en la sección *Rinconete* de la página web del Centro Virtual Cervantes (2002), y lo vuelve a poner en candelero al editar conjuntamente en un volumen dos de sus obras (*Alaciar* y *monuMENTALES REBAJAS*) en la Universidad Popular José Hierro de San Sebastián de los Reyes (2010). Es así, únicamente ahora, a



principios del siglo XXI cuando comienza a tener un cierto reconocimiento como poeta vanguardista al ser también objeto de estudio una de sus publicaciones más rompedoras, por la técnica tipográfica compositiva de collage y el uso de una amalgama semejante para la redacción, *HOY en día El desencanto LAVA Más BLAAANCO*, en el trabajo académico de Carlos Frühbeck Moreno (2003), y ser incluido por primera vez como poeta vanguardista en el estudio de Felipe Muriel, “La neovanguardia poética en España” (2009), que contiene varios textos del poeta sayagués.

#### *0.0.2. Nuestra metodología de trabajo:*

Sobre nuestra metodología, hemos tenido en cuenta los estudios ya citados de García de la Concha (1986), Rozas (1986), Piedra (1997) y Frühbeck Moreno (2003) sobre nuestro poeta; más los trabajos sobre poesía experimental o vanguardista de Millán y García Sánchez (1975), Sarmiento (1990), Cózar (1991, 1995, 2014), Padín (1993), Muriel (2007, 2009) Millán (2003); y los estudios sobre la poesía de la segunda mitad del siglo XX de Batlló (1968, 1977), Moral y Pereda (1982), Rubio y Falcó (1982), Siles (1989), Talens (1989), juntamente con las Actas del Congreso sobre Literatura contemporánea en Castilla y León de 1986. También dado el carácter de la poesía de Alejo, hemos consultado trabajos sobre poetas que hemos entendido próximos en su hechura o concepción poéticas como Cirlot en la revista *Barcarola* nº 53 (1997) y Pino (Piedra, 1986; Frühbeck Moreno, 2013); y sobre movimientos literarios, Pont (1987) sobre el postismo, Corbalán (1974) sobre el surrealismo en España, y Barrera López (1989) sobre el ultraísmo.

Hemos considerado necesario también consultar estudios sobre la lengua oral, Vigara Tauste (1992), Ong, (1997), sobre la publicidad, Benavides Delgado (1995,1997), Barthes (1993), la semiótica Bobes (1973), Romera (1980), la sociología, Abad (1977, 1981), la pragmática, Reyes (2002), Vigara Tauste (1998), el fonosimbolismo, Díaz Rojo (2002), Francesconi (2011), la interpretación literaria, Yllera (1979), Romera (1981), Jakobson (1981), y Segre (1985), y la literatura comparada o la intertextualidad, Guillén (1985), o Genette (1989).

Y claro los propios textos del poeta zamorano, tanto creativos como periodísticos y críticos, donde dejó constancia de su obra y explicaba lo que pensaba de la poesía -suya y de otros autores-

Nuestra metodología de trabajo se ha basado, de ese modo, en la obra poética y los artículos de prensa del propio poeta, resaltando, anotando y contrastando las aportaciones vanguardistas del poeta sayagués en su obra específicamente poética, con estudios de lingüística del siglo XX (desde los componentes del signo lingüístico a la pragmática), y de literatura experimental (recurriendo a la poesía visual, fonética,... y sus relaciones con la semiótica), aparte de la guía de los pocos pero jugosos estudios sobre la obra del poeta sayagués ya comentados. Y atendiendo en cuanto al grado esencial de compromiso de su poesía a estudios de sociología, artículos de prensa diaria y revistas de la época, de contenido variado y vinculado a actividades cotidianas, incluida la publicidad, así como estudios sobre otros poetas y movimientos literarios representativos del siglo XX en España. Todo ello sin prescindir de una referencia a la literatura comparada, necesaria en Justo Alejo por su devoción por algunos escritores de habla hispana y por la fuerte referencia de la literatura francesa de vanguardia desde sus orígenes en el siglo XIX; y contando, por último, con la especial atención y ayuda de los diferentes amigos, viuda y hermanas del poeta sayagués en lo que se refiere a testimonios de todo tipo y material literario del poeta sayagués.

### *0.0.3. Conclusiones*

Sobre todo creemos que hemos demostrado el carácter vanguardista de la poesía de Alejo, por el uso libre del significante de la palabra rota de sus versos, en cuanto a lo que tiene en sí de significación, pero también por la capacidad del significado de esa palabra rota de asociarse en un plano semántico/semiótico a otras palabras, o sugerir, otros significados. Por otro lado la mezcla de ese componente meramente lingüístico con una imagen o un dibujo, llevando consigo una interpretación semiótica en el *nuevo* enunciado resultante, o la manipulación del lenguaje publicitario, en esos niveles de los componentes lingüísticos de la palabra y sus implicaciones, suposiciones y sugerencias, ya en el campo pragmático, que aportan una visión crítica del poder socioeconómico y apuestan por un nuevo modo de hacer una poesía, que aparentemente se basa en el silencio roto de la propia comunicación, pero que abre caminos personales de conocimiento de la realidad y explora nuevas relaciones entre los interlocutores, el mensaje y la realidad.

Por lo que respecta a nuestras aportaciones creemos que quedan patentes en dejar evidencia del uso -y manipulación- de ese lenguaje innovador, creado al margen

de los recursos literarios convencionales, que lleva a cabo el poeta sayagués en el significante y en el significado de la palabra; una palabra que aparece aislada por esa rotura gráfica, por un lado, en la cadena lingüística y en la relación que establece con otras palabras en la sintaxis por otro, pero que le permite al poeta sayagués ahondar en su intención crítica, gracias a la connotación y la pragmática que se desprende de ella por sí y por sus relaciones sugeridas, forzando un proceso de comunicación resultante donde la acumulación de información abierta a varias lecturas e interpretaciones, nos descubre a su vez esa doble vía de uso del lenguaje, tanto en la forma como en el contenido de la expresión, que busca la comunicación más allá de una falta de resultados palpable.

Creemos haber demostrado también que Alejo mezcla el lenguaje verbal con la imagen creando un enunciado conjunto basado en parte en la semiótica pero que deja un margen a la sugerencia simbólica de la palabra o sus formantes, que se puede explorar en un camino semejante a la tercera vía de Ch. S. Pierce (o la lógica abductiva), necesitada no obstante de la interpretación de unas manos más especializadas.

### **0.1. Declaración de intenciones**

Nos proponemos demostrar el carácter vanguardista de gran parte de la obra de Justo Alejo, especialmente desde *SERojos luNARES (NimBos)* (1969), a través de la desmembración que hace de la palabra, con asociaciones, permutaciones e implicaciones de sus componentes, o la manipulación de los mensajes publicitarios y la lengua oral, que hace que su poesía sea comprometida socialmente, siempre con un sentido crítico y ético, buscando un reflejo, que también es a veces una mera reflexión dirigida a un lector -concreto o ideal-, de sus postulados poéticos sobre la sociedad española de aquellos momentos, en los años 60 y finales del franquismo.

La memoria que presentamos se enmarca, por lo tanto, en un ámbito sociolingüístico y literario amplio y, en cierto sentido, multidisciplinar. Son apuntes y líneas que marcan el trabajo que pensamos que se debe seguir en el estudio de un poeta aparentemente difícil de entender como Justo Alejo, en el que intervienen disciplinas tan diferentes como la filosofía o la publicidad, pasando por su particular modo de utilizar el lenguaje con la modalidad, y la pragmática, las asociaciones del lenguaje en el terreno del significante y del significado del signo lingüístico, tanto como su cultura aprehendida y su modo crítico de estar en el mundo contemporáneo, provocando con

ello una multilectura de sus textos y haciendo necesaria una tolerancia en el uso de la interdisciplinariedad y una amplitud de miras para los resultados obtenidos; pasos que solo nos señalan el camino a seguir y un intento de comprender primero y explicar después su creatividad poética.

Con relación al compromiso y la ética, Justo Alejo es un poeta que nos hace ir de los serios estudios de sociología a los sobreentendidos pragmáticos de la expresión oral, pasando por la crítica social del capitalismo sin alma de las grandes empresas anónimas que medran a los ojos del poeta sayagués en la vorágine de hacer dinero, y dejar exánime (aunque no sin una responsabilidad de vuelta) al ser humano en el desarrollo de su particular interés comercial y financiero. Pretendemos mostrar que los medios literarios del poeta zamorano serán la -aparente- sencillez de su lenguaje poético que desvela una cultura *atroz*, aprehendida de la tradición secular de los mayores y la lectura reposada del estudio culto y académico, lo que dota a su poesía de una versatilidad y amplitud que multiplica su lectura y comprensión.

## 0.2. La poesía según Justo Alejo

### 0.2.1. Un lenguaje roto y un hombre fracturado

Es consciente Justo Alejo de escribir un tipo de poesía diferente, porque se permite ciertas *licencias* que explica en un artículo de *El Norte de Castilla*<sup>1</sup>:

[...] Yo estimo las PALABRAS (ES IGUAL) por oírlas y verlas, casi olerlas y tocarlas y gustarlas, como PLENAS DE AGUJEROS. Por ESO las agrando a veces pretendiendo sugerir MÁSCARAS Y PARÁBOLAS. [...].

Comenta López Fernández (2006) que “La poesía experimental debe entenderse en sentido amplio e inclusivo como una modalidad interartística en la que se incluyen prácticas (y géneros) tan diferentes como la poesía visual, sonora, digital, matemática, etc. Este tipo de escritura no está compuesto necesariamente con palabras de molde dispuestas uniformemente en la página convencional de un libro sino que existe con independencia de estos canales convencionales y se caracteriza con referencia a la poesía discursiva exclusivamente verbal como un modo artístico esencialmente alterado”. Y en la poesía de Alejo no es raro recurrir a las vanguardias literarias -al surrealismo incluso personal-, la antropología o a la

---

<sup>1</sup> El artículo se titula «Teresa García Sánchez: esto no es un “verjel”» (sic). *El Norte de Castilla*, 07.diciembre.1976. En realidad Alejo quiere *atrapar* sobre el término *vergel*, relacionado con jardín, la alusión -negativa- de las verjas.

sociología, con la sonrisa y la crítica, lo mismo que al conocimiento de los entresijos de la lingüística a través del significante y el significado, que al serio *juego* lingüístico superpuesto al literario mediante las recurrencias y sugerencias de la vida cotidiana y la vida cultural del mismo poeta y la sociedad española de aquellos momentos, que pululan por sus versos. Podríamos decir que se trata de un crisol y caleidoscopio que *confunde* al lector superficial por la mezcla de una cultura popular y la culta, en la sencillez pertinaz de su estilo empeñado en expresarse con palabras de uso común, recurriendo al acervo no solo cultural sino social o económico, al igual que a los anuncios o la publicidad<sup>2</sup>. Y una manera de hacer poesía que, formalmente, sorprende al levantar unas letras o sílabas, como por ejemplo en “melodrAMA”, “soLEDAD”, o “dOLOROSO”, que rompen el propio significado de la palabra, al traer -y ser- las sílabas levantadas una forma del paradigma de la lengua y un referente diferentes. Nos invita, como veremos, el poeta sayagués de esa forma a escoger entre uno o dos significados, o según defendemos en nuestro trabajo a utilizar un significado añadido al otro, de tal manera que nos encontraremos con un “melodrAMA” al que debemos añadir *amor*, una “soLEDAD” a la que debemos añadir *tiempo*, y un “dOLOR” al que debemos añadir *olor*. Utiliza una original creatividad con el lenguaje, dejando la palabra *rota*, y donde como vemos intervienen varios factores, elementos, disciplinas... con unos resultados que se deben tener en cuenta para una lectura completa de la poesía de Alejo, desde la semántica o la semiótica, a la visualidad que rompe la línea de la cadena lingüística tal y como la reconocemos.

Pero creemos que Alejo no quiso hacer poesía experimental o de vanguardia, tal y como se entiende esta por el común de los lectores, como un ejercicio intelectual o cultural alejado del sentir social contemporáneo. En realidad Alejo solo pretende hacer poesía; una poesía, eso sí, que tenga un fondo social y que empuje a cambiar de actitud o de comportamiento al ser humano con el que está con-viviendo en la sociedad española de aquellos momentos. Y para ello utiliza las herramientas que está viendo que son útiles para influir en el hombre como ciudadano; un lenguaje que se apoya tanto en la sociolingüística, la pragmática, la semiótica, tanto como en los componentes originales que descubrió Saussure a principios del siglo XX y los lingüistas posteriores desde Peirce, Hjelmslev, Greimas, Jakobson, Barthes y un largo etcétera, para

---

<sup>2</sup> Se puede observar en libros como *monuMENTALES REBAJAS (tristes tópicos) subMINIFIESTO NORMAL* (1971), o *Separata de Lo Mismo*, (1974), y desperdigados por su obra en el uso de refranes, frases publicitarias, leyendas del metro y comentarios personales a modo de cita introductoria del poema.

manipular la propaganda y la publicidad, de las que desmenuza sus componentes para darle a su poesía una amplitud que vaya más lejos de un mero lenguaje publicitario convirtiéndolo en un lenguaje poético y útil, para que ese ciudadano sea consciente de la manipulación a la que lo somete el poder social y económico, uniendo de esta manera poesía y crítica a través de un lenguaje vanguardista.

### 0.2.2. *Un esquema*

No hemos pretendido, no obstante, con nuestro trabajo de investigación mostrar o demostrar teorías acerca de la poesía de Justo Alejo que develarían nuestra actitud de expertos conocedores (ya que somos sencillos estudiosos) de la poesía de los años medios y finales del franquismo y principios de la Transición, que ocuparon la escritura y andadura vivencial del poeta sayagués<sup>3</sup>.

Conocedores de que “delante de un poema experimental sólo cabe descubrir la información que transmite y también ofrecer claves de interpretación” (Padín, 1995), hemos preferido hacer de simples presentadores, o si se quiere de parteras, para dejar a la vista la -difícil en ocasiones- escritura de Justo Alejo, apuntando explicaciones y líneas de acercamiento y comprensión, señalando, a través de la interpretación por la vía de la práctica, en varios momentos nuestro asombro ante tal torrente de creatividad consentida, de poesía re-pensada, en la aparente facilidad y cotidianidad del lenguaje que utiliza; o ante el -también aparente- juego con el lenguaje que nos obliga a tener en cuenta casi siempre una doble lectura de su poesía.

Después de unos apuntes biográficos y una ordenación de su obra, datos necesarios para comprender y situar su poesía más adecuadamente, en los capítulos iniciales, nuestra tesis se referirá, para contextualizar el trabajo realizado y poder así remarcar los logros alcanzados por su poesía, por un lado a la sociedad tal y como la ve y siente el poeta sayagués en su propia obra, y por último a las múltiples variedades que tiene su discurso poético, ciñéndolas a la modalidad o la pragmática, la visualización, y la presentación de la palabra en su ámbito lingüístico completo, sin excluir en su caso ninguna interpretación literaria, ni sociológica, ni simbólica, ni siquiera una interpretación política o filosófica.

---

<sup>3</sup> El prólogo de Antonio Piedra (1997) en la edición de la obra poética de Alejo, *Poesía* (2 vol.), da cumplida información personal (“lirismo mayor y nada retórico”, “en busca de su propia voz humana”). También lo hacen alguno de los pocos críticos como Rozas (1986) o García de la Concha (1986) que han valorado la poesía del sayagués (“rupturista” “underground”) (1986: 312-35).

Hay muchos aspectos y facetas en la obra de Alejo y para más adelante o para otros estudiosos queda constatar -y contrastar- temas apuntados aquí como la proyección filosófica, el sentido nihilista sobre el vivir cotidiano de la sociedad española de los años 70 del siglo pasado en la poesía de Alejo, o el reflejo que hemos visto que se plasma en los versos del miedo social y político de los años 50 y 60 en la primera etapa del poeta sayagués, o el desencanto ante la transición política a la democracia, durante el mismo tiempo histórico. E incluso la especulación *a futuro* sobre su posible evolución poética, donde los posibles vínculos del poeta zamorano con poetas posteriores se pueden rastrear y observar sobre actitudes comunes, en la afirmación de Bagué Quílez en *Anales de Literatura Española* (2004:14)<sup>4</sup>:

[...] Estos autores propenden bien hacia la desautomatización del mensaje, mediante el acercamiento al epigrama o a la sátira, bien hacia la transcripción imparcial de la realidad, mediante la inserción de noticias e informaciones periodísticas a la manera de collage pop. Asimismo, el pacto de lectura que había nacido al socaire de la figuración realista no sufre modificaciones de peso en esta etapa, salvo por un incremento del escepticismo en lo relativo a la capacidad representativa del lenguaje. [...].

### 0.2.3. Desde la sencillez al compromiso

Pero como evidentemente somos conscientes de que debemos presentar a nuestro poeta en un lugar concreto de la poesía española y señalar su posición literaria, y coherentes con nuestra intención de dejar hablar al poeta sayagués, utilizaremos sus propias palabras como antes señalábamos. Y nos preguntamos ¿Qué es la poesía para Justo Alejo? ¿Qué piensa que es el poeta? Ante todo huye de teorizaciones al uso, como monumentos de un estudio sesudo<sup>5</sup>, y yendo al grano, en su caso al hombre y la poesía que se encuentra en la vida diaria, defiende a los poetas anónimos y humildes, desconocidos, tan importantes según su criterio, como cualquiera de los famosos. Así lo expresa en el artículo “O ninguno” aparecido en el nº 2 de *Poesía* (1978), la revista del Ministerio de Cultura de aquel primer gobierno de una reciente democracia recuperada para los españoles por la Transición, donde se ve tanto la reivindicación como el compromiso social y la postura ética del sayagués:

---

<sup>4</sup> Es útil también, aparte del citado, consultar otros trabajos del mismo monográfico, “Literatura Española desde 1975”, de Prieto de Paula sobre los poetas del 68, de Gómez Capuz sobre la poética del pop, o de Méndez Rubio sobre poesía y poder.

<sup>5</sup> Es curiosa la preferencia por la sencillez, aunque más que una opinión es una actitud y un comportamiento vital e intelectual, en quien como Justo Alejo tiene licenciaturas, doctorados y estudios hechos de Filosofía, Psicología, Sociología y Políticas. ¿O quizás por eso?

[...] los POETAS CUALESQUIERA [...] nos HABLAN (¿BLANCA O EL OLVIDO?) de una cantidad de silencio y excedencia que, con toda facilidad, podría calificarse de falta de calidad democrática de la escritura. MARGINADOS SIN MÁRGENES LOS POETAS CUALESQUIERA son LOS OTROS. [...]

... donde termina señalando:

[...] los poetas cualesquiera esperan antes la llegada de OTRO GRADO CERO DE LA ESCRITURA. Aquel que, en el mejor de los casos, supone una ESCRITURA DEMOCRÁTICA; una escritura DE TODOS Y PARA TODOS.

Defiende pues una poesía sencilla basada en la experiencia cotidiana de quien refleja la satisfacción o el dolor en la vida y no en las letras, como señala en el prólogo de *Separata de lo mismo*:

[...]  
A través de una GEOGRAFÍA ANECDÓTICA DE LA COSTUMBRE exponen sus espectrales (*sic*) VANOS Y VIDRIERAS. Hieráticos como siempre, o bien errantes, dejando caer AL DESCUIDAR las formas, como la mansa nieve, sus  
a  
e  
i  
o  
u  
aeious  
[...]

... que son de ese modo una manera de expresar los sentimientos sin añadidos de pretendida intelectualidad, aunque sin renunciar al ser y sentido de la poesía, con una trascendencia evidentemente buscada, y dando muestras por la vía práctica de una búsqueda de la expresividad del lenguaje -común a otros poetas vanguardistas-, según habla de sus sonetos en la mencionada *Separata de lo mismo*:

[...] Nuestros SONETOS TONTOS, es decir querIDOS, no pretenden el Místico Modo, si acaso el Mítico. Se expresan por la nadería y quieren (en sentido ontológico y musical) un «son» de ausencia ¿SOLEDAD SONORA? O no «son». [...]

También en algunos de sus artículos aparecidos en la prensa diaria o periódica (*El Norte de Castilla, El País, Triunfo...*) sobre poetas y escritores como Antonio Machado, Vicente Aleixandre, Saint John Perse, César Vallejo, Gerard de Nerval, Mario de Sá-Carneiro, Eduardo Chicharro, Mario Hernández, Claudio Rodríguez o



Francisco Pino<sup>6</sup> entre otros, nos ha dejado muestras de sus opiniones sobre el quehacer y la concepción de la poesía. Así sobre los *Antisalmos* de Pino (1978) nos dice Alejo (2005:165) en *El Norte de Castilla*:

[...] La poesía siendo «cosa» (ma che cosa?) más fable y fabulosa que inefable, tiene que HABLAR, expresarse, comunicarse. Aunque a veces, sin voz, se guarde en el silencio. [...] Recordemos que hasta a la pretendida inefabilidad mística o sus trasuntos se llega por el uso, en cierto modo conversacional, del lenguaje; una lengua clara de amor ante las cosas, seres y acontecimientos. [...] Y siempre habrá que tocar a la rosa más, pues... **no es así. Oh, pura contradicción: poesía.** [...]

Las negritas son del propio Alejo y señalan, aprovechando la alusión a Juan Ramón Jiménez, la necesaria puesta al día y las contradicciones de la poesía que se evidencian en su forma material, la lengua, y el tema que trata, las complejas relaciones de la vida. Unas contradicciones que la poesía solo puede sugerir. Tal y como dice reseñando el librito de Jorge Guillén *Convivencia* -desgajado de *Homenaje*- (editado por la revista *Trece de nieve*, en 1975) y publicado en *El Norte de Castilla* (s/f en septiembre de 1975):

No es un tratado de sabiduría, pero harta se cobija en los «poemas-problemas» a punto de solución. (La poesía no demuestra: muestra solo, o sugiere).

O hablando de Mario de Sá-Carneiro en un artículo titulado “VerS.O.S.” de *El Norte de Castilla* (01.mayo.1975) donde habla de “la soledad del lenguaje mayor que la del propio poeta”, para tildar con esos mismos rasgos de soledad, del lenguaje y del poeta que lo expresa, a las vanguardias cercanas a su tiempo<sup>7</sup>: “(soledad) que va a adoptar y adaptar posteriormente muchas que crearán ser novísimas corrientes literarias: letrismo, experimentalismo, concretismo, abstraccionismo, naderismo, etc.”, dejándonos una muestra del callejón sin salida -la nada- al que llevaban dichas vanguardias, y señalando que para el poeta sayagués la vanguardia no debe ser nunca soledad -del poeta- ni *lo ausente*, poniendo el foco de atención en lo social y las relaciones del poeta con la

---

<sup>6</sup> Sus artículos se encuentran en revistas como la ya mencionada *Poesía* editada por el Ministerio de Cultura, hasta *Triunfo*, *Trece de nieve*, *Camp de l'arpa*, *La Calle*, o periódicos como *El Norte de Castilla*, *El Correo de Zamora* o *El País*, a lo largo de la década de los años 70. Dejamos aquí la referencia de los artículos de *Triunfo* al estar digitalizados,

<http://www.triunfodigital.com/resbcombinada.php?autor=Alejo,%20Justo,%201936-1979&inicio=0&paso=10&orden=Seccion> [22/09/2015], y utilizaremos para los demás cuando se comenten, la hemeroteca correspondiente en su caso.

<sup>7</sup> Lo que revelaría que aun usando métodos y rasgos comunes con esas vanguardias, rechaza que estén alejadas del hombre cotidiano que él defiende.

realidad, como veremos. Un emparejamiento, el de vanguardia y soledad, que Alejo ya conocía en Francisco Pino<sup>8</sup>, y que el poeta sayagués ya había tratado de superar por su personal plasmación de un lenguaje que se apoya en la cotidianidad de las relaciones sociales y en la lucha que opera en su poesía contra el avasallamiento de las grandes empresas, utilizando los elementos en los que radica su mejor aportación: el uso y manipulación del lenguaje de la propaganda y la publicidad, acercándose, como comenta Antonio Piedra en el prólogo de la edición de la poesía de Alejo, al filósofo Walter Benjamin con el que coincide, no casualmente, en “la denuncia de la trivialización de la vida contemporánea valiéndose del lenguaje publicitario”.<sup>9</sup>

Pero no solo en sus artículos de prensa se desenvuelven sus opiniones sobre la poesía o sobre poetas, también en su propia poesía como veremos en este trabajo aparecen datos sobre lo que piensa de la poesía, que siempre aparece vinculada a un compromiso, o como una actividad ineludible del ser humano en sus facetas social, emotiva o intelectual. Apuntamos una muestra del pensamiento social del poeta, que como hombre de aquella España nos da fe él mismo en el Prólogo-Membrete de *Alaciar*:

[...] un indiferente anonimato nos congrega ahora. Náufragos colindantes, asombrados y mudos, o hablantes, vamos y venimos sin fin. Como hilvanados sobre una paramera de silencio. [...]

Como se puede ver es consciente de la difícil situación política que vive el país salido de la guerra civil para quien ve o padece dificultades vitales, cuando no injusticias claramente, por su procedencia o sus inquietudes sociales<sup>10</sup>. Aunque siempre se fija en el componente social y humano más que en el político. Son múltiples las

---

<sup>8</sup> “La poesía se produce en un juego imaginístico (*sic*) muy exacto. Exactitudes rítmicas obedientes a una sensibilidad que pudiéramos calificar de anímicas [...]. El propio verso construye sus litorales en la página [...]. Sí, el deseo de convertir en visual sus concepciones ha existido desde siempre en el ánimo del poeta”. (Pino, 1986: 46). Y termina diciendo que la poesía experimental y los poetas lo único que han pretendido desde siempre “es dejar al exquisito y acercarse al pueblo, a todos los pueblos” (1986: 48)

<sup>9</sup> Cita el editor el testimonio, que también conocemos, de su viuda acerca de la traducción que hizo para el poeta zamorano de obras de Adorno y Benjamin. Pero además resalta Piedra un dato con el que no podemos estar más de acuerdo: “[...] la coincidencia de ambos en la utilización de frases y reclamos publicitarios fuera de contexto para dotarlos de un sentido alegórico, [...] abriendo dentro del mensaje publicitario una brecha entre significante y significado mayor que la que procuran las metáforas tradicionales [...]”, (31).

<sup>10</sup> Se quejará, en cartas y escritos personales inéditos que nos han facilitado sus amigos o su hermana Fina, de la marginación que sufren en el ejército los simples soldados de procedencia rural, pobre, o como él, de padre desconocido. También en su poesía hay muestras del maltrato que sufren los ciudadanos ante el poder económico de las grandes empresas como Iberduero (hoy Iberdrola), los Grandes Almacenes, o incluso el poder político.

referencias poéticas -directas o literarias- en *Alaciar* a esa conciencia y consciencia de marginación, que se prolongarán en su obra. Sirvan como muestra los versos que llevan el poema con el título “13”:

[...]  
«En la cárcel ha entrado».  
A las palomas...  
¿Por qué lo decís tan bajo?  
También se sube a la cárcel.  
¡Palomas  
    que váis (*sic*)  
        volando!

O estos otros versos del poema “3”:

[...]  
Restos de un naufragio  
nieve  
calla  
mucho nieve sobre la indiferencia de los páramos  
somos viejos  
con veinte años  
silencio  
¡y cierra España! [...]

El epílogo, -casi otro poema- que cierra su último libro, *sola / MENTE / unas / PALABRAS / Libro de HORAS / Y ORIFICIOS*, nos señala también a esa altura de su vida poética, su intención y opinión con respecto a la poesía, con el mismo resultado (social antes que político) que hemos expresado: un vínculo positivo -y sencillo- con la sociedad, expresado ahora de un modo más conceptual y simbólico:

[...]  
NO. NO invitamos a la aceda melancolía antes  
bien al sencillo esplendor con, para, por cual-  
quier *ser o no ser*.  
    POESÍA, ¿eres tú?  
SILENCIO. EL RESTO SON sola-  
mente unas P A L A B R A S.

#### 0.2.4. Una voz nueva ante una nueva sociedad

Más claramente reseñamos en nuestro trabajo lo que cuenta el propio poeta sobre su particular modo de hacer y escribir poesía, en el prólogo de presentación de un poemario inédito, *Claridad y Distancia* (poemario recogido por Antonio Piedra (1997) en *Poesía* aunque editado sin el prólogo), que presentó a un premio literario a mediados de los años 70:

[...] Lo escrito para este concurso en CLARIDAD Y DISTANCIA se teje sin solución de continuidad con otras voces y veces. Uso de preconcebidas “licencias” más o menos poéticas: letras capitales, división literal, orificios, espacios, etc., etc. La intención es dar algún énfasis especial y ESPACIAL. Sin atreverme a aceptar plenamente la preferencia musical de Verlaine, intento en algunos momentos poner los versos en condiciones de ser ESCUCHADOS y hasta prosaizados; traslúcida memoria que cuenta, se detiene o evade en pequeñísimos sucesos nuestros de cada día; que “cuenta” solamente y acaso quisiera “cantar”. Oralidad con adherencias.  
¿SONIDOS, SOLOS, SOLO?  
¿ECOS?  
Que quisieran ser voces.

No se encuentra, como veremos, la negatividad propia de las vanguardias en la poesía de Alejo, entendida como una actitud *contraria a* otras formas o contenidos poéticos anteriores; quedando en el terreno de la crítica social los únicos comportamientos *en contra de*<sup>11</sup> en el campo del contenido de la expresión, y dejando su carácter innovador y vanguardista para el plano de la forma de la expresión<sup>12</sup>, con esa catarata de letras levantadas e ideas superpuestas que se amontonan unas sobre otras, irrumpiendo en el panorama literario de principios de los años 70. En estos momentos el modo de expresar el desacuerdo con la sociedad tiene poco que ver con la angustia y más con una crítica que resulte útil, que sirva para cambiar esa sociedad. No es, insistimos, una actitud teórica, sino un modo práctico de ver las posibilidades de la poesía y las posibilidades del ser humano en esos momentos y en esa sociedad española. Evidentemente común a otros poetas de esos momentos. Como refleja Prieto de Paula sobre los novísimos (2004:161):

---

<sup>11</sup> Es una excepción, constante eso sí en toda su poesía, la actitud del poeta zamorano en contra de las sociedades anónimas (recalcando por ejemplo el sentido de *presa* de la empresa -con la tipografía- por usar las propias palabras del poeta) y la TV, a causa del marcado carácter impositivo y de sometimiento generalizado del ser humano que a los ojos del poeta sayagués llevan a efecto dichos entes.

<sup>12</sup> Siguiendo únicamente como referencia en este caso la terminología de Hjelmev (Domínguez Rey, 1994), que se adapta más a nuestra explicación por el significado que tiene o aporta, en algunas ocasiones en los versos de Alejo, la grafía o la fonética del significante en sí, distinto del significado denotativo o connotativo de una palabra.

La expresión literaria de estos autores no usó por lo general los registros de la compulsión, la exasperación, la deflagración patética o la distorsión expresionista, que son los modos retóricos en que tradicionalmente se había manifestado la desazón existencial.

Alejo sin embargo se encuentra encorsetado en un panorama literario más atento a los grandes titulares de la publicidad que desataban por ejemplo los Novísimos, que a una pequeña editorial provinciana de escasa tirada y con un autor desconocido, a quien solo prestaron atención unos pocos, también adolecidos de reconocimiento social o literario en esos momentos, como Gonzalo Armero, Francisco Pino, José Miguel Ullán, o Manuel Vázquez Montalbán, la mayoría amigos o compañeros en diversos medios literarios<sup>13</sup>.

Es en efecto *nueva* como veremos la poesía de Justo Alejo por ese espíritu vanguardista, deudor de lo que podríamos llamar deconstrucción del lenguaje por ese modo de romper la palabra, pero nueva también en el modo de lanzar una palabra, un verso o una idea que se apoya en otra, y ésta en otra a su vez como en un juego de palabras y expresiones, donde una palabra lleva a la construcción de la otra, por similitud formal, o evocación de contenido (entre otras implicaciones y connotaciones que iremos desgranando en nuestro trabajo) casi como un dominó; y haciéndolo de tal manera que sin tiempo para comprender una ya nos presente el poeta otra; y nueva también por situar en un solo enunciado en igualdad de condiciones el texto verbal y el texto icónico, convirtiendo el texto resultante en un enunciado semiótico que debe *leerse* linealmente de un modo conjunto verbal-icónico, aunque predomine la palabra (connotación sociológica) o el lenguaje verbal (implicación pragmática) en el mismo. Otros poetas vanguardistas (Cirlot, Brossa, Millán, Gómez de Liaño, Gradolí, Scala, ... el propio Pino) escogerán una vía más conceptual, en algunos casos vinculada a la visualidad, y aunque hay una intención de *romper* la sociedad, mediante la denuncia - social-, con materiales cotidianos y el collage, como el propio Alejo, no se centrarán en el lenguaje en sí de la misma manera que el poeta zamorano tratando de sacarle más expresividad, sino recurriendo y llegando al simbolismo, a la inexpresividad comunicativa, la reivindicación sin salida, el absurdo provocativo, o el solipsismo y el silencio desmoralizador.

---

<sup>13</sup> Recogemos de la reseña de *monuMENTALES REBAJAS* que hace Manuel Vázquez Montalbán (1972) en *Triunfo* <http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%F1o=XXVII&num=503&imagen=54&fecha=1972-05-20> [28/06/2015]: “los poemas de Justo Alejo son quizá la respuesta más radical que formalmente se ha hecho en España al lenguaje de los mass media”.

Gonzalo Armero, en la reseña a *monuMENTALES REBAJAS (tristes tópicos) subMINIFIESTO NORMAL*, aparecida en *Trece de nieve* en la primavera de 1972, vincula su *modo de hacer* con la poesía visual y con la expresión de la cotidianidad:

[...] La poesía de Alejo [...] está cerca de la poesía visual: poesía visual que se puede -o al menos se debería poder- gritar desde todos los bancos de todas las esquinas de todas las calles [...]

E incluso lo define como “poeta underground de nacimiento” por el modo de aprovechar “todo el material de derribo de la publicidad (para) representar un mundo reedificable en el poema” (Armero, 1972: 30) en una muestra de la voluntad positiva y la intención creativa del poeta sayagués frente a situaciones complejas o dificultades. Y es un ejemplo también y un reconocimiento de la importancia que otorga Alejo a la vida social y al contexto en el que se desarrolla.

Tales recursos creativos -y a nuestro entender también vanguardistas- pueden producir una confusión -como en todo hecho innovador- en el lector por la proximidad y evocación de palabras e ideas con sus referentes en la realidad y sus consecuencias comunicativas distintas por sus también distintos referentes, como es lógico si se escogen unas u otras, porque como en la ironía o el oxímoron, llevan a realidades e interpretaciones distintas, al tener líneas de comprensión diferentes por sus referentes de distintas realidades. Así nos parece adecuado a nuestras intenciones reflejar la opinión de Jean Cohen (1982:30):

[...] La función del modelo de comunicación consiste en asegurar la circulación de la información [...] y es por referencia a ese modelo que la comunicación poética se constituye como desvío. [...] La poesía aparece como desestructuración solo respecto de una estructura determinada ligada a una función específica. Pero en tanto se trata de asegurar la función poética, la poesía ya no se presenta como anormal. Tiene sus propias normas, su propia lógica si se quiere decir, cuyas reglas, si existen, están por descubrirse. Es tarea de una segunda poética, en este caso objetiva, descubrir la inteligibilidad que la anomalía ha hecho perder al discurso [...].

E igualmente podemos y debemos decir de ese mismo lenguaje innovador donde las palabras llaman, evocan o impulsan más de una lectura o interpretación, donde resuena el sentido real, la intención comunicativa de lo expresado en los versos, y que también evoca al lector, a través del uso de la lengua oral donde la connotación, la implicación o la suposición se hacen presente, dejando otra realidad diferente a la

escrita entre emisor y receptor, entre poeta y lector. En esas ocasiones nos ha transmitido la impresión el poeta sayagués de encontrarnos ante una mezcla de una escena cotidiana, casi una charla de calle o de tertulia, junto a -la que se superpone- una idea, la mayoría de las veces crítica, o una invitación a la reflexión personal, en una comunicación casi personal con el lector que se manifiesta en la lectura, como si fuera una narración, un diálogo o una imprecación. El resultado es que al no estar prevenido el lector, el efecto de extrañamiento propio de la literatura brota de una forma singular, incomprensible muchas veces y convirtiéndose en causante de un efecto de sorpresa, necesario a ojos del poeta zamorano, para sacudir o conmover la conciencia del lector como en toda obra literaria por cierto.

En este sentido de aldabonazo a la conciencia hemos considerado muy útil y clarificador el trabajo del grupo  $\mu$  (1982: 137) sobre los títulos de películas o las referencias a la vida de personajes famosos (mezclando la vida privada con la pública) en la revista *Paris-Match*,<sup>14</sup> porque se ve en su trabajo el comportamiento y la posibilidades comunicativas de las figuras retóricas, en su modelo, “como resultado de supresión, adjunción, permutación o inversión” de las mismas con relación a la noticia que generan esos personajes. Son unos comportamientos, recoge el grupo  $\mu$ , que ya conoce el público “en las variadas posibilidades que ofrece el uso de supuestos y la manipulación de los mismos”, y en un proceso semejante al que utilizará nuestro poeta sayagués con el lenguaje de la publicidad y las potencialidades de la lengua oral:

[...] Las figuras están fuertemente estereotipadas dado que están destinadas a confirmar al lector de *Paris-Match* en el pensamiento que se piensa a través de él [...]

De la que son una muestra evidente los ejemplos:

[...] toda su vida es un combate; ha pagado el precio de su lucha contra el ángel; continúa su batalla de gata salvaje [...]; [*referidos al deportista francés en los JJOO de Méjico en 1968, Roger Bambuck; al actor ruso Serguei Bondart-chouk en una adaptación de “Guerra y paz” de Tolstoi; y a la actriz Katherine Hepburn*]

Lo hemos tenido en cuenta, evidentemente, por el uso (y manipulación) que hace el poeta sayagués del lenguaje de la publicidad, tan social y recurrente como el lenguaje periodístico reseñado por el grupo  $\mu$ , creando una realidad distinta en el papel, pero que

---

<sup>14</sup> El trabajo se titula “Retóricas particulares” y está recogido en *Investigaciones retóricas II*, VV.AA.

conoce el lector, un mutuo reconocimiento que no ocurrirá -desafortunadamente en líneas generales- con la poesía de Justo Alejo.

#### 0.2.5. *El lenguaje entre el símbolo y la soledad*

No obstante tanta *con*-fusión a lo largo de su obra en esa pelea con el hombre individual, por un lado, y las entidades sociales-sin rostro, así como por la defensa y responsabilidad de las convicciones éticas que debe presidir la vida humana por otro, veremos al final de su trayectoria vital y poética que el poeta sayagués se acerca a una concepción de una poesía, que ya se encuentra apuntada en algunos de sus poemarios de principios de los años 70 como *Separata de lo mismo* o *Son netos / Son ecos*, donde aparece más acusado un simbolismo, una concepción más filosófica del contenido, apoyado en la forma de su poesía, como se develará claramente en su último libro editado en vida, *sola / MENTE / unas PALABRAS...*, donde, por ejemplo, los agujeros en la página y el color le acercan a una actitud más conceptual aunque no exenta de lirismo. Y donde por otro lado se puede rastrear también la presencia de Pino (palpable además en los artículos de prensa que dedica el zamorano al vallisoletano en 1976 y 1978<sup>15</sup> y coherente con ese cambio de actitud) pero que no debe hacernos olvidar los ecos de Mallarmé sobre la palabra y su ausencia, que se proyectan sobre la poesía de Justo Alejo de modo semejante a la opinión de Frühbeck Moreno (2013: 201-202) en su tesis sobre Francisco Pino<sup>16</sup>, citando a Maurice Blanchot, si bien quitándole la interpretación negativa:

Mallarmé concibe la palabra esencial, la palabra poética, como aquella que es capaz de hacer desaparecer las cosas a las que hace referencia, aquella que es capaz de marcar sus ausencias en oposición a la palabra bruta, que es aquella

---

<sup>15</sup> La relación, confluencia y mutua admiración, con matices diferenciadores, se observa en “La música callada de Francisco Pino” publicada en *El País* (22.agosto.1976) donde a propósito de la destrucción de la literatura dice el poeta sayagués sobre los blancos de la página y los silencios de *Ventana Oda* de Pino: “[...] Roza el asunto, pero no es claro que el último avatar sea la total ausencia en nuestro poeta. La solidificación y soli-edificación que cobrarán semejanzas con el *nulismo* del maestro Evckhart\*, presenta otra cara que es solicitud a celebrar el *cántico unitivo* de todo lo existente [...]”. Y añade en la reseña de *Triunfo* que difiere de -y amplía- la del diario madrileño, <http://www.triunfodigital.com/mostrador.php?a%F1o=XXXI&num=710&imagen=51&fecha=1976-09-04> [30/07/2015], para ofrecer una visión incluso más positiva del libro y de la poesía: “[...] y este aventar los signos convencionales, revela comunicación y comunión de bienes; deseo de una plena comunicación, o quizá la comunicación plena del mismo «deseo» [...]”.

\*Eckhart de Hochheim, distinguido como Maestro Eckhart fue un dominico alemán, conocido por su obra como teólogo y filósofo y por sus escritos que dieron forma a una especie de misticismo especulativo ([Wikipedia](http://es.wikipedia.org/wiki/Eckhart)), [22/09/2015].

<sup>16</sup> Tesis doctoral por la que citamos (<https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/2928/1/TESIS331-130605.pdf>) [22.08.2015], aunque hay edición escrita con el mismo título de *Palabra y poética en Francisco Pino*.



que usamos de forma cotidiana para comunicarnos, para referirnos a la realidad de las cosas (Blanchot, 1992:32).

... y acercándonos más, como vimos con M. Sá-Carneiro y W. Benjamin, la posibilidad de diálogo, a pesar de esa *poquedad* de la palabra mallarmeana, con la demoledora realidad, y de confianza en la convivencia humana que presenta Alejo en su poesía, ya que “en la palabra esencial este mismo lenguaje sería capaz de referirse a la ausencia de los objetos que nombra” (Frühbeck Moreno, 2013:202). Fijémonos precisamente en la reseña de los *Antisalmos* de Pino<sup>17</sup> que hace el poeta zamorano:

Entona (*F.P.*) salmos «Antisalmos» con admirable desconcierto; como le vienen los casos y cosas que pasan en el acaecer diario; echando mano de lo que incesantemente nos sale ahí al encuentro y no es más que la simple experiencia humana [...] Y vuelven ahora a ser DIOSAS LAS PALABRAS que habían MUERTO POR EL SILENCIO anterior. Pero diosas de la experiencia humana, sin olimpos. Pura poesía y no «poesía pura» [...].

### 0.3. Recapitulaciones

Como resultado final de su trayectoria literaria pensamos que la poesía de Alejo representa un trato indagatorio en y del lenguaje, parejo al estudio y vicisitudes del mismo lenguaje a lo largo del siglo XX<sup>18</sup>, que genera, sin perder de vista el plano social, un carácter de innovación y crítica en nuestro poeta que hace que el lenguaje poético de Alejo, con la incorporación de la pragmática de la mano de la lengua oral y el lenguaje de la publicidad en sus versos, sume siempre, en experiencias, hechos, interpretaciones o crítica, en un terreno tanto individual y lírico como social y crítico<sup>19</sup>. Y todo ello sin

---

<sup>17</sup> La reseña se titula “Más acá del silencio”, y apareció en *El Norte de Castilla* (28.septiembre.1978), sobre *Antisalmos* de Francisco Pino

<sup>18</sup> Un lenguaje siempre al descubrimiento de su personalidad, partiendo de Saussure y Pierce, y el desarrollo que le dan Hjelmslev o Morris, acomodados en nuestra lengua por Alarcos o Bobes, y que, con Greimas, Ogden y Richards, siguiendo las orientaciones sobre la lingüística y la poética, o la semántica de Jakobson (1973,1981), o incluso la relación del lenguaje con los objetos de Barthes y su *grado cero de la escritura* (1976,1997), terminan, de momento, en los estudios sobre la lengua oral de W. Ong, en la pragmática y en una exultante semiótica que nos abre múltiples posibilidades comunicativas.

<sup>19</sup> Dice Aleksandra Mančić Milić en su documentada -en lo que se refiere a nuestro poeta- tesis (inédita), (pág. 117- 146), acerca de la traducción, en los Pliegos de Cordel Valisoletanos de Justo Alejo en el año 1974, del cuento “Por la Patria” de Laza K. Lazarević, que “Alejo (*que*) conocía bien la vanguardia europea,[...] se dirige en una dirección nueva para la neovanguardia española, parecida a la que seguía la vanguardia alemana de entreguerras, alejándose del dadaísmo para volverse hacia los temas sociales y de compromiso”. Añadiendo que “Alejo coincide con Walter Benjamin, [como también vimos en Piedra (1997)], en el uso de “la tensión entre el emblema y la imagen publicitaria”, “(y *que*) la publicidad da a la mercancía una nueva aura, facilitándole la entrada en los sueños de los consumidores” destacando que esas opiniones de Benjamin, potencian el sentido crítico de los mensajes publicitarios manipulados de Alejo mostrando “la deformación retórica de la realidad plasmada en el mensaje publicitario”. (pág. 127)

menoscabo de las influencias que hemos visto ejercieron sobre el poeta zamorano, y que él utiliza a la manera intertextual, poetas como Mallarmé, Rimbaud, o Valery en una clara y primordial referencia francesa de su poesía, al mismo tiempo que la de raigambre hispana con Vallejo y Machado en una vertiente ética, o Juan Ramón Jiménez, Lorca, Jorge Guillén, Claudio Rodríguez o el citado F. Pino, en ambas *orillas* lingüísticas y literarias, por sus formas y conceptos, que, entre otros escritores, otras actitudes y otras interpretaciones, esperamos despejar en este trabajo, haciendo más asequible la poesía de Justo Alejo. Se trata de ayudar a solventar, resumiendo, una complejidad de vida y poesía, a la que se puede aplicar, entre contradicciones y con reservas, las palabras de R. Barthes (1997: 12-13) en *El grado cero de la escritura*<sup>20</sup>:

[...] (*en la poesía moderna*) La Palabra estalla debajo de una línea de relaciones vaciadas, la gramática es desprovista de su finalidad, se hace prosodia, ya no es más que una inflexión que dura para presentar la Palabra. [...] (*que*) solo tiene un proyecto vertical, es como un bloque, un pilar que se hunde en una totalidad de sentido, de reflejos y de remanencias: es signo erguido. La palabra poética es aquí un acto sin pasado inmediato, un acto sin entornos, y que sólo propone la sombra espesa de los reflejos de toda clase que están vinculados con ella. [...]

Un solipsismo para nuestro poeta... a lo que añade el lingüista (1997: 21) que:

[...] Esta fatalidad del signo literario (*mostrando la ligazón a la situación del pensamiento del destino suplementario, a menudo divergente, siempre molesto, de la forma*), que hace que un escritor no pueda trazar una palabra sin tomar la actitud particular de un lenguaje pasado de moda, anárquico o imitado, de cualquier manera convencional e inhumano, funciona precisamente en el momento en que la Literatura, aboliendo cada vez más su condición de mito burgués, es requerida por los trabajos o los testimonios de un humanismo que integró finalmente a la Historia en su imagen del hombre [...].

Una con-vivencia del lenguaje en sí mismo y con la sociedad que siempre sintió Justo Alejo con signo y resultado desigual.

---

<sup>20</sup> Citamos por <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Roland%20Barthes.pdf>, [22/07/2015] - Apartado final de la *Parte I-* y *La Utopía del lenguaje*, apartado último del libro. Véase también en “La escritura y la palabra” la referencia a R. Queneau y sus conclusiones *sociales* (1997: 21).

## 1. UNA BIOGRAFÍA AL HILO DE LA LITERATURA

### 1.1. Introducción y principio

“Si todos los días nace en España un poeta, Justo Alejo señaló ese día para el 18 de Diciembre de 1936”. Así empezaba un pequeño comentario su editor Domingo Rodríguez, de la Librería Anticuaria Relieve de Valladolid, en el primer libro que se editaba del poeta, en 1959. Era *Yermos a la espera*.

El hecho es cierto con la salvedad del año de nacimiento, que el propio Justo *encubriría* durante años, provocando una confusión en propios y extraños que llega hasta hoy en día. Fue efectivamente un 18 de Diciembre pero de 1935 como indicamos en otro lugar<sup>1</sup>.

Nace pues nuestro poeta en un pueblecito pequeño y pobre, Formariz de Sayago, de la zona más pobre de la provincia de Zamora, que a su vez lo era también de aquella España que luchaba por salir de su ostracismo con fe y utopía. Debemos decir que no nació en el seno de una familia, y ese es el origen, seguramente, del empeño de nuestro poeta en ocultar -infantilmente- el año exacto de su nacimiento, en una nación con prejuicios ancestrales<sup>2</sup>.

Su padre, por razones que no quedan claras, quizá familiares, y sin duda sociales y hasta religiosas, no pudo casarse con su madre a la que quería con locura, al decir de los testigos con los que me he entrevistado<sup>3</sup>. Con la guerra civil española se agudizó dicha situación por las razones ya aducidas y se creó una nueva: su padre murió en el frente de Madrid, con lo que desaparecía por completo la posibilidad de que formaran una familia algún día. Este dato relativo a la muerte de su padre en la guerra, es el que esgrimió el poeta para explicar su orfandad y el que su madre fuera soltera en aquella sociedad encallecida. Posiblemente el hecho en sí también sirvió para acercarlos más aún si cabe, aunque nunca les faltó el apoyo de la familia de su madre<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *La personalidad humana y literaria de Justo Alejo*. Zamora. Beca de Investigación. Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”. 1991 [inédito]. Tenemos fotocopia de la partida de nacimiento y de otros documentos donde consta la fecha correcta.

<sup>2</sup> Según la opinión de A. Piedra (1997:13) recogida en el prólogo a su obra poética, el equívoco entre 1935 y 1936 se debe a que “así se lo dijeron desde niño”; a la vez que sugiere un cierto fatalismo: “tenía que ajustar su venida al mundo con el nacimiento de la tragedia civil española”.

<sup>3</sup> El testimonio es de Manuel Alejo, hermano de su madre. También de Teófilo Moralejo, amigo de la infancia y valedor de Justo Alejo en La Virgen del Camino (León) y en Villanubla (Valladolid); y la mujer de este último, María Jesús, emparentada con la familia del padre de Alejo, Baldomero Marino.

<sup>4</sup> Los datos nos los proporcionan su tío Manuel (ya citado), dos primos del poeta por parte de padre, Deli y Jesús, y unos hermanos, Víctor y Mercedes Nieto, amigos desde la infancia de Alejo. Otros parientes por

A lo largo de su vida Alejo se acercó, y quizá no siempre por casualidad, a personas y escritores -conocidos y desconocidos- que como él no tuvieron padre o no dispusieron de él, o tuvieron parte en esa circunstancia, por las razones que fuese<sup>5</sup>. Esto se reflejará en poemas, escritos, actitudes incluso como veremos, vitales y personales<sup>6</sup>.

Justo Alejo, en efecto, siempre estuvo rodeado del afecto y del cariño de su abuelo materno y sus tíos, en especial Gabriel, en su Formariz natal, como deja testimoniado en sus libros<sup>7</sup>.

Su madre, Rosa, fue para él una constante en su vida y dejará desde sus primeros poemas muestra no solo de su amor sino de su devoción por quien en aquellas circunstancias le dio vida y cariño. Y es que su madre no es solo su madre, sino una referencia ideal a todo lo que es amor, buscando incluso una identificación con la naturaleza en su sentido más puro e intachable. A ello hay que unir, para redondear dicho amor, los cuentos al amor de la lumbre, las consejas de las viejas, las pláticas de los mayores en solanas y cocinas, viejas tradiciones, y todo aquello de raigambre popular en la España rural de los años 40 y 50 que se le grabará en el alma indeleblemente<sup>8</sup>.

Estos son los resortes que hay que tener en cuenta no ya para su vida sino en muchos aspectos para su obra. A partir de ahí recorrerá su poesía y su vida un quehacer, una preocupación, incluso una responsabilidad: los otros. Su madre en primer lugar, su entorno familiar; luego sus amigos y un entorno más amplio: la tierra, el campo, por extensión Castilla, el pueblo, las gentes, la ciudad provinciana. Por último, el hombre, urbano, social, pero individual, uno y parte de un todo a la vez, inmerso en la sociedad anónima que aliena y ningunea, pero que es corresponsable a ojos del poeta de su devenir y progreso. Lo recogerá en sus poemas, en sus artículos de prensa y, en general,

---

parte de su padre (no reconocido) apuntan la posibilidad de que la causa de que no los dejaran casar fuera otra, que desconocen, porque no había enemistad entre las familias ya que se casaron anteriormente un hermano de Baldomero con una hermana de Rosa sin impedimento alguno.

<sup>5</sup> Apollinaire, Baudelaire, José María Arguedas, César Vallejo; algunos compañeros de armas y amigos, en Madrid y Flechas (Zamora).

<sup>6</sup> En su primer libro *Yermos a la espera* (1959), lo encontramos en los poemas "Niño solo entre paréntesis" o "Muerte de la pena blanca". Quizá también la actitud personal del poeta ante el nacimiento de su hijo, ya que se casó con posterioridad al nacimiento de éste.

<sup>7</sup> En *SEROjos luNARES / (Nimbos)* (1969), en el poema "ANTES o HUESA / (fotos en blanco y negro)"; o en *Alaciar* (1965), el poema dedicado a su abuela (pág. 53-54)

<sup>8</sup> Ya hemos citado "Muerte de la pena blanca", de *Yermos a la espera*. Añadamos "MÁS ALLÁ UN DOLOROSO SENTIMIENTO", de *Son /netos // /son ecos.* (1976); "SON-/son-/neto/IV" de *Son netos...*; o "Madera y alma" de *El aroma del viento* (1980); o "Pétalos o besos", de *El aroma...* Igualmente los refranes y expresiones populares, desperdigados a lo largo de su obra.

en sus escritos<sup>9</sup>. Como escritor responde a su tiempo, ya que por edad y libros publicados puede ser entroncado durante un tiempo<sup>10</sup> en la que se ha llamado generación del 50 o del medio siglo. En sus primeros poemas, efectivamente, y hasta bien entrada su vida poética dará testimonio del hombre inmerso en la sociedad, soportando su rigor sin un porqué; para más tarde y a tenor de sus viajes, sus preocupaciones por lecturas y modos de vida diferentes, y el cambio de rumbo que dará su propia vida, recalará en el mundo y en la eclosión de los años 60: desde el pop-art al collage, la sicología y sicodelia del consumo, la publicidad, lo cotidiano, el uso de lo útil, el mundo urbano y *suburbano*. Y todo repercutirá tanto en el plano intelectual como en el vital<sup>11</sup>.

Aparecerán de ese modo en sus poemas la llegada del hombre a la luna, los suburbios de las grandes ciudades, la publicidad y la propaganda, el lenguaje popular, cotidiano, incluso los titulares de los periódicos o la Tv. Si otros poetas van madurando una respuesta estética Alejo hará una cala en la personalidad de ese hombre denominado económico, urbano, sometido a la Tv, la publicidad, los sondeos de opinión, y que, más o menos conscientemente, se deja alienar. No veremos pues actitudes en Justo Alejo políticas sino sociales, porque el tiempo de la historia ya no es el de la postguerra ni el de la generación del 50<sup>12</sup>.

## 1.2. Salir de casa

Pero sigamos con su vida donde la dejamos paso a paso. Siendo casi un adolescente -tiene 9 años- su madre se casa con un hombre bueno de un pueblo cercano. Justo, a pesar del cariño, no lo comprenderá. Despierta a la vida y coincide con su interés y casi obligación por salir de su Formariz natal para medrar en la vida. Él

---

<sup>9</sup> Véase en *Alaciar*, el prólogo (pág.7-8); o el poema “3” (pág.23-24) que acaba con unos versos muy duros de Santiago Amón sobre quienes aprenden las letras en las casas pequeñas de los pueblos.

<sup>10</sup> Véase en *Literatura contemporánea en Castilla y León* (1986), los artículos de Víctor García de la Concha (pág. 27-28) y Juan Manuel Rozas (pág. 137-143). Nuestro poeta nació en 1935 y publica su primer libro en 1959, dentro por tanto de las normas generacionales. Y son realistas o social-realistas, aunque con matices, *Yermos a la espera*, y más claramente *Desde este palo* (editado como anónimo), ambos editados en la Librería Anticuaria Relieve, o *Alaciar*.

<sup>11</sup> Véase, en general, monuMENTALES REBAJAS / (tristes tópicos) / subMINIFIESTO NORMAL (1971); Separata de lo Mismo, (1974); Son / netos /// son /ecos...; HOY en día El desencanto LAVA Más BLAAANCOO, (1976); etc.

<sup>12</sup> Pueden verse artículos de nuestro poeta publicados en *El Norte de Castilla* o *Triunfo*. Valgan como ejemplo, “Sayago ¿ser o no ser? El Plan nuestro”, *El Norte de Castilla*, 21 y 22.julio.1973; o “Muchas facilidades”, *El Norte de Castilla*, 8.enero.1977; o “El entorno de los brujos”, *El Norte de Castilla*, 17. Septiembre.1975; o “El fin del comunismo”, *Triunfo*, 22.diciembre.1973, etc.

empieza a vivir y su madre encauza su vida. Las correrías del adolescente se recuerdan con su fervor por los libros, su afición a jugar con todos, hacer comedias -a veces escritas por él mismo- en las paneras, interés por la naturaleza con un sentido casi panteísta, devoción por los amigos, ganas de vivir, hechos todos que se mezclan con el derroche de un ser que lee, con pasión además, y traslada su recién adquirido saber a los demás. Estar a su lado era una fiesta: su jovialidad y ganas de aprender no ceden a fiestas, cuentos, charlas, compartir tradiciones o emoción ante la naturaleza<sup>13</sup>.

Pero también piensa en marchar y la ocasión se le presenta en los primeros meses de 1952, de la mano de su amigo Teófilo Moralejo que ya está en la Escuela de Aprendices del Ejército del Aire, en La Virgen del Camino (León). Y allá se encamina, con la autorización expresa de su madre por ser menor de edad<sup>14</sup>.

Previamente, en 1949, ha ingresado en la Escuela de Formación Profesional de la RENFE en León, en la que permanecerá hasta 1951. Es al año siguiente cuando ingresa en la Maestranza Aérea de León, pero en 1953 retorna a Sayago aquejado de tuberculosis.

En León es un estudiante más que eficaz. Su fervor por saber y aprender no tiene límite. Para ganar tiempo pasa muchas noches en el aula estudiando, hasta que enferma gravemente por los rigores de aquel invierno de 1953 y debe regresar a Formariz. Allí se cura pero a su convalecencia se une el dolor de no volver al curso siguiente a León. Languidece psicológicamente a pesar de la algarabía exterior que le hace devorar libros y escribir versos sin descanso, y comedias, que a veces estrena en alguna panera del pueblo con sus amigos.

### **1. 3. Valladolid y la Librería Relieve**

No obstante el amigo que le llevó a León, Teófilo Moralejo, le llevará ahora a Valladolid, a Villanubla, en la primavera de 1954, para que se presente a unas

---

<sup>13</sup> La referencia teatral nos la facilitan su amigo Teófilo Moralejo y su mujer, María Jesús. El resto los hermanos Mercedes y Víctor Nieto. También Teófilo es quien nos informa de su marcha a la Escuela de Aprendices, que tenía el Ejército del Aire en La Virgen del Camino (León), a hacerse Especialista Carpintero, el oficio de su adorado tío Gabriel; y cómo enfermó del frío que hacía en las aulas, a donde iba a estudiar y a leer incluso de noche.

<sup>14</sup> Con anterioridad y según testimonio de Víctor Nieto nuestro poeta no se encuentra a gusto en casa desde la boda de su madre en 1946 con un campesino de Pasariegos, un pueblo cercano a Formariz (debido a la fuerte vinculación con su madre y no por enemistad con su padrastra); lo cual unido a la muerte de su querido abuelo Baltasar, ocurrida unos años antes en 1944, facilita la primera salida de Justo Alejo de Formariz a la edad de 14 años para ingresar en la Escuela de Formación Profesional de RENFE en León, donde está dos años, sin pena ni gloria, hasta 1951.

oposiciones de administrativo en el Ejército del Aire. El intento se frustra pero el amigo consigue que nuestro poeta se presente voluntario al mismo Ejército del Aire. Su puesto será, curiosamente, el mismo que si hubiera aprobado aquellas oposiciones. Y ahí empieza a abrirse el horizonte para el sayagués que ya no dejará el mundo militar, con la excepción del Lectorado de español en París, ya acabado el Magisterio y los *Comunes* de Filosofía y Letras.

Trabaja como Escribiente en las oficinas de Villanubla, gracias en parte a su amigo Teófilo y en parte a su valía, que reconocen compañeros y profesores incluso de La Virgen del Camino. Ya tenemos a Justo en lo que será su vida, porque el Ejército del Aire -trabajo remunerado y tiempo libre- es lo que le permitirá estudiar, conocer ciudades, gentes, amigos, viajar. Pasado el primer período de voluntario, se reengancha. Como consecuencia es ascendido a Cabo y se le destina a Pinar de Antequera con mando de tropa. Pero por fortuna para quien hace bandera del razonamiento y no de la voz de mando, ese destino solo dura unos días. Gracias a su amigo Teófilo nuevamente es trasladado a Villanubla, a oficinas. Con posterioridad marcha a Valladolid a las oficinas de la M.A.U. (Milicia Aérea Universitaria), desde donde podrá empezar y acabar el bachillerato, por libre, en el Instituto Zorrilla, la carrera de Magisterio y los dos años de Comunes de Filosofía y Letras, ya en la Universidad. Son los años en que traba amistad con el grupo de la Librería Anticuaria Relieve de Valladolid, a través de un compañero de estudios, José María Arceciado. Escribe, corrige y publica sus versos en los *Pliegos de Cordel Valisoletanos*, que edita dicha Librería. La profundidad de esa relación con la Librería Relieve quedará patente en sus escritos y en los testimonios de sus amigos<sup>15</sup>.

Entreabre, conjuntamente con la vida, amigos y literatura; y la edición, de la que tanto se ocuparía luego<sup>16</sup>, de la mano del librero Domingo Rodríguez, alma del grupo, y su hermano Pepe Rodríguez. A la muerte, a los pocos años de Domingo, serían Pablo (hermano de Domingo y Pepe Rodríguez), el *Blas Pajarero*<sup>17</sup>, Ramón Torío<sup>18</sup>, Fernando

---

<sup>15</sup> Hay un estudio de Isabel Paraíso (1990), *La literatura en Valladolid en el siglo XX 1939-1989*, donde queda patente la labor de la Librería Anticuaria Relieve y los hermanos Rodríguez, así como la actividad literaria de Justo Alejo. También el libro que sirve de catálogo a la Exposición, conjunta, que hizo la Diputación de Valladolid sobre el pintor Francisco Sabadell y nuestro poeta, Justo Alejo (1992): *HUMO - HOME / N / AJE a Francisco Sabadell* (Recopilación: Blas Pajarero).

<sup>16</sup> Empieza enseguida, con *Arenales* [varios autores] (1960) a editar, en este caso junto con su amigo, poeta, escritor y médico, entonces en ciernes, Ramón Torío. La nota de los cajistas de *El Norte de Castilla*, que publica el periódico en primera página el día del entierro del poeta, 13 de enero de 1979, da fe de su cuidado por la edición de sus poemas y escritos en general.

<sup>17</sup> Es emblemático en la obra de Alejo: amigo, publicista, hombre vinculado a la literatura y a la izquierda política, que le pone en contacto con César Alonso de los Ríos, Teresa García, los editores Munarriz y

Zamora<sup>19</sup>, el pintor Félix Cuadrado Lomas<sup>20</sup>, el todoterreno Francisco Sabadell<sup>21</sup>, Boni, el ciego vendedor de cupones, el también grabador Colino o Domingo Criado<sup>22</sup>, y un sinfín de gentes humildes, linotipistas, ciegos, tabernarios, estudiantes, vendedores de cacahuets como Don Alejandro Alonso, poeta a su aire y maestro represaliado en la dura posguerra civil<sup>23</sup>, y, por acabar, dos personas de reconocido prestigio hoy en el mundo cultural, Francisco Pino, y el también poeta y crítico de arte, desaparecido hace años, Santiago Amón<sup>24</sup>.

Comienzan, incansables, los viajes de nuestro poeta. Conoce a César Vallejo en Medina de Rioseco, en una librería de viejo, los pueblos de Torozos, Ávila, Segovia, etc. donde aprende lo que no tenía aprendido de su Sayago natal sobre el dolor, viejo, de su tierra, personalizado en Castilla, y sobre esa entidad de hombres que comprenden la tierra, su respeto y solidaridad<sup>25</sup>.

---

Moya, Manuel Vázquez Montalbán y otros. Publica *Retazos de Torozos*, libro de impresiones antropológicas -y más- de los montes de Torozos, con dibujos del pintor y grabador Félix Cuadrado Lomas (1968). El libro tuvo un prólogo de Gaya Nuño, que fue prohibido, e impreso en la reedición a la muerte de Franco, al que acompañó un epílogo de Alejo. Pablo Rodríguez-Blas Pajarero era el co-editor del zamorano y su supervisor en los «Pliegos de Cordel Valisoletanos», y quien le ayudaba a publicar desde *El Norte de Castilla* hasta *Camp de l'arpa*.

<sup>18</sup> Amigo entrañable y compañero de viaje real y vital, co-editor, albacea literario, escritor y buen comentarista de la obra alejiana.

<sup>19</sup> Publica con el autor sayagués *allá mundial poema*, (1963), una hoja tipo sábana de periódico, con dibujos de Félix Cuadrado Lomas. Hay una mezcla de textos de ellos dos y de Nazim Hikmet, Jorge Guillén, Cervantes, Antonio Machado, etc., en un “aparente” revoltijo, con textos incluso en francés, que anuncia el comportamiento en futuros libros de nuestro poeta.

<sup>20</sup> La relación con Félix Cuadrado Lomas se inicia en *Arenales*, y de una forma más propia en *Mulas*, (1963); y acaba con *Flores*, (1979), recién muerto el zamorano. Además Cuadrado Lomas siempre colaboró, como hemos visto, con dibujos y grabados en las diversas publicaciones de Justo Alejo relacionadas o no con la Librería Relieve.

<sup>21</sup> Aparte del libro editado por la Diputación de Valladolid sobre la exposición *conjunta* en 1992 recreada en Valladolid por Blas Pajarero, *Humo / Home / n aje / a Francisco Sabadell* de Justo Alejo, colabora como grabador con Alejo en *Alaciar* y en el libro que edita el propio Sabadell en 1970 titulado *7 poetas vallisoletanos*.

<sup>22</sup> Colino colabora, al igual que dijimos de Félix Cuadrado Lomas o Francisco Sabadell, en las publicaciones de Alejo y de la Librería Relieve. Es además el editor *paciente* de la última obra de Alejo *sola- / MENTE...*, con agujeros y distintas tipografías y colores. Domingo Criado es quien hace la portada de *SEROjos luNARES*, además de colaborar donde sea necesario como los anteriormente citados. Y hay incluso otros nombres desde poetas a cajistas como Jenaro Vicario, Isidoro Corbella, colaboradores de una u otra forma con el grupo de la Librería Relieve.

<sup>23</sup> La historia de este hombre que tanto apasionó al poeta zamorano por su marginación e injusticia sufrida, está recogida en el prólogo de los Pliegos de Cordel Valisoletanos que le edita: *Don Alejandro Alonso Valdeolmillos* (1973).

<sup>24</sup> A Francisco Pino lo conoce a través del grupo de Relieve. Igual a Santiago Amón. De su amistad, conocimiento y respeto dan prueba los prólogos a *El aroma del viento* y *monuMENTALES REBAJAS...* respectivamente. Las referencias entre Alejo y ambos autores están recogidas a lo largo de su obra, desde sus primeras publicaciones (versos de Amón en la portada de *Yermos a la espera* y poema dedicado a Pino en el interior), a las últimas (versos dedicados, copiados y parafraseados de Pino en *El aroma del viento*, o *Flores*, con poemas de todos ellos).

<sup>25</sup> Hay muestras en *Desde este palo*, en el poema “¿Quedan en el mundo incrédulos?”; en *allá mundial poema*, “la tarde ya vencida”, por no citar la nota de la solapa de *Alaciar* y su constatación del silencio *obligatorio* para los «náufragos colindantes» de aquella España. Pueden verse también, del artículo citado



#### 1.4. Primeros libros

Y ya instalados con el poeta en el quehacer que nos ocupa, nos encontramos con su primer libro publicado *Yermos a la espera*, y a continuación, uno colectivo (compendio de una idea, compartir, constante en su vida<sup>26</sup>), *Arenales*, para al cabo de dos años, en 1962, dar como anónimo (otra constante) *Desde este palo*. Todos ellos dentro de la colección de la Librería Relieve, «Pliegos de Cordel Valisoletanos». Manifiesta una preocupación por el ser humano que vive en el campo o la ciudad, pero atendiendo a su modo de ser y, sobre todo, de estar en la vida. Es algo propio de la ética, y la estética, de los años en que predomina la poesía del realismo de los años 50, si bien con ribetes personales que van desde la ironía prosaizante a la preocupación reflexiva. Y con la referencia de los poetas por los que confiesa una mayor devoción: Antonio Machado y César Vallejo<sup>27</sup>. Con estos libros quiere cambiar ese modo de vida que denuncia. Pero no estamos ante un adolescente que no comprende la realidad y la *imposibilidad* de aquellos años. Alejo es consciente de la situación política de aquella España, y el anonimato de alguno de sus libros es una muestra de ese reconocimiento. Su *voracidad* lectora, selectiva éticamente, completa su vocación y le hace además estar instalado en la rectitud y la honradez. De este modo el poeta sayagués no escribe para la galería, estéticamente, ni aventura teorías. Su poesía es su actitud ante lo que ve, ante la vida en el campo, los hombres ahogados por el miedo, la injusticia, la incomunicación<sup>28</sup>.

Su interés por lo colectivo y lo anónimo es una convicción de que el hombre, el poeta también, como uno más, puede cambiar la visión de la vida, desde el sentimiento y las ideas, rebelándose contra una situación injusta. Siempre y cuando vaya y camine

---

de Juan Manuel Rozas (1986: 140-141), “La palabra rota de Justo Alejo”, en *Literatura Contemporánea en Castilla y León*, los párrafos dedicados a *Alaciar*.

<sup>26</sup> Véase el artículo publicado por nuestro poeta en *Poesía* nº 2. (1978), “O Ninguno”, donde se recoge su opinión sobre los *poetas cualesquiera*.

<sup>27</sup> De ellos recoge su dolor y su queja por el sufrimiento y la injusticia que padece el hombre. En *Alaciar* les dedica sendos poemas, como en su libro póstumo *El aroma del viento*, aunque no serán las únicas referencias. En *Arenales* en el poema “Cierta biografía” recoge la desorientación del hombre, para acabar en el bloque “V” con un detalle claro y rotundo: el epitafio de un poeta muerto, pero no de un endecasílabo sino de un tiro. Se puede ver también dos ejemplos en sendos artículos: “Machado nuestro y maestro de cada día”, *El Norte de Castilla*, 24.agosto.75., donde podemos leer a este propósito frases como “sin partidismos ni sectarismos”, o “nadie es más que nadie”; y “Cierta olor de cantidad”, *El Norte de Castilla*, 27.octubre.77., dedicado al premio Nobel Vicente Aleixandre, con una cita clara de Jorge Guillén: “vivir es convivir en compañía”.

<sup>28</sup> Realmente el hecho de publicar anónimamente *Desde este palo*, o *Alaciar* abunda en el propio riesgo, el de un militar que escribe a partir de esas circunstancias.

con todos, porque la solución no es, tampoco para el poeta, personal<sup>29</sup>. En este caso con el anonimato nos habla a la vez de un hombre cualquiera, y de la importancia que tiene el lector, también anónimo, co-responsable con el poeta y con cualquier otro hombre ante la vida y ante la poesía. Un anonimato con miedo, pero escribiendo, como hacía él mismo, poemas comprometidos aunque sea en el anonimato. Máxime cuando se es militar.

Deducimos de todo esto que su única vocación política fue ser y sentirse un hombre más, como otro cualquiera y transmitirlo a los demás: hacer poesía sin alardear de ello, denunciar un estado de cosas sin presumir de ser el visionario de turno; ser parte de una comunidad, y en definitiva, escribir como un modo de entender conjuntamente humildad y responsabilidad. Y podríamos decir que siguiendo, más o menos, la estela humanista de otros poetas a los que admiraba profundamente como Machado, Vallejo, Guillén, o Lorca y Juan Ramón Jiménez, que refleja en su obra.

Por otro lado en aquellos años su vitalidad le llevó a enamorarse un montón de veces. Entronca con su personalidad, su charla imaginativa, creativa, sugestiva siempre y su facilidad para hacer amigos, su disposición a ayudar a cualquiera que se cruce en su camino y tenga alguna necesidad. Pero no avasalla en sus relaciones porque además es tímido y humilde. Su entrega al ser humano, por definición, y, en especial con los débiles, los marginados, generará una idiosincrasia, un mundo alrededor de él y de su personalidad en el que es difícil entrar por la profundidad y seriedad de la entrega. Son unas convicciones humanas, morales y éticas, que conllevan a la vez una actitud: no decir a nadie “no”, no renunciar a ayudar a alguien si está en su mano. Y en su vida militar ocurre otro tanto, desde la resolución de un problema laboral al estímulo en el estudio en busca de un ascenso. Pero esos rasgos de su carácter que le hacían ser tan querido por todos los que le trataron, se convertían en una dificultad para sus amigos y su familia, precisamente por su entrega y su libertad, ya que era, y es, difícil compartir todo y a todos.

Y llegamos a 1965, con los *Comunes* de Filosofía y Letras y otro libro una vez más, anónimo, *Alaciar*, que consideramos una maduración y una apertura, de todo lo que lleva escrito hasta el momento. Lo anónimo adquiere más vocación de ser *de y con* todos, y lo autobiográfico, que apareció siempre en su obra, tendrá aquí un carácter más atemporal, y por tanto más maduro. Sigue con su innovación lingüística, su busca de

---

<sup>29</sup> Es el reconocimiento de una relación entre poesía y sociedad en la que coincidirá también con los poetas de la neovanguardia ya en los años setenta.

una mayor expresividad en la escritura. Así en la tipografía dispone distintos cuerpos de letra, o separa con un espacio en blanco o con guiones letras y sílabas. Y así también comienza a aparecer la “o” simbólicamente, como un cero, un vacío, sugerido entre los versos, acompañando a la palabra de la que forma parte, que será pleno en otros libros<sup>30</sup>, pero que aquí tiene ya la marca del dolor y la rabia de la impotencia ante la terca realidad, y de la rebeldía de la ruptura del discurso poético-lingüístico. Aunque ahora sea más la soledad la que se acomode en esos ceros tan angustiosos como vacíos.

### 1.5. París

Podemos decir que en este momento culmina una etapa del poeta zamorano porque se ve, a posteriori claro, que su marcha a París ese 1965 como lector de español<sup>31</sup> le abrirá una brecha en su conocimiento de la realidad y su relación con la literatura, por donde entrará una preocupación social con una intensidad diferente, y por el hombre en esa sociedad, que se exagera ante el contacto con la gran ciudad, con sus carteles luminosos, su indiferencia por el hombre con quien nos cruzamos en la calle, la publicidad (en la prensa, en el Metro), las campañas comerciales y de propaganda de los grandes almacenes, los medios de comunicación, los «mass-media» en general,... Todo lo que en realidad desarrollará en sus libros posteriores, junto a esa extraña alienación del hombre urbano ante el conformismo social y el consumismo económico.

Pero París es además el conocimiento del amor, pues encontrará a una mujer, Anne-Marie Bernard, que será el recurrente del amor hasta su muerte, en 1979. De octubre a junio de ese curso escolar 1965/66, con permiso militar, no solo desarrollará su trabajo de Lector de español en una Ecole Normale cerca del Bois de Boulogne, el Museo del Hombre y el Pont Mirabeau<sup>32</sup>, sino que se empapará de cultura francesa asistiendo a las clases para extranjeros en La Sorbonne, en especial de lingüística; sin olvidar las librerías de lance, los paseos descubridores de la ciudad, el cine, la publicidad, o los emigrantes, de los que recabará otro modo de entender la sociedad. Conocerá mejor el ritmo de la lengua francesa en versos de Verlaine, Apollinaire,

---

<sup>30</sup> Lo temprano de este uso corrobora nuestra idea de que la utilización de agujeros en *sola / MENTE / unas / PALABRAS // Libro de horas y orificios*. (1978), el último libro publicado por el poeta, es una evolución natural de sus poesía a partir del cero, de la «o», y de su expresión y simbolismo.

<sup>31</sup> Desarrolla su labor en la École Normale (para maestros) de Auteille. Vive incluso a pocas calles de allí, en la rue Georges Sand.

<sup>32</sup> Dicho emplazamiento le abrirá aún más los sentidos y el acceso a la eterna Francia, que no ha visto todavía morir a André Bretón, ni la *fiesta* de mayo del 68.

Rimbaud, Mallarmé o Valery<sup>33</sup>, y apreciará el sonido del lenguaje oral en otra poesía distinta a la española. La eclosión de París no obstante no le deslumbrará como a un provinciano, sino como a un *sabio observador*, que retoma y recrea lo que ve. De ahí nos parece que arrancan en su poesía, la manipulación y los trucos publicitarios, las imágenes que aparecerán recicladas en lenguaje poético en su obra a partir de entonces<sup>34</sup>. Desde ese momento todos los años irá a París por una u otra razón. De allí siempre se traerá testimonios y amistades. Así el poeta turco Nazim Hikmet, a quien publica en Valladolid, como al serbio Lazarevich; o Ho Chi Min, cuyo *Diario de prisión* tradujo, o el conocimiento y la amistad de los escritores peruanos Genaro Ledesma, Manuel Scorza, etc.<sup>35</sup>.

Ahora, a la preocupación inicial por los humildes, añadirá el poeta otra: la social. Tanto en su vertiente económica (sus diatribas contra las grandes empresas, las S.A. de sus poemas), como con respecto al abandono y masificación del ser humano en las ciudades<sup>36</sup>. Hechos estos últimos en los que el propio ser humano, por cierto, tiene una parte de responsabilidad según el poeta sayagués. Claramente París le supuso poner ante los ojos mucho de lo que había leído. Ni César Vallejo ni Valladolid, en general, le hubieran llevado tan lejos.

## 1.6. Madrid

De vuelta a España en julio de 1966, previo permiso militar que solicita para prolongar, hasta que acabe el curso, su estancia en París, se encuentra con que debe

---

<sup>33</sup> Muestras hay en los prólogos a *Son / netos...* [Rimbaud]; *Separata...* [Mallarmé y Baudelaire]; *sola / MENTE / unas PALABRAS...* [todos ellos más Verlaine]; o *El aroma...* [los mismos, a los que añade Saint John-Perse y Apollinaire].

<sup>34</sup> Es su amigo José María Arreciado, afincado en París, quien nos ha facilitado la anécdota del interés de Alejo por los anuncios del metro parisino, y en concreto por “Nettoyer La Vaisselle”, sobre un electrodoméstico “potente, fuerte, silencioso”, «reinterpretado» por un grafiti anónimo, que cambia las imágenes del anuncio (un elefante, un aspirador y un insecto) sobre el texto, trastocando referentes e implicaciones lingüísticas.

<sup>35</sup> Hemos tenido la oportunidad de publicar una selección de la traducción del *Diario de prisión* hecha por nuestro poeta, en el nº 13 de la colección «Papelyna» del Ateneo Obrero de Gijón, en 1992, que estaba inédita por considerar el poeta sayagués, en carta a sus amigos vallisoletanos, que no era necesaria, una vez que Seix Barral se adelantó a publicar otra traducción, en 1973. Sobre Manuel Scorza publicó una entrevista en *La Calle*, en diciembre de 1978. Por su parte, Genaro Ledesma es escritor de cuentos; fue candidato a la presidencia de la república del Perú por una coalición de izquierdas auspiciada por el partido comunista. Recoge en *Cuentos de carne y hueso* (1982), anécdotas que le contó Alejo sobre los hombres que huían a Portugal en barca, en los primeros momentos de julio de 1936, en “La sed”, cuento fechado en Madrid, en 1976, y -sabemos que- en casa de nuestro poeta. Y hay incluso un comentario a un poema del líder chino Mao Tsé Tung, en *Camp de l’arpa* en 1976.

<sup>36</sup> La prueba la tenemos en *SERojos luNARES...* y *monuMENTALES REBAJAS...*, en los poemas que hacen mención de la publicidad, los grandes almacenes o la desolación -injusta- de los barrios suburbanos.

abandonar Valladolid, que tantas puertas le ha abierto y marchar a Getafe, en Madrid, por necesidades del Servicio<sup>37</sup>. Es una nueva experiencia vital en su vida que ahora se une a la que acaba de pasar en Francia.

En los años posteriores se especializa, en la Universidad de Madrid, en Filosofía, e inicia Psicología; viaja por toda España, muchas veces con sus amigos, otras con su novia francesa; de ahí saldrá un curioso «libro de viajes», vitalista, reflexivo, *Marbella entre mil ríos*, un largo poema en prosa según A. Piedra (1997), publicado por la Fundación Jorge Guillén, en Valladolid, donde la mezcla de impresiones, cartas, conversaciones, etc., nos recuerda primordialmente un collage de sus libros de poesía<sup>38</sup>.

Atento a todo acontecer humano titula su siguiente libro a propósito de la llegada de los norteamericanos a la luna, *SEROjos luNARES (nimBos)*. Se fijará en las piedras que traen los astronautas para poner nombre al poemario, «serojos lunares», donde la ironía y la crítica al exceso de pompa que se le dio al hecho, van ya en el mismo título del libro: *serojos*, restos de hojas caídas en el otoño, hojarasca<sup>39</sup>. Y como otro ejemplo de esa modernidad que ha aprendido, en 1971 publica *monuMENTALES REBAJAS...*, una crítica al mundo de la publicidad y al consumismo, de los que todos somos copartícipes, expreso en los dos subtítulos o apostillas: «tristes tópicos» y «subMINIFIESTO NORMAL». Lleva además un *inestimable* prólogo de Santiago Amón, donde da fe y explicación de este nuevo lenguaje que emplea el poeta sayagués<sup>40</sup>.

En el plano personal, se le concede autorización por parte de sus superiores militares, como era preceptivo, para casarse con su novia francesa. No se casan, aunque siguen siendo novios y mantienen amor y relación. Parece que deciden esperar otros

---

<sup>37</sup> Una reorganización del Ejército del Aire a principios de ese año, suprime la unidad en la que estaba destinado y hace que pase a Intendencia del Ala nº35, sita en la Base Aérea de Getafe, ayudándole con ello a instalarse en la modernidad vital y mental de las grandes ciudades, consolidando la experiencia recién vivida en la capital francesa.

<sup>38</sup> *Marbella entre mil ríos. bálagos* (1994). Es un libro en prosa, (en ocasiones prosa poética) con una estructura totalmente abierta, que recuerda a otros libros editados por entonces de Juan Goytisolo o de Julio Cortázar. La cita de Piedra es del prólogo de la *Poesía* (1997) de Alejo.

<sup>39</sup> «Serojo» o seroja es una voz asentada en la lengua española, con una sonoridad próxima a la realidad que designa. No es un localismo. Así lo recoge el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua en sus ediciones de 1970, 1984 y 1992. Igualmente el Alemany o el Casares. Tampoco lo recoge Alejo como término propio sayagués en el diccionario de la comarca de Sayago que estaba preparando. Con la denominación de “Vocabulario Sayagués” se ha publicado dicho *Vocabulario* como Apéndice en *Prosa Errante*, (2005), edición preparada por Juan Luis Rodríguez Bravo en Zamora.

<sup>40</sup> Existen dos reproducciones de ese prólogo: en *El Norte de Castilla*, 25.enero.1979, en unas hojas que le dedica el periódico como homenaje a Justo Alejo, a raíz de su muerte; y en *El aroma del viento*, en la última parte del libro junto a artículos de Pablo Rodríguez y Francisco Rivas, escritos a propósito de la muerte del poeta zamorano, y publicados anteriormente en *El Norte de Castilla*, 14.enero.1979, y en *Pueblo*, 19.enero.1979, respectivamente.

tiempos<sup>41</sup>. Conoce entonces, en 1970 a Silvia Herbert, en Getafe, por mediación de un amigo común. Se casará con ella en 1972, en Madrid, después de que le dé un hijo. La lucha para elegir, para escoger, que implica renuncia a lo que no se elige, marcó su vida en esos momentos. Aunque pudo hacer compatibles hechos e ideas a pesar de la confusión e incluso la contradicción que conllevaba, no quiso olvidar que estaba en sus manos la orfandad de su hijo, y la repetición de su propia historia, algo que no estaba dispuesto a asumir después de verlo y sufrirlo en sus propias carnes. Eligió darle una familia a su hijo, y a la vez no renunciar al amor, a ser feliz. Así, Justo mantendrá con Silvia Herbert una relación firme, aunque con altibajos, en los que no solo su *primer amor* parisino, Anne-Marie, influye, sino la propia dificultad de convivir con Justo, un ser que, como ya dijimos, se ilusiona y se entrega a todo ser humano que necesite su ayuda, dejando lo propio. Tímido, eufórico, depresivo en ocasiones, respetuoso hasta la escrupulosidad con sus amigos, y todo ello unido a su vocación de ser libre, de deambular por el propio país y el extranjero, conforman unos hechos y unas actitudes que contribuirán también a un distanciamiento que notarán incluso sus propios amigos de siempre, agudizándose poco después de la muerte del dictador Franco, en noviembre de 1975.

### 1.7. Creatividad

Pero estamos todavía en 1972. Es época de cambio, para todos. Nuestro poeta, a la vez que se casa, es ascendido a sargento después de reenganches, cursillos y méritos propios. Ya ha sido trasladado a Madrid, un año antes, a la Sección de Defensa Química y Contra Incendios. Inicia el Doctorado en Filosofía, que acaba en 1973, y a la vez hace Psicología. Entra en contacto con Mario Hernández y Gonzalo Armero, editores de *Trece de Nieve*, con los que colabora y con quienes estrechará amistad duradera<sup>42</sup>. Escribe también en *Triunfo*, donde está de redactor César Alonso de los Ríos, a quien conoce de

---

<sup>41</sup> El permiso militar autorizándole a casarse lleva fecha de noviembre de 1969. En cuanto a no renunciar a su amor, por parte de ambos, el testimonio es de la propia Anne-Marie y de la viuda del poeta, Silvia.

<sup>42</sup> En especial Gonzalo Armero. Aparte de su reseña de *monuMENTALES REBAJAS...*, en *Trece de Nieve* nº 3, (1972), “Sobre una recopilación iconoclasta de Justo Alejo Océanos”, editó *Doce dulces sonetos\_/y en prosa* en *Poesía* nº 33, (1990), [unos poemas inéditos que el zamorano le había entregado con vistas a su publicación, en 1975]. Pero además Justo Alejo colaboró en los números 2 y 3 de *Poesía* (1978), con un artículo sobre poesía «oficial» y poesía «desconocida», y una traducción del poeta portugués Mario de Sá-Carneiro. Y aún faltan el artículo de Rosa Chacel (1980) sobre “La poesía de Justo Alejo” y la reproducción en facsímil de *monuMENTALES REBAJAS...*, en *Poesía* nº 9, y la nota de redacción en *Poesía* nº 29 (1987), aludiendo a la nota y la traducción de Sá-Carneiro que hizo Alejo en el nº 3 de *Poesía*. Todo ello prueba una amistad fuerte y duradera, basada en sólidas convicciones.

Valladolid y que había hecho una reseña, años atrás, de *Mulas*<sup>43</sup>, el libro conjunto del pintor y grabador Félix Cuadrado Lomas y el propio Alejo. Y publica artículos y libros en Valladolid y Zamora. Sus artículos en *El Norte de Castilla*, de la mano de su amigo Pablo Rodríguez, harán hincapié en la crítica a lo absurdo de la incomunicación, al desasosiego de las grandes ciudades, la alienación de la Tv, la publicidad agresiva, el abandono de los ancianos, la banalidad y el interés comercial de los grandes almacenes ante el Día de la Madre, la Navidad, etc., la especulación y el abandono de los suburbios, o comentarios sobre cultura (la oficial y la popular), escritores y obras literarias. Mientras que en *Triunfo* escribe fundamentalmente sobre el mundo rural, el comunalismo de Sayago y críticas literarias<sup>44</sup>. Por aquel entonces en “Pliegos de Cordel Valisoletanos”, también edita un librito de poemas de D. Alejandro Alonso, vendedor de cacahuetes en la taberna *El Socia* de Valladolid, y antiguo maestro represaliado en la posguerra civil española de 1936-39.

Además de *Trece de Nieve* colabora y publica, ya en la transición política, en *Camp de l'arpa*, *El País* y *La Calle*<sup>45</sup>. En estos años de finales y principios también pide una beca de investigación a la Fundación Juan March<sup>46</sup> para hacer un estudio sociológico en la Raya de Portugal, entre la zona zamorana de Sayago y la portuguesa de Tras Os Montes. Se presenta entre 1973 y 1976 tres veces (al menos) al premio Adonais de poesía, empujado quizá por Armero, o quizá por la reciente amistad con Claudio Rodríguez<sup>47</sup>. En ningún caso obtuvo una respuesta positiva.

---

<sup>43</sup> César Alonso de los Ríos. “Mulas, grabados y poemas”, en *El Norte de Castilla*, 17.agosto.1963.

<sup>44</sup> Da noticia de la labor del peruano José María Arguedas en tierras de Sayago, que está estudiando con una beca de la UNESCO, su estructura comunal económica. El artículo está publicado en diciembre de 1973. También son dignas de mención las críticas a *El vuelo de la celebración* de Claudio Rodríguez, en junio de 1976, y a *Música celestial y otros poemas* de Eduardo Chicharro, en junio de 1974.

<sup>45</sup> En *Camp de l'arpa* un artículo sobre la conjunción de poesía y política en Mao Tsé Tung (marzo de 1977); en *El País* sobre alfarería popular (25.agosto.1977); y en *La Calle*, una entrevista a Manuel Scorza (diciembre de 1978) y un artículo sobre *Antisalmos* de Francisco Pino (enero de 1979).

<sup>46</sup> Presentó una solicitud de beca en 1974, que le denegaron, sobre “La literatura de cordel en la comarca de Sayago”. También en esa fecha, o quizá en 1973, pidió una beca al Instituto de Estudios Políticos, donde estudiaba Sociología y que también le denegaron, cuyo título era “Estructuras sociales y usos comunales relacionados con el colectivismo agrario en las márgenes fronterizas del Duero - Región de Tras Os Montes (Portugal)”. Los datos los hemos recogido de unas carpetas con trabajos y textos inéditos, cuya lectura nos facilitó su viuda.

<sup>47</sup> Parece que la relación con Claudio Rodríguez fue profunda. Hay una entrevista (en tres momentos) de Alejo a C. Rodríguez, sobre «el conocimiento y el sentimiento», inédita, que está en las carpetas que nos permitió ver su viuda Silvia Herbert. En cuanto a su presentación al premio Adonais de poesía, hemos encontrado varios poemarios grapados; algunos de los cuales llevan comentarios alusivos de la mano del poeta, algún otro incluso indicaciones de *finalista*, así como correcciones posteriores del propio Alejo. La esmerada presentación, la nota bio-bibliográfica, la fecha y las indicaciones mencionadas, nos inducen a pensar de esa manera con relación a algunos poemarios. Muchos de estos poemas, no obstante, tanto los ordenados para presentar a un premio como los que no, los publicó con posterioridad en *Son / netos...*, *El aroma del viento*, o *Doce dulces sonetos...*; pero hay un grupo muy numeroso como el agrupado bajo

En 1974 nuestro poeta es ascendido a Brigada. Está en la Dirección de Enseñanza, Sección de Sicotecnia, gracias a su título reciente en Sicología. Se encuentra en la sede del Ministerio de Aire, en Moncloa, y ha ganado en trabajo, categoría, tranquilidad y prestigio. Entonces era el grado y categorías máximos a que podía aspirar profesionalmente un suboficial.

En Valladolid, después de la muerte de Franco, publica con Jorge Guillén, José Miguel Ullán, Francisco Pino, Santiago Amón y otros, poemas en ediciones que a veces solo dan testimonio de ese efímero momento, sin más pretensiones que la amistad que los ha reunido. La colaboración gráfica de Félix Cuadrado Lomas, Francisco Sabadell, Domingo Criado, Colino y otros las convierte en pequeñas ediciones de bibliófilo, al conjuntar poesía y grabado.

A raíz de la tímida apertura en aquella España pre-democrática, participa en los homenajes a Antonio Machado, en Segovia, y a Federico García Lorca, en Granada. Asiste también al nacimiento de la cuidada revista *Poesía*, auspiciada por el flamante Ministerio de Cultura de reciente creación, y dirigida por su amigo Gonzalo Armero. Ahí colabora el zamorano en los primeros números con una traducción anotada de Mario de Sá-Carneiro y un artículo sobre la poesía, la sociedad y los poetas anónimos y desconocidos.

Sigue viajando por Europa (Francia, Italia, Portugal) en tren y principalmente en auto-stop. Escribe en la prensa diaria de Zamora y Valladolid contra la central nuclear de Sayago. Publica en revistas y diarios artículos sobre Sant John-Perse, el reciente Nobel español Aleixandre, Mao Tsé Tung, Francisco Pino, Teresa García, Jorge Guillén, o sobre costumbres de Aliste, sobre Rionor-Rihonor, el pueblo de dos países, España y Portugal, sobre la cerámica popular, etc.

Precisamente su relación con la naturaleza será el contrapunto equilibrado a esa vivencia de la gran ciudad. Recoge datos y hace trabajos<sup>48</sup> sobre temas populares, sociológicos, en su Sayago natal, penetrando en Portugal, en Tras Os Montes, un terreno fronterizo, surcado por el Duero, donde las gentes tienen un común modo de vivir y de entender la vida, al margen de su adscripción a uno u otro Estado. Ahí conoce al cineasta portugués Antonio Reis, premiado en el Festival de Berlín, en 1980, por su

---

“Cartas abiertas a...” que permanecerán sin publicar hasta la edición ya comentada de A. Piedra. Por otro lado resaltamos que no ganó el premio Adonais ningún año de los que se presentó.

<sup>48</sup> Los datos nos los ha facilitado su tío Manuel, que entonces era responsable de la Cámara Agraria Local. También su amigo Teófilo Moralejo que lo llevó en su propio coche muchas veces al vecino Portugal, donde pasaban, en ocasiones, varios días recogiendo datos socioeconómicos y de cultura tradicional.



película *Tras Os Montes*, con quien colabora el poeta sayagués<sup>49</sup>. Pero hay un hecho dentro de su relación con la naturaleza, que será una bocanada de aire fresco en su vida: conoce el intento, y relativo desarrollo, de crear una comuna, según los principios de vida natural generados en los míticos años 60, en un pueblecito del noroeste de la provincia de Zamora; y participa incluso en ella, aunque sin continuidad, en la medida en que le dejan su trabajo y el resto de sus inquietudes vitales. Es para nuestro poeta la constatación de que se puede vivir en armonía con la naturaleza, lejos de la explotación de la sociedad, tomando como modelo el trueque, la convivencia humana y las necesidades que imponga la propia naturaleza; y el uso como moneda única, de las manos y la sabiduría. Fue para el autor de *Alaciar* un ajuste entre realidad y deseo que le dio bríos y nuevas fuerzas para seguir confiando en el hombre, como ser individual y social.

En su poesía, por otro lado, desarrolla desde *monuMENTALES REBAJAS (tristes tópicos) subMINIFIESTO NORMAL*, (1971), la crítica social del mundo de los suburbios de las grandes ciudades con las especulaciones inmobiliarias, la incomunicación, la aculturación, los anuncios de los escaparates comerciales, las *ofertas* de los Grandes Almacenes, y la publicidad en general. Usa materiales cotidianos, como hace el pop-art, con utensilios cotidianos a modo de collage, y da forma definitiva a su lenguaje vanguardista con el levantamiento de sílabas o palabras y, en *Separata de lo Mismo*, con la incursión del dibujo en el lenguaje del poema. Su implicación en la sociedad a través de la literatura, se desarrolla también en artículos, como vimos más arriba, y se acrecienta con la llegada de la transición democrática y la democracia a partir de 1977, cuando ve que esos hechos no cambian o que incluso se agudizan. Escribirá motivado por todo ello *HOY en día El desencanto LAVA Más BLAAANCO*. Está editado a ciclostil/fotocopia y es un collage donde tienen cabida recortes de periódico, fotocopias de anuncios y textos a mano; y donde la crítica a ciertos valores de la sociedad es feroz. Como novedad añadida, digamos que aprovecha además en este caso el programa de mano y el título de la película de Jaime Chávarri sobre los Panero,

---

<sup>49</sup> En 1981, con la película *Ana*, igualmente rodada en Tras Os Montes sobre una historia personal de dos mujeres, y dedicada a Justo Alejo, Antonio Reis gana el primer premio del Festival de Valladolid, la Seminci. La relación según la viuda de Reis es casi de *hermanos*. En las carpetas alejianas, ya citadas, hay varias fotos que hacen alusión al film y un poema inédito hasta la edición de A. Piedra sobre las vicisitudes del rodaje de la película *Tras Os Montes*. Teófilo Moralejo, el amigo del poeta nos transmite el testimonio, que a su vez le trasladaron a él unos amigos portugueses de Alejo, de una entrevista en la RTP (Radio Televisión Portuguesa) de nuestro autor hablando sobre la película de Antonio Reis.

«El desencanto», para confeccionar la portada. En esos momentos está gestando un nuevo poemario que verá la luz en los primeros meses de 1978: *sola- / MENTE/ unas/ PALABRAS / Libro de horas y orificios*, que es un modo de acercarse con serenidad, con filosofía incluso, al ser humano, buscando lo que une, en esencia, al hombre, a pesar de la crítica social, callada y creativa. Está ordenando además un libro que ya anuncia en alguna ocasión: *El aroma del viento*<sup>50</sup> donde recoge poemas viejos, descolgados de otros libros, otros *suelos*, sin vinculación a libro alguno, inéditos todos, y poemas nuevos en los que, a nuestro entender, profundiza en el lenguaje de *sola- / MENTE / unas PALABRAS...*, incidiendo en lo que tiene de simbólico, con un ritmo más largo y que busca el silencio como expresión y como queja. Vuelve a plasmar en estos poemas al hombre solo y abandonado, *a su suerte*, de sus primeros años en Valladolid; al que añade el hombre del desencanto ante la incipiente democracia. No obstante dicho libro no lo edita el propio poeta y se nota. No se mantiene ese aire especial, que ha ido creciendo en sus libros, ni los dibujos, ni el diseño y la maquetación personal de Alejo. Hasta la selección última de poemas podía haber sido diferente, a tenor de sus criterios innovadores.

## 1.8. Final

Pero estamos en 1978 y los hechos se van a precipitar para nuestro poeta en el plano humano. Si a principios de año no hay nada que haga presagiar los acontecimientos posteriores<sup>51</sup>, su implacable ritmo negativo comienza nada más que se acerca el verano porque a primeros de junio muere su madre. Ello le afecta notablemente por su propia historia personal, ya comentada, y el lógico amor, acrecentado con los años y las enfermedades de su madre<sup>52</sup>. Militarmente hablando, si Alejo siempre ha sido bien considerado siempre entre compañeros y superiores, en los últimos tiempos se le tenía en algunos sectores, inmovilistas y reaccionarios, por una persona rara para ser militar: escribía poesía, tenía tres licenciaturas universitarias,

---

<sup>50</sup> Hemos visto poemas de *El aroma...* en algunos poemarios que hemos podido consultar entre las carpetas del poeta que tenía su viuda y ahora también están en la Fundación Jorge Guillén. El libro, aunque preparado por el poeta sayagués, lo publicaron póstumamente sus amigos y se echa en falta su mano en la edición final.

<sup>51</sup> En una carta fechada en septiembre de 1977, dirigida a los amigos de Flechas dice el poeta zamorano: “... quiero tener un gato, un libro y un grillo para el año venidero.” Lo cual nos muestra una disposición y actitud vital positiva ante el nuevo año 1978, y alejada de ideas cercanas a la muerte.

<sup>52</sup> Desde los años 60 su madre sufrió varias enfermedades, derivadas de prácticas médicas incorrectas o incompletas, y de tipo nervioso algunas, que motivaron un máximo de cariño y atención por parte de nuestro poeta.

viajaba muchísimo, incluido el extranjero, escribía en revistas y periódicos *mal vistos*, e incluso últimamente tenía unos amigos que vivían en una comuna. Durante ese verano de 1978 una chica de la comuna se queda embarazada y Justo se siente responsable<sup>53</sup>. Ayuda a los componentes de la comuna a su sostenimiento y cuando estos no la pueden atender en Zamora se la lleva a Madrid, a su propia casa. Desde finales del verano empieza a recibir amenazas, anónimas, contra su persona, que más tarde se extenderán a miembros de su familia<sup>54</sup>. A esto hay que añadir que el 8 de diciembre aparece en la última página de *El Norte de Castilla*, la habitual para los colaboradores, un artículo titulado «¿Espías rusos en Valladolid?» donde se le incrimina, medio en broma medio en serio, como espía ruso, citando su nombre. El autor le deja un mensaje, siguiendo el estilo del propio Alejo de levantar con mayúsculas sílabas o palabras, e insinuando de paso, con ello, el *método de espionaje* de nuestro poeta. Dicho mensaje le aconseja que se marche porque le van a matar. La *coincidencia* del artículo periodístico resalta así las amenazas *reales* telefónicas y la vigilancia a él sabe que le tienen sometido esos mismos sectores militares inmovilistas. Este texto, «inocuo y literario» según su autor<sup>55</sup>, desencadenó una mayor tensión en el ánimo del poeta. Tensión a la que no es ajena la propia de la España del momento en el terreno político y militar, con los atentados de E.T.A. contra militares y jueces; la aprobación de la Constitución en las Cortes y por el pueblo español relegando a la Historia al régimen franquista, y consagrando para los sectores inmovilistas el *desmembramiento* de España en un Estado de Autonomías; el intento de golpe de Estado, denominado «Operación Galaxia»; la convocatoria de elecciones municipales, las primeras desde las mitificadas de 1931; la disolución de las Cortes; o la renovación consiguiente a esos hechos, y nunca bien explicada, en la cúpula militar, con extraños movimientos de tropas en aquellas navidades en ciudades como Madrid o Barcelona<sup>56</sup>. En esas circunstancias aumenta la presión psicológica en su torno,

---

<sup>53</sup> Hay evidencias aunque no hay pruebas claras pero la responsabilidad que manifiesta el poeta nos indica su paternidad. Si fuera así, su vida acabaría igual que empezó: con una madre soltera, un hijo, y un padre muerto. De una u otra manera dicho tema fue algo que recorrió y marcó toda su vida.

<sup>54</sup> Los testimonios son de amigos y familiares. Algunas veces dejan entrever que dichas amenazas ya se habían producido en otras ocasiones. Existen además unas Diligencias judiciales de ámbito militar, que se abren poco después de su muerte por la denuncia de uno de sus amigos, Ramón Torío, ante las sospechas de que nuestro poeta hubiera sido inducido al suicidio, y que sabemos que se archivan porque algunos testigos no ratifican sus declaraciones sobre las amenazas de muerte que sufrieron.

<sup>55</sup> El autor, un antiguo alférez provisional, vasco, con residencia en Bilbao, llamado Ramón Zulaica, no conocía a Alejo, según una carta que dirige al amigo del zamorano, Pablo Rodríguez, y acaba diciendo que se limitó a hacer *un juego inocente* siguiendo la técnica utilizada por nuestro poeta de levantar letras y palabras, sin ninguna malicia o intención oculta. Algo que nos ratifica por carta posteriormente a nosotros.

<sup>56</sup> Véase la prensa de aquellas fechas, en especial desde el verano de 1978 hasta febrero de 1979.

según testimonio de sus amigos en Madrid, Valladolid o Zamora<sup>57</sup> durante los últimos meses de su vida, entre 1978 y 1979, ya que no solo recibe amenazas anónimas sino que se le vigila, tanto en Madrid como fuera de Madrid. Consecuentemente sus habituales visitas a la comuna zamorana de Flechas, al cercano Portugal donde la democracia ha sido auspiciada por un golpe militar izquierdista, o al mítico París antifranquista, son motivo suficiente ante ciertos sectores inmovilistas, militares y civiles, para que nuestro poeta sea considerado no ya “desafecto”, según la denominación de la Brigada Político-Social franquista, sino una *deshonra*, cuando no ser tenido abiertamente por *hostil* al (viejo) régimen que desaparece y a los valores de una milicia, aún tan fuertemente arraigados como equivocados, según se demostró en febrero de 1981 y en las vísperas del triunfo socialista en octubre de 1982.

Ante tal cúmulo de hechos y circunstancias es lógico que se quebrara su personalidad y su estabilidad emocional. Sabemos no obstante que intentó romper con esa situación, ya que estudiaba la posibilidad de salir del Ejército y reorientar su vida dando clases, bien en enseñanzas medias bien universitarias<sup>58</sup>. No pudo ser y ante el asombro de amigos y compañeros, se suicida arrojándose al vacío, desde la cafetería de oficiales, situada en la cuarta planta del entonces Ministerio del Aire, en la Moncloa, el 11 de enero, jueves, de 1979, muriendo a las 13 horas, según el parte del capitán médico de guardia, en el Hospital del Aire de la madrileña calle de Arturo Soria<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Amigos de Flechas, Zamora, Simancas, Valladolid y Madrid confirman este punto y la *obsesión* de Alejo, que ve personas que le vigilan siempre detrás de él. En una carta que escribe a Anne-Marie Bernard a París, le confiesa sus temores y dice no entender «por qué le tratan así a él», aunque sin especificar. Sabemos que le intervienen la correspondencia, especialmente las cartas de Perú, de su amigo Genaro Ledesma, candidato por entonces a la presidencia del país andino por una coalición izquierdista auspiciada por el partido comunista peruano, según testimonios de un compañero de armas del propio Alejo y por el mismo Genaro Ledesma, que le hace llegar sus cartas a través de intermediarios.

<sup>58</sup> Tenemos noticia de una petición cursada a la Dirección Provincial de Educación y Ciencia de Badajoz para interesarse por su situación como maestro en excedencia, en esa provincia, donde tenía su destino. También conocemos las gestiones de un amigo de Valladolid cerca de la dirección de la Escuela de Magisterio de esa ciudad, para ver la posibilidad de dar clase como profesor en la misma. Hay además en su expediente militar una petición para computar el tiempo que llevaba de servicio en el Ejército; quizá con vistas a solicitar su pase a la reserva al cumplir los veinticinco años de servicio, para lo que le faltaban apenas nueve meses.

<sup>59</sup> No se suicida con el uniforme de gala como se ha divulgado en varias publicaciones que comentan la vida o la obra del poeta sayagués. Iba vestido con el uniforme normal, preceptivo y reglamentario que usan todavía todos los militares en su trabajo en el Ministerio, según me confirman compañeros que estuvieron con él momentos antes y después de su suicidio. Nada más alejado de la leyenda de poeta maldito que algunos le quieren poner a Justo Alejo.

## **2. JUSTIFICACIÓN Y ORDENACIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LA OBRA ALEJIANA**

### **2.0. Introducción**

Hemos procedido a comentar la obra poética de Justo Alejo, sobre la base de una catalogación, en primer lugar, según un criterio de edición. Así hemos agrupado su obra en función de su soporte o las características de la edición: el formato de libro; los pliegos de cordel; una miscelánea o cajón de sastre; y las ediciones con pintores y grabadores. En segundo lugar, el criterio organizativo ha sido el cronológico, desde sus primeros libros a los últimos, incluyendo los textos inéditos que nos hemos encontrado, fruto de nuestra labor de investigación.

Queremos llamar la atención aquí sobre los distintos tipos de publicaciones que elaboró Justo Alejo en su obra poética. Para ello vamos a dividir su obra poética según su soporte editorial ya que a su través el autor nos da una medida de su modo de concebir la poesía en cada momento. En efecto, para nuestro poeta la poesía va unida al sentimiento y al momento vital que le circunda. Aparte claro, de los *imposibles* de todo poeta que además quiere editar de una manera determinada sus versos, algo que en el caso del poeta sayagués se complica por su originalidad, y precisión lingüística<sup>1</sup>. Como es obvio, los inéditos tienen un tratamiento especial y aparte, al final de este comentario.

### **2.1. Ordenación y clasificación de la obra poética**

#### *2.1.1. «Pliegos de Cordel»*

En primer lugar nos encontramos con los *Pliegos de Cordel*, que responden a esa idea de sentimiento que comentábamos. Es en ellos donde nació Alejo al mundo literario; pero su uso durante años no solo responde a su relación sentimental sino a que

---

<sup>1</sup> Sobre su facilidad para escribir y comunicarse, el desconocimiento que aún hay de él, y su creatividad, nos sirven las palabras del poeta Waldo Santos (1982 : 24-25), testimonio de quien lo conoció en sus apariciones esporádicas por Zamora, que fueron publicadas en la revista comarcal sayaguesa *El Negrillo* nº 15.: “[...] Tú, también es cierto, no diste facilidades para conseguirlo, no estás Alejo, alejado de culpas, claro que no, cuando, volcán en estallido permanente, lanzabas pensamientos, palabras, genialidades, dominador de todos los vientos, de la rosa, quevediano, irónico, sutil, hondo, genial, profundo y superficial, océano de honduras, de intenciones, de extensiones totales ... no tenías ni idea (ni te importaba, ya lo sé) del desconcierto de los futuros recopiladores de tu Obra ...”.

le permite jugar con la edición, desde la maquetación a la decoración pasando por el color o la textura de las hojas<sup>2</sup>. Son estas hojas volanderas, ligeras al tacto y de un color determinado, según él creía que se amoldaban a lo que decía el texto o según la sensación que quería transmitir. Todo ello con las conjeturas que son normales, aunque en nuestro caso matizadas por los estudios y las entrevistas que hemos hecho a sus amigos. Los Pliegos de Cordel responden además a su sentir *popular*, ese querer ser uno más y con todos, y a su intención crítica<sup>3</sup>. En ellos publica sus tres primeros libros: *Yermos a la espera*, *Arenales* -con otros poetas-, y *Desde este palo*, de 1959, 60 y 62 respectivamente. Tienen una maquetación sencilla, cuidada, sin alharacas, siguiendo las normas de imprenta en cuanto a caja tipográfica, márgenes o tipos de letra, con la sola indicación diferenciadora del color o la textura. Pasarán años hasta que recupere esa inclinación por el color y la textura. Será en 1969 y 1970. Entonces publica *SERojos luNARES* / (*NIMBOS*), y *monuMENTALES REBAJAS* / (*tristes tópicos*) / *subMINIFIESTO TOTAL*<sup>4</sup>, respectivamente. En ellos la disposición tipográfica de la página cambia mezclando prosa y verso, y ocupando el espacio de toda la página. Es decir, se marca un nuevo modo de escribir y hacer libros de versos al que no es ajeno el propio collage del que habla el texto, rompiendo la caja tipográfica normal ya que no siempre va a respetar los márgenes, e invadiendo el espacio a gusto del poeta, o liberando incluso los cuerpos y los tipos de letra. El color que le da a *SERojos luNARES*... es el beige. No tenemos indicación del porqué de ese color, aunque evidentemente evoca el color pálido de la luna al que alude el título; pero sí la tenemos del color rojo que le da a *monuMENTALES REBAJAS*...: es en este caso para llamar la atención por su vinculación con la publicidad y el anuncio, según comenta en una carta a sus amigos de Valladolid, de la Librería Relieve. Falta por decir que los libritos están editados dentro de la colección «Pliegos de Cordel Valisoletanos», que publicaba la

---

<sup>2</sup> En la carta que le envía a Gonzalo Armero como introducción a los *Doce dulces sonetos*... dice: “[...] Y sobre todo quisiera -aunque no es preciso- rogaros que cuidéis muy mucho que las viñetas sean dulcemente minuciosas, pequeñas, suaves: cual pavesas; y también que el título figure en letras manchadas -ALGO descuidADAMENTE- en ZULES o AMARILLOS, lo que en nuestro lenguaje del color querría decir que irradian, mínimamente, también ASÍ, de amor vestigios.”

<sup>3</sup> Es conocido que los pliegos de cordel históricamente están ligados a una literatura de extracto popular y sentido crítico, con un sentido divulgador entre la gente sencilla que aquí se corresponde.

<sup>4</sup> Al utilizar nuestro poeta de forma deliberada y por tanto significativa las mayúsculas y minúsculas, procuramos respetar esa grafía, en los versos que citamos y en el título de los poemas, cuando creemos que es relevante, aunque en los títulos de los libros valoramos su uso de manera ponderada.

Librería Anticuaria Relieve, a la que ya hemos hecho referencia al hablar de la biografía de Justo Alejo<sup>5</sup>.

2.1.2. «Los libros»: *Alaciar, Separata de lo Mismo, Son / netos /// son / ecos, sola- / MENTE / unas / PALABRAS / Libro de horas y orificios.*

Con formato de libro publica cuatro poemarios: *Alaciar*, de 1965, es editado por la Librería Relieve que quiso abrir una nueva etapa editorial. Y no solo por el formato sino por querer dar a la luz a autores nuevos o autores que publiquen su primer texto, al margen en este caso del nombre del autor. De ahí, posiblemente, que saliera el libro como anónimo, aunque su contenido crítico y social seguramente también contribuyó a ello. La maquetación está ajustada a las normas clásicas en la imprenta, aunque ya empiezan a asomar distintos cuerpos de letra y distintos tipos; y dentro de la caja de la página hay otra caja más pequeña para unos versos que quiere destacar, primando en cierta manera ya la visualización que será evidente tiempo después. Más tarde edita él mismo *Separata de lo mismo*, en 1974, donde aparece siempre un dibujo, enfrentado al texto de la página anterior pero a su vez con texto (con un sentido casi de anotaciones o grafitis) formando parte del discurso poético. Las páginas que llevan dibujo son como una foto con pie y comentario, o como un poema visual. Parece, en algunos casos, que se trata de enfrentar texto y dibujo hasta conseguir que encajen y dialoguen. El dibujo sugiere el texto y al revés. Aunque a veces es la incomprensión la que domina, ya que necesita, como veremos en el capítulo correspondiente, de una interpretación semiótica. Consideramos que es una idea recogida de sus lecturas vanguardistas, especialmente después de su Lectorado en París, aunque su implicación conceptual con los sectores cotidianos y populares e incluso marginales de la sociedad hace tener en cuenta la influencia de los grafitis y las pintadas de la calle, anuncios -sobrescritos- del metro madrileño o de la pizarra de un bar, que dejan al descubierto y en contacto elementos cotidianos que no tienen aparentemente nada que ver, que chocan incluso, pero que casi siempre se complementan, ya que aportan la frescura de la espontaneidad y la cercanía

---

<sup>5</sup> Dentro del formato «pliego de cordel» debemos reseñar los *Papeles Anónimos* n° 4, editados por la propia Librería Relieve, en 1961, al estilo de la colección «Pliegos de Cordel Valisoletanos», en homenaje a Domingo Rodríguez, alma del grupo, a raíz de su muerte. Aquí publica nuestro poeta cinco poemas dedicados al librero desaparecido. En uno de ellos, sin título, que comienza “En los escaparates de la ciudad...” ya aparecen, por cierto, esos rasgos de cotidianeidad y esos reflejos de la ciudad que después desarrollará en su poesía. En el número colaboran todos los componentes y amigos del grupo de la librería Relieve. El libro de Isabel Paraíso (1990), *La Literatura en Valladolid en el Siglo XX 1939-1989*, da noticia del nacimiento en 1956 de esta colección y de Domingo Rodríguez.

del hombre sencillo, rasgos habituales en la poesía de Alejo. El color escogido en este caso ha sido blanco para la portada, verde claro en el texto interior y salmón para el prólogo y el colofón. El verde, color de la inocencia y la fragilidad, se acopla a la idea que nos da el autor en el prólogo, pero contrasta con el contenido, duro y fuerte, de los poemas aparte del sentido mayoritariamente conceptual. Este libro y el siguiente *Son / netos /// son / ecos*, de 1976, son editados por el propio autor. Tiene *Son / netos...* un formato estrecho y alargado a modo de folleto, con doble solapa, que descubre, al final, en la solapa de la contraportada, efectivamente como un *eco*, la segunda parte del título. En el interior nos encontramos páginas en color, si bien con una textura más fina que en libros anteriores. Lo que podemos llamar el corpus poético está en amarillo, mientras que la página de justificaciones y colofón es blanca y de papel cuadriculado. Su significación- que sin duda existe para el poeta- pensamos que puede estar relacionada con la asignación popular del color amarillo a la locura, deficiencia mental que refleja Alejo cuando en el prólogo habla de los “sonetos tontos, idos”. Término éste, «idos», que parece que le ha sido sugerido por la descomposición de sonetos en «son» (sonido, sonido, son *que se va*) y «neto». Los textos con dibujos, aquí también enfrente del texto sin más como en el libro anterior aunque en la página izquierda<sup>6</sup>, son utilizados con igual simbología, si bien se nota una mayor implicación conceptual, o un mayor predominio del lenguaje en este caso, a veces con una clara semejanza con los eslóganes publicitarios. *sola- / MENTE / unas / PALABRAS / Libro de horas y orificios* es su último libro, el último libro «editado» por él. Ha desaparecido el dibujo y tiene una mayor carga filosófica, a la que ayudan los *vacíos* de algunas grafías que se prestan al juego del hueco por su forma tipográfica, y los agujeros, que aluden al texto lingüístico al estar insertos en el mismo formando parte de una palabra o de un enunciado. El formato es pequeño, semejante al de *Son / netos...*, y predomina el color blanco, muy apropiado con lo conceptual y filosófico del texto. En todo el libro hay referencias a la «levedad», desde el color elegido, el blanco, hasta la delicadeza tipográfica de algunos tipos de letra, hueco en unos casos y un negro en otros suave, que apenas mancha. Esto, unido a los agujeros, dentro de la caja tipográfica, y la disposición más visual por la utilización de distintas tipografías en el mismo poema y el uso del color en

---

<sup>6</sup> En la composición y maquetación de una página en periodismo y en campos semejantes a este como la publicidad o la propaganda, la página de la izquierda, o la colocación de una noticia o una información a la izquierda visual del lector, está marcada en negativo; por contraposición una información a la derecha de la página, o simplemente la derecha de la página, está marcada en términos positivos, por la facilidad con que se atrae la atención del lector y/o del espectador visualmente hacia esa zona.



determinadas palabras o versos, nos lleva a calificarlo de pionero de una nueva etapa más plástica, pero también más filosófica, marcada hasta en los más mínimos detalles, como señala de un modo semejante (¡en una nota *de edición*, pero incluida como nota a pie de página!), en el poema “ODA” con el subtítulo «A la luz de Septiembre», de su libro póstumo *El aroma del viento*, de creación temporal contemporánea a *sola / MENTE...*, donde sugiere que el poema debería ir *por coherencia* en amarillo.

2.1.3. «*Miscelánea. Según su especial soporte editorial*»: ciclostil/fotocopia, *HOY en día El desencanto LAVA Más BLANCO*; página de periódico, *allá mundial poema*; mecanoescrito, *El ALGO ritmo*.

Y ahora, en lo referente a la edición, se nos abre un abanico de *excepciones*, donde es preciso comentar una por una casi el resto de su obra. En esta miscelánea que vamos a comentar por su soporte editorial y no siguiendo un criterio cronológico, destacamos una obra que, por la urgencia o la imposibilidad de hacerlo a imprenta, o por cuestión marcadamente ideológica está editada a ciclostil o fotocopia como los panfletos políticos. Nos referimos a *HOY / en día / El desencanto / LAVA Más BLAAANCO*, de 1976<sup>7</sup>. Es producto de una reflexión crítica sobre los medios de comunicación: Tv, Prensa, cine, más una incursión en la publicidad. Todo lo cual unido a una crítica social le confiere un sentido marginal y descalificador del poder ideológico y económico. Tiene además, motivado por todo ello, un aire de grafiti y de publicación semiclandestina. Aparte del carácter casi de inédito por su edición en ciclostil-fotocopia, hay que reseñar la aportación, en lo que podemos llamar «caja tipográfica del título», a manera de *collage*, del programa de mano de la película de Jaime Chávarri, *El desencanto*, (símbolo de otros desencantos y desmitificaciones de aquel momento histórico), que le sirve al poeta sayagués de soporte para el propio título del poemario<sup>8</sup>.

Por otro lado, de 1963, con pie de imprenta en Valladolid y con formato tabloide, de hoja de periódico de la época, nos encontramos con *allá mundial poema*<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> La alusión a los rótulos de cinemascopio de las películas es evidente por la configuración de las letras en abanico. Por otro lado llamamos la atención sobre que este librito es inmediatamente posterior a los libros de sonetos de los años 73 a 76 (la referencia periodística al presidente Carter llegando al despacho oval así lo indica, como la propia película de Chávarri), pero opuesto en cuanto a su hechura poética.

<sup>8</sup> Este detalle de la utilización del título de la película para el título del librito pasó desapercibido en las reseñas que se hizo de la obra de Justo Alejo hasta nuestro comentario a sus amigos en 1991.

<sup>9</sup> El hecho de escribir el título en minúsculas no es gratuito y entronca con otras ideas de sencillez y anonimato del autor zamorano, que existen en ese momento pero que además se prolongan en el tiempo.

Lo publica en colaboración con Fernando Zamora, poeta palentino, amigo del poeta y del grupo de la librería Relieve de Valladolid. Incomprensiblemente, ya que tiene pie de imprenta y depósito legal, ha pasado esta obra desapercibida a quienes han comentado su obra hasta ahora, aunque lo mismo ha ocurrido con otras obras del zamorano, como *Mulas* que comentaremos dentro de un momento. *allá mundial poema* es de reseñar por la novedad del tamaño, y el tipo de edición. Aparecen poemas de Fernando Zamora y nuestro poeta sin distinción ni firma (aunque son fácilmente reconocibles), al lado de poemas de autores ya consagrados como Nazim Hikmet, Jorge Guillén, Antonio Machado, Gonzalo de Berceo, Cervantes, etc. abundando en esa idea de diluirse unos poetas en otros, como una especie de anonimato donde nadie es más importante que otro porque lo importante es la poesía; algo que volverá a defender más adelante en “O Ninguno” el artículo aparecido en la revista *Poesía* nº 2 sobre el reconocimiento de la poesía y de los poetas al margen de su *nombre*. La novedad de *allá mundial poema* es clara en el erial literario del Valladolid de 1963; y el recuerdo, por otro lado, a *Favorable París Poema* de Larrea y Vallejo parece que no es casual<sup>10</sup>, pero además se engarza con el afán por nuevos proyectos y homenajes que recorrió toda la vida del poeta sayagués.

Y dentro de este apartado de poemarios de edición especial, debemos incluir el poemario que con el nombre de *El ALGO ritmo* (1974) presentó a un premio en Palma de Mallorca, y cuyos poemas aparecen *sueltos* en otros poemarios que preparó el autor zamorano y reordenó varias veces, junto a otros específicos de este poemario, que por cierto logró el premio, como comentaremos en su lugar<sup>11</sup>. Contiene poemas de composición coetánea a *Separata de lo Mismo* y *Son / netos...* y una temática similar por la crítica socioeconómica que se desprende de los mismos. Y utiliza recursos lingüísticos parecidos (*cerrOJO*, *CERRo*) y de contenido simbólico semejante (“[...] el aro es cero / ¿c – Eros?”; o “ID- ALGUÍA tras-HUMANTE”). Pero queremos señalar a propósito de *El ALGO ritmo* una manera de re-crear la poesía y los poemas, propia de Alejo: reúne poemas con hechura y temática parecida, conformándolos según sus intereses, ya fueran la presentación a un premio de poesía, o un libro *definitivo* que se le impone por su inmediatez temática, circunstancial o vital. Así lo deducimos y aportamos al conocimiento de Alejo, después de ver y cotejar los poemas inéditos que

---

<sup>10</sup> La información nos la ha transmitido Fernando Zamora, coeditor de la obra con Alejo.

<sup>11</sup> El poemario como tal no está editado aunque sí recogido por nosotros, de la mano de Pablo Rodríguez, en la versión que presentó al Premio Bonanova en 1974.

nos facilitó la viuda del poeta y compararlos con los que editó y publicó durante los años setenta, o que se editaron póstumamente como *El aroma...* o los *Doce dulces sonetos...*: Hemos encontrado poemas repetidos (con pequeñas variantes en ocasiones) en los poemarios inéditos y en alguno de los libros editados, quedando otros relegados en carpetas-comodín a la espera de la mejor ocasión. Cuando esta llegaba los reescribía según el momento dándoles el último *aliento* para la edición, de manera semejante a la que es sabido que hacían poetas como Juan Ramón Jiménez o Vallejo, lo que nos indica su grado de perfeccionamiento y la consideración en que tenía la poesía y la edición, algo poco probable de apreciar para un lector pasajero o descuidado a simple vista y ante una poesía como la del sayagués aparentemente sencilla y superficial.

2.1.4. «Libros póstumos»: *El aroma del viento, libro; Doce dulces sonetos y en prosa*, editado en la revista *Poesía*, aunque preparado por el poeta sayagués como libro.

Veamos ahora estos dos libros póstumos. Uno es *El aroma del viento* y por ese carácter de póstumo, sin su «mano editora», no lo hemos incluido en el capítulo de libros. Pensamos que a pesar del cuidado y esmero, lógico por otro lado, que pusieron sus amigos en la edición, si lo hubiera editado el mismo Alejo el resultado hubiera sido otro<sup>12</sup>. Desde la división en cuatro partes del libro al tipo de letra, color, textura, el espacio en blanco en la línea del verso separando una palabra de otra lejos de la norma y la lógica de lectura, etc. hubiera sido diferente a tenor de cómo editaba y sobre todo por lo que hizo en el último libro que editó, *sola- / MENTE...*, o por los *Doce dulces sonetos...* que editó Gonzalo Armero siguiendo las indicaciones del poeta. Este segundo poemario editado póstumamente, sí tiene el sello del autor zamorano. Aunque tiene como carácter especial el hecho de que precisamente estos *Doce dulces sonetos...* se salen de la tipología autónoma de la edición que estamos comentando al estar dentro de una revista, *Poesía*, nº 33, editada por el Ministerio de Cultura. No obstante, según la carta del poeta a *su editor*, que también publica el director de *Poesía*, se siguen las indicaciones del poeta. Creemos sin duda, que Gonzalo Armero ha hecho una edición muy al estilo del poeta sayagués, desde el color a la disposición de los textos; en

---

<sup>12</sup> Según nos comentó Ramón Torío, al devolver la organización del concurso los originales, coincidió que el propio Torío se hizo cargo de los originales del libro, que había presentado Alejo al premio Jorge Guillén en Burgos, y que incluían planchas de metal de imprenta, trozos de tela o pana, un viejo DNI, recortes de anuncios, etc. Este material se le entregó a la editorial Ayuso en 1980 para la edición del libro, pero no se pudo incluir en la edición por el elevado coste -dijo la editorial- que hubiera supuesto.

especial de los textos que debían llevar dibujo, aunque el dibujo o la disposición del mismo podrían también ser diferente. Y es que, como decíamos en el caso de *El aroma...*, la *mano* del poeta sayagués estaba presente hasta el último momento de la edición.

2.1.5. «*Libros de artista, editados con grabados o dibujos*»: *Mulas, Siete Poetas vallisoletanos, Carpetas grises, Flores*.

Trato aparte, por otro lado, deben tener sus cuatro colaboraciones en libros donde el grabado o el dibujo y la poesía van juntos. Son libros editados por pintores o grabadores y por tanto la edición no es responsabilidad directa de nuestro poeta. Así *Mulas*, editado por Félix Cuadrado Lomas en Valladolid en la temprana fecha de 1963, donde incluye ocho poemas a mano que hacen alusión, con un sentido crítico, a una vida campesina que ya entonces estaba casi desaparecida; *Siete Poetas vallisoletanos* editado por el pintor Francisco Sabadell, en Valladolid, en 1965, donde hay un poema de amor y erotismo, a mano y a dos columnas que invaden y ocupan todo el espacio de la página; *Carpetas grises*, editado por Francisco Pino, en Valladolid, en 1974, con grabados de Cuadrado Lomas, Colino y otros, donde publica un poema alusivo -y podríamos decir que en palimpsesto- al que dedicó al Che Guevara en *SEROjos luNARES...*; y por último *Flores*, Simancas (Valladolid), ed. de Félix Cuadrado Lomas en 1979. Es un libro de grabados de Félix Cuadrado Lomas, con dos poemas de nuestro autor sayagués, junto a otros de Santiago Amón, Jorge Guillén y Francisco Pino, que se publicaron ya muerto el poeta.

2.1.6. «*Varios soportes y varios motivos*»: *Pliegos de cordel sayagueses. Poemas de Justo Alejo. HUMO – HOME / N AJE /a / Francisco Sabadell*.

Se hacen con motivo de homenajearle, en el caso de los *Pliegos de cordel sayagueses*, a los pocos meses de su muerte y en su tierra, alrededor de la Feria del ajo y la cerámica de Zamora y junto a otros homenajes a otros poetas zamoranos, imitando la edición de color y papel clásico de los «*pliegos de cordel valisoletanos*»; con *Poemas...* se trata de rendir recuerdo en una pequeña editorial marginal a quien se preocupó de los marginados con dos poemas de fuerte crítica socioeconómica, editados en un folio doblado y con una presentación cuidada por el pintor y editor de poesía visual Francisco

Aliseda; en cuanto a *HUMO – HOME / N AJE...*, es un homenaje que no pudo llevar a cabo el propio Alejo a su amigo el pintor Francisco Sabadell, y que se editó en formato de libro aunque creemos (según correspondencia personal) que no era la intención del poeta zamorano.

#### 2.1.7. «Inéditos»: conocidos y desconocidos.

En primer lugar hemos encontrado unos rigurosamente inéditos, *HOJAS SUELTAS*. Se trata de unos poemas que nos proporcionó la hermana del poeta sayagués, Fina, y que se encontraban entre otros papeles del zamorano, en la casa materna de Formariz de Sayago. Son juveniles y claramente denotan las primeras lecturas y devociones literarias. Estos son los desconocidos. Los conocidos son los *Poemas tan inconscientes como flores de arrabal*. Los vimos entre otros poemas en los «papeles» que nos proporcionaron sus amigos de Valladolid en un primer momento; y posteriormente y de forma completa los encontramos entre diversas carpetas y cartapacios, junto a textos variados, trabajos y proyectos del poeta que custodiaba su viuda Silvia Herbert, en su casa de Madrid. Son estos los que ha editado Antonio Piedra junto a -casi- toda su obra poética en *Poesía*, en la Fundación Jorge Guillén de Valladolid, en 1997.

#### 2.1.8. «Los prólogos de los libros»: una actitud ante la edición.

Pero antes de referir y continuar cronológicamente hablando de su poesía desde sus comienzos a principios de los años 50, y alrededor de su adolescencia y despertar a la vida, queremos de forma totalmente mimética con respecto a nuestro autor, pararnos un momento en los prólogos o entradillas, recurso que utiliza Justo Alejo aunque con altibajos, tanto con el libro, de forma general, como con el poema más particularmente, aunque ahora nos ajustaremos a sus libros, según los va editando. Realmente creemos que merece nuestra atención e interés reseñar algunos de esos prólogos porque en muchas ocasiones son citas o notas que sobrepasan la mera introducción, haciéndonos recordar la glosa -por su coordinación- en los albores de nuestra lírica, de zéjeles y moaxajas. Ciertamente pensamos que nuestro autor les da un tratamiento que merece considerarlo como textos semi-independiente y a veces autóctonos.

Así, en *Alaciar* dice en la solapa del libro haciendo de entradilla del libro:

[...] Un indiferente anonimato nos congrega ahora. Náufragos colindantes, asombrados y mudos, o hablantes, vamos y venimos sin fin. Como hilvanados sobre una paramera de silencio...

O en “HALOS”, un poema de *SERojos luNARES...*, -un libro por cierto que está sin paginar en alusión ideológica a la continuidad de la poesía en el poema, como señalará en *Son / netos...*-, parte de cuya entradilla, prólogo, cita o nota (cualquiera de las expresiones tiene cabida) dice:

[...]... no elude aquel FeRIAL (sin fanatismos) de íntima lucidez intelectual y charanga muy aparente y orNamental, con que Manuel Vázquez Montalván (*sic*) atina a RADIOgrafiar nuestra SOLAR / patria / en su «Crónica sentimental de España» / tan sentiMENTAL; TAN CRÓNICA.

Estos prólogos y entradillas creemos que es algo que le une a las dos generaciones poéticas relevantes después de la guerra civil: la de los años 50 por la poesía social que se desprende de los textos; la de los años 70 por su indagación en el lenguaje<sup>13</sup>. Se encuentra a caballo pues, de ambas, por lo que escribe y por cómo lo escribe, ya que esa crítica que hemos visto está entre la teoría y la ironía, como si el poeta fuera consciente de que forma parte de esa marginación de la que habla, de esa inmensa mayoría silenciada que no silenciosa. Así en *SERojos luNARES...* leemos en el prólogo-entradilla-cita del poema “HUECOS DE LUNA”:

vemos la gravedad palorosa (*sic*) y astral de los rostros por «metros» y autobuses en los amaneceres descarnados de un Madrid realista con fronteras. Allí se revela a diario el calvario de un estupor inmenso; se ve mermar «cuantitativamente» el pelo ¿a la Desgracia?... La mesolengua (*sic*), más allá de las once dice cosas así: «es tremendo» (?) «por supuesto», «nenúfares de ayer», «realismo mágico», «week end», «en definitiva...»

En esas entradillas, casi acotaciones al estilo teatral por el modo de dirigirse al lector -pragmáticamente-, puede aparecer desde un comentario que hace de introducción al libro, como el de *Separata de lo Mismo*, o un artículo del diario *ABC*, como en

---

<sup>13</sup> Más adelante veremos más relaciones, o características de su poesía, próximas a los planteamientos o circunstancias de ambas generaciones. Pero están tan mezcladas o arraigadas que solo cabe hablar de coincidencias y no adscripciones, que, a tenor de lo que conocemos de su vida y obra, ni le importaban ni le interesaban.

“PAROLES: KASTAS” (*sic*), de *SERojos luNARES...*, o una declaración de intenciones del poeta en ese momento, una justificación de la propia escritura, como en *Son / netos // son / ecos*, hasta las anotaciones de un viaje por el interior de Castilla. Son casi un texto independiente del poema, que en ocasiones *es* un poema más, aunque en prosa. Todo ello está basado en el respeto y el tratamiento de la cita, lejos de un mero texto copiado, añadido o superfluo. Veámoslo, para cerrar este punto en dos ejemplos de *El aroma del viento*. Uno del poema “Imitaciones, voces y ecos”:

de la casa que habitó Antonio Machado en SEGOVIA  
«¿Duerme el tiempo en el espacio?» / - E. Prados -

Y otro del poema “SOLEDAZ SONORA”:

- Canta Chicharro, canta. / - Comme Edouard il pleure!

La entradilla o cita se convierte, como vemos, casi en una glosa de ella misma, demostrando la independencia a la que aludíamos, en este caso utilizando la intertextualidad o elementos pragmáticos de la lengua oral.

## **2.2. Cronología y seguimiento de la obra poética de Justo Alejo.**

### **2.2.1. Año 1959. *Yermos a la espera*. Pliego de cordel**

Y ya dentro de su obra poética nos encontramos con *Yermos a la espera*. Aquí acusa y denota la seriedad del hombre del campo de donde proviene. En el libro se nota el ansia del contacto con otros hombres, que barrunta necesario y que explicita. La crítica es social y usa para ello elementos personales y sociales, aunque también, aparentemente, banales. Así poemas sobre los primeros satélites orbitales mientras en la Tierra,

[...] hay que oír  
los latidos del hambre, del cansancio, del hueco [...]

O el desamparo, la opresión del poder en el poema “Yo y el reloj una noche”, donde lucha solo, pero siente y transmite la injusticia:

[...] seré una estatua, muda, desnuda, pero viva...

El reconocimiento de la desigualdad social, la constatación de ricos y pobres será en su poesía un clamor, como en el poema, sin título, cuyo primer verso dice, “Hoy ceno una ración escasa de patatas”. Es, como vemos, el *ambiente* poético de la poesía de aquellos años. Pero su poesía tiene más de identificación con los que sufren que de lucha social, más de grito ético, de denuncia desde dentro, o solidaridad.

En este libro se encuentran muchas de las constantes de su poesía posterior. A las ya comentadas de crítica social y soledad debemos añadir su devoción por la naturaleza, su madre, su yo, no como personificación de la crítica, sino como materia poética, el *agente* que lo ve y lo cuenta todo como un narrador omnisciente. El yo de Alejo es un yo patente, expreso de forma lingüística, que desaparecerá de los textos, para ser un narrador sin más, más acorde con el sentimiento del poeta sayagués de ser uno más, uno cualquiera, como recalca tantas veces en su poesía. También podemos ver sus incursiones en la literatura como un bagaje cultural, en la innovación del lenguaje, la Castilla sola y desvalida, como una expresión más del erial de paisaje y paisanaje en aquella España, y que luego cambiará, en libros posteriores, por el erial de los suburbios de las grandes ciudades.

La maestría literaria se puede apreciar en el verso medido, el ritmo, los encabalgamientos suaves, sinéresis...:

[...] el sol está temiendo no llegar hasta el talle  
fino del horizonte, y cuando llega sangra...

Pero también en las sinestesias, las imágenes, atrevidas, cierto gusto por la metáfora, la sentencia, a lo popular y machadiano, y a la vez, un cierto aire vanguardista, valleinclanescos y lorquiano:

[...] (*las beatas*) murciélagos de crepúsculo  
se esquinaban tras las velas"

Y también,

Tres cisnes por el agua  
Tres nubes por el cielo  
Un niño en la distancia  
Oros y bastos



las hojas del castaño.

O también,

[...] y soltaron mil potros temblorosos  
a punto del relincho, por tu tierra.

Tensiones, mezcolanza de historias que le permitirán gobernar, más adelante, la narración poética junto a los vaivenes del lenguaje innovador. También están en el libro, y estarán, sus amigos, anécdotas de su propia vida, y un humanismo a veces existencialista, como el que refleja en el poema “Allegados son iguales” sobre el empeño de los ricos por diferenciarse hasta en el cementerio<sup>14</sup>. Y una evocación, inevitable, de Jorge Manrique.

Se está formando nuestro poeta, pero ya deja muestras de la asimilación de lecturas, desde Lorca a Machado pasando *seguramente* por Blas de Otero y otros poetas de la inmediata posguerra, como comprobaremos en *Desde este palo*. Sabe estar poéticamente en el mundo que vive. No tantea, no duda. Sus poemas muestran desde la ciudad provinciana o el campo, a lo que en las grandes ciudades de Madrid o Barcelona, dicen los poetas de la posguerra y los de los años 50. Y ya se *pelea* con el lenguaje, como en el poema “Las palabras son frías”, pero aún no lo ha forzado, aún no ha roto con la grafía, aunque sí da muestras de plasmar por escrito el lenguaje oral.

Veamos un ejemplo de todo esto en el poema “El niño que se ha quedado solo en la tarde”:

[...] Y asíííí...  
el niño jugaba a la comba  
de rojos y malvas  
de blancos y añil...

ooooooooó ...

y asíííí [...]

## 2.2.2. Año 1960. *Arenales*. Pliego de cordel

---

<sup>14</sup> En este sentido puede verse el magnífico trabajo de Juan Manuel Rozas (1986: 139) en *Literatura Contemporánea en Castilla y León*, donde comenta las dos vertientes del poeta sayagués, la vanguardista y la social “[...] su postura está más allá de la postura esteticista o la poesía realista convencional...”.

Solo un mes después de la aparición del libro que acabamos de comentar, en enero de 1960, se publica *Arenales* con versos de varios poetas, y de la mano editora esta vez del propio Alejo y su amigo Ramón Torío, del grupo de la Librería Relieve. El título es deudor de un verso y un poema de Francisco Pino. Es como un reconocimiento a la amistad que está brotando entre todos ellos y signo de una coincidencia vital. Hemos pasado de estar *yermos*, a la espera eso sí, a ser poseedores de *arenales*. La línea poética se mantiene: pliego de cordel, y colectivo, en este caso. Y pervive la idea de Alejo de ser-con-todos. Hay en esta entrega cinco poemas del poeta zamorano. Uno, “Cierta biografía”, con ecos sin duda surrealistas, de evocaciones vallejianas, donde asoman seriedad y humor juntos.

[...] El hombre de corbata  
que pisaba en un plátano  
y en traje de diez tablas,  
-bien bruñido zapato-  
pasaba por la tarde  
sin rumbo en el costado... [...]

Otro poema, “Testamento”, deja constancia de su relación con la muerte, en concreto con la propia muerte. Uno y otro están hechos en heptasílabos y pentasílabos. Los otros poemas son como coplas populares, joyas de sabiduría o serena reflexión, que recuerdan tanto las viejas historias contadas al amor de la lumbre como los versos de Antonio Machado a través de Juan de Mairena o Abel Sánchez. Merece reseñarse que inicia con “Cierta biografía” las acotaciones al principio del poema (prólogo, entrada, cita) que, con altibajos, mantendrá en toda su poesía. Es como una guía para que el lector no se pierda en la aparente historia surrealista. Apunta ya la independencia que diferenciará sus citas de las de los poetas del grupo de los años 50, o de los novísimos de los 70. En el poema, deja la puerta abierta a que se piense que habla de sí mismo, como hace (esta vez sí inequívocamente) en “Testamento”. Y es que cuenta una biografía en clave de ironía, con un cierto prosaísmo a veces que nos recuerda no solo a Vallejo sino a alguno de los poetas de la Generación del 50, como Ángel González:

[...] Le preguntaba a un guardia  
si dos y dos son cuatro.  
El guardia le decía  
que torciera a la izquierda,  
que volviera a torcer [...]

Rescaldos sino del surrealismo quizá del modernismo, o incluso de un modo general del vanguardismo de principios de siglo, desde Ramón Gómez de la Serna al creacionismo o el ultraísmo,

[...] agujeros de sueño  
[...]  
un pañuelo de sol  
al rincón del sobrado [...]

Pero quizá también -¿por qué no?- como aludíamos antes de César Vallejo, de Lorca o Blas de Otero.

El final del poema aporta otra de las características de la poesía del poeta sayagués: el lenguaje oral y hablado, en estilo directo, expresado esta vez a través de una cita textual, sacada aparentemente de un epitafio. La ironía revienta ante la dureza de la realidad y la sorpresa del epitafio entrecomillado por el poeta:

«Aquí yace un poeta, sin embargo,  
quitaros el sombrero. Murió en lucha,  
sin un endecasílabo. De un tiro».

Su inquietud ante el lenguaje escrito le lleva, igual que otras veces, a escribir como si estuviera conversando, o como un personaje de teatro, declamando o haciendo apartes. Veámoslo, para terminar, en los heptasílabos de “Testamento”, poema que además de reflejar la muerte -la propia muerte- nos muestra ese respeto por la naturaleza que citábamos en nuestro anterior comentario, como recurrente en su poesía:

Cuando me muera  
llevadme al campo.  
[...]  
Dejadme abierto  
bajo los cielos,  
bajo el tejado  
de los trigales;  
junto a los troncos  
de los regatos. [...]

### 2.2.3. Año 1961. *Papeles Anónimos*. Pliego de cordel

Nos encontramos ahora, en 1961, con unos versos publicados con otros poetas y amigos en homenaje a Domingo Rodríguez, librero de viejo, alma mater de la Librería Relieve y maestro para todo el grupo. El librito, al estilo de los «Pliegos de Cordel Valisoletanos», no lleva título ya que forma parte con el nº 4 de la colección de la Librería Relieve *Papeles Anónimos*<sup>15</sup>. Los poemas de Alejo, unos cortos, sentenciosos, y otros largos, siguen fielmente su estilo. Uno de los cortos (cuatro versos) titulado “SIN ÉL”, muestra sorprendentemente en la sentencia la rotundidad de la última expresión, con ecos incluso evangélicos:

[...] anuncio tu venida.

Expresión que, ante lo inevitable del hecho de la muerte, es una apuesta por el triunfo del futuro. Debemos comentar sobre otro de los poemas la *entrada* del mundo cotidiano, de la calle, en sus versos, que se hará recurrente y explotará en sus libros más vanguardistas. El poema, sin título, comienza,

En los escaparates de la ciudad, [...]

Y en él nos encontramos una simultaneidad de imágenes, casi cinematográficas, semejante a la narración de los cineastas españoles de ese momento, que siguen, a su manera, a los neorrealistas italianos. Así las referencias al *tú* que escucha, al lector, pero también a las noticias y a la realidad social,

[...] Los Estados Unidos estrenan presidente [...]

Todo ello constata el firme camino del poeta sayagués. Aún es largo su verso pero va abandonando la medida clásica. La grafía ya cede terreno: abundan las frases entre guiones y versos entre paréntesis. También creemos ver ecos de las metáforas expresivas de Miguel Hernández: “... una antorcha de trigo...”; “...tormenta del pecho...”; “...el corazón es la campana...”; y la severidad de la filosofía existencialista, como la de Unamuno, más que la sentenciosa de Machado. Tampoco faltan las entradillas o

---

<sup>15</sup> También a través de Isabel Paraíso (1990) en *La Literatura en Valladolid en el Siglo XX 1939-1989*, tenemos noticia de que hubo unos *Papeles Anónimos* nº 5, cuya responsabilidad atribuye a Justo Alejo por deducción, al no llevar firma y jugar con las mayúsculas. Nosotros no hemos podido confirmar dicha conjetura.

prólogos, aunque esta vez vengan motivados por el homenaje, razón de ser del librito, donde lo más llamativo es el tono íntimo de conversación o de carta abierta.

#### 2.2.4. Año 1962. *Desde este palo*. Pliego de cordel

Con *Desde este palo*, de 1962, la lucha social, la denuncia, se hace más desgarradora; parece tener más rabia, motivada por la soledad del hombre en aquella España de concienciación política. Aunque efectivamente hay rasgos de un cierto obrerismo, como en el poema a la muerte de Martín Ezcurra, y otros como “Se piensa” y “Masa”, con evidentes ecos vallejianos, y de una forma también clara, de Blas de Otero (1973)<sup>16</sup>. Veamos unos versos del poema “Sabemos que el camino sigue al hombre”:

[...] Tengo apenas unos milímetros de fiebre  
según dicen los rojos dientes del termómetro  
y las palmeras (esto es el Sur)  
parece que quisieran abanicar mis sienes. [...]

O estos otros de “Martín Ezcurra”:

[...]  
Señas particulares:  
una herida  
como un toro de fuego  
en el costado;  
una herida de Creus a Finisterre  
pasando por la punta de Tarifa  
le cruza el ancho pecho  
degollado. [...]

Está descubriendo la historia real, no solo en los libros, sino en la vida. Una historia que ve y que no siempre le gusta. Valladolid es una ciudad todavía preindustrial pero de *orden*. Los pequeños viajes que hace para conocer Castilla, y alguno motivado por su profesión militar, le ponen en contacto con una realidad que no cuenta la prensa oficial. Además padece en propia carne la falta de libertad de expresión; porque esta creemos que es la principal causa de que este libro de poemas haya salido a la calle como anónimo. En este caso, tanto como la idea de humildad ha predominado la de la

---

<sup>16</sup> Pensamos que la referencia está en *Ancia, Que trata de España, Pido la paz y la palabra* (Ifach, 1969).

precaución. No ve el modo de poder resquebrajar, como hará con la publicidad más adelante, la sociedad monolítica, y trasladar las ideas a soluciones poéticas. Así, el poema “Se piensa”:

[...]  
Y sentado en una piedra fría  
he querido pararme en algo que me aliente  
y no deje pasar  
la vida.  
(Siento deseos de escribirla con B  
para que exprese BUENO; para que tanga panza,  
dos tetas y dos puños.)  
[...]  
Pero a pesar de todo  
hay que pechar con ello  
y saber que sobre tanta piedra y sogas  
hemos de levantar  
nuestro árbol,  
ese árbol de hojas cada año  
que nunca morirá,  
ni muere,  
ni se ha muerto. [...]

Su quehacer poético es su caballo de batalla y la literatura le da sentido crítico, respeto por el hombre, y por consiguiente, verdad para apreciar de qué lado está la razón. En todo el libro los ecos tan combativos nos recuerdan a los poetas cívicos, como ya indicamos en el caso de Blas de Otero, y al sentido de arenga de otros poetas de la inmediata postguerra y de algunos poetas de los 50. Veamos, a modo de ejemplo, los siguientes versos del poema “Estación de Madrid”:

[...]  
Son momentos en que uno, si tuviera, quiere volver a casa.  
En la estación. Madrid, y marzo.  
Sucios de cuerpo y alma."

O del poema “Llovemos”:

[...]  
Y uno piensa en los que allá en el fondo de la prisión  
siguen  
con las manos cruzadas  
y los ojos caídos  
[...]  
Dan ganas, de dejarse crecer.  
A mayo.

España.

Es el lenguaje el que marca y señala la diferencia. Es seco, descriptivo y frío; no da margen al circunloquio ni al aparte, al tono íntimo de otros libros anteriores. El comentario es duro, la respuesta plana, ante el omnímodo y omnívoro *Poder*. Así la referencia en el poema “Masa”:

[...]  
¡Cuánta seguridad  
de muerte,  
amigo,  
en el hombre!  
El decirlo me llena de aplomo,  
me descansa  
y ya puedo  
escribir con mayúscula el nombre  
del gran hombre,  
pequeño;  
[...]

Es tan cruel como esperpéntica, no solo por el contraste grande-pequeño al que aluden los versos, sino por las minúsculas para referirse a ello. Se le escapan, no obstante, versos de esmero lingüístico y literario como el endecasílabo,

[...] y al alba estará el hombre sin asombro [...]

... ejemplo donde resalta también el ritmo, la aliteración y medida del verso. Y del poema “Sabemos que el camino sigue al hombre”:

[...]  
la verja cinturea (*sic*) con su hierro frío [...]

... donde el neologismo *toca* el verso de metáfora. O incluso:

[...]  
Pasa remendado el miedo  
venid y meted los dedos.

... del poema sin título cuyo primer verso dice “¿Quedan en el mundo incrédulos?”, y donde la aliteración de la *m* y de la *d* rebota y reverbera la imagen poética.

Sin olvidar los versos, que siempre están ahí presentes, de honda raíz popular y de coplilla machadiana, que en este caso contrastan con el tono general del libro.

Veámoslo con esta copla en octosílabos:

Que dónde servía al rey,  
me preguntó en Burgo de Osma,  
una anciana labradora.

Este libro, de todos modos, es a nuestro entender, con la distancia de los muchos años y muchos versos, el libro que cierra un ciclo, comprometido y abre otro, no menos comprometido, pero donde predominará la crítica a través no solo de la idea sino de elementos vanguardistas. Es este un poemario de tránsito, por el tono y la dureza expresos; y no porque Alejo no sea capaz de la denuncia y la crítica severa o incisiva, sino por el tono áspero, desolado y desabrido de muchos versos de este librito, más cercano a la poesía social que a la comprometida, habitual en su estilo<sup>17</sup>. Lo que nos hace pensar en la *influencia* de alguno de los amigos del grupo de la Librería Relieve. El anonimato del libro, si esto fuera así, entrañaría un concepto más amplio de solidaridad, que habría que añadir al de cuidado ya citado.

#### 2.2.5. Año 1963. *allá mundial poema*. Especial soporte editorial

En *allá mundial poema*, de 1963, los ecos de Larrea y Vallejo en *Favorable París Poema* no son suposiciones<sup>18</sup>. El título hace referencia y el formato tabloide, casi un cartel, también. Los poetas, ahora Fernando Zamora y Justo Alejo, se reparten aleatoriamente el anverso y el reverso de la hoja, respectivamente, aunque los textos van sin firmar y son mayoritariamente de Alejo. La idea (hacen un pequeño editorial) es que quepan más y mejores poetas, jóvenes y desconocidos, para lo que piden colaboraciones, que deberán enviarse a Lista de Correos. Podemos ver la idea de los prólogos y las entradillas, pero muy desarrollada porque a las citas de los poemas, cortas, se unen textos de Cervantes, Berceo, Vallejo, Nazim Hikmet, Machado, Guillén, y un texto bilingüe en francés y español, amén de alguna cita bíblica. Fue el principio de

---

<sup>17</sup> Las coplillas son versos que hemos encontrado, con otros semejantes de forma y estilo, entre los inéditos que nos facilitó la hermana del poeta, anteriores a los juveniles *Poemas tan inconscientes...* y posteriores a los casi escolares *Hojas sueltas*.

<sup>18</sup> Así nos lo confirma por carta Fernando Zamora, coautor con nuestro poeta de *allá mundial poema*



una colección que se quedó en ese primer número. Lo cuidado de la edición nos lleva, una vez más, a pensar en nuestro poeta. En efecto su preocupación editora le hace poner en un recuadro a todos los que han colaborado desde el autor de los dibujos, su amigo Félix Cuadrado Lomas, hasta el responsable de fotograbado, linotipista, tipógrafo, impresor, encuadernador o regente. El diseño y la maquetación hace que se aprovechen todos los resquicios y los huecos para poner un poema, sea de quien sea, en horizontal o en vertical, en una caja o en otra. Es una clara muestra de lo arraigado que está en la conciencia de nuestro poeta sayagués la idea de escribir con otros, y la maquetación desde sus primeros textos. Sus poemas son en cuanto a la hechura semejantes a los conocidos. Así encontramos la naturaleza, con el ocaso de la tarde o el otoño, los amigos, con una carta de Ramón Torío, o la familia, con un bello poema sobre su abuela. Aparte de escribir en palimpsesto con la carta de su amigo, recurre al lenguaje directo o vivo, y al juego, ya claro, de levantar sílabas y letras con una clara intención significativa, o separando letra a letra una palabra, para intensificar con la grafía la expresión propia de la lengua oral. Así, del poema dedicado a su amigo Ramón:

Querido Justo  
tonto. EnvejecEMOS.  
[...]

Y el gesto, buscado en la palabra y la expresión lingüística, para elaborar a partir de él, la ausencia o el desamparo, la injusticia...:

«Oye»  
Cuando te he dicho  
«oye» ...,  
una inmensa nevada de hojas silenciosas  
han tejido en el aire su malla de oro.  
I n m e n s a.  
[...]

Y con la tipografía, como señalábamos, separando las letras de una palabra, insiste en otro modo de expresar el lenguaje en el verso escrito; buscando no seguir una estructura exactamente lineal y con márgenes justificados, como en:

... hii l A B A ...  
caía  
la  
n

i  
e  
v  
e  
La AbuelA  
¡tan vieja! [...]

Es una prueba más, otra vez, de que su estilo tan innovador y experimental no fue improvisado, sino que está de siempre en sus libros y poemarios. Así nos encontramos en este poema la expresión escrita del lenguaje hablado, a través de una onomatopeya primero, y al final del verso con el alargamiento mediante mayúsculas; y buscando plásticamente con la prolongación en escalera, en el espacio físico de la página, lo que es prolongación en el aire de la nieve. Es como si quisiera hacer realidad escrita -hablada- el hecho físico en sí. Si bien digamos que se trata de reflejar la función expresiva del lenguaje, así de ese modo las mayúsculas ahora buscan no un decir más grande, sino más aparente, más cercano a la palabra hablada que escrita, o un modo enfático de indicar el hecho de la nieve que cae, que queda patente en la visualización, que sin duda se hace expresiva y significativa. Igual sucede con el miedo enfatizado en el poema dedicado a la abuela:

[...]  
Por el alma negra de las chimeneas  
se oyeron  
los IOBOS  
(el miedo)  
llegar.  
¿Llamarían?  
S S S S s s s s s  
Una flor gigante se abriráA A A A ...  
[...]

O bien en el poema que dedica a la noche y al amor,

Apagada la luz  
la NOche  
cae.  
YACE.  
[...]  
el TORO,  
negro como la NOche,  
mUge;  
[...]  
LIAMA,  
bUsca,

[...]

La expresividad no ya de la “S”, sino de la “A”, abriéndose; de la oscuridad de la “Noche”; o el toro, físicamente *gráfico*, de la “U”, se dan la mano con el *amor* de “IIAMA”, o la mutua participación en “-AMOS”. Todos estos rasgos lingüísticos y literarios conforman el poema, pero desde un modo muy poco usual: la grafía. Una grafía significativa.

Estos recursos lingüísticos y literarios, están dando cuerpo a su moderna concepción de la poesía. Es cierto. Pero desde la perspectiva de 1963, siete años antes de la que desarrollará en todo un libro, *SEROjos luNARES...*; y dos años antes de que fuera a París de Lector de español. Lugar donde sin duda aprendió nuevos puntos de vista y modelos, como Verlaine, Baudelaire, Apollinaire o Laforgue, pero donde ya llevaba un bagaje.

#### 2.2.6. Año 1963. *Mulas*. Libros de artista

*Mulas* es el primer libro de tipografía esmerada de un modo completo. Y no por los recursos de Alejo, sino porque es un libro de bibliófilo. Está hecho por el pintor y grabador Félix Cuadrado Lomas, amigo del poeta e integrante del grupo de la librería Relieve. En el libro se concita una preocupación de ambos: el campo, su paisaje y su paisanaje. Así en el libro están mulas, hombre, campo, esfuerzo, dureza y trabajo, todos juntos y a veces revueltos. Todos los textos están escritos a mano.

La primera cita del libro es de Rafael Alberti. Y parece de esa manera más lógico que vayan juntas poesía y pintura. En el poema, el gaditano hace referencia a lo que tiene un carretero: mula, caballo, carreta y carretera,

[...]  
¿Qué más quieres?

Pero una mano ha subrayado la palabra final “quieres” dando a entender, según sugerimos, precisamente todo lo contrario: que hay que pedir, querer, más. El hecho de subrayarla marca inequívocamente, una vez más, el estilo del sayagués, preocupado por dejar en la tipografía un rasgo (¿semiótica?) que vaya más allá del propio lenguaje. El libro tiene dos partes. En una se acerca a la arenga cívica; y en la otra nos muestra a un

animal humilde que hace, o ayuda al hombre a hacer, un trabajo duro y a veces satisfactorio por lo que supone: la distinción de que el trabajo no sea un castigo (divino), ni una explotación del hombre.

Así en el poema dedicado a La Mancha y a dos campesinos manchegos, “(II)”:

[...]  
Hombre y mula midieron las leguas de dureza de la tierra.  
Hombre y mula y arado repitieron los surcos.  
Su escritura,  
                            silenciosa,  
  crecía,  
  uniforme...  
Anónima  
[...]

Los detalles, gestos humanos, a los que el poeta zamorano es tan dado, están aquí representados por la manta, la camisa, el arado y la reja, o la misma naturaleza, desde la amanecida al campo presto para la labranza, mula y hombre incluidos.

Vemos en el mismo poema rasgos de los poetas cívicos y social-realistas:

[...]  
y el pan  
sería el fruto anónimo y gigante  
que todos tendríamos ...  
como si fuera un aire respirado.

La referencia a Celaya parece clara. Aunque quizá sea también el último Vallejo de los *Poemas humanos*.

Y, en el mismo poema y mismo apartado II:

[...]  
El pueblo  
abrió sus páginas de cal  
y le tendió los brazos de descanso.  
[...]

Rasgos de humor (¿popular?), concatenación, disemia y expresividad con las mayúsculas, un poco más adelante, en el mismo poema:

[...]  
se fueron juntos y volvieron SANTOS  
[...]

Y versos donde no hay eco alguno, sino sello personal, el propio camino; el poema, sin título, comienza:

Es Otoño...  
[...]  
Las mulas  
                  quietas  
                  ahora  
de plomo y lluvia y arcilla,  
abatidas las orejas,  
se eternan (*sic*) en la llanura.

Ahí está la pincelada expresiva. Quizá, a pesar de todo, en el verso cuarto, “de plomo y lluvia y arcilla” se puedan oír resonancias lorquianas. La imagen poética, por otro lado, más que metáfora, del animal trabajando bajo la lluvia, o la predilección del sayagués por la creación léxica, en la palabra “eternan”, dan una muestra, aparte del neologismo y el tropo, de su estilo poético, amplio de registros y recursos literarios.

En otros poemas nos va desgranando versos alusivos a las mulas que iban (van) con los soldados en el tren a hacer maniobras militares. El poema, sin título, comienza:

En un tren de tabla y humo  
[...]  
Sigue el tren de tabla y humo,  
los caminos y las balas  
y los mulos ...  
los soldados de la guerra  
van  
                  llorando.

O el referente serán las mulas que arrastraban las embarcaciones por el Canal de Castilla, transportando mercancía; el poema, también sin título, dice:

Mulas de navegación  
las mulas del canal eran  
[...]  
Ni mulas, ni barcos: mira,  
El agua  
                  las horas  
                  lleva.

O la mula solitaria de la noria. El poema que le dedica comienza con el refrán, no como cita sino integrando el poema, “el que espera, desespera”, dejando señalada la rabia y la injusticia sin porqué; y acaba:

[...]  
¡El que espera!  
Y la mula vieja y ciega  
dando vueltas.

En esos poemas se separa del hombre (poeta) colectivo de la poesía cívica o social-realista, para recalar en el hombre individual, el hombre que está solo frente a su trabajo, y no en abstracto, frente al mundo. Así se puede ver en el quiasmo del poema que ya hemos citado, dedicado a La Mancha y dos campesinos manchegos, pero esta vez en su apartado “I”:

[...]  
entró en su cuerpo todo el campo  
y en el CAMPO su cuerpo  
[...]

Es un hombre, sin embargo, al que retrata, concreto. Y es que aún sin nombre, porque puede ser cualquiera, lo tiene, y una historia que contar. Dentro de ese tono que hemos comentado, no vemos muestra en el poeta zamorano de ese ser humano, medio guiño filosófico y medio arenga política, que dejaba como rastro una parte de la poesía social, sino de ese hombre, más íntimo, que afloraba en el humor, poderoso, o en la anécdota, trascendente, que también ponía en verso parte de aquel grupo poético. En efecto hasta aquí, en Alejo la poesía está como palabra, como lenguaje creativo, pero no abstracto o con *mensaje*. Tampoco lo será en su poesía más netamente vanguardista o experimental, donde recoge, elabora y amplía estas mismas ideas. En la poesía del zamorano el hombre no pierde prácticamente nunca su perfil y su hechura; ni se diluye en lo colectivo de la sociedad, excepto como crítica o ironía.

#### 2.2.7. Año 1963. *Siete poetas vallisoletanos*. Libro de artista

En *Siete poetas vallisoletanos*, libro de grabados y aguafuertes de Francisco Sabadell con poemas de varios amigos, se publica “Desnudo baja el CABALLO”. El poema hace referencia al dibujo, un desnudo de mujer. Es de nuevo un poema escrito a

mano, donde, visualmente, nos da la sensación de percibirse dos poemas, al disponer el texto a izquierda y derecha de la hoja, separadas por una línea que insinúa una punta de enredadera, madreSelva o zarzamora, entre las palabras.

#### 2.2.8. Año 1965. *Alaciar*. Libro

Como otras muchas veces, nos encontramos en el siguiente libro que comentamos, *Alaciar*, con la palabra. No es creativa en este caso. No es un neologismo. *Alaciar* es una palabra del acervo cultural del viejo lenguaje de esta tierra, donde predominaba el astur-leonés. Pero le sirve para hablarnos de lo que piensa de la tierra y del lenguaje<sup>19</sup>. Así *alaciar* viene a ser como el gesto que hacen los pájaros heridos para llamar la atención desde lejos. De ahí el “balbuceo” que le añade el poeta o la “manquedad”, rasgos de una humildad declarada. Es el mismo Alejo de siempre y anuncia el que vendrá con las referencias al gesto, al balbuceo, como parte de la poesía. Vuelve en este libro también al anonimato, aunque ahora nos lo explica como una actitud vital y coherente con ese momento histórico<sup>20</sup>. Como un paso más allá de la humildad el poeta se suma *en* todos; está con los demás aunque sin perder su propia voz o sin ser la voz de nadie, alejándose de ese concepto de la poesía cívica de ser la voz del pueblo. Juan Manuel Rozas (1986: 141-142) da incluso un paso más al relacionarlo con la filosofía y la metafísica<sup>21</sup>.

Por otro lado aprovecha la inmersión de citas, tanto cultas como populares, en los poemas, para dar paso a un sincretismo de voces que usará de una forma muy habitual de aquí en adelante. Así en la pág. 22:

[...]  
«Matómela un caballero»

---

<sup>19</sup> *Alaciar* (pág.1): “No es un término gratuito que el que escribe elabora con pretensiones místicas o eufónicas. Simplemente algún punto de fidelidad y apego al lenguaje de la tierra y gentes donde naciera. [...] Se dice “alaciar” al signo que se hace con la mano o brazo a alguien que por lejanía u otro impedimento no le podemos hacer llegar la voz. Corresponde, por tanto, al lenguaje mímico o de gestos. Aquí podemos tomar pie para una referencia a algún aspecto primitivo o de balbuceo; cierta señal con que el que escribe pretende decirnos su manquedad, [...]”

<sup>20</sup> Dice el propio autor en la solapa del libro: “Este membrete o solapa suele llevar la huella biográfica del que escribe. Quien en esta ocasión lo hace renuncia a su propia biografía acaso por no estar seguro de haberla. Un indiferente anonimato nos congrega ahora. Náufragos colindantes, asombrados y mudos, o hablantes, vamos y venimos sin fin. Como hilvanados sobre una paramera de silencio. [...]”

<sup>21</sup> En *Literatura Contemporánea en Castilla y León*, a propósito de *Alaciar* dice Rozas (1986): “[...] junto a la vida de los hombres y sus carencias materiales, habla de carencia de luz, imposibilidad de entendimiento y limitación de lenguaje”; para acabar hablando del silencio político y metafísico que, a su entender, encierra el libro del poeta zamorano.

ciega  
el alma.

O en la pág. 24, en el poema “3”:

[...]  
Cierra\*  
no  
«no hay pájaros hogaño»...

*\*Nota del doctorando:* se refiere al grito “Santiago, y cierra España”

A estas citas literarias o populares se unen las entradillas-prólogos que acompañan a los poemas, adquiriendo el libro un grado de palimpsesto mayor, que redundan en el motete de anonimato que da pie al libro. Así el prólogo al poema “6” (pág. 31) que es una invitación a que el hombre, el común o el cualquiera, esté con todos, a que conjugue el «nosotros»; para luego advertir que es un poema que habla sobre un ciego; y acabar la entradilla-prólogo con unos versos que le sirven de cita para el poema que arranca a continuación:

[...]  
¿quién o nadie?  
Tú.  
Todos  
y todo.  
Vamos...

O el prólogo al poema “5”, donde cuenta cómo una madre sin recursos pierde a su hija; o el prólogo del penúltimo poema del libro (pág. 53) que trata de una mujer gallega y anciana que arrastra en un cajón con ruedas a su hijo lisiado desde Padrón a Carbellino para pasar el invierno, al que acompaña con otro prólogo comentando el hecho, para dar paso, ya por fin, al poema:

... y sin embargo  
hagamos humilde acto  
de seguir viviendo  
[...]

Creemos que va un poco más allá de lo que hemos comentado, cuando a toda la desazón que produce la vida que le rodea, al dolor, humano más que político, ejercido





que deslizábanse pausadas.  
Lágrimas  
y lágrimas...

Y nada  
n a d a  
n - a - d - a.

O en el poema “8”, (pág. 35-36):

...comienza oscura historia  
España  
[...]  
fulge  
espada.  
Del pueblo queda un rastro de hecatombe,  
un zumo de sangre  
-siempre-  
un ruedo  
¡crucifícale! ¡crucifícale!  
[...]

Un seule cheval.  
Cual si fuera el de la muerte.  
Le silence.  
«¡Santiago y cierra!»  
cierra  
España.

La crítica, en ocasiones velada y en ocasiones de forma clara, se la reparten el poder político y el religioso, el Gobierno y la Iglesia. Nos lo anunció en la solapa del libro:

[...] Entiendo que no es fácil decirle pan al pan...

Con ello expresa el miedo que había en aquella España a levantar la voz contra la injusticia, la opresión o la falta de libertad. Como en el Poema “3” (pág. 23):

[...]  
mucha nieve sobre la indiferencia de los páramos  
somos viejos  
con veinte años  
silencio  
¡y cierra España!  
Basta.  
[...]

También en el poema “10” (pág. 39-40), cuya cita o dedicatoria es:

sin más ni más,  
un día fue llevado a la cárcel.

En él expresa la rabia con puntos suspensivos, paréntesis, imágenes, preguntas. Llamamos la atención sobre lo largo del primer verso como expresión de lo largo que es también el silencio, el miedo o/y la indiferencia:

[...]  
Claustral todo el silencio de nosotros a quienes un día después decían:  
«Lo llevaron»

.....

(Hojarascas, jaurías de palabras.)

¿Por quién? ¿Por qué? ¿Por cuánto?

Tejía su muro el tiempo...

Han vuelto a brotar, como la lluvia,  
los trigos.

Callados  
en medio de esta mudez.

Es la queja, la impotencia, de lo que debía de ser de otra manera. Aun cuando recoge y plasma *aires populares*, como en el poema “SI” (pág. 51):

Que así cantaba un minero  
un estudiante decía.  
Era un fandango alosnero.

El periódico no leo  
No lo leo y sé leer.  
Que las cosas que yo quiero  
no vienen en el papel.  
El periódico no leo.

Sin que falte la concreción en Castilla, que es lo más cercano para el poeta; poema “13” (pág. 45):

Castilla osamental (*sic*)  
Pecho de piedra  
Castilla  
de castillos  
y cadenas.

Siempre hay, no obstante, un hueco para la esperanza en nuestro poeta a pesar de todo. Así aparecen los viejos que cuentan historias al amor de la lumbre y una jarra de “media azumbre”; su abuelo; sus amigos de Valladolid; Antonio Machado o César Vallejo. Del poema que dedica a este último, “4” (pág. 25-26), queremos dar una muestra de la confianza que ve en medio de tantos elementos negativos:

[...]  
Bien sabes cómo avanza  
tanta NOche  
y encima se echa.  
[...]

De todos modos  
“biba” (*sic*)  
la B de los humanos “Bibas”  
de Pedros  
nuestros  
casi legendarios.

Por otro lado, la grafía apunta aquí, como hemos visto, a una necesidad que no resuelve sino tipográficamente. Lo que más nos llamó la atención es cómo alarga las letras para expresar la intensidad, la entonación. Nos encontramos con que está expresando una vez más, el lenguaje hablado sobre el lenguaje escrito. En el final del poema “6” (pág. 32) podemos ver dos de los recursos que usa. Dice, refiriéndose a un ciego y apoyándose en una imagen primero y una metáfora después:

[...]  
Y pasó  
    como un vuelo de pájaros  
    b l a n q u í s i m o s  
Tecleando la acera:  
tic-tac, tic-tac...  
Compás de un tiempo  
que  
    huía,  
        huía...  
  
...u - í - a ...

No nos parece que haya que recurrir a la «poesía visual». Basta en este caso, como en el citado del final que dedica a César Vallejo, o el también citado sobre “¡Santiago y cierra España!”, del final del poema “8”, comprobar que la recurrencia es la entonación. Alejo busca escribir como se habla. Nuestro poeta es un incansable

buscador de la expresión que se acomode a lo que expresa el sentimiento. Y no tanto por la literatura como por la lingüística. Hasta recurre al francés, como en el poema “8” (pág. 36), expresado sin solución de continuidad con el castellano, formando un todo, de forma natural, para resaltar quizá más agudamente el silencio impuesto:

A cheval dans les plaines étiques  
d'Espagne.  
Le silence martelé par le sabot de  
les cheveux...  
Un seul cheval.  
Cual si fuera el de la muerte.  
[...]

No es un mero adorno poético, o una cita traída al hilo del poema, sino la búsqueda por acomodar la expresión escrita a la hablada, y que las palabras *suenen* en el papel, igual que suenan en el aire al pronunciarlas. Son sensaciones y sentimientos a través de sensaciones visuales, porque no pueden ser de otra manera. Es un escribir con gestos lo que intenta el poeta sayagués. Como si el propio título de «alaciar», fuese una imagen más física y visual que literaria, *ampliando* la voz a los ojos del lector. Ese es el sentido que hay que darle también a los puntos suspensivos, las letras pequeñas y hasta las citas que sirven de entradilla o prólogo a los poemas.

No olvida, por último, el aprendizaje y la herencia literaria adquirida con su buena maña como poeta, en el poema “10” (pág. 39):

hoy  
llaman sin cesar los dedos de la lluvia  
[...]

O en el poema “9” (pág. 38):

[...]  
La nieve va tejiendo una gran barba  
sobre la vieja espalda de la aldea...

O al final del poema “5” (pág. 29):

[...]  
Se dormía  
y apenas acababa  
de sembrarse

en el viento...

O en el poema “S/N” (pág. 55):

[...]  
...sobre la atardecida página del otoño,  
doradas torres,  
[...]

O, para terminar, el último poema del libro (pág. 57) donde describe el cielo de septiembre, entrado ya el otoño:

[...]  
Santuarios de nubes  
sagradas formas hacen y deshacen  
cuando  
comienza a otoñecer (*sic*)  
[...]

Frontera del neologismo, palabras rurales, populares, creación con la palabra: “mudez” (pág. 10), “esquivez” (pág. 8), “plenificando” (*sic*) (pág. 18), pero a la vez, “pocillos” (pág. 21), “escopetados” (pág. 47), “levita” (pág. 56), “huesa” (pág. 41), “lumbre” (pág. 28), “tino” (pág. 24), “azumbre” (pág. 37), y, “silabario” (pág. 9), “osamental” (*sic*) (pág. 45), o “estatuaria” (pág. 22), recursos todos que nos dan el modo y la idea de nuestro poeta, cerca de la literatura, la ideología, la lingüística, la vida propia y ajena, que su sentir expresa en aquella España que mezclaba comportamientos viejos con los nuevos tiempos que ya se vislumbraban.

#### 2.2.9. Año 1969. *SERojos luNARES / (NimBos)*. Pliego de Cordel

La diferencia con otros libros la marca el poeta sayagués ya desde la portada en el caso de *SERojos luNARES / (NimBos)*, de finales de año de 1969. Hay un diseño figurativo de resonancias humanas en las formas y con un acercamiento al arte conceptual. Lo firma Domingo Criado, otro de los amigos del poeta, del grupo de la Librería Relieve. Por su parte Alejo titula el libro con una palabra del acervo cultural rural y popular. Si en el libro anterior era *alaciar*, ahora será *serojos*. Hay en la expresión un algo de ironía que nos indica que el libro no es como los anteriores. *Serojos* es hojarasca, la capa que se forma en el suelo con las hojas caídas de los árboles

y otros restos en la otoñada; y *lunares* es un derivativo de luna; por tanto el título hace alusión a «restos lunares»<sup>22</sup>. Si desde siempre el poeta sayagués nos ha señalado su gusto por todo lo popular, desde el lenguaje a las anécdotas o los hombres, ahora resalta tanto la expresión que lo que hace es alejarla de lo popular. El resultado, no obstante ser contradictorio, marca su actitud, y nos deja a modo de batiburrillo o mezcla, la mirada de Alejo sobre el momento histórico o social. Se ha acercado definitivamente al mundo urbano, lleno de relaciones humanas de todo tipo, y lo plasma en sus poemas. Esta vez su autoría no deja lugar a dudas. Sin embargo juega con la expresión actor y autor. El autor tiene el nombre del poeta, Justo Alejo Arenal, mientras que el actor tiene el nombre de Justo Alejo Oceanía. Si no hay anonimato hay heteronimia. Y nuestro poeta defiende los dos términos. Mientras el autor es el que escribe, el actor es el que dice los poemas<sup>23</sup>. Ya hemos anotado en otra ocasión la influencia del teatro<sup>24</sup>, a través de la declamación o los paréntesis o acotaciones, o los prólogos-entradilla, que recuerdan los apuntes, los mutis, o las aclaraciones de lo que ocurre fuera de la escena. Pero además esa actitud apunta la idea de que quien es el verdadero poeta es *otro*. Actor, autor y heterónimo son entonces un único argumento: el poeta es uno entre todos, uno más, uno con todos. Con ello Alejo denota un acercamiento diferente al hombre, tanto desde un planteamiento social como desde la individualidad, emotiva o intelectual. Pero como si todavía no bastara tal con-fusión de nombres, en la página siguiente, a continuación del prólogo, que denomina “introito” en este caso, firma como Alejo Azar. Introduce otro término, *azar*, que no es gratuito. El nombre es próximo al suyo -también empieza por *a-*, pero que no es el suyo. Con ello, sin embargo, nos indica lo importante que es el destino en su vida<sup>25</sup>. Es una fusión de nombres pero también de actitudes, de comportamientos y de ideologías. Como una busca de seres anónimos, donde dejar y compartir la propia personalidad y el azar.

---

<sup>22</sup> Recuérdese la reciente llegada de los norteamericanos, 21 de Julio de 1969, a la Luna, y la recogida de piedras de la superficie lunar para su análisis posterior, a su regreso a la Tierra.

<sup>23</sup> Volveremos sobre este punto otra vez, ya que en ocasiones Justo Alejo parece que escribe su poesía para ser declamada. Su interés por el lenguaje hablado nos lleva a considerar imprescindible en su poesía recursos del lenguaje hablado como la entonación, el gesto que acompaña a la palabra, el matiz durativo o de intensidad, el golpe de voz, etc.

<sup>24</sup> Véase nuestro comentario, en este apartado, sobre *Arenales* y sobre *Desde este palo*.

<sup>25</sup> Quizá no es más que una reflexión sobre la identidad del ser humano, y del ser humano Justo Alejo en particular. Una superposición de seres, reales y ficticios, donde el concepto o el destino juegan un papel también importante. Su profesión militar y las circunstancias de su nacimiento, añaden complejidad y contradicción a una actitud y un comportamiento siempre a favor de los débiles y los humildes, de denuncia de la opresión de cualquier tipo de poder, desde el veladamente político de sus primeros libros al claramente económico y social de los últimos.

Otro rasgo que señala a este libro y lo hace ser diferente e hito en una nueva etapa, es la profusión de citas. Así en la primera página aparecen ocho citas, pero a diferencia de la cita de autoridad o prestigio de autores conocidos o consagrados, nuestro poeta resalta la cita por su contenido, siendo ese su prestigio, o acaso el anonimato o desconocimiento de su autor. De ese modo recoge en cita titulares de prensa, o del torero Cúchares. Se detiene no solo en el anonimato sino en la significación de lo que se dice en la cita. La ironía y la burla se dan la mano con la reflexión, y piden que se fije la atención en lo que leemos. Nada es lo que parece. O sí, si dejamos la cita *sin contexto*:

“ESPAÑA A LA FASE FINAL  
DE LA EUROCOPA DE AFICIONADOS”  
(AS. 21-11-69)

A la vez están en las citas Eurípides, Isidore Ducasse, L. Aragón, e incluso se autocita, con un circunloquio, pseudoanónimo, dando a entender que el autor es Vallejo, cuando la cita es una transformación de una frase de Vallejo<sup>26</sup>:

No, César, sí conocí a un hombre al que luego  
no aconteció ningún acontecimiento

Está llamando la atención sobre las palabras, para que no pasemos, por rutina, por ellas sin fijarnos en su contenido. Se burla así, irónicamente, del resultado que provoca la elipsis o la anfibología, y pone (¿impone?) de manifiesto una segunda lectura. El contexto, y su ausencia, serán la clave de su ironía, así como la mezcla o confusión de situaciones y significados, cuya forma y sentido refuerza con el juego de mayúsculas y minúsculas.

Ya dentro del libro, diremos que critica las formas sociales enfundadas en un falso respeto, o las peroratas que no dicen nada. Muestra la mezcolanza en una sola página de distintos poemas, con matices incluso diferentes, y da a su poesía un aire de *paseante* cruzándose por una calle con multitud de gentes. Y si a esa mezcolanza se le añade el juego tipográfico de diversos cuerpos de letra, tipos, altura, versalitas, cursivas, mayúsculas, o huecos en la composición, signos de puntuación, nos encontraremos con un nuevo modo de expresión en su poesía, con una base literaria en un cierto aire

---

<sup>26</sup> Es la escritura como *collage*, en palimpsesto, aprovechando otro texto, que comentaremos más adelante.



vanguardista, aunque sin abandonar un estilo próximo a la poesía cívica o social-realista<sup>27</sup>. Es un collage al estilo, creemos, del *pop-art*, donde lo cotidiano sacado de su contexto y su introducción en otro diferente provoca la sorpresa y el extrañamiento. Esa sorpresa salta dentro de la misma página o de una página a otra, como un poema elogiando al Che Guevara junto a la reseña periodística de la ceremonia del té *oficiada* por una princesa japonesa y comentada por un periodista en *ABC*, o la narración de un viaje personal por Frómista y Dueñas, las referencias a sus compañeros de estudios, sus amigos, el Vietnam, la canción «La, La, La» con la que ganó España el Festival de Eurovisión de 1968... A ello podemos añadir el comentario que hace a Pedro Gimferrer, y, más adelante, a Manuel Vázquez Montalbán, lo que denota su atención a la poesía que se hace en el momento, y su amplio criterio de lectura, que recoge además referencias a los versos de Alberti y al grupo de música «Agua viva», que musicó “¿Qué cantan los poetas andaluces de ahora?” de Alberti en el poema “NA”:

[...]  
¿qué cantan los poetas?  
[...]

Pero también están presentes en el libro Rilke, Eliot, Beckett o Valle Inclán, como en el poema “the MOON is in the Bote”, hace con A. Moravia<sup>28</sup>. El modo de enmarcar tipográficamente algunos poemas, como hace con este último, con orlas, le da un aire de respeto que a veces se torna en ironía cuando semejan esquelas mortuorias: es otro modo de enfrentarse a la página en blanco y preocuparse por la maquetación o la tipografía, cuya significación comentaremos cuando hablemos de la visualización en su poesía, más allá de la lingüística, y próximo, como mero signo, a la semiótica.

<sup>27</sup> Es cierto que a su proximidad hasta ese momento a la poesía cívico-realista de la posguerra española, se añade ahora el gusto por técnicas y comportamientos de la generación del lenguaje o del 70. Por ello queremos anotar sobre el término generación literaria la propuesta de Tomás Sánchez Santiago y José Manuel Diego (1990) en su libro *Dos poetas de la Generación de los 50: Carlos Barral y José Ángel Valente*, en cuyo prólogo se atiende individualmente al poeta, pero no dentro de un grupo, y se pondera el valor y la utilidad de su palabra poética, más cerca de su función verbal que vital.

<sup>28</sup> Para una visión más clara de su proximidad o adscripción a la generación de los llamados novísimos, por la vía de los hechos o las actitudes, véanse Jenaro Talens, (1989: 107-127), “De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970”, en *Revista de Occidente* nº101; y también José Luis Falcó (1991:170-186), “La poesía: vanguardia o tradición”, en *Revista de Occidente* nº122-123; o Jaime Siles (1991:149-169), que aunque habla de la poesía de los años 80 y 90 enmarca el urbanismo y la cotidianeidad, en “Dinámica poética de la última década”, en *Revista de Occidente* nº122-123; o también Juan Carlos Suñén (1989: 57-59), “Vanguardia y surrealismo en la poesía española actual. La otra vía” *Ínsula* nº 512-513; y por último Juan José Lanz (1994: 3-6), “Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982”, en *Ínsula* nº 565. En todos los trabajos se habla de características o parámetros que se pueden aplicar a nuestro poeta sayagués.



El *asunto* central del librito, que es la luna, ocupa el resto del poemario, con escasas referencias, aunque las hay, a familiares y amigos. La luna es motivo de mofa por el hecho de estar *ahora* al alcance humano y *antes* no. En realidad es la mofa de la excesiva propaganda norteamericana con respecto a dicha hazaña; en España, como en otros lugares seguramente, a pesar de llegar a la luna seguía habiendo necesidades por cubrir para el hombre de la calle. Lo vemos en “the MOON is in the Bote”:

[...]  
nosotros te miramos  
con carros de Esperanza  
mientras  
descorchan un estruendo  
siderales jinetes  
por la copa gigante  
de los grandes silencios  
                                  en flor  
[...]

O en “HALOS”, junto a “menGuante” o “selenitas”. Por otro lado la aparición en “HALOS”, encabezando la caja tipográfica de la página, del signo X y los números 1 y 2 en la parte superior e inferior de la X, nos da pie a pensar, en términos de poesía visual, en otro título para el poema, o en que hay dos poemas en uno, a modo de guiño irónico.

Por último queremos resaltar que en *SERojos...* -como en otros libros anteriores-, su poesía se abre al lenguaje popular imbricando refranes en el texto, o expresiones populares:

[...]  
[...] Silencio  
dijera BLAS  
[...]

O del poema “LUAR o LARES” (*jugando* con la palabra gallega «luar»):

[...]  
del  
cuAnto  
Cuento  
de nunca AKABar  
[...]

O la entradilla-prólogo de “LOSA en la IUNA”:

muerTo esTÁ  
que yo le vi  
ni los duKes le llevaban  
ni 4.  
    Por las calles  
de Madrid.

O de “LUAR o LARES”:

[...]  
al más pintado  
[...]

... u otra muestra del mismo poema, pero en el prólogo:

[...]  
vago, como las chaquetas de los guardias...

Pero también busca en el sonido y la grafía la expresión que acomode significado, significante y realidad en el terreno literario, como en el poema “Losa en la IUNA”, haciendo quizá referencia a la expresión “(Más) sola que la una”; o la palabra inventada “BAHNAL” (*sic*), donde lo vano se expresa además de por el significado, a través de ese “bah” inicial.

Mezcla en el libro además prosa y poesía, tanto en la entradilla de los poemas, como en el mismo poema donde pasa sin solución de continuidad del verso a la prosa y al revés, con el mismo tratamiento; es como decir verso y prosa poética. Los textos en prosa, así, sirven de cita, justificación, explicación o continuación del poema<sup>29</sup>. Véase como ejemplo el poema que dedica a su abuelo Baltasar, “ANTES o HUESA / (fotos en blanco y negro)”. Es digno de resaltar el poema, casi todo él en prosa, “PROSAS...”, por el uso que hace de la prensa, y la reflexión ética y social, al hilo del mismo.

Inaugura con este librito<sup>30</sup> un nuevo modo de hacer poesía en su trayectoria personal, en donde usa de una forma clara y manifiesta elementos de la vida cotidiana como la prensa, los anuncios, los folletos de propaganda de venta de pisos, al lado de referencias a los amigos o a sus gustos literarios, o reflexiones que son críticas sociales

---

<sup>29</sup> Un rasgo más que lo relaciona de forma inequívoca con la llamada generación del lenguaje, del pop-art, del camp, es decir con los Novísimos, la generación del 70.

<sup>30</sup> Hay un precedente en los últimos poemas de *Alaciar*.

más o menos veladas. Si a esto añadimos, en el terreno lingüístico, la utilización del significante al servicio del contenido o el significado concreto, buscando acomodar así mejor la realidad al lenguaje, y al sentimiento que genera en el autor y el lector, tendremos la nueva vía del poeta zamorano, que junto a la preocupación social e individual por el hombre será la clave de sus libros posteriores<sup>31</sup>.

2.2.10. Año 1970. *monuMENTALES REBAJAS / (tristes tópicos) / sub MINIFIESTO NORMAL*. Pliego de Cordel

En *monuMENTALES REBAJAS...* ya desde la portada, como hizo en el libro anterior, *SERojos luNARES...*, nos informa de lo que nos espera dentro. Lleva un dibujo, que es un anuncio para sordos donde aparece una pareja vestida de etiqueta, y un texto. Su nombre aparece tergiversado una vez más. Esta vez es Justo Alejo Océanos. El título es igualmente orientativo: *monuMENTALES REBAJAS...* Parece que pretende dejar destacado «mental» y «rebajas» juntos, a través de las mayúsculas, para manifestar con ellos que las campañas y los anuncios de publicidad de entonces utilizaban unos medios y unos eslóganes que parecían considerar al consumidor como un ser poco menos que inferior en un plano intelectual, aparte de asustarlo y/o sorprenderlo visualmente en las vallas de la calle, del Metro, el autobús, la prensa o la Tv.<sup>32</sup> Hechos todos que manipulará nuestro poeta *para* sus poemas, con técnicas semejantes aunque diferentes modos. Coloca en el título además dos subtítulos o apostillas con lo que termina de darnos una pista clara de su actitud anticonsumista. Son “tristes tópicos” y “Subminifiesto normal”<sup>33</sup>. Con ellos refleja, en «tópico» el sentido negativo, la apatía, el aburrimiento, la torpeza; mientras en «subminifiesto» además parodia la *disponibilidad* de la clase política «concienciada» de entonces a hacer manifiestos (reivindicativos) ante cualquier comportamiento -negativo- del poder (en este caso económico), ... pero solo eso, manifiestos. De ahí la alteración de la palabra manifestación con el término «mini», o el

---

<sup>31</sup> La proximidad, en el terreno lingüístico, con lo que poco después se denominará *pragmática* nos parece evidente, dados los juegos a los que somete Alejo al lenguaje poético y al lector con referentes e implícitos, por no mencionar los actos de habla, las transgresiones, etc. Esperamos dejar constancia de ello más adelante en el capítulo correspondiente al lenguaje de nuestro poeta.

<sup>32</sup> Nos lo dice Gonzalo Armero (1972: 30-31), en *Trece de Nieve* nº 3: “(Justo Alejo)... se ha paseado por la ciudad, ha dislocado sus *affiches* sagrados, los ha mezclado, confundido, engañado y escamoteado para darnos una reelaboración poética en su nueva recopilación. Nada se desprecia. Todo es aprovechable [...]”.

<sup>33</sup> Es posible cierta complicidad e intertextualidad con el libro de Manuel Vázquez Montalbán (1975) *Manifiesto subnormal*, recogido posteriormente en *Escritos subnormales*, «una amalgama de narrativa, publicidad, comunicación, dibujos, anagramas», pero publicado en 1970.

prefijo «sub». En la portada también, por último, pone de relieve su enfrentamiento a la *fiebre* consumista, con la matización en el precio del librito, que se convierte en “des / precio”, manifestando, de paso, su crítica al *maltrato* comercial y al mercadeo en las relaciones humanas.

En el interior con lo primero que nos encontramos es con las citas. Ahora son más anónimas que otras veces: una leyenda de un monumento religioso de Braga (Portugal); una cita de Charles Darwin donde el carácter poético contrasta con la dureza de su teoría evolucionista; y un anuncio requisitorio del Metro madrileño. Si de motu proprio le gustan las citas y más las que motivan o anuncian un poema o un libro, en este caso, parece que se parodia a sí mismo y a ese abuso que circula en los ambientes literarios por aquellos años con respecto a las citas de los libros (de poemas sobre todo) ya que debían ser lo más cultas posible, para indicar a la vez el *alto* grado cultural e intelectual de quien citaba. Con ellas también se coloca entre lo anónimo, lo humilde y lo popular, actitudes que no le son en nada ajenas. En la página siguiente aún dentro de lo que se podría considerar parte de los preliminares, características o peculiaridades de la edición, incluye el poeta zamorano un aserto que nos señala su forma de ser, próxima a veces a lo iconoclasta y libertario, resaltando lo absurdo de la condición humana por su sometimiento a unas normas asociales de puro económicas. Por su forma y maquetación en la página, junto a un dibujo, se puede considerar incluso un poema - visual- como los que hará después en *Separata...*, *Son / netos...* o *Doce dulces...*:

PERMITIDO terminantemente

FIJAR CARTELES

La colocación del texto en la parte superior e inferior de la página con el dibujo de un viejo ciego, cantador de romances y pliegos de cordel, en el centro, le da un aire de mural muy apropiado.

El libro aún tiene un prólogo de Santiago Amón, donde se analiza el *nuevo* estilo lingüístico-vanguardista de Justo Alejo, que con el trabajo de Juan Manuel Rozas o Armero, que ya hemos comentado, es el más acertado que se ha hecho de su poesía.

Nuestro poeta deja el libro dividido en dos partes. En la primera es donde queda más patente su postura contra la publicidad engañosa y el comportamiento explotador

de las grandes empresas. El uso visual (mayúsculas - minúsculas) del lenguaje le permite destacar cualquier palabra y/o añadirle otra significación. Tal ocurre, positivamente, con el Rastro madrileño, al escribirlo “rASTRO”; o negativamente con la palabra empresa al escribirla “emPRES.A.”, ambos en el poema “anaTEMA a la emPRES.A. anunciadora”. El uso del inglés en el mismo poema, como más adelante del francés en el poema “Vallejo”, creemos que es otra muestra de su técnica de collage, aparte de un modo de señalar la colonización lingüística del inglés, o el reconocimiento de una cultura en el caso del francés.

La crítica al consumismo y al excesivo *afán* comercial de las empresas es feroz. Así los poemas que dedica a los detergentes, las rebajas, las gangas, las ofertas, etc., que no son más que un remedo de comportamientos humanos, en “deterGENTE CIVILización militar”, o “decliNADA REALIDAD”, o “aTRACCIÓN POR LO DE FUERA”, o “a CALdo”. Sus recursos en los poemas van desde el *casi* insulto resaltado en las mayúsculas de “blanquíSIMIO”, a la denuncia del abuso de rasgos o elementos humanos como la risa para incitar a comprar. De ahí que re-cree la palabra escribiendo “riS.A.”. Veamos un ejemplo en el poema “NEO ACULTURACIÓN NEÓN”, donde en prosa y en verso, con cita incluida de J. Joyce, nos muestra el abuso del anuncio:

[...]  
!!! Se Ha Producido Una Auténtica Revolución!!!  
[...]

Aprovechando cualquier connotación del discurso publicitario, encajándolo en una suposición pragmática para aludir a la crítica social con la mención literaria:

[...]  
desplazando a los clásicos  
sigue  
una línea muy ajustada  
[...]

... y para, haciendo suyos los recursos de la propaganda, en expresiones como “atrapados por los TRAPOS”, recoger nuestra propia connivencia de espectadores quietos, “CALLAmOs”, donde de paso nos indica, a través de las letras levantadas, el lugar donde ocurre el hecho que comenta, la conocida plaza del Callao en Madrid.

También son claras las referencias a la mala política social seguida con los barrios periféricos de la gran ciudad. Lo vemos en el poema “ANTE EL MAUSOLEO DE LO COTIDIANO”, ya expresivo en el título, donde leemos:

[...]  
¡¡¡ MONUMENTALES OCASOS DE CASAS!!!  
en arrabales  
[...]

Es decir, como podemos ver, un libro de crítica social, no exento de un aire más o menos anticapitalista, y que veladamente cuestiona el momento político actual<sup>34</sup>. La mezcla en el interior del poema de recursos lingüísticos manipuladores de la publicidad, del palimpsesto o la propia intertextualidad, nos dejan al descubierto a un poeta atento a su tiempo y que recurre a los recursos literarios, en un sentido amplio, desde la grafía a la filosofía para expresar sentimientos e ideas. Así el poema que dedica a la reciente por aquel entonces elección de procuradores a Cortes:

[...]  
electos,  
no os hagáis  
    LOS  
elegiDOS:  
Poneos  
todos  
los votos  
    pronto.

No faltan temas triviales o anécdotas, de lo que está más llena la segunda parte del libro, titulada «BAGATELAS SIN JARDÍN», aunque nada hay trivial estrictamente para el poeta sayagués ya que siempre asoma la crítica, la ironía, o el recuerdo del abandono humano de la ética. Tal los versos dedicados a su infancia en Zamora donde habla de los seres («entes») que sufren la explotación de la riqueza hidroeléctrica sin que redunde otro beneficio que el declinar de los propios recursos y el despoblamiento:

---

<sup>34</sup> Su postura política es democrática, que en aquellos años es lo mismo que decir antifranquista, o antirrégimen. Sus escritos en *Triunfo* y más tarde en *La Calle* lo testimonian. En este mismo libro, en su segunda parte, nos da una pequeña muestra de ese testimonio en el poema “monumENTO AL momento”, donde a propósito de las recientes elecciones de procuradores a Cortes, les recuerda a *los dichos* que «deben ponerse pronto los votos». Ni ha sido ni será la única referencia.



[...] a Aquella tierra donde acaeció mi infancia [...] CUANDO las hebras de-  
hilos-y torres-eléctricas-ponen-Osaturas-de Algún-Exterminio sobre el silencio  
tristísimo de su Descampado Bucólico...

La crítica social también se encaja en el comportamiento y la actitud de sus  
paisanos cuando dice en la entradilla-prólogo al poema titulado (a mano) “AROMAZ”,  
con el nombre de Zamora escrito al revés, aludiendo con la grafía a que la ciudad está  
al revés, para comentar después, ya en verso, que solo queda la Semana Santa como un  
ejemplo de resignación:

[...]  
sobre sus PuENTES  
¿TREGUA?

P A S A N

S. A. semaNAS  
S A N T A S

sANTAS de ANTES  
[...]

... indicando que son solo «seres»<sup>35</sup>. De los de «antes». Y no *hay* nada más. O el  
poema dedicado a Williams S. Burroghs, de igual apellido que una multinacional de los  
mass media informáticos como la IBM, que le sirve para dejar su opinión sobre el uso  
de los ordenadores y la concentración de su propiedad en pocas manos:

[...]  
Más nociva polición  
Los MASS MEDIA  
Medios son  
Para hacer  
  ¡qué mal remedio!  
de las Masas  
  un promedio  
fundado sobre el montón  
[...]

O el poema en el que critica el homenaje que se le iba a tributar desde medios  
oficiales a Picasso por el atentado que sufrió su exposición de grabados a manos  
ultraderechistas en la Galería Juana Mordó. El poema se titula “HUMORaje al cassoPI”:

---

<sup>35</sup> La expresión «ser», en algunas zonas de la provincia de Zamora, señala a una buena persona, una persona  
incapaz de hacer daño a nadie, o de quien la mayoría se aprovecha.

Es Oficial  
no PÚBLICA  
LA COSA  
¿OCASO  
pour  
Picasso?  
CereMONIAS  
y MOMIAS  
ACAso  
le invitan al viaje  
de alááááaaaaa  
de MÁS alláááaaas  
[...]

Pero es en la segunda parte, como decíamos, donde más prodiga la anécdota y la referencia corta, dando muestras, de paso, de sus gustos, sus fobias y su implicación personal y social. Así desfilan burlas al «sex-appeal», en el poema “SES-APPEAL”:

Ya  
el sexo  
es un problema  
SESUAL.

... al ácido L.S.D., a Marx, Adorno, Tzara, Marcuse en un poemilla sin título, en la misma página que “SES-APPEAL”:

aficiones de PROGRE  
menos pobre:  
Groucho-Mar-X-cusse

Y al presidente Nixon y la política norteamericana, en un poema también sin título, en las últimas páginas del libro:

Ejemplo de sinceridad política,  
El presidente Nixon declara:  
«Mi abuela fue una  
pazifista»  
¡¡¡ PONGA EN VANGUARDIA SU VIDA !!!

... con esa “z” puesta en evidencia, para significar más aún la paz, mientras en otro poema, también sin título, en la página anterior señala todo un símbolo norteamericano, el superhéroe (que queda en entredicho):

[...]  
supriMAN  
SUPERman  
[...]

... donde paralelismo, rotacismo y *con-fusión de lenguas* se dan la mano; o referencias jocosas a la gramática de Miranda Podadera; pero también escasos elogios a los novísimos de Castellet, donde el título, “LOS eneADAS”, ya rezuma cierta ironía:

[...]  
NOVISimos (*sic*)  
NO  
VI  
SI  
NUEVISimos (*sic*)  
[...]

... junto a citas o referencias a Beckett, en el poema sin título:

PARA UNA LÓGICA TESIS  
DOCTORAL EXPRESADA EN DOSCIENTOS  
DOS FOLIOS EN BLANCO

título: «POUR BECKETT  
(ESSE SANmuEL)  
que SOLO dice una fABLA [...]»

O al biólogo J. Monod; y al poeta Maiakovsky, en el poema “BARATO, SE LIQUIDA”, cuyo prólogo-entradilla dice:

Página ínfima dedicada al  
gran mAJAcovski, que decía  
estar siempre a DOS metros  
(muertos) del Cementerio Municipal

Y a Perich; o Antonio Machado, en el poema sin título, con una entradilla en prosa (“FUE un EXito o un HITO-in [...]”):

galerías  
de ALMAcén  
son  
GALERÍAS sin ALMA  
por más que vistan de seda

Don Antonio  
Su Vejez  
[...]

Sin olvidar el humor como cuando escribe sobre la «pura lana virgen», con citas de Umberto Eco o Jorge Guillén. Así el poema “DESOLACIÓN / PARA / CLARICORDIO”:

Entró  
en la alcoba  
No halló Un Eco  
de Umberto  
allí estaba  
SOLA  
y  
Virgen  
La LANA.

Y el poema “A/PUROS POR LA PUREZ/A”:

A-  
crílico el  
cenit del día  
en él  
un  
ÁNGEL ESTABA  
[...]

Digamos también que la mayoría de los poemas del libro tiene una pequeña cita, condensación del comentario u homenaje que le suscitan a nuestro poeta zamorano hechos o autores significativos. Así

«Astral arpegio que va»  
(de Hesíodo a H. Lefevre)

... del poema “ANTE EL MAUSOLEO DE LO COTIDIANO” donde la referencia son dos autores que escriben sobre el hombre y el trabajo cotidianos. O del poema “NO PASTemos la Historia, hagámosla”, referencia y cita dedicada a Juan Goytisolo, “A ESE JUAN CON OTRAS CRUCES”, y al incidente del ataque ultraderechista durante el estreno en Milán del filme sobre España en el que colaboró el autor catalán.

Con todo no es solo un libro social o de denuncia, como ya dijimos más arriba. Estamos ante un libro que usa la lingüística y la literatura a su antojo, por uno u otro motivo. De este modo a lo que comentábamos de la grafía hay que añadir la semiótica, la pragmática o el lenguaje oral, así como su concepción de la página, del espacio tipográfico, la composición, etc. En efecto no solo compone con signos de puntuación, o levantando partes de la palabra, o teniendo en cuenta la disposición del texto en el centro o los márgenes de la página, sino con una técnica de collage, escritura en palimpsesto y uso de tropos literarios, que dan como resultado imágenes, metáforas y figuras cuya fuerza sale incrementada con la implicación del lector en el poema, que debe añadir el elemento que falta y se prevé, ante la crítica o la ironía. Así el título del poema “diviNANZA”, con alusiones a lo divino, o el título del poema citado “DESOLACIÓN / PARA / CLARICORDIO”, donde el instrumento -clave- se convierte en «corazón claro»; o el desprecio y falta de ética del constructor inmobiliario en el poema sin título

calle  
PÚBLICO  
NO respetado.  
REBAJAS  
DE PUEBLO  
[...]  
¡¡¡ MONUMENTALES OCASOS DE CASAS !!!  
[...]  
¡¡¡ REBAJA DE REALIDADES !!!  
MONUMENTO  
A LAS REBAJAS.

A todo ello hay que añadir, para acabar, sus referencias a lo largo de todo el libro, al cine. Así “OdiAS a las Armas /(de película)”, cita del poema ya citado “deterGENTE CIVILización militAR”, donde el rotacismo «odias» por «adiós» añade una connotación pacifista a la proposición; pero también la edulcorada “Love Story”, el cómico Groucho Marx, o la alusión a “Les beaux jours” (*sic*) de Orson Welles, en un poema al final del libro donde habla de una inauguración oficial de una estatua por un delegado gubernativo:

[...]  
acertó a memorar  
- very wel-  
¡¡OH LES BEAUX JOURS  
DE ORSON

## WELLES!!

Queremos destacar por último la importancia de la composición y maquetación de los poemas en la página, a los que añade no solo dibujos sino *cartuchos* de tipo publicitario verticales u horizontales, ya que le otorga un carácter marcadamente visual, y supone una significación añadida que la mayoría de las veces se escapa al lector, dejando destacado el carácter vanguardista que tiene la poesía del poeta sayagués.

### 2.2.11. Año 1974. *Separata de lo Mismo*. Libro

En *Separata de lo Mismo*, el prólogo y el epílogo reflejan su idea sobre el soneto y la poesía y su imbricación en la vida, y dan una explicación de por qué escribe el libro y qué pretende con él. La conceptualización del mismo y la anécdota por otro lado, nos presentan a nuestro autor como un escritor desconcertante que parece que acumula información marcadamente cultural y cotidiana, y la con-funde para hacer «otro» poema, una parte del libro, lejos, no obstante, de lo que se entiende por un prólogo o un epílogo. Lo que nos cuenta en este discurso teórico de sí mismo, no es solo un adelanto del libro, sino, a manera de poética, un modo de nombrar y comentar ese tipo de poesía que nos deja a continuación. Sin olvidar sus preferencias literarias y poéticas, que comentamos en los primeros libros, por los “klas-y-kos”, *como él mismo dice*, haciendo (in)comprensible dentro de su ruptura, la palabra, y mostrando a la vez la clave de su estilo. En el epílogo, por otro lado, nos da una nota biográfica que más quiere ser hagiográfica en la forma, y un ejemplo de lo anónimo o heterónimo, en el fondo. Esconde, o muestra así, su yo, su queja ante la soledad y su *clamor en el desierto* a través de su poesía, anuncio y colofón de su estilo.

La explicación que hace del soneto, (no de por qué lo hace, sino del resultado, de sus sonetos ya hechos) es una corroboración de sus últimos libros denunciando la hipocresía de la sociedad y el comportamiento falso del ser humano. Así, para el poeta zamorano, *son* es en parte una forma del verbo ser y en parte sonido musical. El calificativo «queridos» que le dedica a los sonetos le sirve para decirnos que esos sonetos son “-idos”, es decir, tontos, pero a la vez, que son o que están “-eridos” (*sic*), al separar la palabra «queridos» en “qu-” y “-eridos”. Es la mayor expresividad posible, que se da a la vez en una palabra, pero también entraña, a la vez la dificultad de la comprensión si no se está atento a la explicación y al juego lingüístico.

Por lo que respecta al título del libro “...*lo Mismo*”, según nos cuenta el propio poeta, es lo que ha pasado *siempre* (históricamente) en la vida, haciendo con ello una crítica velada a la sociedad y a sus agentes-directores; y por otro lado alude a lo que ha contado él (también siempre) en sus versos.

Su tendencia a profundizar con las palabras llega a hacer de ellas un monumento en sí mismas y hacerlas y re-hacerlas por su propia significación, etimológica o contextual. Es la *elevación* o transformación de la palabra desde el plano de la forma al del contenido. Una transformación hecha a partir de la valoración del lenguaje por su relación con el quehacer social o individual del hombre, y por su implicación en la vida o en la convivencia ciudadana.

De esa manera tanto el prólogo como el epílogo anuncian/denuncian lo que es el libro en sí, y a la vez da pautas y pistas del universo que mueve todo el contexto de *Separata de lo Mismo* aparte de sus gustos (intertextualidad) por Lope de Vega, o como aparece más adelante, por Quevedo, Baudelaire o Claudio Rodríguez.

El libro está dividido en dos partes, pero esta vez no son seguidas sino simultáneas: en las dos páginas del interior del libro hay un poema (verbal) y enfrente una composición con texto verbal y un dibujo la mayoría de las veces, conformando lo que podríamos llamar un poema visual. Son recortes de anuncios, dibujos de los que aparecen en las publicaciones de la Librería Relieve, o textos periodísticos de la prensa del momento. La técnica de collage predomina en esta parte del libro ya que dibujo, tipografía, caja y juego de composición (en negativo a veces) así como su colocación en la página, a la hay que añadir la creatividad con las mayúsculas más las variaciones ortográficas, conforman *adecuadamente* el poema. Estamos, evidentemente, de este modo ante un poema visual. Todo es un enunciado, y conforma un discurso paralingüístico, y sin duda un acto de comunicación y semiótico. Son, en ocasiones, como poemas cortos, al estilo en su brevedad de las coplillas populares machadianas que tanto prodigó el poeta sayagués en sus primeros libritos publicados, en los que hay una exposición o una presentación y una consecuencia o moraleja, llegando a veces en esta *Separata...* a un sincretismo del tipo del haiku japonés. Así:

MARZO

cuentos  
lluvia

amigos  
dulces

Incluso pensamos que algunos de estos poemas visuales se pueden leer de arriba abajo o de abajo a arriba:

## NAGASAKY

COMPRE

calvicies  
proconFORT

y  
Aky  
ay

En este caso la denuncia del arma nuclear es clara. En realidad nunca son un *juego* del lenguaje para nuestro poeta estos collages poéticos. Y el fondo es siempre el mismo: denunciar la identidad hombre = barbarie, u hombre = absurdo, ya sea económica, ética o militarmente.

Lo que se puede denominar poema (verbal) según el sentido tradicional, que compone la *otra* parte del libro que comentamos también es (aunque los poemas visuales resultantes de conjuntar texto verbal y dibujo lo fueron en su momento) una sorpresa para quien solo conociera los dos libros anteriores a *Separata...*, porque en este último el cuerpo fundamental poético lo compone en su forma estrófica el soneto.

De siempre dominó Alejo el ritmo del verso<sup>36</sup>, pero ahora es como si lo tuviera que demostrar, o se hubiera empeñado en ello. El hecho es que son sonetos perfectos de hechura<sup>37</sup>, en los que no se permite incorrecciones métricas excepto en una ocasión, en

---

<sup>36</sup> Véanse los bellos alejandrinos de su primer libro *Yermos a la espera*, o los pentasílabos de su «Testamento» en *Arenales*.

<sup>37</sup> Dentro de dos años publicará además *Son / netos /// son / ecos*. Y de ese mismo momento, 1973-1976, son también los *Doce dulces sonetos...* que publicará Gonzalo Armero en el nº 33 de *Poesía* años más tarde. Por otro lado según textos mecano-escritos que hemos podido consultar entre los papeles del poeta



el poema “ÓSEA, O SEA”, donde en el último verso del segundo cuarteto hace sinalefa a pesar de la coma e incluso del fuerte ritmo sintáctico, al pertenecer a dos complementos circunstanciales diferentes:

[...] y se presenta vana  
en Tanta Soledad Ósea, Amarilla

de Halo y Aro y Oro. VIEJOS GATos  
BeBen [...]

Licencia que sí se permite en el verso siguiente al no hacer sinalefa entre

[...]  
de-Halo-y-Aro- y-Oro [...]

Solo hace sinalefa entre la “y” y la vocal siguiente (A en un caso, O en otro), pero no entre la “y” y “halo”, quizá respetando la hache como consonante -en un guiño literario- como era normal en la época de Garcilaso. No tendría importancia el hecho a nuestro entender si no fuera porque es la única licencia que se permite, con la del primer verso del segundo cuarteto del primer soneto del libro, “Hitos y Hábitos” donde no hace sinalefa.

O, como en el siguiente caso, para respetar la hache de “habita” (¿con el mismo guiño?):

Lo mismo es lo que- Habita Todo- Ismo

...que de paso le sirve quizás para remarcar la sustantivación de “-Ismo”.

Creemos que el ritmo poético de los endecasílabos no sigue un esquema métrico determinado de tipo tradicional, sino más bien uno sintáctico o semántico, ya que incita en la lectura a una cierta declamación según el contenido. Más que fondo y forma cabe hablar aquí de semiótica. Y de la misma manera, creemos que el ritmo poético es visual

---

zamorano, parte de los dos libros citados y algunos poemas que luego publicaron sus amigos a su muerte en *El aroma del viento*, conformaron un par de poemarios, que, con modificaciones y distintas organizaciones, presentó Alejo al premio Adonais en los años 1974, 1975 y 1976, llegando a ser finalista a tenor de las anotaciones a mano en la portada de los mismos. Aunque no es el único premio de poesía al que se presentó.

en los poemas situados en las páginas de la derecha y lo marca la mezcla de tipografía, caja, espacio-vacío y el propio lenguaje<sup>38</sup>.

Y corroborando lo dicho traemos aquí un rasgo poético tradicional, el encabalgamiento, que merece un comentario en el mismo sentido del ritmo sintáctico o semántico que acabamos de reseñar: predomina el encabalgamiento suave, y ayuda a un mayor desarrollo del contenido, acercándose a una poesía más filosófica y declamatoria.

El tema de estos sonetos, haciendo alusión al título del libro, *lo Mismo*, se refiere a lo que nuestro poeta ha venido tratando en sus dos últimos poemarios: son temas banales, intrascendentes como una botella de agua mineral comercializada, en el poema “ÓSEA, O SEA” (pág. 14); un domingo lleno de soledad, en el poema “SUPER SUPERFICIAL” (pág. 12); el despertar de un día cualquiera, en el poema “¿SI-NO?” (pág. 7); poemas todos ellos acerca de la vida en los suburbios de una gran ciudad. También tiene, por otro lado, reflexiones de tipo filosófico y diatribas contra la alienación de la Televisión, en el poema “EROSION-ES” (pág. 3); sobre la publicidad y los grandes almacenes, en el poema “NULOS (.)” (pág. 8). No faltan, ciertamente, detalles más humanos, anécdotas, como dos personas mayores paseando por la Plaza Mayor, en el poema “PERSONAJES SIN EJES” (pág. 2); un saludo en los distintos -y distantes- andenes del Metro madrileño, en el poema “DESOJARSE” (pág. 12); o la rabia ante un obrero que ha caído de un andamio, en el poema “CAUDAL SIN GRADERÍO” (pág. 13), entre otros ejemplos.

Su lenguaje parece más cáustico, oculto, pero siempre es producto del alambicamiento y la destilación de la palabra justa o el sintagma, con un contenido apropiado.

No hay nada banal en su lenguaje, pero sí es una poesía difícil para una persona que no reflexione -con un bagaje cultural- sobre su vida y su convivencia con los demás. El motivo es la formación de nuestro poeta que sin duda se denota en sus versos, sobre todo el contenido filosófico. Pero el lenguaje al ser siempre referente de la realidad nos da las pautas. Si bien a quien no ha *vivido* experiencias literarias o no ha tenido una

---

<sup>38</sup> A este respecto puede verse desde el *Manual de versificación española* de Rudolf Baehr, (1970), a *El verso libre hispánico* de Isabel Paraíso (1985), en especial las estructuras basadas en los recursos referidos al ritmo de pensamiento y al ritmo del sentimiento; *Las estructuras lingüísticas* de Samuel R. Levin (1974), o *Los principios de análisis del texto literario* de Cesare Segre (1985); y con especial atención, José Domínguez Caparrós (1977,1999a, 1999b), cuyas preferencias por la semiótica y la pragmática con relación a la poesía compartimos, desde sus *Comentarios de texto* a su *Diccionario de métrica española*, para acabar con los artículos recogidos en sus *Estudios de Métrica*.

formación parecida a la del poeta sayagués, se le pueden escapar sus aparentes juegos con el lenguaje, porque siempre se debe recurrir al contexto, no solo de la palabra, o de la expresión, sino al contexto social y cultural, muestra del acervo común.

Así en el soneto referido a la botella de agua mineral, (penúltimo del libro) cuando habla de que su color no es el blanco sino el amarillo

... de Halo y Aro y Oro...

... parece que alude, aparte de su clara referencia al *oro empresarial*, a un posible premio en un concurso internacional; premios que siempre son reseñados por los fabricantes con una orla o una moneda que alude a tal hecho.

O cuando en el soneto “alieNACión” escribe,

... IUNECE el ASTRO ARRIBA...

... se refiere claramente a la luna y a que ha llegado la noche, tan blanca como la luna, como se deduce al final del poema, cuando para referirse a que ha pasado la noche sin dormir, dice:

... no vuelves en ti tras  
NOCHES BLANCAS.

El uso de formas del acervo cultural del pueblo llano, lejos no obstante de hacer más entendible su poesía, la hace simbólica hasta unos niveles de difícil comprensión. Es decir que el camino que emprendió con *SERojos...* y con *monuMENTALES...*, no solo no lo abandona sino que profundiza en él. En efecto su lenguaje aparece, en ocasiones, a los ojos de un lector profano inconexo e incomprensible. Y es que Justo Alejo obliga a pensar; no basta con posar los ojos en los sonetos, hay que saber lo que uno está leyendo, cada palabra y cada frase, aunque haya, como en todo poeta, motivos y detalles personales que se escapan, ciertamente, al ojo de un lector no avezado, algo normal en el proceso poético, por otra parte y que no enrarece la poesía, ya que, si el poema está bien escrito, se pasa de lo local y lo particular a lo general y universal, sin problemas, aunque requiera una lectura crítica o anotada. Lo que sí pide el poeta zamorano es conocimiento del propio lenguaje, del lenguaje popular y del lenguaje literario más común.

Veamos otro ejemplo que requiere del lector atención y formación cultural, en el soneto titulado “SOMETHING” (pág. 15) -“algo”, en inglés- que lleva como glosa del propio título,

ser o no ser  
enser

... donde Alejo recurre al inglés (rasgo mezclador propio del grupo de finales de los sesenta, como hemos citado en otras ocasiones) y a una palabra en desuso de nuestra lengua, “enser”, para hablar del azar, la fortuna del ser humano, que ni él mismo puede dirigir, y se convierte en una parte más del engranaje, enser, que además significa aderezo, vestido e incluso anécdota. Aparte claro de la referencia shakesperiana a la duda hamletiana, que todo lo envuelve y justifica.

Dentro de la complejidad condensada en los pocos versos, es cierto que es una técnica normal en los poetas de todos los tiempos, pero con nuestro poeta se exagera por las dificultades añadidas, que se centran principalmente en la vena creadora que ejerce el poeta sayagués sobre -y en- el lenguaje. Véase, a modo de ejemplo, “símico” y “mísmico”, en la pág., 1; y en la misma pág. 1 “Extra-Polo”, referencias en este caso al verbo extrapolar y no a un sustantivo “polo”. Son imágenes, casi metáforas, como la de “noches blancas” (pág.6) para referirse a pasar una noche sin dormir, en blanco (por no recurrir al asociacionismo semiótico entre de la nieve a través del blanco); o por citar un caso culto y popular a la vez, la recreación del dicho popular «pelos a la mar», en «*pelos al viento*», que en el poeta sayagués se convierte en “pelos a Eolo” (pág. 8)<sup>39</sup>.

En definitiva el poeta zamorano sigue por el camino que emprendió, y lo engrandece. Si antes usaba sus lecturas y con ellas escribía en palimpsesto, ahora usa los conocimientos que le proporcionan sus estudios de Filosofía, Sicología,... pero a la vez sigue estando inmerso en lo que considera -críticamente- la vida en una gran ciudad y sus suburbios, en el terreno social y en el económico. A lo que hay que añadir los conocimientos del habla popular a la que añade el habla de la gente emigrante de los

---

<sup>39</sup> Su sistema es que una palabra frase, una idea, despierta otra; aunque este hecho, basado muchas veces en la contigüidad (pragmática o sociológica), dificulta la comprensión, al no seguir la misma secuencia unas personas que otras, ya que el poeta usa una personal asociación y contextualización, con un salto a la semiótica en otras ocasiones, como en la pág. 14, “AIBA ALMA”; o como dice en el *Epílogo* (los epílogos son una clave de su poesía) del libro que comentamos “Helo aquí depositado en el SONETO con mínima (mímica) acrobacia”. La imagen literaria no solo une «mínima» con «mímica», sino que les da carta de naturaleza en materia poética cuando alude a acrobacia, refiriéndose al lenguaje y los saltos lingüísticos y literarios que le hace dar. Es preciso pues estar atento y dispuesto al juego lingüístico.

suburbios de las grandes ciudades, más los recursos que usa provenientes, como queda patente, de los convencionalismos de la propaganda y la publicidad. Materiales a los que une las mimbres del comportamiento humano, desde la soledad o el abandono a la incompreensión o la incomunicación.

#### 2.2.12. Año 1974. *El ALGO ritmo*. Especial soporte editorial

*El ALGO ritmo*. En realidad este fue un poemario con el que se presentó al Premio Bonanova de Palma de Mallorca en el año 1974. El premio consistía en 57 pesetas, y lo ganó Alejo<sup>40</sup>.

Es, a pesar de presentarse a un concurso, un texto típico de nuestro poeta. Está basado en dos poemas -dos sonetos- , con algunas poemas que son aportaciones y variaciones sobre los sonetos «base», más dos poemas finales donde juega con las consabidas bases de un concurso incluyéndolas dentro del poemario.

No cede, de este modo, ni un ápice su poesía. Y así nos encontramos con el soneto, una forma poética que por esos años le seguía rondando. Tiene el libro, por otro lado, la misma temática de esos años: el absurdo, la nada y la dificultad del hombre para vivir y para convivir en una sociedad mediatizada por comportamientos económicos. Los dos poemas del final añaden una postura comprometida social y políticamente de la sociedad ante la inminente muerte del general Franco. Son poemas donde el poeta expresa sus dudas sobre la auténtica implicación de la inmensa mayoría en el proceso social y político que se está gestando en España en esos momentos.

El primer poema lleva como título “AbSALÓN en lo abSOLUTO”, donde deja de manifiesto ya la soledad del hombre en el salón de estar de su casa, reducto protector contra los demás, y donde se venera como a un dios al televisor<sup>41</sup>.

Pero también creemos que se hace referencia al Salón de la Informática «S.I.M.O.», que se organizaba y se organiza en Madrid como una Feria donde se presentan las novedades en Informática y ordenadores, actividades que le llamaban mucho la atención a nuestro poeta<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Los datos de la prensa mallorquina así lo prueban. Tanto *El Diario de Baleares* (21.febrero.1974), como *La Hoja del Lunes* (01.junio.1974) dan nota de la convocatoria y el fallo del Mecenazgo «Mata-Payero».

<sup>41</sup> Como en algunos poemas de *Separata de lo Mismo* también queda patente, a nuestro entender, la soledad, en clara resonancia del poema “Del salón en el ángulo oscuro...” de Bécquer

<sup>42</sup> En 1978 Alejo estudia y se diploma en «Informática Militar» según consta en su expediente militar.

Las referencias en este libro son a la soledad (algo recurrente en sus últimos libros), incluyendo la imagen de la realidad que vemos que se distancia del hombre hasta la sensación de vacío, que expresa en todos los finales de verso, donde destaca con mayúsculas la última letra, una “O”, como constante a lo largo incluso de todo el poema. Juega además con el dicho popular de «A los cien años todos calvos», que utilizará más veces en estos años, como en *HOY en día El desencanto...*, relacionando lo blanco con lo «calvo», y simbólicamente con el vacío, o con la nada, e incluso la muerte. Y es eso precisamente, la naturalidad del trato de temas tan trascendentes con palabras a la vez sugerentes y festivas, por populares, lo que da severidad al poema y nos hace pasar de lo jocoso a la reflexión, consiguiendo a su través el efecto «extrañamiento» que convierte la realidad en literatura.

El otro poema también desde el título nos sugiere el paso del hombre de unos principios y valores humanos a otros más mediatizados por los valores contrarios de insinceridad en el trato, de soledad y de abandono.

El título a que hacemos referencia es “ID-ALGUÍA tras-HUMANTE”. Con este título partimos de la hidalguía de otros tiempos, que hacía incluso caballeros andantes, y llegamos a una palabra re-creada inventada por el poeta sayagués *sobre* la «hidalguía», “ID-” (del adjetivo/pronombre demostrativo latino «is-ea-id») y “-ALGUÍA” (una referencia a «algo», sin precisar); mientras la segunda parte del título “tras-HUMANTE”, nos sugiere «ir detrás de lo humano», literalmente. Aquí «algo» y «humano» aún existen a cierto nivel lingüístico, pero semánticamente nos abren la posibilidad de vaguedad e imprecisión, en ese *algo* que va detrás de lo humano.<sup>43</sup> Es la búsqueda del ser (¿del ser humano?) en medio de la nada, expresada unos versos más abajo en “y ALGO”, y en “páramo”. Imprecisión que sobrecoge sin necesidad de llegar al final del poema con la referencia a Vallejo y la “nómina de huesos”.

Se trata de poner de manifiesto lo que la palabra hidalguía encierra para nuestra cultura española, algo *más allá* del concepto de «ser hombre» porque es ser hombre *con* unos valores, y defenderlos. Una actitud que mezcla a la vez Justo Alejo con una filosofía vital que nunca le abandona: la preocupación por el ser cotidiano, lo que hace en este caso al expresarse en términos tan conocidos para nuestra cultura.

---

<sup>43</sup> Sin olvidar la referencia contextual a la trashumancia, la labor que hacían los pastores de llevar las ovejas de un lugar de pasto a otro dependiendo de la estación del año. Con ello aludimos al sentido semántico que se atribuye al ser humano cuando se le llama «borrego», que va con los demás, que se convierte en masa, que no piensa; e incluso que admite, estoicamente, que se le lleve al matadero como se lleva a los corderos.

En los dos poemas, que son variantes de los dos sonetos, hace hincapié en la misma búsqueda filosófica de «algo», a la que aludía antes. Pero la *nada* es lo que encuentra, resumido en la obviedad de “la quimera del oro”. La cita de la película, del mismo título, del oro, así como la recurrencia al “-eros” y al «cero», señalado en “C-eros” para expresar el vacío hasta en el amor, nos presenta a un hombre, a un poeta, que, ante el mundo en que vive, cada vez está más solo. Es una muestra no solo de una actitud, sino una constatación de su estado de ánimo y de su situación vital, que hemos visto patente en su biografía.

Aun en esa situación sigue usando el lenguaje de un modo creativo (aún sin amor), y dando muestras de que para el poeta zamorano la vida -la suya-, está unida en gran parte a su escritura:

[...] vamos  
ya sin vida  
luchando desamorados  
por la sola bioGRAFÍA  
[...]

Es la expresión de una soledad vital y emocional que sin embargo no rompe su escritura, ni su concepción del hombre que, en sociedad, tiene su sentido, cuando convive con los demás hombres, aunque sea un deseo o una utopía:

[...]  
¡ La plena aceptación de las Bases!  
Esa es la cuestión:  
Puro SLOGAN de DEMOCRACIA.  
[...]

Y sin olvidar, como en este caso, la crítica política y social a las bases norteamericanas, y a la falta de democracia: juego semántico donde “bases” también se refiere al soporte primero de la democracia: la participación de todos y cada uno de los ciudadanos, en realidad las bases de la democracia.

Aunque en este caso no debemos olvidar que las bases también se refieren a las «normas» del concurso poético al que se presenta. Normas o bases que debe aceptar el concursante que se presenta, lo que le sirve para hacer un guiño, en lo referente a la aceptación, con, y sobre, la democracia.

Sin embargo en este poemario Alejo expresa la negación de la vida a ser vivida, más filosófica que cotidianamente, al igual que la frustración por no lograrla:

[...] vamos  
por donde vinimos  
(con el agua en una cesta)  
[...]

... hecho que no le hace abandonar el humor, si bien parece humor negro:

[...]  
y Eros va dando paso a Eolo:  
calvicies.  
[...]

Va del amor a la muerte, a través de la cita culta de Eolo, y de la expresión popular «dentro de cien años todos calvos».

Aun cuando parece anunciar un fin, la muerte de un ciclo vital<sup>44</sup>:

[... ]  
¿actos y actores fallidos?  
ondas, sendas ...  
... son los mares nuestras fundas...  
  
y a ellos vamos  
[...]

... más parece el comienzo de una nueva vida, aunque no sepa muy bien ni qué es esa nueva vida, ni qué supone, ni a dónde le va a llevar:

[...]  
Y el olvido  
le presta su hilo  
y su ovillo.  
[...]

Se parece mucho a lo que decía en la solapa de Alaciar: “somos náufragos colindantes...”. Para acabar el comentario del poema digamos que la referencia al mar creemos que es un tema recurrente como elemento de descanso en esos momentos. Aunque nuestro poeta parece aprovecharlo como un signo más, que usa en sus connotaciones de profundidad, inmensidad, y demás tópicos marinos, al que suma su firma pseudoanónima: utiliza como heterónimo Justo Alejo Helesponto. Quizá podamos

---

<sup>44</sup> Hay incluso una referencia al cielo y a una oración. Y aun tratándose de nuestro poeta, que acabará suicidándose, no creemos que sea el anuncio del recurso final, sino el del cierre de un ciclo vital.



apuntar el rasgo de exilio (más mental que físico o político) que se descuelga de Helesponto, *clásicamente* relacionado con el exilio de los escritores (Ovidio, Garcilaso). Los últimos versos del penúltimo poema ni quitan ni añaden dudas:

[...]  
...  
ondas, sendas ...  
mares serán nuestras vendas.

... porque a pesar de que “vendas” puede hacer alusión tanto a la vida (siendo así un remedio a las heridas), como al *envoltorio* de un cadáver (convirtiendo el mar según la costumbre marinera en su tumba), queda en el aire, según el poeta sayagués, la simple evocación de los avatares y vicisitudes de la vida, como un alivio apoyado en los versos de Machado (“no hay camino / sino estelas en la mar”).

### 2.2.13. Año 1976. *Son / netos /// son / ecos*. Libro

*Son / netos /// son / ecos*. Conceptual y filosófico, a partir no obstante de una anécdota o de un amigo, este libro habla de soledad, de vaciedad, de incomunicación, como hemos constatado en los anteriores libros, pero no de una forma solidaria, como una ética que comenta o pretende enseñar, sino como una manifestación clara de una soledad que se está viviendo y contra la que lucha por salir. Siguen apareciendo las críticas sociales:

[...]  
El barrio está más SOLO QUE LA LUNA  
Truena en teleVISIÓN TORMENTA ROTA  
[...]

O como nos cuenta en el poema “PELUQUERIAL (*sic*) DE SEÑORAS”, o EN “ABC-Dario (*sic*) POR LOS CERROS DEL CIELO”. Pero ahora se ha vuelto más rotundo y serio en el *trato* humano. Se ha radicalizado, podríamos decir. Defiende así al pequeño oficinista (al ser humano sencillo) y critica al *Poder* con mayúsculas, como siempre, pero se nos presenta más sensible a su yo personal, dejando traslucir, no una solidaridad sino un llanto, por la falta de amor y por sí mismo, como vemos en el poema “ESTAR EN EL MUNDO”. En realidad sólo ha cambiado el protagonista y su presencia real se hace más viva. Se puede observar en los poemas “OBSOLESCENCIA

I”, o “Nítido”. Así como las referencias en otros poemas como en el citado PELUQUERIAL DE SEÑORAS” donde dice:

[...]  
EN LA PELUQUERÍA DE SEÑORAS  
IIORO

O en “in HILO temporis”:

[...]  
el río en que te miras y me voy?  
[...]

Hay un mayor simbolismo, a veces tan personal que queda en el aire una segunda o una tercera lectura del texto, a lo que nos tiene tan acostumbrados el poeta sayagués. Es como si al plasmarse más claramente a sí mismo en su poesía, quisiera esconderse detrás de las palabras haciendo e inventando claves para quien sólo conozca la historia personal del propio Justo Alejo, como en el poema “SON-son-neto IV”:

[...]  
es lejANA la voz de ese lamento  
[...]

... donde parece referirse a la mujer francesa de la que se enamoró allá por el año 1966 durante su lectorado de español en París, y que *ahora* no está cercana.

La mayoría de estos poemas están sacados de los poemarios que ha preparado y enviado al premio Adonais de poesía entre 1974 y 1976, si bien están retocados y tienen diversos cambios y añadidos<sup>45</sup>.

Sigue gustando de los poemas breves como ha hecho siempre. Ahora ordenados, tipográficamente, en la caja izquierda del libro, y acompañados de un dibujo que no siempre alude al texto, y en ocasiones, incluso, lo esconde dejando en el aire la posibilidad de un poema visual, como en “LUZ FUGAZ” donde el mobiliario de oficina parece no tener nada que ver con una “historia” que acaba nada más comenzar<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Lo hemos podido comprobar consultando los textos que custodia su viuda.

<sup>46</sup> La clave nos la da la relación “HUEVO”-“nuevO” y el refrán, no expreso «No hay nada nuevo bajo el sol»

Estos poemas, al contrario de los que aparecen en la margen derecha del libro, no están recogidos anteriormente. Se prestan, como en tantas ocasiones en nuestro poeta, a la soflama contra la propaganda y la publicidad que consideran a los consumidores como analfabetos mentales. Véanse a este tenor los poemas “AHORA/TODOS”, o “LEJOS”, o también “¡¡¡OCASIÓN inversionistas!!!

Aunque en la mayoría de los casos son pensamientos al fin y a la postre poéticos, y en otros casos burlas críticas y crueles de la consabida publicidad de los escaparates y los periódicos.

Así, con menos dibujos que en el libro anterior *Separata...*, deja entrever la condensación del haiku, como ya comentamos, y la brevedad de la sentencia popular, muy propia de su estilo. Es la brevedad de la reflexión que obliga a pensar.

Por otro lado debemos reflejar las *faltas* de ortografía del texto. Quizás sean un pequeño homenaje a César Vallejo, siempre presente en su poesía, o un modo -otro más- de llamar la atención sobre el texto, de obligar al lector a no pasar los ojos sin más por los renglones y los versos que le marcan el poema.

Así en un poema con dibujo -esta vez sí alusivo al propio texto del poema-, de la margen izquierda según queda abierto el libro, titulado “El Azar y la Necesidad” da testimonio de dichas faltas de ortografía, y las achaca, o mejor las defiende, como ejemplo de una “pura Necesidad Espiritual”. A este respecto es llamativo “hojos”, en el poema “ESTAR EN EL MUNDO”, o “a”, (sin hache y referida al verbo haber) en el poema ya reseñado “PELUQUERIAL (*sic*) DE SEÑORAS”.

Otro modo de llamar la atención sobre una palabra es escribirla como si fuesen siglas. Así, “G.A.S.A.” o “C.O.S.A.”, donde las siglas «S.A.» nos llaman la atención sobre la manipulación económica mercantilista.

Lo mismo cabría decir de “SOÑETO” donde la posible errata, a nuestro entender, esconde un modo de hablar de sueño y de soneto a la vez y mezclados, dando a entender un «soneto de sueño» o un «sueño de soneto», o incluso un «soneto soñado», donde el juego de palabras nos llevaría a la alegoría para todo el poema.

Utiliza en este libro además otros recursos tipográficos para resaltar el texto. Son la intensidad de la tinta y el diferente tipo de letra (ambos juntos a veces), y una mayor profusión de lo habitual de las mayúsculas en la primera letra de una palabra, como si más que dar a entender que va detrás de un punto y seguido, fuera, simplemente, un acontecimiento reseñable y digno de mención.

Todo esto solo para los poemas situados a la derecha, en la caja tipográfica del libro, ya que en los de la izquierda el poeta sigue la pauta de destacar todo, en su brevedad, con letras, sílabas, negrillas y letras capitales.

Como anécdota digamos que se repite, con variantes, un poema del libro anterior, *Separata...* Es el que hace alusión a *su* amigo Pedro que murió en un sanatorio. Ha cambiado la mitad final del poema, aunque se mantiene la idea que da origen a ambos poemas.

Digamos que trastoca también la seria formación del soneto. No la respeta rompiendo la caja tipográfica, dejando caer versos de *renglón*. Si bien son pocos poemas, es un rasgo significativo, dado el título del libro y la permanencia del soneto en su concepción poética, que se mantiene en dos libros separados (aparentemente) tres años entre sí.

No abandona la burla ni la ironía, y queremos traer aquí una de ella. Burla que se hace a sí mismo, cuando apostilla o glosa, a modo de auto-cita, el poema “otrEDAD II”:

Nota petulante que no llega a  
SONETO por muy pOCO

... se refiere -quizá- con ella a que rompe el soneto en la rima del último terceto, al preferir a la fuerza de la rima la fuerza del sentido y el transcurso de la historia que cuenta en el poema.

Las citas de los poemas, tan comunes en otros libros aquí están reducidísimas a unos cuantos poemas, y son más bien una condensación, una apostilla, que las citas de antaño. Se reducen tanto, que a veces son solo unas pocas palabras como en “HOMO y HUMO”, donde la cita es “trashora” (*sic*); o en “OBSOLESCENCIAS II”, donde el poeta anota “War-West”; o “ABC-Dario... (*sic*)”, con “en Off”; o en “OBSOLESCENCIA I”, donde la cita es “en solo y en vilo”. Creemos, no obstante, que son más un segundo título o incluso una glosa o comentario crítico que propiamente una cita.

Otro dato que no habíamos visto antes en su poesía es la inclusión de lo que podríamos llamar notas a pie de página, *incluidas* en el poema. Algunas son como otra versión posible del verso al que apostilla la llamada entre paréntesis; en otros casos son una pequeña explicación como en el poema “SON - / son - / neto IV”

Consideramos que es tal la capacidad del zamorano para crear con el *material* ya hecho, que a veces como en estos casos que comentamos, si no puede re-crear y ampliar

el texto con sus juegos de mayúsculas y minúsculas, deja constancia, al menos, con estas notas a pie de página de *esa* ampliación del poema. Es su modo de concebir la poesía: siempre se puede decir más de lo que está escrito, porque lo escrito no es inamovible, porque siempre hay que mejorarlo, o/y porque hay que hacerlo actual.

Por último queremos resaltar tanto su prólogo como su epílogo al libro. Como casi siempre nos amplía la visión que podamos tener del libro que estamos leyendo. Desde la explicación que hace de soneto y el *eco* que entraña «son» «netos», hasta una definición de su modo de escribir varias versiones de un mismo hecho. Lo denomina “Pluriloquio” (está en cursiva en el libro), (*de*)mostrando una vez más que su poesía no es un ejercicio de solipsismo, o un monólogo (más o menos culto), sino un diálogo entre emisor/poeta y receptor/lector. En cuanto al epílogo, que el poeta denomina “colofón”, invita al lector a participar en el texto, sin importar el estado de ánimo, al igual que a reinterpretar el texto poético: “Se aconseja leer ESTOS SONETOS descuidADAMENTE...”

2.2.14. Año 1976. *HOY en día El desencanto LAVA Más BLAAANCO*. Especial soporte editorial

Con *HOY en día El desencanto LAVA Más BLAAANCO* estamos ante uno de los libros emblemáticos para conocer el estilo, la temática y la personalidad del autor zamorano. Y esto es así por el modo en que *técnicamente* resuelve y desarrolla el mismo. Debemos decir en primer lugar que el libro está hecho a fotocopia/ciclostil, quizá por la inmediatez y actualidad de su temática, o quizá también ante la imposibilidad de editarlo como nos lo ofrece, de una forma asequible a su economía. La razón es el método que utiliza, el collage<sup>47</sup>. Y sobre todo los dibujos, recogidos de la prensa escrita, con los que no solo compone sino que diseña y maqueta, ya que hay textos que están superpuestos y hay que leerlos *encima* del dibujo, como en palimpsesto. Esto ocurre con otros textos del poeta sayagués, pero ahora ese rasgo está más acentuado, y se ve desde la misma portada, ya que usa el prospecto o folleto de la película «El desencanto» para componerla, e incluso el título de la película forma parte del título del poemario, algo que en principio pasó desapercibido para sus amigos al

---

<sup>47</sup> Literalmente recorta palabras del periódico, de los anuncios publicitarios, y los pega para hacer después la fotocopia

mencionar el libro en cuestión<sup>48</sup>. Y este tratamiento es importante por lo que nos vamos a encontrar dentro del poemario en cuanto a la maquetación propia y a lo que supone tanto la palabra “desencanto” como la expresión “lava más blanco”. Con ello parece indicarnos Alejo que en este poemario están la desmoralización y el uso y abuso de la estupidez, así como el manejo o manipulación social de la publicidad. Pero hay más: también nos vamos a encontrar, y nos lo anuncia en la portada, con el cine, al que es tan aficionado, como un elemento artístico del que usa sus recursos más expresivos<sup>49</sup>. Así nos encontraremos con el anuncio publicitario o la frase hecha. Y entre las citas del séptimo arte, algunas tan significativas en esos momentos, desde el punto de vista social y político, como Pier Paolo Pasolini y su «Theorema», «El ocaso de los dioses» de Visconti, o «El fantasma de la libertad», de Luis Buñuel, sin olvidar otros referentes más próximos socialmente a la vida cotidiana de la España de entonces como el «Nodo» o el *far west*, más de moda aún si cabe por los *western* hechos en Almería.

Lo mismo cabría decir de los recortes de prensa, aludiendo con ellos en los poemas, a la buena imagen pública del entonces presidente norteamericano Carter, a la mala imagen del expresidente Nixon, un sello de correos portugués, o el perrito del mundo del cómic, «Snoopy».

A todo ello hay que añadir los eslóganes publicitarios, los de promoción de pisos, los de decoración, los de la Televisión española, o de jabones para lavadoras automáticas, tan cotidianos e imbricados en la realidad.

Hay además guiños literarios, como en otros libros suyos, entre los que destacan «Cien años de soledad» de Gabriel García Márquez, el movimiento Dadá, Antón Chejov, Cesare Pavese, o el *recurrente* «Tiempo de silencio» de Martín Santos.

Y por si todo ello fuera poco desperdiga a lo largo de todo el libro, a modo de dibujos, unos «cuadrados» con fondo blanco o negro, que bien podrían aludir de forma simbólica, a la consabida y constante presencia de la televisión en nuestras vidas; sin descartar en este último caso el uso de las ventanas, o los agujeros, lo que hay más allá

---

<sup>48</sup> El término desencanto alude a la situación social y política del momento, sustento del libro, pero también a la situación personal del poeta sayagués.

<sup>49</sup> La misma palabra “blanco” del título del libro la compone como un abanico en el que las primeras letras son grandes (la “B”, la “L”), después son más bajas las letras del centro (las “aes”, ya que coloca tres, más la “N”), para acabar con la “C” y la “O”, más grandes otra vez, como empezó. Con ello da una imagen parecida irónicamente a la de los créditos de las películas, para indicar la grandeza de la técnica en cinemascopo.

del soporte físico del libro, como hará en su libro *sola- / MENTE / unas / PALABRAS...*<sup>50</sup>.

Y para acabar con la maquetación de *HOY en día ...* digamos que sigue disponiendo la caja tipográfica al servicio de una mayor comprensión de lo que cuenta, con las palabras<sup>51</sup>, de las que sigue levantando sílabas, y la mezcla de la escritura a máquina con la escritura a mano (a modo de grafiti en las paredes) que le da un resultado *atractivo* a la vista, y desde luego mucho más próximo a su idea de un modo distinto de escribir poesía, desde la total, aunque humilde, perspectiva humana de la vida cotidiana, según su criterio.

El final, como todo en su obra, está cuidado al máximo. Esta vez es el dibujo de un jeroglífico de la prensa diaria donde un barco de hermosa arboladura se aleja de nosotros, y un soldado español del siglo XVI nos acerca su casco metálico, inconfundible, con una leyenda crítica sobre la Tv.

Ahora, antes de entrar en el comentario meramente textual, no queremos dejar de reseñar dos datos *extraliterarios* de interés. Uno se encuentra al principio y es de clara referencia al lector y al hecho de hablar, un homenaje a la voz en sí, a través de la radio: “pABLO / digO / y tú dices / más... / ¡QUIEN HABLA ES LA RADIO! [...]”.

El otro nos lo encontramos en la página 14 del original. Nos introduce este recurso con un verso que más parece una acotación de un guion radiofónico o cinematográfico:

[...]  
Traveling y VOZ-en-OFF  
[...]

... para a continuación, una vez creada esa expectación, dar la sensación de escuchar el parlamento de esa voz en off, donde denuncia la soledad de los suburbios y

---

<sup>50</sup> Es a la vez una referencia a las «oes» finales de palabra que destaca gráficamente o en el cuerpo tipográfico, haciéndolas más grandes, de tal modo que encajan en el texto porque aprovecha un final de verso y de palabra. Pero también son una alusión a la nada, que demuestra su gusto por el vacío, por el espacio en blanco. Algo sin duda minimalista, pero que ha usado nuestro poeta de forma filosófica en otras ocasiones para darnos a entender una concepción crítica del ser humano y de la sociedad, en clara referencia al vacío interior de unas falsas relaciones humanas y el desasosiego consiguiente en el ser humano que no conduce a nada.

<sup>51</sup> Escalonando versos, justificando el texto a la derecha, el centro o la izquierda, o superponiéndolo a la imagen

los barrios dormitorio de la gran ciudad, que parecen cobrar soledad física en el contexto, y hasta individual, temas todos ellos protagonistas del poemario.

En cuanto al texto literario y con relación al lenguaje, sigue con sus juegos de palabras, ironías, (pág. 7) que dejan ver una crítica social,

[...] ir al NO-DO  
para NA-DA  
[...]

... frases populares: “a los cien años todos calvos” (pág.3), “a caballo regalado no le mires el diente” (pág. 13), los dobles sentidos de la “sala de estar”(pág.14), o referencias al doble sentido, como ocurre con el “tiro de gracia”(pág.6), o la playa de Ostia, junto a Roma (pág. 8).

Por otro lado recoge casi todos los temas que en los últimos libros les han preocupado. Así la crítica al Poder, representado esta vez en USA (pág. 2):

[...]  
LA «CASA BLANCA» LAVA  
MÁS BLANCO

Fugaces y veloces\*

SUENAN VOCES E IMÁGENES

**GRANDES**

[...]

*\*Nota del doctorando:* este verso sobresale del texto de prensa, incluido como collage a la izquierda de la página, y escrito a máquina por el poeta

O la referencia al momento presente de la historia de España (pág.3):

[...]  
un OCASO DE ADIOSES  
y de Dioses  
que no cesa  
[...]

Con una clara referencia a la emigración que despobló el campo (pág.9):

[...]



El Páramo de Castilla Ahora parece una Plata-  
forma de la N.A.S.A.

[...]

Sin olvidar ese abismo de soledad, de la soledad del hombre, que expresa magníficamente mediante la semántica de las palabras ([...] desmitificar [...] sí mismo [...] soLEDAD [...] NARCISO [...] su sima) y con un anuncio publicitario sobreimpreso como marca de agua de fondo (pág.4):

[...]

PALABRAS

que son DIOSAS

MITOS

FÁBULAS

MENTIRAS

Mueren con el silencio

Por lo que desmitificar hablando -de sí mismos-  
bordea la soLEDAD DE NARCISOS ENAMORADOS  
de su sima

[...]

Y dentro de la temática contra el *Poder*, una referencia más personal: su postura en contra de la pena de muerte, sobre todo de la pena de muerte ejercida por el Estado (pág.5):

[...]

A LA FUERZA

AHORCAN

en Thailandia

en Johanesburgo

linchan

En el Oeste

y «se» mata

Más Acá

y Más Allá de Dallas

[...]

Sigue manifestando una defensa de los seres anónimos y el pueblo llano (pág.7):

[...]

Altí - S I M O

su precio

y su desPRECIO\* A LA

INMENS.S.A. MAYORÍA SILENCIADA

[...]

\*Nota del doctorando: las mayúsculas de “PRECIO” están puestas a mano en el original.

Y sigue en la pág.8:

La Gloria, La Fama, El Poder, La Riqueza, La  
Sapiencia, El Agua, La vida, La Tierra, La  
Historia, El Cielo

**La Playa de Ostia**

es C.O.S.A.

DE TODOS

¿Por qué Con-SAgrarla y Con-Centrarla siem-  
pre en dirección de la minoría excelente?

[...]

También siguen sus diatribas contra la televisión al comienzo del apartado “V”  
(pág.11):

sueNA  
TODA UNA SANTA TARDE DE RADIO TELEVISIÓN  
ESPAÑOLA  
SOLA  
e idéntica  
a sí misma  
a su mismo abismo  
[...]

... continuando en la pág. 12:

[...]  
LA TELE  
LAVA  
MÁS BLANCO

ECCE HUMO<sup>52</sup>

La referencia, crítica en este caso con la televisión, también es para el *poso* de la educación cristiana. El uso de todos los elementos posibles de la cultura española, de forma sincrética, nos remite a una de las características de la poesía más moderna en

---

<sup>52</sup> El texto “ECCE HUMO” está a mano en el original.

esos momentos: la mezcla de diversos elementos cotidianos, cultos y populares, en el poema; además del juego y la ruptura lingüística que se produce en el *salto* más semiótico que semántico, por proximidad fónica, de «Homo»- «Humo» a través del recurso religioso del «ecce homo». Y los guiños semánticos que parecen indicar que lo único que hay en la televisión española es humo, es decir, nada.

Valora, por otro lado, el momento crucial por el que atraviesa en aquellos años todo el país (pág.10):

Tiempo de esperanza  
de encanto  
de HABLAR  
  
aunque solo sea por HABLAR  
de desear  
VIVIR  
Y VIVIR  
para vivir<sup>53</sup>  
[...]

Y continúa denunciando la falta de solidaridad con los más desfavorecidos de la sociedad, incluidos los mendigos, que parece presentar como metáforas de *nosotros mismos* perdidos en la ciudad. En este caso, en la pág. 15, y a propósito de A. Chejov:

[...] POR  
LOS HUMILLADOS Y OFENDIDOS que un día, sin  
raíces, ni bienes, se encuentran –SIN MÁS NI MÁS -,  
SOLOS, COMO LA UNA Y LA LUNA, ante la de un  
ESCAPARATE DE UNA CIUDAD SIN ALMA:  
  
SIN PERRO, SIN PANCARTA.  
[...]

Rematando con una frase lapidaria tomada de un anuncio publicitario, en negro sobre blanco (en realidad es un recorte de un anuncio sacado de la prensa escrita), en la pág.15:

---

<sup>53</sup> Los tres primeros versos, que van escalonados, están sobreimpresos encima de un dibujo de Snoopy «pensando». Y los últimos versos recuerdan a la canción del cantautor Juan Manuel Serrat, de moda en aquellos momentos, «Vivir para vivir», que en una de sus estrofas dice: «solo vale la pena vivir / para vivir».

automáticamente  
nos lavamos las manos

Por último reseñamos su heteronimia al firmar «Alejo Alicatado», dando muestra de ese querer con-fundirse, tan habitual en su obra, con uno cualquiera, con un hombre más de la calle. Lo dice en la pág. 3, donde alude a palabras muy parecidas a las de la solapa del libro *Alaciar* sobre el anonimato:

[...]  
Y sin haber cumplido en nuestras solitarias  
biografías individuales (NO EXISTEN)  
[...]

Coherencia, por un lado, y consciencia de la propia vida y la experiencia vital o vivencial, incluso a la hora de elaborar su obra y editarla.

#### 2.2.15. Año 1976. *Carpetas grises*. Libro de artista

En *Carpetas grises* se publica un poema del poeta sayagués: “Fragancia”. Es una edición que hace Francisco Pino con pintores y grabadores por un lado y poetas por otro. Entre éstos está, aparte de Alejo, el propio Pino, José Miguel Ullán y poetas alemanes contemporáneos. El poema de Justo Alejo es un homenaje al Che Guevara, aprovechando *resonancias* de un texto anterior<sup>54</sup>. Mezcla tipografía y texto a mano.

#### 2.2.16. Año 1978. *sola- / MENTE / unas / PALABRAS / Libro de HORAS / Y ORIFICIOS*. Libro

*sola- / MENTE / unas / PALABRAS /* (tiene como subtítulo *Libro de HORAS / Y / ORIFICIOS*) . Este es el último libro que edita -incluido el seguimiento en la imprenta- el propio poeta. Y en él todo está cuidado, hasta en los mínimos detalles. De entrada, ya en el título, nos encontramos con un orificio, un agujero en la portada, entre

---

<sup>54</sup> Se encuentra en *SERojos luNARES...* y es el primer poema después de la introducción. No lleva título y queda escondida la referencia al Che en la palabra “noche” (¿un símbolo de luto y homenaje?) que Alejo separa en dos versos: uno con el “NO” inicial de la palabra noche, en mayúsculas; y otro en el verso siguiente, descolgado y escorado a la derecha de la página, con el “che”, en minúsculas. A pesar de todo la referencia era y es clara para quien leyera los periódicos o estuviera al tanto de las noticias. No obstante Alejo continua el poema de forma inequívoca, hablando de *lo buen guerrillero que era* .

“unas” y “PALABRAS”, ocupando un cuerpo tipográfico grande, si bien dentro de la caja de composición del propio texto. Y esa referencia la llevará a lo largo de todo el libro<sup>55</sup>, a veces como un juego de composición, más simbólico, y otras como un recurso expresivo, aludiendo a una «o», a un punto final de texto, o formando también parte del texto, como en las pág. 20:



GRABADO

y en la página 21, estableciendo una relación de continuidad:

**SOLO**

**ECO**

Composición a la que hay que añadir un agujero que taladra el papel encima de la palabra “eco” (aproximadamente en el centro-izquierda de la página), y seis barras verticales (colocadas tres, dos, una, en forma de flecha o embudo, y situadas entre las dos palabras del texto)<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> De hecho en la portada reproducida de nuevo en el interior del libro, incluye “y oras” en el título, después de “horas”, aludiendo quizás al juego sonoro y visual entre ambas palabras, pero ayudando a que “orificios” adquiera mayor presencia semántica y sonora por la aliteración del inicio de cada palabra.

<sup>56</sup> Aunque la referencia es difícil de precisar, nosotros la hemos interpretado como una alusión gráfica al sonido, que va de mayor a menor, y parecido al símbolo de un altavoz. Su relación con el texto “solo eco”, y con el agujero en la página, nos lleva, en una interpretación subjetiva, a la soledad, a la vanalidad (sic) de la comunicación, que solo nos devuelve el propio sonido que emitimos, y al solipsismo como hecho y realidad del poeta, de nuestro poeta.

Antes de empezar el libro propiamente incluye el poeta zamorano una serie de «poemas-avisos» que apenas difieren del resto del libro pero que es conveniente reseñar. Comentaremos el que hace referencia al autor del poemario, es decir al mismo Justo Alejo. Digamos que escribe una vez más por medio de un heterónimo. Y esta vez utiliza un seudónimo más *auténtico* que en otras ocasiones, porque no hay ninguna palabra que nos recuerde su nombre verdadero, como hizo otras veces. Usa el nombre de Miguel Delfín, aunque lo edita él mismo, según figura en la mancheta de imprenta: “Justo Alejo Preludio”, siguiendo, aquí sí, su juego de heterónimos de otras ocasiones. Mantiene su juego de anónimos y heterónimos, así como un cierto distanciamiento entre autor, editor y lector-recitador del texto, porque se refiere en la pág. 2 del libro al autor del libro, Miguel Delfín, como “el actor”,<sup>57</sup> colocándose a sí mismo como un repetidor de la voz de otro, un vocero de textos que no son suyos, a semejanza de los antiguos juglares. Una expresión más de la idea de *desdibujarse* entre la inmensa mayoría y ser uno más. Idea que es una constante vital, social y literaria en Alejo.

A esa falta de pretensión alude también en ese mismo texto de la pág. 2, al que pone por título “deCLARACIÓN DE PRINCIPIOS”, cuando deja de manifiesto las *ínfulas* de algunos autores y de algunas editoriales, que incluyen como un honor, o como signo de prestigio, la referencia a becas o ayudas otorgadas por determinadas instituciones u organismos de reconocido prestigio cultural, para la elaboración del libro en cuestión que tenemos en las manos:

Para la redACCIÓN de este  
LIBRO  
EL ACTOR -M.-D.-  
no disfrutó de una beca

---

<sup>57</sup> A la idea de ser uno más, como nos ha demostrado en repetidas ocasiones, se une ahora la intención de poner delante del ser real Justo Alejo, otros nombres, y circunstancias, como un modo de esconderse: algo si se quiere «normal» en quien escribe versos críticos con el sistema y es además suboficial del ejército del Aire. Pero aunque es cierto que ya había recibido amenazas en esos momentos y era vigilado, según comentamos en el capítulo referente a su biografía, nos llama la atención que el triple hecho que nos presenta en el libro, autor, editor y actor (el que hace-el que escribe) nos deja al descubierto la palabra “preludio” (¿de qué, nos preguntamos?) en su apellido como editor, y la palabra “Delfín”, como apellido del actor-escribiente del libro, lo cual nos lleva a pensar en un fin o en un final (¿de qué, nos volvemos a preguntar?). Puede ser un mero juego expresado con (pre) *ludio*, pero sabemos (según nuestras investigaciones) que estaba valorando la posibilidad de dejar el ejército, y quizá esas referencias sean al *real preludio* del final de una etapa vital. Un comentario que traemos a colación de sus heterónimos y anónimos, y para resaltar una situación personal: la posibilidad de dejar el ejército y abrir una nueva etapa en su vida. Una idea alejada de la del suicidio como salida individual, unos meses antes de arrojarse por la ventana del Ministerio del Aire.

Las citas-poemas previas al libro siguen el criterio de nuestro poeta de añadir y presentar, explicar y agrandar la información del propio texto poético. De ahí que las conforme, a la vista, como poemas integrantes del libro. Así, en la página siguiente al título, en la que no figura numeración, leemos:

PALABRAS  
SON  
AMORES

Su conformación como poema es total, ya que incluso lleva hasta una cita, en este caso de Federico García (¿Lorca?)<sup>59</sup>:

y «las» vemos llenarse de agu-  
JEROS SIN FONDO.

Una referencia a las palabras del título del libro, en concreto, y a las palabras en sí, consideradas como un instrumento *más allá* del propio lenguaje.

No es casualidad que el libro lleve por título *sola- / MENTE / unas / PALABRAS / Libro de HORAS / Y ORIFICIOS* dándole de esa forma importancia al lenguaje, como se puede comprobar en los distintos tipos de letra, juego de mayúsculas, repetición de textos, y, esta vez, en los agujeros que presenta con el texto, incluyéndolos en el propio texto. Agujeros que son un paso más en su modo de agrandar la «-o» de sus versos, casi siempre en posición final de verso, en muchos de sus libros anteriores<sup>60</sup>. Una alusión,

---

<sup>58</sup> Escribe sobre el reconocimiento de todos los poetas, independientemente de su extracción social, en el artículo “O Ninguno”, publicado en el nº 2 de la revista *Poesía*, editada por el entonces Ministerio de Cultura, y ya comentado en este trabajo.

No obstante se puede ver también un juego de ironía, porque como lo habitual es poner la referencia de los premios y honores recibidos, el ojo del lector está habituado a ello y es posible que se lea lo contrario, es decir, que el autor «sí» disfrutó una beca de la Fundación Juan March para escribir el libro. Utilizó un recurso parecido, aunque con una intención distinta en la entradilla de *monuMENTALES REBAJAS...* escribiendo: “SE PERMITE TERMINANTEMENETE FIJAR CARTELES”. Una llamada del poeta, aparte de la actitud iconoclasta, a no pararse en lo superficial y fijarse en el contenido de lo que se está leyendo, al igual que preconiza que se debe hacer con las personas: no parar en las apariencias, en lo externo, sino en el contenido, en lo esencial de cada uno.

<sup>59</sup> Quizá no incluye el nombre de Lorca, para remarcar lo que hemos dicho más arriba: que la importancia de la poesía está en lo que se dice y no en el «nombre» del poeta reconocido.


<sup>60</sup> Todo ello es producto de un proceso desde los años 60 y no solo por la influencia de Francisco Pino, maestro y amigo con el que, no obstante y evidentemente, compartió ilusiones y experiencias.

creemos, de modo simbólico, a la nada, al vacío, aunque también a la inmensidad, que ahora culmina con el agujero, que taladra el papel de un lado a otro de la página.<sup>61</sup>

Los poemas del libro, en efecto, a este propósito que comentamos, nos parecen no un ensayo sino una culminación de un proceso que le ha llevado a concentrar más y más su poesía hasta hacerla concepto y filosofía, simbolismo y sugerencia. Y los agujeros, cuando forman parte del texto poético, no tienen una sola significación, en grado de símbolo, de vacío o nada, sino de amplificación del significado de la palabra de la cual forma parte el agujero, dejando abierta la posibilidad a la creatividad del lector<sup>62</sup>.

Así lo vemos en la pág. 26:

*pur o*

silenci 

clar 

espej 



*\*Nota del doctorando:* la última “O”, más clara, es un agujero.

Las «oes» final de palabra creemos que contribuyen a recalcar el significado de cada palabra del poema, dándole más solemnidad y profundidad en este caso.

Podemos ver otro ejemplo, en el que el agujero no forma parte del texto lingüístico, como en la pág. 23:

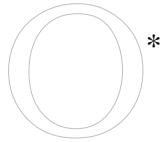
---

<sup>61</sup> El hecho de usar y manipular el lenguaje no le lleva al nihilismo sino a forzar el lenguaje para sacarle lo máximo. En ese terreno se puede citar como predecesores a otros autores por los que el sayagués mostró siempre predilección, como César Vallejo, Jorge Guillén, Miguel de Unamuno, o autores franceses, de los que este libro tiene abundantes citas, como Verlaine, Valery, Mallarmé, o Apollinaire, Rimbaud y Saint John Perse, entre otros poetas a los que Alejo ha demostrado su devoción a lo largo de su vida.

<sup>62</sup> Incluso el mismo Francisco Pino aventura varias explicaciones, filosóficas la mayoría y sin ninguna concesión gratuita a juegos, vanguardistas o no, en el prólogo a *El aroma del viento*, libro editado por sus amigos una vez muerto Justo Alejo, en 1980.



OJO  
GRANDE DEL CIELO



FLOR AMARILLA  
Y VIENTO

*\*Nota del doctorando:* la “O” es un agujero simulado, aunque en la edición de la *Poesía* de Alejo que hace Antonio Piedra no aparece.

En este caso, a nuestro entender, la referencia poética es claramente al sol, mediante la conjunción semiótica del texto lingüístico y el símbolo que expresa el agujero.

De hecho a este tenor creemos que se recrea esa simbología en términos, que aunque son sencillos, parecen sugerir una reducción de la frase textual, con sentido completo, a la mera palabra por la vía del resumen sugerente, o de la asunción por parte de unas pocas palabras de toda la fuerza del texto poético. Tales palabras son: “mar”, “rosa”, “cielo”, “ocaso”, “sol”, “nada”, o “soledad”, con una simbología que nos lleva a aventuramos, como señalamos anteriormente, a indicar que se refieren a un final de etapa para nuestro poeta, que conlleva o provoca un cambio vital con una nueva orientación.<sup>63</sup>

La misma división del libro en dos partes con los títulos *sugerentes* “Ahora” y “Que es la hora”, también creemos que hace alusión al final de un ciclo o a un cambio de rumbo en su vida. Podemos poner como ejemplo el poema de la pág. 37:

---

<sup>63</sup> De hecho *El aroma del viento*, que se publica después de *sola- / MENTE / unas / PALABRAS...*, estaba escrito antes de 1978, y alguno de sus poemas formó parte de otros libros que no cuajaron como tales, según vimos en los papeles que nos permitió ver su viuda.

Por otro lado, ya lo hemos comentado, sabemos que pidió en 1978 (así consta en su Expediente militar - Hoja de Servicios) una certificación de los años que llevaba trabajando en el Ejército (podría haberse jubilado a los 25 (veinticinco) años de servicio, para lo que le faltaba apenas unos meses); sabemos también que pidió a la Dirección Provincial de Educación del Ministerio de Educación y Ciencia en Badajoz, información sobre su situación de maestro excedente, ya que estaba destinado en esa provincia. Y que incluso, según uno de sus amigos de Valladolid, cabía la posibilidad de que fuera Profesor de la Escuela de Magisterio de Valladolid, para lo cual se habían hecho gestiones con la dirección del Centro. Todo ello nos lleva a pensar que Justo Alejo estudiaba la posibilidad de abrir una nueva etapa en su vida tanto privada como profesional.

Aquí estOY  
pero  
¿quién sO  
Y? \_\_\_\_\_  
○

... con esa raya al final del poema, a semejanza de las que hay en las instancias oficiales para rellenar/poner el nombre.

La referencia al presente “OY” junto a la sugerencia al *futuro* en esa raya final, según señalamos, indican a nuestro entender un cuestionamiento vital en ese momento, remarcada por el título del poema “Duración y vida”. Y aun cabe tener en cuenta la aliteración de la “O”, incluso su visualización.

Igual cabría decir de las referencias a la jubilación en los poemas de las páginas 57 y 58, donde no apreciamos tanto pena como ironía, incluso auténtico júbilo y descanso, insinuados en la configuración visual de un sillón junto a los textos.

Hay otros rasgos sin embargo que queremos destacar de este libro. Uno, a nuestro parecer, importante es la repetición de algunos poemas, con ligeras variantes. Nos parece un modo del poeta de indicar al lector posibles y diversas lecturas; así como, de otro modo, distintas escrituras que, no obstante, dicen «lo mismo», porque su *poder* poético está en la sugerencia de expresar diversas realidades. Una fórmula o un modelo de «guía» para que el lector no se pierda leyendo sus textos y pueda captar *todos* sus significados y sus intenciones críticas.

Alguna vez titula el poema repetido “ECO” *dando* el referente el propio poema, que así «resuena» y nos indica que esas palabras, colocadas en otro orden, las hemos oído hace poco; lo que hace que a la vez esas palabras sean (formen) y no sean (conformen) el mismo poema

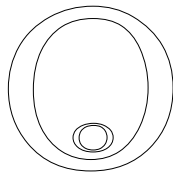
Otro rasgo que consideramos también importante es el *canto* a la naturaleza expresado en poemas con referencia a la flor, a la rosa, al mar o al ocaso del sol. Especial es el de la rosa, que es a la vez un canto simbólico a su madre que tiene ese nombre. Se ve en el poema “ECO” de la pág. 19 donde Alejo juega y crea con la palabra «materia», al descomponerla en:

[...]  
suave sombra

	<b>mater-</b>
	<b>-i-a-</b>
flor y luz	
	blanca
rosa	

Además ha cambiado el tipo de letra, el tamaño y la ha puesto en negrita, aludiendo a la “rosa” que destaca al final del poema.

Otra característica del libro es la visión humorística con una *pizca* de crítica social. Destacamos dos poemas en los que además demuestra su dominio de la expresión de la poesía visual, conjugando filosofía, lenguaje, y crítica social y política con un bello resultado. Uno se encuentra en la pág. 29, sin título, aunque podríamos considerar que el título simbólicamente sea “O”:



EXILI ○

El otro es el poema de la pág. 48:

LA



EU**CARESTIA** (*sic*)

*\*Nota del doctorando:* la “O” del centro, en este caso, es un agujero

La crítica tanto en el poema del «exilio» como en el de la «carestía» está perfectamente expresada con los agujeros y la tipografía de la “O”, sugiriendo la

vaciedad, el silencio, o incluso la nada, tanto del valor semántico de cada palabra como de su función semiótica. También se percibe una crítica en la referencia a la religión cristiana con la *eucaristía* y la disposición de las “oes” en forma de cruz, evocando el calvario.

Otro rasgo importante de este libro lo observamos en la intertextualidad. Así un detalle del reconocimiento de sus gustos en poesía lo pone el sayagués en los poemas que dedica a Verlaine (pág. 13), Valery (pág. 14), o Rimbaud (pág. 28), mezclando incluso el español y el francés<sup>64</sup> en un *homenaje* declarado.

Para acabar el apartado referente a *sola / MENTE...* queremos repetir el placer que muestra el poeta por el lenguaje en sí y por lo que éste expresa; así como un profundo respeto a la vez por la palabra, porque es sabedor de la referencia de las palabras a la realidad (una realidad que muchas veces es necesario cambiar, como se encarga el poeta de dejar patente). A modo de ejemplo, al final del libro, una vez acabado el texto poético, incluso el índice, nuestro poeta sigue escribiendo poemas, al igual que hizo al principio del libro, también antes de empezar el texto poético propiamente dicho.

Veámoslo en «el poema»:

SLOGAN

PALABRAS

SEAN  
AMORES

SON  
UN CAUDAL  
DE VIENTO  
LES JOURNAUX

Un poema que es una muestra y compendio a través de la semántica y el significado forzado de las palabras, de los diversos tipos de letra, cuerpos e intensidad,

---

<sup>64</sup> Los títulos de los poemas que dedica a Verlaine y a Valery son “Hom-Age” y Hom-Mage”, jugando con la resonancia de *hombre, edad y mago*, agrupando como tantas veces en una sola palabra varios posibles significados.

con referencias sociales, filosóficas, con alusiones a textos en otro idioma, de que su idea no cesa: el deseo, la lucha por hacer de lo cotidiano y diario una muestra de las posibilidades de cambiar la sociedad y el sobre todo el comportamiento humano personal a través de la imitación de la naturaleza, expresado a través del refrán aludido y tergiversado “obras son amores y no buenas razones”, en “palabras sean amores” con la bondad como seña de identidad, aunque no coincida con la realidad, ya que al igual que el lenguaje las palabras no coinciden con la realidad, sino con el deseo de cambiar esa realidad.

### 2.2.17. Año 1979. *Flores*. Libro de artista

*Flores* es un libro editado por el pintor y grabador Félix Cuadrado Lomas, donde además del zamorano escriben Santiago Amón, Jorge Guillén y Francisco Pino versos referentes a flores. Comprende los poemas “Loa a la flor del alba”, “Ripio a la flor de la albahaca” y “Sonatas en la meseta”. Los dos primeros poemas, con alusión a las flores del alba y la albahaca tienen resonancias y citas de Miguel Hernández, Federico García Lorca y Mao Tsé Tung. Las *sonatas* tratan el abandono de Castilla tantas veces comentado por el poeta en diversos lugares. Estas las firma con el seudónimo «Ruis del Teso», mientras las dedicadas a las flores las firma a mano con su nombre.

Tiene el poema dedicado a la «flor de la albahaca» fecha de 1971. El dedicado a la «flor del alba», aunque no lleva fecha, creemos que es contemporáneo de *sola / MENTE / unas / PALABRAS...* o por lo menos corregido en ese momento de 1978. Es algo que creemos que corrobora la cita de Mao “el ciruelo florece para nada” que vemos *escondida* también en el poema “Las huellas ¿en el viento?” de *El aroma del viento*, libro que tiene ya terminado y listo para editar en 1978. Siendo de notar también las referencias al duro momento personal que está viviendo<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Le entregó Alejo los poemas a Félix Cuadrado Lomas en las navidades de 1978, en Simancas, cuando se notaba vigilado y amenazado, y a menos de un mes de su muerte. No es extraño que aunque los poemas estén escritos con anterioridad Alejo hiciera correcciones hasta en el último momento, a punto de salir el texto a imprenta. Por ello es posible que la tensión que estaba viviendo se trasluciera en los textos, en una lucha entre «la oscuridad y el alba», a que hacen alusión los poemas; de los que entresacamos de la “Loa a la flor del alba”:

[...] EL ALBA ESTABA SOLA  
como UNA LOSA  
y se abría  
LA FLORA  
Y LA FOSA [...]

### 2.2.18. Año 1979. *Pliegos de Cordel Sayagueses*. Soportes y motivos varios.

Es una pequeña antología de su poesía, que apareció en junio de 1979, apenas seis meses después de su muerte. Nombrada *Pliegos de Cordel Sayagueses*, apareció como un homenaje, dentro de la Feria del Ajo y de la Cerámica de Zamora de aquel año; si bien se editó conjuntamente con parecidas ediciones de otros poetas zamoranos también recientemente desaparecidos en esas fechas. Es una selección de su obra editada, con dibujos de algunos de sus amigos vallisoletanos. Precisamente *la mano* de sus amigos de Valladolid y el cariño y la evocación de la edición propia de los pliegos de cordel es la seña de identidad de este homenaje local.

### 2.2.19. Año 1980. *El aroma del viento*. Libro póstumo

*El aroma del viento*. Este libro es el más especial de todos los comentados porque es el único póstumo; es decir no intervino el propio poeta en el momento de la edición<sup>66</sup> (con lo que ello supone); y creemos que eso se nota, porque hay unas notas del poeta sayagués orientativas en el propio texto que se da a la impresión, de edición unas, de versiones o posibles interpretaciones de algunos versos otras, que seguro que “cuando la tinta estuviera a punto en la imprenta”, según cuenta en una carta personal a sus amigos de Valladolid, tendrían su versión definitiva, de la mano directa del poeta<sup>67</sup>.

Lo mismo cabe decir de los dibujos que acompañaban al poemario y tenía preparados el propio Alejo<sup>68</sup>. Al no editarlo el poeta no sabemos cómo podría haber quedado el libro estructurado, algo que es importante siempre en toda la obra del autor zamorano. Se editó el libro no obstante con dibujos, si bien de ediciones de libros anteriores hechos por amigos pintores y grabadores.

El libro en sí está estructurado en cuatro partes, algo que no es normal en la obra de nuestro poeta en cuanto a las partes de un libro. Y es que en realidad el poemario *parece* una recopilación de poemas que “quedaron atrás” y que en ese momento el poeta

---

<sup>66</sup> Omitimos, al no ser textos del poeta zamorano, el comentario tanto del prólogo de Francisco Pino, como de los artículos que aparecen dedicados a su vida y su obra, al final del libro, escritos por amigos y conocedores de la obra del autor sayagués.

<sup>67</sup> Como la nota de la pág. 58 sobre un añadido en el último verso; o la del final del poema titulado “PARA UNA ODA” (pág. 28); o la del último poema “soLEDAD SONORA” (pág. 90) en el que incluso se aprecia como un diálogo con el lector recabando su colaboración; o incluso el de la pág. 82.

<sup>68</sup> El dato, como ya hemos comentado en otra nota de este apartado, nos lo facilitó Ramón Torío, miembro del grupo de la Librería Relieve e *impulsor* de este libro póstumo.

pensaba sacar a la luz<sup>69</sup>. Su mano es clara tanto en la composición como en la ordenación.

El prólogo como es lógico en nuestro poeta es una explicación del libro pero también de ese momento -1978- y de la circunstancia vital del autor. Es un testimonio *vivo* en un sentido literario, ya que habla de sus gustos en poesía, sus autores favoritos, sus ideas poéticas vinculadas a lo popular y a lo sencillo del quehacer poético, así como a la tradición de una larga lista de poetas en todo el mundo que han escrito antes que él y de los que se siente deudor<sup>70</sup>. Se siente identificado con todos y un eslabón más de una larga cadena, de modo que no es necesario nombrar a todos, o basta nombrar a uno solo, a uno cualquiera, sea o no famoso o reconocido<sup>71</sup>

Es una idea que va amasando y acrecentando a lo largo de su vida literaria desde la humildad y la sencillez de lo popular pasando por lo cotidiano y llegando a esta expresión programática y filosófica, llena de palabras y juegos tan evocadores en la poesía alejiana como ecos, sombras y reflejos<sup>72</sup>. Algo que además acababa de dejar patente en “O ninguno” publicado en la revista editada por el Ministerio de Cultura *POESÍA* nº 2.

Las citas y referencias (textuales o intertextuales), otra característica importante de este poemario y muy abundantes en el libro, son de este modo un homenaje más a esa idea de ser uno más entre todos y con todos, y no una muestra solamente de su erudición, o una seña generacional coincidente del grupo de poetas que empieza a publicar a finales de los años sesenta, que se conocen como los Novísimos, con los que tiene elementos en común nuestro particular poeta sayagués<sup>73</sup>.

---

<sup>69</sup> Su mano, efectivamente, se nota. Por otro lado los apartados III y IV del libro forman parte de unos poemarios que fueron presentados al premio Adonais entre 1973 y 1976 por el propio poeta, según pude constatar en los papeles del autor sayagués a los que tuve acceso gracias a su viuda. Incluso el libro en sí que nos ocupa, *El aroma del viento*, sabemos que estaba preparado para presentarlo a un premio en Burgos, el Jorge Guillén, al que se presentó y que no ganó.

<sup>70</sup> Dice Alejo en la pág. 19: “Quién o qué es EL AROMA DEL VIENTO? Muy probablemente se trata de alguna melodiosa «lebranza» portuguesa o de algún dormido «souvenir» francés”, después de citar y reconocer pleitesía a Jorge Guillén, Verlaine, Federico García, Nabokov, Fray Luis, William S. Burroughs, San Juan de la Cruz, Saint Jhon Perse, Claudio Rodríguez, Aleixandre, ...

<sup>71</sup> Así puede seguir diciendo en la misma pág. 19 de la cita anterior, refiriéndose a los reconocidos autores mencionados: “Que como todos sabemos (de memoria) quieren decir en última instancia NADIE Es decir: TODOS. Porque es LA COMÚN EXPERIENCIA HUMANA en el fondo... la que canta.”

<sup>72</sup> Comenta el poeta poniéndose como ejemplo: “Hasta el título se encontrará repetido (es indudable), usado, en *POESÍA: UNA Y CIENTOS de veces*”, (pág. 20).

<sup>73</sup> Dice Jaime Siles, en “Dinámica poética de la última década”, (1991:149-169), a propósito de la poesía de los años 80, que ésta arranca de una estética novísima de segunda o, según él, tercera mutación. Puntualiza y desarrolla características de esa poesía, con actitudes y comportamientos de los que él llama los otros novísimos. A ese tenor nos interesa destacar las coincidencias de esa estética novísima, que se aparta de la ortodoxia, con la estética peculiar de Justo Alejo: cercanía a los poetas del 50 en cuanto a la

Citas que se prodigan a lo largo del libro: reseña a sus autores favoritos, arriba citados, a los que ahora añade Francisco Pino, Yannis Ritsos, Octavio Paz, W.S. Burroughs, Emilio Prados, Milan Kundera, Manuel Scorza... recogidas sin un orden establecido, en castellano, francés o italiano. Incluso puede que citas propias (o de personas sin pedigrí literario) a las que añade la expresión «anónimo» o «anónimo castellano siglo XX» o «dije»<sup>74</sup>, en una muestra más de diluirse entre todos y con todos, y de que las citas (y los poetas citados) formen parte del propio poema que está escribiendo.

Los cuatro poemarios que conforman *El aroma del viento* son “Aromas”, “Huellas”, Tópicos y Soledades” y “Ecos”. En los dos últimos se pueden rastrear, como ya mencionamos más arriba, poemas que, con variaciones, había preparado para presentar al premio Adonais a mediados de la década de los años 70, siendo los dos primeros, “Aromas” y “Huellas” los más recientes y novedosos.

Si decíamos del libro anterior (*sola- /MENTE...*) que había estilizado su poesía hasta hacerla más filosofía, ahora, con *El aroma...*, sin abandonar un cierto aire conceptual y serio, su poesía se estira en frases largas y abunda la sintaxis frente a la palabra o el sintagma. Pasamos de las palabras, casi expresión y símbolo, a los pensamientos y la explicación o el desarrollo de una idea, como hizo en *Alaciar*, *SERojos... o monuMENTALES...* aunque siguiendo su particular concepción del lenguaje plagado de sugerencias en la forma y en el fondo. Los poemas de este libro póstumo tratan sobre la naturaleza, el amor, la soledad, el abandono del campo y del medio rural, en los que mezcla la crítica abstracta a esa situación con referencias a amigos y personas a las que admira, a modo de argumento de autoridad<sup>75</sup>

En cuanto a la técnica literaria permanece su estilo de sílabas levantadas (aunque ahora predominan las palabras más que las sílabas o las letras). A este propósito

---

crítica y el compromiso, pero también al monólogo interior y el espacio urbano, y que recoge aspectos como el habla coloquial, o el lenguaje de la publicidad.

Si bien a su manera Justo Alejo también tiene afinidades con la estética *oficial* novísima, pues se puede rastrear en su poesía el culturalismo, el experimentalismo, la metapoesía o la poética del silencio. El artículo de Jaime Siles, más extenso, habla además de cotidianidad, neologismos, intertextualidad, entre otros elementos que, según el poeta, crítico y profesor valenciano, determinan la poesía de los 80, con referencias siempre a los *otros* novísimos como puente e impulso poético, rasgos que también se dan en nuestro poeta sayagués.

<sup>74</sup> «Dije» es un relicario o una frase dicha por una persona de relevantes cualidades físicas o morales, según se recoge en el *Diccionario Ideológico* de Julio Casares (1981), 2ª edición (10ª tirada).

<sup>75</sup> Entre otros, Conrado del Campo, Antonio Machado, César Vallejo, Lorca, Genaro Vicario Ibán, Jorge Guillén o Eduardo Chicharro.



llamamos la atención sobre la mezcla de recursos literarios al añadir a las sílabas/palabras levantadas el encabalgamiento. Así, en la pág. 36:

[...] un día cualquiera en las hojas del ALMA -  
NA -  
que  
[...]

O, en la pág. 54:

Un temblor en las hojas  
de la ALA -  
meda.

o, en la pág. 51 :

[...] VUELA LA RADIO –  
- teleVISIÓN  
[...]

... de tal manera que siguiendo a Mario García-Page en sus reflexiones sobre el encabalgamiento<sup>76</sup>, apuntamos que hay una superposición de lecturas en esos versos a través no solo del encabalgamiento sino de las sílabas que quedan en uno u otro lado.

Por otro lado, mantiene la «o» final de palabra o de verso (buscando dicha coincidencia), donde deja la palabra descolgada y la «o» grande, cuando no en negrita. Véase un ejemplo en la pág. 89:

[...] Erguido como el  
sol –  
**O**...

Es necesario también reseñar el uso de recursos tipográficos para destacar en la lengua escrita, que son componentes como la entonación, propios de la lengua hablada. Tal la separación letra a letra (dándole a cada una un espacio mayor que el que le corresponde) como un modo de resaltar en la grafía lo que enfáticamente sería dicho.

---

<sup>76</sup> “[...] El encabalgamiento, en particular, puede describirse además como un mecanismo lúdico capaz de originar una yuxtaposición o superposición de lecturas...”. García-Page Sánchez (1991: 613-614).

Otro recurso tipográfico consiste en separar letras como un modo de marcar los silencios de la lengua hablada. Veamos un ejemplo de dicho énfasis tratando de expresar la lentitud de la pronunciación, la delicadeza a través del susurro, o el silencio, en la pág. 35:

[...] EL ESPEJO nos devuelve LA IMAGEN  
DE OTRO SER Nos absuelve y despide  
tan SOLO con su B L A N C A  
[...]

En su lenguaje poético siguen las inmersiones en la cultura y la lectura literaria como una forma de intertextualidad, sin citar expresamente la procedencia, pero incorporadas al poema. Así en la pág. 44, vemos una clara referencia a Gutierre de Cetina y a Bécquer

[...]  
Cielos dulces  
amigos  
«ojos claros  
serenos»  
El poema eres «tú»  
[...]

O al “Aire Nuestro” de Jorge Guillén, en la pág. 88; o en las págs. 67 y 81 al “fuese y no hubo nada de Cervantes; o “dejad el balcón abierto” de Federico García Lorca, en la pág. 85; o el “tiempo de silencio” de Martín Santos también en la pág. 85; y en la pág. 79 “el rayo que no cesa” de Miguel Hernández; o a Fray Luis de León en la pág. 7, y en el mismo prólogo a San Juan de la Cruz, entre otros ejemplos.

También el habla coloquial, la frase en *vivo diálogo*, la expresión directa aparecen de forma reiterativa en el texto poético; a veces mediante el uso de comillas gráficas, otras bajo el uso de guiones. Y en este uso de la palabra en vivo reseñamos que incluye anuncios radiofónicos y una escena teatral, como en el poema “Cantoral del sembrador de vientos” (pág. 70-71), o “La ascensión y la «gracia»”, dedicado a Fray Luis (pág. 59); lo mismo cabe decir de técnicas o guiños teatrales, al marcar apartes del actor o apuntes textuales para el director de escena. Así el citado poema sobre Fray Luis, o los poemas “Tristes Tópicos Castellanos” (pág. 66-69) o “Cantoral por el Renacimiento de Federico García” (pág. 85-87)

Fruto de esa preocupación por la escena y el lenguaje coloquial se percibe una proliferación de interrogaciones retóricas. Tales interrogaciones son muchas veces matices de una idea que está desarrollando en el poema, o de significado, como un modo de querer ampliar el campo simbólico de una palabra, generando imágenes o metáforas por proximidad<sup>77</sup>. Pero en ocasiones es una forma de implicar al lector y buscar su complicidad, dentro de una ideología y una estética muy alejiana: la colaboración de *todos* en el poema. Se aprecia en la pág. 31:

Madera  
Mater –  
    i – a...  
¿Madre?

... y en la pág. 30:

[...]  
¿Música, dices?  
                    ¿Oigo, paraíso?  
[...]

O en la pág. 57:

No es así ni así es nada.  
¿Seda o aire libado?  
Lenta materia,  
                    ¿o alma?

Mezcla de interrogación retórica y apunte teatral pueden ser las notas a pie de página que da el propio Alejo como sugerencia de edición, otra posible lectura, o como una explicación (cómplice) para mayor comprensión del lector. Veámoslo en las notas a pie de página del poema “SOLEDAD SONORA”, (pág. 90-91):

- (1) ¿Nadie va? Dicho como el «¿quién vive?» subitáneo e inesperado de los centinelas.
- (2) Se puede cambiar sin daño, por: se disuelven en uves.
- (3) Solar, ¿o solitario?

En cuanto a su lenguaje característico vanguardista de otros libros y poemarios anteriores, como el hecho de levantar sílabas, palabras, o parte de una palabra para

---

<sup>77</sup> No descartamos a este respecto la influencia de Claudio Rodríguez, con quien mantuvo amistad en sus últimos años, en lo referente a la búsqueda del ser y del saber, como señala Silver (2010: 20-26) sobre Rodríguez.



... en clara referencia al hecho *aseverador* y sentencioso de una verdad (o un hecho incuestionable) «como la copa de un pino», o la queja de «clamar al cielo».

Anotamos, dentro del sentido popular de su poesía, algunas palabras, poco usadas, del acervo cultural de los pueblos del viejo reino de León donde nació el poeta, y de la Castilla que adoptó: *hilaza, troje, rieles, magín, aljez, embeleso, embeleco, yermo, tutiplén, albricias, empero, declina, yerbazar y velay*<sup>78</sup>.

Y dentro de su peculiar lenguaje poético vanguardista, una nota más: aunque las hay en este libro póstumo no se prodigan las “oes” final de palabra, que hace más grandes, dándoles un sentido, como ya hemos indicado, de vaciedad y rotundidad que se añade al sentido semántico de la propia palabra. Citamos algunos casos en los que observamos la persistencia de dos palabras: viento y silencio. En la pág. 73, la “O” de viento, en posición además final de verso. En la pág. 65, también la “O” de viento, pero además de posición final de verso es final de poema, resaltando más. Dentro del mismo poema “¿Solo el viento? pero en la pág. 64, nos encontramos la “O” de silencio. En la pág. 47, una vez más, vemos la “O” de viento, en posición final de verso y de poema. Y en la pág. 78 la “O” de silencio en posición final de verso.

Se recalca, como vemos la sonoridad y la rotundidad expresiva del silencio y del viento. Aunque no obstante son recursos poco usados en este libro.

Por último apuntamos que es un paso adelante en su pretensión de hilvanar poesía y filosofía, lenguaje hablado y escritura, ese escribir como se habla, tratando de expresar y expresando de una forma experimental incluso los gestos, los silencios,

---

<sup>78</sup> Anotamos las palabras cotejadas en diversos diccionarios (RAE, Moliner, etc.):

Hilaza: hilo formado a partir del lino, de forma áspera y basta.

troje (y troj): espacio limitado por tabiques para guardar frutos y cereales.

rieles: barra pequeña de metal en bruto; carril de una vía férrea.

magín: imaginación; fig.: cabeza.

aljez: mineral de yeso.

embeleso: suspender los sentidos, cautivar.

embeleco: embuste, engaño.

yermo: inhabitado; inculto (no cultivado)

tutiplén: en abundancia; a porrillo.

albricias: regalo que se da por la buena nueva a la persona que trae noticia de ello.

empero: pero, sin embargo.

declina: decaer, menguar, perder (salud, inteligencia, riqueza, lozanía); renunciar, no aceptar.

yerbazar: (por herbazal): sitio poblado de hierbas.

velay: interjección que se usa para confirmar o aseverar un dicho; o para marcar la aceptación resignada de un hecho o situación.

como en los casos recientemente comentados, o la entonación tan propia del habla, al subir y bajar de forma aparentemente arbitraria la grafía de las palabras, sílabas y partes de una palabra, que quedan así divididas, quebradas por mor de una expresión más rica y un mayor contenido, otorgando más posibilidades al lenguaje escrito y abriendo caminos donde la perspectiva de una idea, una situación o una emoción, tiene varias interpretaciones que se dan a la vez en un solo texto poético.

Pueden servirnos de ejemplo los siguientes poemas: “Cantoral por el renacimiento de Federico García” (pág. 85); “María Luisa en pintura” (pág. 63); “¿Solo en el viento?” (pág. 64); o “Un espejo en la casa” (pág.35).

Y sobre la separación en el verso, a modo de marcar la entonación, las pausas prosódicas del habla, el silencio, veamos de “Un espejo en casa”:

[...]  
cuando no pasa                   ALGO aquí está pasando  
  NADA  
[...]

de “Estelas para el viento”, (pág. 49) :

[...]  
Y vamos  
                  vanos   es decir   no encerrados  
innumerables   como   el viento  
[...]

de “Paisajee”, (pág. 73):

[...]  
Puro  
sol   viejo   como luna  
declina  
[...]

O de “Cantoral para el renacimiento de Federico García”, (pág. 86):

[...]  
Y era otra vez   ahora                   la clara voz  
traída   por los                   vientos  
[...]

A modo de apunte final y a propósito de lo que seguramente fuera el colofón que tenía preparado el poeta para el libro (un planteamiento que mantenía siempre aunque incluso fuera a presentarlo a un premio)<sup>79</sup>, resaltamos la ausencia de *guiños* (o cualquier otro elemento simbólico) que pudieran hacer presagiar el final trágico de nuestro poeta unos meses más tarde<sup>80</sup>.

Antes al contrario este libro parece no solo un canto a la vida en general y a la naturaleza en particular, al amor y a las buenas relaciones de amistad que había encontrado, sino que incluso nos *sugiere*, como el anterior y contemporáneo *sola- / MENTE...*, un preludio de un posible cambio en su vida, que a nuestro entender se relata en los dos primeros apartados del libro “Aromas” y “Huellas”<sup>81</sup>.

Valoramos, por tanto, la actitud positiva del poeta y la escasez de elementos negativos en este poemario. Creemos que lo negativo se cifra en tres poemas alusivos a la soledad y abandono de Castilla, de su tierra zamorana y del vecino y querido para él, Tras Os Montes portugués. Y que se reduce lo estrictamente negativo al poema “Un espejo en casa”, que le sirve más bien para expresar, en un plano personal, el contraste entre el ambiente urbano de Madrid y la vida en la Naturaleza, en la sierra de la Culebra zamorana (entre otros lugares que frecuentaba el poeta). A nuestro entender, en ese vínculo con la Naturaleza, es donde expresa el *estar* -en la sociedad- con el *ser* -en la vida- fundiéndolos conjuntamente, al modo, por ejemplo, de Claudio Rodríguez como

---

<sup>79</sup> Trata el colofón como un poema más (¿quizá para añadir el número de versos suficiente exigido en las bases del premio, algo que ya hizo con *El ALGO ritmo* como ya indicamos?) con título y cita:

“UNA FLOR AL VIENTO DELICADA

- Juana Inés de la Cruz -

Estos fragmentos son una flor al  
viento delicada y se terminaron de  
escribir en pleno equinocio (*sic*) de 1978,  
habiéndose comenzado en días cuales-  
quiera de hace muchos años.”

Fecha así *El aroma del viento* en marzo de 1978 poco antes de presentarlo al premio Jorge Guillén de Burgos (¿o quizá al conocer el fallo?). Por otro lado, ya indicamos en su lugar que este libro está hecho con otros varios, tomando poemas de aquí y de allá. De ahí ese “...comenzado... hace muchos años”. Incluso titula “Fragmentos” un poemario que presentó al premio Adonais en años anteriores, hecho ya comentado.

<sup>80</sup> Ya hemos dicho en su biografía que es a partir de la primavera-verano de 1978 cuando se desencadenan los hechos, «casualidades» y vicisitudes que le llevarán al suicidio. Justamente después del equinoccio al que se hace referencia.

<sup>81</sup> Desde el primer poema que abre el poemario, “Solo viento”: «[...] pues quedamos más puros tras sus pasos [...]»; el segundo “AHORA”: «[...] basta / para saber que aquí ocurre el encuentro / y que ese encuentro vence a / la nostalgia». O del II apartado, “Huellas”, el poema “Palabras o agujeros”: «[...] Y en el aire sin llaves/ todos vamos dejando / como voces / COROLAS / Así vuela su gracia». O el poema “Anacreónticas”: «[...] Flores risas y niñas / que el amor a su puesta aún es puerta del / sOl». O por último *todo* el poema “La ascensión y la «Gracia», que dedica a Fray Luis de León.

señalamos anteriormente, o de Jorge Guillén<sup>82</sup>, eliminando de esa manera la lucha interior entre la realidad y lo que el poeta sayagués quiere ver en la realidad.

#### 2.2.20. Año 1990. *Doce dulces sonetos... y en prosa*. Libro póstumo

Aunque en realidad son nueve, *Doce dulces sonetos... y en prosa* se publican a finales de 1990 en *Poesía* nº 33, la selecta revista editada por el Ministerio de Cultura y que dirige el amigo de Alejo, Gonzalo Armero. En realidad los *Doce dulces...* se los envía el poeta sayagués a Gonzalo Armero<sup>83</sup> para que los publique el propio Armero, quizá a través de la revista *Trece de Nieve*<sup>84</sup> o su editorial, a mediados de los años setenta. Parece ser que estaban preparados para su inminente publicación como nos lo indican el prólogo y el colofón, también por su esmerada preparación y cuidado<sup>85</sup>. No obstante no se publicaron posiblemente por la dedicación de Gonzalo Armero a la preparación de la revista *Poesía*, cuya salida a la calle tendría lugar en poco tiempo<sup>86</sup>.

Estos *Doce dulces...* no añaden nada nuevo en el terreno literario a lo que ya conocemos de Alejo, tanto en el uso del soneto como en los temas que maneja<sup>87</sup>. Así

---

<sup>82</sup> Creemos que son representativos los dos últimos poemas de *El aroma del viento*. El dedicado a Guillén, precisamente, por saber ver la grandeza del poeta en la seguridad de su canto. Y el dedicado a Chicharro, donde ve al poeta integrado en la naturaleza hasta llegar a ser un eco de la misma, en su firmeza y en su belleza. Puede compararse con “En Suma”, de “*Esa confusión*”, incluido en «*Dramatis personae*», del libro *Final* de Jorge Guillén (1991), según la edición de Antonio Piedra: “[...] Escucho ahora / La armonía del ser que quiere y busca / La plenitud del ser con entereza, / el amor, la amistad, la paz del mundo”. Véase también, a este propósito, la entrevista de J. Guerrero Martín a Jorge Guillén, *Camp de l’arpa* nº 91-92, de septiembre 1981, número dedicado como homenaje a Jorge Guillén.

<sup>83</sup> El testimonio nos lo facilitó el propio Gonzalo Armero en junio de 1995 en la entrevista que mantuvimos con él en Madrid.

<sup>84</sup> La amistad entre Alejo y Armero viene de la revista *Trece de Nieve*, en cuyo proyecto participa el poeta sayagués. Gonzalo Armero además hace una cuidada reseña de *monuMENTALES...* en el nº 3, donde también publica una reseña de Alejo de *Los contemporáneos* de Machado, editado por D. Ynduráin en 1972.

<sup>85</sup> La carta al “Querido amigo y editor” que envía nuestro poeta con los *Doce dulces...* añade notas de edición propias de Justo Alejo, que no dejan lugar a dudas sobre la próxima publicación. Como ejemplo y curiosidad sobre esa participación del sayagués en la edición, anotamos que uno de los poemas-notas, que acompaña a los sonetos y que van físicamente *enfrentados* a estos, lleva fecha de 3.12.1975, comentando una noticia tomada de TVE: la fecha posterior a la de la carta que envía a Gonzalo Armero (7.11.1975) nos indica el seguimiento propio de quien está pendiente de una próxima publicación.

<sup>86</sup> Desde los primeros momentos Justo Alejo participará en el proyecto de la revista *POESÍA* que dirige Armero. Así su artículo “O Ninguno” del nº 2 de la revista; o la traducción y la anotación a unos poemas de Mario de Sá Carneiro que se publican en el nº 3. Y una vez muerto Alejo la reproducción facsímil de *monuMENTALES REBAJAS...* que acompaña al nº 9 de *Poesía*, junto con un artículo de Rosa Chacel (1980) sobre el poeta sayagués.

<sup>87</sup> La carta que dirige Alejo a Armero con los *Doce dulces...* tiene fecha de noviembre de 1975, coincidiendo por tanto en el tiempo (1974 - 1976) con los poemas y sonetos de *Separata...* y *Son /netos...* Aparece sin embargo en *Doce dulces...* algún poema (“Los «cantos» de la luna”) que parece *caído* del grupo de *SEROjos luNARES...* por su alusión a una de las piedras traídas de la luna. Esto nos indicaría que estos sonetos estarían cuando menos en preparación sino *hechos*, juntamente con los dos libros más experimentales del



dentro de esos temas hay algún que otro poema sobre la marginalidad a que están sometidos los suburbios de las grandes ciudades, la incomprensión y soledad que generan esas urbes<sup>88</sup>, dentro de su peculiar estilo de levantar palabras o parte de ellas para darnos una *sobreinformación* de emociones e ideas. Trata también sobre seres marginados o engreídos<sup>89</sup>, o sobre el también poeta zamorano Claudio Rodríguez<sup>90</sup>; sin olvidar un guiño a su propia poesía, con humildad<sup>91</sup>.

En todos estos sonetos se encuentra esa mezcla de seriedad e ironía, *absurdidez* y juego ante la dejación que el ser humano hace de sus derechos más elementales como ciudadano mientras es partícipe de su propia alienación ante los poderes socioeconómicos y de los medios de comunicación. Nos ofrece por ello un resultado de poesía y filosofía, lenguaje culto y popular, incomprensión o simbolismo, que desde siempre ha marcado su quehacer poético. Así, en la pág. 123:

La tarde es reDOMADAMENTE lenta  
ANTE teleVISIÓN A TODO PASTO  
moribunDEA el amigo SOLO y Vasto  
la veciNA NAufraga en tal tormenta ...  
[...]

Son sonetos, bien urdidos y tramados en su apariencia métrica, al lado de los que coloca «muestras de su ingenio», de su verbo creativo para criticar la soledad y la desnudez que se esconden en la publicidad o en notas informativas cotidianas como los «avisos» del Metro, una vez pasados por el tamiz de su mirada poética. Así el poema, del grupo de los poemas que hemos denominado *enfrentados* a los sonetos realmente dichos, “CONOCIDAS NOTAS AMABLES Y COTIDIANAS COMO ELLAS SOLAS EMANADAS DE OTRO Estado de Conciencia”, donde da cuenta de una leyenda del metro alusiva a la prohibición de fumar, o sobre una «nota para el carpintero» dejada por otro trabajador.

---

autor zamorano: *SEROjos ... y monuMENTALES ...* como apunta el propio Alejo en el colofón de *Son /netos ...* “Desde mil novecientos sesenta y TANTOS estos SONETOS –TONTOS- han sido una y otra VOZ EXTRAPAPELADOS.” Y también su esmero por retocar constantemente los textos que hacía, aunque pasaran años; un hecho que comparte con otros poetas del siglo XX que admiraba como Juan Ramón Jiménez, César Vallejo o Jorge Guillén.

<sup>88</sup> Como ejemplo de soledades e incomprensiones nos valen los poemas “Cuan inmóvil la moviola” (pág. 123) o “Sonata y panfleto que es halo” (pág. 127).

<sup>89</sup> Recuerda de este modo a «Antonio DOS SANTOS porDIOSero de Braganza» en el poema “ASI FUE proCLAMADO / Y EN LOS AIRES” (133); o a “Don fulano de tal dudando de su sombra” (137).

<sup>90</sup> Véase “Clamor a Claudio” (131).

<sup>91</sup> “Son-neto” (139).

Estos eslóganes o comentarios a esas anécdotas cotidianas, los coloca *enfrentados* como hemos señalado a los sonetos, entre uno y otro, como ya hiciera en otros libros<sup>92</sup>. Ofrece en ellos el poeta sayagués mitad dibujo, mitad texto, en un collage, una sentencia, reflexión, humor o crítica ante hechos cotidianos tomados de la prensa diaria, o de anécdotas de trabajo. Con ello Alejo nos induce a darnos cuenta de que pasamos cerca de lo humano -hechos o actitudes- sin detenernos a pensar en lo que estamos viendo o viviendo. Nos deja patente, desde el ingenio hasta lo absurdo de la misma sociedad, que recibe mensajes, aparentemente incomprensibles, sin pestañear siquiera ni cuestionar su contenido aunque incida y repercuta sobre el ciudadano directamente; véase así en la pág. 128:

CUIDE EL TREN «SUYO»  
COMO SI FUERA NUESTRO  
PORQUE ES NUESTRO...

O el anuncio de un producto que ofrece un bar, con un comentario al uso alejano, en la pág. 138:

clAMOROSO, AMOROSO,  
MOROSO, OROSO ...  
y O, es el fraterno VAHO de  
lo COTIDIANO  
cuando se libra del barniz  
pertinaz de lo corriente

AY CALDO

Sin dejar al margen la ternura del hecho en sí, muestra una clara referencia a las letras que se caen de los carteles o anuncios por el uso, el paso del tiempo, el descuido o la desidia ante un uso desordenado del lenguaje.

Se pueden constatar los mismos recursos, habituales en su estilo, de levantar palabras, sílabas, parte de una palabra o letras. Pero en este caso a la *manipulación* de la expresión se añade la de la métrica. Presenta Alejo unos sonetos bellos, de una hechura muy cuidada, desde la grafía y la fonología a la semántica, donde se acompasa el ritmo poético con el ritmo ideológico y conceptual del contenido crítico y de la “historia” humana que está contando. Así, en la “Sonata del semejante / o / solos / de cuerda”:

---

<sup>92</sup> Se trata de *Separata de lo Mismo*, o *Son / netos /// son / ecos*, escritos en los mismos años.

Bajo la inmenSA CAPA DE LOS CIELOS  
DOSEL SIN FIN ya llega hasta el estrado  
de la calle otra vez

El mismo DADO  
LE OFRECE LA OCASIÓN

Sin altos vuelos  
NAVEGA A LA DERIVA por los suelos  
[...]

... incluida en este caso una diferente disposición tipográfica al colgar versos, que podríamos considerar otra manera de buscar un verso encabalgado, aparte de la disposición visual, u otras recurrencias significativas.

No abandona, además, las muestras de su rico vocabulario tradicional como en “bruna”<sup>93</sup>, o su capacidad de generar palabras nuevas, como en “hombrío”<sup>94</sup>, ambos casos en el poema “ASÍ FUE proCLAMADO / Y EN LOS AIRES” ya comentado. Lo mismo cabría decir de las expresiones populares, también habituales en su discurso poético. Nos sirve de ejemplo también “ASI FUE proCLAMADO...”: “la capa de los pobres el estío / es...”

Hay referencias a versos de autores *queridos* por nuestro poeta, en un alarde de intertextualidad, como la clara a Miguel Hernández en el poema tan comentado “ASI FUE proCLAMADO...”: “umbrío por la pena casi bruno”. O a *El vuelo de la celebración* de Claudio Rodríguez en el verso “... aunque me quede A TODO VUELO...” en el poema que dedica al propio Claudio Rodríguez “Clamor a claudio” (131)

Y todo ello, destacamos, dentro de una estructura tan compleja en relación al ritmo o la rima como el soneto. Experiencia de la que sale airoso una y otra vez. Como en el uso de otros recursos habituales en él: las interrogaciones retóricas, los paréntesis, los comentarios entre guiones, o la cita inicial del poema, a modo de glosa. Nos sirve de ejemplo para todos ellos el poema “Los «cantos» de la luna” (pág. 135). Aquí la ironía

---

<sup>93</sup> Bruno: *De color negro u oscuro*, según el diccionario de la RAE.

<http://ema.rae.es/drae/?val=%E2%80%9Cbruna%E2%80%9D> [29/08/2015]

<sup>94</sup> De una forma característica, muy propia de Alejo, «fuerza» la palabra para que diga más de lo que dice en sí. De ese modo la pena de «umbrío» se añade a la honradez / valentía que tiene el sustantivo «hombria»; y ello aunque se forme una nueva palabra, o mejor aún, para formarla: “hombrío”. Recogiendo de ese modo los dos significados, el de honradez y pena, en un mendigo, de quien nos transmite, fundamentalmente, su dignidad y pundonor.

se marca desde la «cita-glosa» inicial<sup>95</sup>, que nos da la pauta de lo absurdo de un Almirante observando una piedra lunar, y acaba con el interés económico de “...CON PEOR O MEJOR -SANTA FORTUNA- ...” a que parece quedar reducida la observación. Igual interpretación cabe de la palabra popular “canto” usada en vez de piedra.

Hay que comentar, por último, el nombre con el que firma el poemario, porque una vez más lo transforma-esconde. Así firma el prólogo como Justo Alejo Vagatella. La referencia a lo leve, lo sin importancia de una «bagatela» queda como muestra de su intención sempiterna de humildad, de sencillez, de ser uno cualquiera o uno más con todos, tantas veces expresado en su obra. Incluso al vagar de un lado para otro<sup>96</sup>, viajando.

#### 2.2.21. Año 1991. *Poemas de Justo Alejo*. Soportes y motivos varios.

En el número 74 de la colección «Veneno», y editado como hoja volandera, de la mano del amigo de Alejo, Francisco Aliseda, se publicaron *Poemas de Justo Alejo*, con diversas tipografías en la portada, *al aire* del zamorano, junto con las «oes» -que plasmó tanto en sus últimos libros el poeta sayagués-, una de las cuales la aprovecha el editor para englobar, visualmente, las dos letras finales de su nombre y apellido, mientras otra sirve para enmarcar el número de la colección. Son dos poemas. Uno dedicado a Antonio Machado, a propósito del homenaje que se le tributó en las postrimerías del franquismo en Segovia. Este se encuentra publicado, con variantes, en *El aroma del viento*, aunque la fecha que aparece en el texto «circa 1965» quizá haga alusión a la visita que hace con sus amigos a Segovia en esas fechas.

El segundo también señala como fecha «circa 1965» pero creemos que es un error porque el poema está incluido en una carta fechada en 1974 que dirige el poeta zamorano a Pablo Rodríguez<sup>97</sup>. El poema, pues, creemos que es inédito. Hace referencia

---

<sup>95</sup> Juega con tres palabras -general, piedra y lunar- haciéndolas saltar de significado, cambiándoles los complementos gramaticales y la ordenación sintáctica de sujeto, verbo y complemento, «cambiando» también de ese modo la realidad que origina el texto.

<sup>96</sup> Puede ser incluso un guiño o referencia al viaje que meses antes realizó a Italia, y del que hay fotos que dejan constancia, o a Marruecos durante las navidades de 1977.

<sup>97</sup> La carta nos la facilitó el propio Pablo Rodríguez. En ella se alude además a L. Lazarevich, un poeta yugoslavo (hoy serbio) que vivió a caballo entre el siglo XIX y el XX, y a la posibilidad de publicarle, traducido por él, un cuento en los Pliegos de Cordel Valisoletanos, *Por la Patria*, como ocurriría a finales de ese mismo 1974.

a la voracidad omnímoda del poder económico y militar al compararlo, en una dura crítica, con los piojos.

2.2.22. Año 1992. *HUMO – HOME / N A J E / a / Francisco Sabadell*. Soportes y motivos varios.

*HUMO – HOME / N A J E / a / Francisco Sabadell* se publica en 1992 por la Diputación de Valladolid, a instancias de sus amigos de la Librería Relieve. El libro tuvo un largo recorrido ya que pretendía ser, según cuenta en carta a sus amigos el propio Justo Alejo, y que se reproduce en el libro junto a testimonios semblanzas y poemas, un «libro-museo». Hay en *HUMO...* textos en prosa y poemas que reflejan vivencias cotidianas del Valladolid de los años sesenta, al lado de sonetos, descriptivos de la obra y personalidad del pintor y grabador homenajeado, recogidos algunos en libro como "Bisel azul o acuarela del cielo" de *Son / netos...*

2.2.23. Blogs. Antologías. Páginas web

También hay textos alejianos en el libro de José Antonio Parreño, *Poetas suicidas* (1990), y en la actualidad en diversos blogs y páginas de internet, de las que destacamos el comentario de Guadalupe Grande en la sección «Rinconete» de la web del *Centro Virtual Cervantes* (2002), por sus acertados comentarios sobre la poesía del poeta sayagués y la pequeña reseña de su poesía donde alude a escribir versos en blanco del poema "0" de *Alaciar* como una declaración de intenciones del poeta sayagués.

### **2.3. Inéditos: aclaraciones y explicaciones**

A modo de colofón y referencia última queremos comentar los inéditos que hemos encontrado entre los papales del poeta sayagués, que nos facilitó su viuda, Silvia Herbert. Algunos ya están reseñados por Antonio Piedra (1997) en su edición de la *Poesía* de Justo Alejo. Pero queremos aportar un impulso más a futuros estudiosos con estos comentarios, ante lagunas y sombras que hemos observado en su edición.

Indica el propio Piedra (1997: 34) a propósito de los primeros inéditos en el tiempo de nuestro poeta que es posible que haya otros textos anteriores a *Poemas tan*

*inconscientes como flores de arrabal* pero no los consideró el poeta dignos de ser salvados. Creemos nosotros sin embargo que «en parte» sí los consideró, o cuando menos los consideró con el mismo cariño que las... *flores de arrabal*. Se trata de *Hojas sueltas*, una recopilación aún inédita de sus textos juveniles. Es clara la consideración del poeta zamorano que anotó en la portada del poemario, a mano, «Tonterías de niño». Estos versos mecanografiados quedaron en la casa familiar de Formariz y en manos de su hermana Fina, cuando acompañaba al poeta en sus últimos meses en Madrid. Son la primera recopilación de sus poemas, hecha por él mismo. Son muy *juveniles* y están muy influidos por las lecturas de los libros de texto escolares y sus estudios de bachillerato.

### 2.3.1. HOJAS SUELTAS

Esta su primera obra es un libro juvenil como hemos indicado, mecano-escrito, que Alejo titula *HOJAS SUELTAS*<sup>98</sup>. Seguramente sean los primeros poemas de los que está orgulloso. *Decora* el librito con caracteres de la máquina de escribir, haciendo orlas, en la portada y en la contraportada del libro, así como en las páginas que sirvan de entrada a las dos secciones o libritos en que lo divide. Es esta la primera muestra de su *debilidad* por la maquetación y el diseño, de la que más adelante nos dará cumplidos ejemplos, con su cuidado y esmero en la edición de su obra. Estos textos primerizos nos sirven también para confirmar que no hay nada espontáneo en nuestro poeta, como también veremos más adelante, a propósito de algunas de sus «innovaciones tipográficas».

El libro se compone, como acabamos de señalar, a su vez de dos libritos, “Amorosas” y “Diversas”. En la primera recoge poemas de amor, poemas a niñas o jóvenes que han pasado por una experiencia triste, fiestas populares, anécdotas de pueblo, la naturaleza, algunos amigos, etc. En “Diversas” hay una mezcla de poemas de corte militar, con cantos, loas, odas a hechos gloriosos, a héroes de la parafernalia patriótica, o devociones religiosas; a las que se unen anécdotas y actitudes ante la vida, más o menos personales. Su modo de construir sintácticamente, su sentido del ritmo, su

---

<sup>98</sup> Nos lo facilita la hermana del poeta, Serafina, que vivió en la casa de Alejo en Madrid, durante 1978-1979, y que sabía que se encontraban entre otros papeles en la casa familiar de Formariz; lo que además nos corroboró su otra hermana, María.

huida de la rima fácil, yendo al fondo, al contenido, de lo que se quiere decir, nos ofrecen en este libro los pinitos de todo poeta, que escoge, valientemente, el soneto como poema estrófico para más de la mitad de los poemas del libro.

Así, en la pág. 36 de “Amorosas” nos encontramos un soneto de amor, sin título, del que entresacamos el primer cuarteto:

El fuego de tu amor me está abrasando  
el hielo de tus celos me congela,  
y estoy igual que la cerosa vela  
que el fuego lentamente va apagando.  
[...]

Se traslucen sus únicas lecturas, las de los libros de texto y la exigua biblioteca de la escuela: es poesía popular y teatro del siglo de Oro; a los que hay que añadir los libros de la Escuela del Ejército del Aire, en León, donde estudió hasta enfermar<sup>99</sup>. También se filtra aquí el juego fino del humor, que veremos en otros textos posteriores. Las referencias a nombres, supuestos, de las amadas, la declamación, el dirigirse de pronto a un «tú» que recoge las quejas del poeta, el tono grandilocuente o impostado, ante la naturaleza, los acrósticos, son una muestra del empeño de quien está aprendiendo, pero también empezando a anunciar algo de lo que será después su lenguaje innovador. Imitación completa de lo que ve en los libros.

Así, en la pág. 30 de “Diversas” vemos un poema sin título, dedicado al lápiz:

[...]  
Muy pronto yo también, sí, me habré muerto  
sin dejar una huella en el sendero;  
[...]  
y nadie aliviará mi desconcierto  
una huella, también, de lapicero.

En cuanto a los temas, desde la muerte (la propia) hasta el detalle de fijarse en un lapicero para escribir un poema, nos dan muestras de su personalidad futura, ya palpable. También están, en otros poemas de los dos libritos que componen *HOJAS SUELTAS*, temas como la ausencia del padre, en el poema “Uno de Noviembre día de

---

<sup>99</sup> Algunos amigos de Formariz nos ha indicado que *devoraba* todo libro que caía en sus manos, leyendo incluso por la noche hasta altas horas de la madrugada. Los fríos inviernos, y en especial el de 1953, provocaron esa tuberculosis que le apartó de los estudios y le tuvo convaleciente en su pueblo durante un año; tiempo que seguro dedicó a reordenar sus primeros poemas.

los muertos” (pág. 4 -vuelta-) de «Diversas»; la madre en “La esperaba vehemente” (pág. 2) de «Diversas»; o “Esa mejilla, Madre...” (pág. 3 -vuelta-) de «Diversas»; o la naturaleza, también en «Diversas», reflejada en el atardecer, un tema recurrente en su poesía: “El ocaso” (pág. 7 -vuelta-), “La tarde muere” (pág. 5), o “El declinar de una tarde” (pág. 40). De este último destacamos:

[...]  
¡Cómo la adoraba el aire!  
Enamorado y convulso  
se puso a ceñir su talle,  
y mil prodigos sollozos  
vertió sobre los ramajes.

Ya está también en estos versos inéditos y primerizos el uso de versos de otros poetas, como también hará con cualquier texto (ya sea anuncio publicitario, poema, leyenda del Metro, etc.). En esta ocasión se trata de Lope de Vega, que primero utiliza como cita al principio del poema, y luego *incrusta* a la manera intertextual entre sus versos. Lo vemos en el poema, “El amar roba el amor”, donde también encontramos el juego de vocablos o palabras con parecido fónico, buscando el recurso literario. La cita es: “No se puede amar sin dar / ni dar sin empobrecer.”, y el poema dice:

[...]  
Y era tan dulce bogar  
teniéndote junto a mí  
que, todo, todo te di,  
«no se puede amar sin dar»  
[...]

Nos hemos encontrado además otros dos grupos de poemas inéditos, con cierta proximidad a estos que acabamos de comentar<sup>100</sup>. Los hemos datado entre 1955 y 1959. Son las fechas en que empieza a estudiar el bachillerato y lo termina. Refleja en ellos un acercamiento a una literatura ya distinta a la del romancero y los siglos de Oro. El verso, largo o corto, se hace más severo porque ya no sigue tanto al adjetivo como al concepto. A la vez se hace más profundo, ordenando sus ideas. Pensamos que puede ser producto

---

<sup>100</sup> Nos los proporcionaron, en distintos momentos, a principios de los años 90, los amigos de Alejo, Ramón Torío y Pablo Rodríguez, aunque los tenía guardados casi todos éste último. Son de dos tipos. Uno son un grupo de poemas sin clasificar, donde hay poemas que no hemos encontrado en otros poemarios del autor zamorano, ni están recogidos en ningún lugar; a los que hay que añadir algunos que sí están recogidos en *Poemas tan inconscientes...* El otro son estos *Poemas tan inconscientes...* que acabamos de mencionar y que encontramos como tal libro organizado entre los papeles del poeta que guardaba su viuda Silvia Herbert, y que también reseña con el mismo título, en la edición de su poesía, Antonio Piedra.



de una crisis (¿juvenil?) de los valores aprendidos en la escuela y en la iglesia hasta entonces, y el descubrimiento de otros valores como la justicia, la libertad, la solidaridad, etc. Algunos de estos poemas, corregidos y retocados, pasaron a formar parte de *Yermos a la espera*.

Pero nos llamado la atención de entre todos ellos, unos versos, que creemos inéditos aún, y que hacen referencia a elementos constantes en su poesía, como son la muerte y el hecho de utilizar textos de otros poetas; pero lo que nos llamado la atención es que se aprecian otras lecturas y otro tono en su poesía. El poema se titula “Con una tarde a cuestas” y refleja soledad y desesperación:

[...]  
Yo no sé a qué he venido  
aunque tenga una cuerda  
arrollada en el fondo  
de esta sucia maleta.  
[...]  
Porque ya el corazón  
salta en arco hacia afuera  
«Y detrás de la nuca me han tocado de pronto  
unas manos no humanas hasta hacerme de nieve (1).»

(1) Blas de Otero: de Ángel Fieramente Humano\*

\*Nota del doctorando: La llamada a nota y su texto son del propio Alejo.

### 2.3.2. *Poemas tan inconscientes como flores de arrabal*

Pero aparte de ese grupo heterogéneo de poemas citado nos encontramos con un poemario inédito, bien conformado: *Poemas tan inconscientes como flores de arrabal* que reseña y valora positivamente el editor de su poesía como tal inédito, en *Poesía* (volumen I) y que coloca al inicio de su obra.

A nuestro entender estos *Poemas tan inconscientes...* los tiene ya preparados el autor sayagués como libro para editar<sup>101</sup>. Quizá son los que enseña a José María

---

<sup>101</sup> Indica el editor Antonio Piedra que quizá estuvieron preparados para editarlos en los «Pliegos de Cordel Valisoletanos» u en otra colección de la Librería Relieve, aunque, evidentemente, no salieron a la luz.

Arreciado, uno de sus amigos del bachillerato que realiza en el Instituto Zorrilla de la capital vallisoletana, y que éste presenta a Domingo Rodríguez de la Librería Relieve<sup>102</sup>.

Son estos unos poemas ya maduros, de un poeta que ha trabajado mucho en silencio. Son tan completos que denotan un hombre con avatares vitales y un poeta con lecturas y experiencias literarias. Se nota el *peso* poético de estos poemas sobre todo teniendo como referencia los poemas arriba reseñados como primeros inéditos: el poemario que titula el poeta *Hojas Sueltas*; porque si en las *Hojas...* «copia» a los clásicos, ahora, y más después del ejemplo que hemos citado de Blas de Otero en el grupo de poemas intermedios entre los *primeros* inéditos y estos *inconscientes*, no solo cita a los clásicos sino que los incluye, los *incrusta* dentro de sus poemas, sin cita o llamada de aviso, a modo de intertextualidad, como hará ya a lo largo de toda su vida poética, en casos semejantes.

Así vemos que ha madurado sus habilidades técnicas (aliteraciones, fonetismo expresivo, recursos métricos, etc.)<sup>103</sup> al lado de titubeos y poemas de una consistencia poética más endeble (ripios y temática más *seguidista* de autores consagrados).

Sus temas y el modo de desarrollarlos son también de un poeta que sabe lo que quiere decir. Así, en el poema sin título “Hay miedo de pensar” (pág. 52)

Hay miedo de pensar.  
Pensar en tantos días  
desvaídos del brillo  
de las cosas que engendra,  
de quedarse varado a un lado del camino

---

<sup>102</sup> Tal posibilidad existe según testimonio de J.M. Arreciado en conversación que tuvimos en París en 1992. Si bien los poemas que lleva a la Librería Relieve son los que después se publicaron como *Yermos a la espera*, como nos señaló más tarde. También se refleja en una carta que Arreciado envía a Ramón Torío, a raíz de la muerte de Justo Alejo y en contestación a otra de Torío donde éste le propone hacer un homenaje al sayagués.

<sup>103</sup> Como ejemplo de esas habilidades y el empleo de recursos estilísticos veamos del poema “Presentación” (pág. 47) -citaremos siempre en estas notas las referencias a estos *Poemas tan inconscientes...* por la edición de la obra poética de Justo Alejo que ha realizado Antonio Piedra:-

[...]  
sin velas y sin alas  
que entregar a los vientos  
sin naves ni aquilones  
que entregar a las velas [...]

... donde podemos observar aliteración y sobre todo fonetismo expresivo de la «s» para indicar la onomatopeya del silbido que produce el viento; o el aprovechamiento rítmico del verso dividido en dos hemistiquios “sin velas / sin alas”, que repite dos versos más abajo en “sin naves / ni aquilones”; o la repetición paralelística de la estructura sintáctica «que + infinitivo + objeto indirecto»; estructuras bimembres tan propias de la poesía española desde Bécquer.

sin sentir arrastrarse río abajo  
hacia el futuro eterno de los siglos [...]

Son poemas cohesionados alrededor de anécdotas humanas<sup>104</sup>, reflexiones sobre la vida, con el trasfondo apuntado ya de una crítica social y una clara rebeldía ante la injusticia o la insolidaridad<sup>105</sup>.

Nos sirven los versos del poema sin título “El bobo está en el barrio” (pág. 68):

[...] Mañana, puede ser, un carro triste  
le pasará sus ruedas con arena  
por la vida de corcho. Y morirá  
sin tiempo de gritar por sementera.  
Mañana, el bobo puede, no lo dudéis, estar muerto en la acera.

Parte de impresiones y expresiones populares, que toma del acervo cultural común, para recrear sus poemas. Como ejemplo nos sirve el poema sin título “Que me traigan a mi Abril” (pág. 90-91) que rezuma saber y hechura popular:

[...] Una nube era una nube.  
Como dos y tres son cinco.  
Un cordero,  
blanco, negro,  
un cordero.  
Como un pájaro era un pájaro.  
Pero ahora ya las líneas se han quebrado.  
He perdido mis corderos y mis hadas,  
y la luna ingratamente se ha mofado de mis penas empinada.

Su delicadeza en el tratamiento y en la forma, recuerda a Lorca, León Felipe o Juan Ramón, por las alusiones a la ironía, el rezo, la alegoría, la pureza del término lingüístico, las sinestesias, y cierto «aire» neopopularista de la mano de sus inmersiones culturales en el saber popular. Igual ocurre con las citas y resonancias literarias de poetas conocidos, que quedan dentro del poema formando parte del texto<sup>106</sup>.

---

<sup>104</sup> Es tremendamente emotivo el poema “Niña de diez años con los labios pintados”.

<sup>105</sup> Recoge, dentro del poema, dotando a los versos de un gran realismo y de esa cotidianidad de la que después nos dará cumplidos ejemplos, una “Hoja de la Caridad. N° 179”, (pág. 61-62); y una cita, a modo de anuncio del periódico, en la sección anuncios por palabras que dice, “Donativos” donde se alude a una familia, “necesitada”, de cinco hijos. La precisión y verosimilitud incluye incluso la fecha: 21-12-58. No hay que excluir sin embargo la referencia personal, o el sentido crítico sobre la sociedad, *imitando* alguna película de la época dirigida por Berlanga o Bardem.

<sup>106</sup> Hay ecos en el poema “Cuento” (de Lorca); en “Dadnos la voz” (de León Felipe); o en “Sin voz” (de Juan Ramón); entre otras citas que *recuerdan* a Miguel Hernández o Bécquer.

Su seriedad le lleva a conceptualizaciones de anécdotas o injusticias sociales, dándole un sentido de arenga a veces y de sermón otras<sup>107</sup>. Sin embargo apunta el recurso a la ironía y la filosofía<sup>108</sup> como el mejor modo de salvaguardar las esencias poéticas; formándose de ese modo, a nuestro entender, dos tipos de poemas: el de los que giran alrededor de la palabra y los que lo hacen alrededor de la frase.

Sirva como ejemplo del modelo *frase*, el poema “Metamorfosis” (pág. 79):

A medida que avanzan las horas de la vida  
van siendo los recuerdos como huesos al aire.  
Se van haciendo solo habitantes fríos, de la fría cabeza [...]

Y del modelo *palabra* el poema sin título, cuyo primer verso es “Un freno a toda boca”, (pág. 78):

Un freno a toda boca;  
que el mundo se quedara  
milagrosa y repentinamente mudo.  
Para acabar con esta desbandada  
de pájaros vacíos  
que son, ya, las palabras [...]

Algunos de los rasgos más personales de su futuro estilo poético se pueden rastrear ya en este poemario inicial. Así los juegos de palabras, por ejemplo, existen,

---

<sup>107</sup> Valgan como muestra “Dadnos la voz” (pág. 64-65):

[...] Pero yo me estoy ahogando por mí y por ti.  
¿Que no grito? Si lo que lloro es el grito  
que se me ha quedado seco, pegado por las entrañas [...]

y “Cadena perpetua” (pág. 66):

Cuatro por cinco, veinte  
siempre.  
Piedra al cielo,  
ley de gravedad ...  
Vida, muerte;  
día, noche.  
[...]  
Qué libertad  
que las piedras siguieran con su vuelo  
y el hombre fuera con el hombre, hombre [...]

<sup>108</sup> Una muestra de esa ironía es el poema “Enajenación” (pág. 70):

La campana está sonando  
en la mañana de otoño  
cuando el hombre es de silencio  
y los pájaros sonoros [...]

aunque se quedan en el concepto, en el significado, en el fin que persigue con el tema que trata, que ahora es para el poeta incipiente mucho más importante. No llega al juego lingüístico experimental; no es el momento, pero sí hay juego creativo, buscando lo absurdo en ocasiones y callejones sin salida, recursos de la ironía (como el poema comentado en nota “Enajenaciones”), a donde le lleva su dominio del lenguaje, la sabiduría de expresiones populares, trabalenguas y juegos fonéticos infantiles, el simbolismo o el surrealismo que está aprendiendo en los libros, (ahora ya no solo escolares) desde Lorca a César Vallejo, a quien ya no dejará en todo su quehacer poético.

Existen además otros textos que son inéditos hasta que los incluye Piedra en su edición de la *Poesía* de Justo Alejo. Con relación a estos textos es preciso decir que no podemos estar de acuerdo con algunos criterios que sigue el editor para su publicación. No indica casi nunca si están ya editados parcial o totalmente, o si son una versión (anterior o mejorada) de otros poemas ya publicados por el propio poeta, o, como sucede con *El aroma del viento*, publicados póstumamente por sus amigos (aunque, ciertamente, según el poemario que dejó preparado el autor zamorano). El editor en todos los casos se limita a publicar los textos que encuentra (y tal y como los encuentra) en carpetas, entre los papeles del poeta sayagués, aunque algunos están repetidos en diversos poemarios inéditos que se encuentran en las mismas carpetas que reproduce el mismo Piedra, con varios y variados títulos, fruto de agrupaciones y reordenaciones que hacía Alejo corrigiendo su obra, o preparándola para premios de poesía, como hemos indicado, o, simplemente, reordenándola y agrupando con nuevos criterios antiguos poemas y poemarios.

Al margen de lo dicho hay que señalar que nosotros hemos encontrado otros poemarios inéditos, también entre los papeles del autor sayagués que custodiaba su viuda Silvia Herbert<sup>109</sup>. Son cuatro poemarios que no reseña el editor A. Piedra a pesar de que le indicamos dicha ausencia, porque de una u otra manera están *duplicados*, al aparecer en los recogidos por él. A estos cuatro poemarios que indicamos les ocurre lo que ya hemos indicado a propósito de los poemarios que reseña A. Piedra: están a veces

---

<sup>109</sup> Son: *LUCES Y SEÑALES -Alaciar III-*, fechado por el propio Alejo en 1974 en una “Nota Bio-Bibliográfica”; *ACENDRADO EN PIEDRA, César*, sin fecha; *CLARIDAD Y DISTANCIA*, sin fecha aunque anota el poeta sayagués «junio de 1976» en el poema que dedica a Federico García Lorca; y *FRAGMENTOS (Todo queda en el aire)*, sin fecha también aunque está tachado «junio de 1976» del poema que dedica a Federico García (Lorca). Todos están presentados a un premio de poesía (en algunos consta *a mano* «Adonais», con un número al lado). Las dos notas biobibliográficas que hay aportan referencias para su datación, por los libros que indica que ha escrito y publicado hasta *ese* momento).

repetidos varios poemas en los distintos poemarios que recogemos; y esto lo hemos observado tanto en los poemarios inéditos que hemos recogido nosotros como en los que recoge Antonio Piedra. Hay, no obstante, en estos poemarios, algún poema que aún es inédito, bien porque quedó fuera de las reordenaciones que hizo el poeta en el último año de su vida, bien porque no le encajaba en los poemarios que conocemos, o bien porque dichos poemarios estaban estructurados como grupo de poemas cerrados, sin posibilidad de encajar otros, o incluso, porque pensara en futuras reordenaciones.

Comentaremos ahora de forma sucinta los dos grupos de poemarios (el de Antonio Piedra y el nuestro), señalando lo más significativo de ambos, y dejando constancia de su carácter inédito, y por tanto que solo se encuentran en los poemarios que recogemos nosotros o Antonio Piedra.

### 2.3.3. Comentarios sobre los inéditos que recoge Antonio Piedra.

2.3.3.1. Sobre el poemario *Claridad y distancia* (recogido en el Volumen I), y del apartado I que se titula “Luces y Señales” señalamos que:

Hay poemas coincidentes con el poemario que recogemos nosotros titulado *Acendrado en piedra César*, y, si bien en menor medida, también de los poemarios recogidos por nosotros, *Luces y señales -Alaciar III-* y *Claridad y distancia*, poemario que coincide en el título con el que recoge Antonio Piedra, pero que es posterior al del editor y con poemas también diferentes.

Del apartado II que se titula “Azules o Astros”: Debemos reseñar que es donde se encuentran ocho poemas estrictamente inéditos, que no están recogidos ni en libro ni en los otros inéditos recogidos por nosotros; entre todos ellos destacamos los poemas referidos a Segovia, Ávila o Zamora, o el poema dedicado a Miguel de Unamuno.

Hay además dos poemas de «este» *Claridad y distancia* que recoge Piedra que ya han sido publicados, y son por tanto éditos y no inéditos. Nos referimos a “Don Perengano de Tal” publicado en *Doce Dulces...* y “Estereotipo II” publicado en *Son / netos...*

Esto además nos sirve para datar el poemario *Claridad y distancia* que recoge Piedra, como anterior a la publicación en 1976 de *Son / netos...*; y además para indicar que alguno de los poemas de *Doce Dulces...* ya estaban escritos antes de 1976 (por lo menos).

Se debe mencionar por último, dentro de este poemario denominado *Claridad y distancia*, el poema “ID – ALGO (trasHUMANANCIA)” que recogemos nosotros en el poemario del sayagués, premiado en Palma de Mallorca: *El ALGO ritmo*. Este mismo poema además está recogido por el propio Piedra en el volumen II de su edición de la poesía del zamorano, en el apartado III del bloque que el editor reseña como “Material Móvil”.

2.3.3.2. Otro de los inéditos que recoge Antonio Piedra, en este caso en el volumen II de la edición que comentamos, es *SolIDADES son ORAS*. Este poemario está dividido en tres apartados. El I se refiere a los versos que el poeta zamorano dedica a su amigo José María Arreciado, y se aprecia en alusiones claras. Lo que no dice el editor, es que están/estaban preparados y maquetados como un número de los «Pliegos de Cordel Valisoletanos», con una dedicatoria especial, al amigo del poeta. Todos estos poemas son plenamente inéditos, y es posible que los siguientes apartados, II y III, también fueran incluidos en esos «Pliegos de Cordel Valisoletanos» dedicados a J.M. Arreciado. El apartado II se titula “7 sonetos en flor”. Son poemas que en su mayor parte están recogidos en *Doce Dulces...*<sup>110</sup>. El apartado III consta de tres poemas de los cuales uno, “Érase una voz”, está incluido en los *Doce Dulces...*, siendo realmente inéditos los otros dos.

2.3.3.3. En el mismo volumen II de la edición de la poesía de Justo Alejo que hace Antonio Piedra, nos encontramos otro inédito, que se titula *Fragmentos (todo queda en el aire)*. Los poemas aquí recogidos están en otros poemarios de años anteriores, también recogidos por nosotros y que ya hemos mencionado, así como en otro poemario, también recogido por nosotros, con el mismo título de *Fragmentos (todo queda en el aire)*, que incluye además otros poemas no recogidos por Piedra, aunque tampoco son inéditos.

Aparte de este comentario, debemos decir que hay tres poemas de este *Fragmentos...* que recoge Piedra que ya están publicados en *sola- / MENTE unas PALABRAS...* Se trata de “Material Móvil” (publicado con el mismo título); “Olas y/o Gaviotas” (está publicado sin título, y cambia ligeramente el final del poema); y “Abril” (que se puede decir que está en realidad parafraseado, o re-creado al estilo alejiano).

---

<sup>110</sup> Están recogidos todos menos uno. No obstante hay ligeras variantes, de edición sobre todo, que hacen referencia, principalmente, a mayúsculas y minúsculas.

2.3.3.4. El resto de los poemas inéditos están recogidos en la edición de Piedra, siguiendo las carpetas ordenadas en los papeles del zamorano, en dos bloques: “Material Móvil” y “Otros Poemas”. Tienen ambos bloques varios apartados y grupos de poemas. En “Material Móvil” se encuentran algunos poemas ya recogidos en libro o publicados, como en *ARENALES*, siguiendo su edición en los «Pliegos de Cordel Valisoletanos», donde se editan poemas del autor sayagués junto a los de otros poetas, y que hemos reseñado en su lugar correspondiente. También se encuentran aquí los poemas recogidos en el libro editado por el pintor y grabador Félix Cuadrado Lomas, titulado *Mulas*; y *allá mundial poema*, elaborado con su amigo Fernando Zamora, afín al grupo de la Librería Relieve, y que también hemos mencionado en su lugar. Sobre estos tres poemarios debemos decir que el editor no recoge la maquetación ni la caja tipográfica que hace Alejo, y que es importante, por su significación, como en casi todos los libros del zamorano.

Hechas estas salvedades, creemos que el resto de los poemas son, salvo excepciones, rigurosamente inéditos. En el apartado de la edición de Piedra, “allá mundial poema (1)” de *Poesía 2* hay un poema titulado “Naderías” que solo está reproducido en una carta personal de Alejo a Fernando Zamora, donde el poeta sayagués hace referencia a un posible homenaje a Antonio Machado del cual “Naderías” formaría parte. En el apartado “allá mundial poema (2)” hay poemas inéditos dedicados a su amigo y compañero de *aventuras* poéticas Ramón Torío; hay además en este mismo apartado poemas que hacen referencia a su infancia, otros en recuerdo de Anne-Marie, el amor francés de nuestro poeta desde su Lectorado en París en 1965/1966; otros que hacen referencia a viajes (en ferrocarril principalmente) por Castilla, y uno dedicado al pintor Antonio López (que también recogemos nosotros en *Acendrado en piedra*, César con el título “Luces / primeros disfraces”).

Por otro lado en el apartado III de este bloque denominado “Material Móvil” hay poemas (críticos) dedicados a Zamora y el río Duero, otros que hacen referencia al proceso creativo del pintor Félix Cuadrado Lomas; también se encuentran aquí los dos poemas que fueron la *base* para el poemario *El ALGO ritmo*; y un grupo de sonetos de la misma época que *Separata de lo Mismo*, *Son / netos /// Son ecos*, *Doce Dulces sonetos* y *en prosa*; por último hay un poema sobre los «ovnis», que hace referencia a una anécdota vivida con otros compañeros del Ejército del Aire.



En el apartado IV de este mismo bloque, por último, hay versiones de otros poemas ya publicados, eslóganes (algunos publicados en otros libros del autor sayagués), junto a poemas dedicados a Félix (\*Cuadrado Lomas) o César (\*Vallejo). Poemas que junto a los de los otros apartados reseñados en “Material Móvil” merecen un estudio más pormenorizado, ahora fuera de nuestro alcance.

2.3.3.5. El otro bloque que hemos mencionado es una miscelánea que se titula “Otros Poemas”. En líneas generales son poemas cortos, expresión de un pensamiento, o comentarios de anécdotas de la vida cotidiana, del tipo de los que coloca o maqueta, enfrentados, a los sonetos que vemos en *Separata...*, o *Son / netos...*. Destacamos dos poemas entre todos: el soneto “Somos heno y el viento es nuestro amigo”, una crítica a la relación de pareja; y un poema, sin título, dedicado a Zamora que recoge su opinión sobre el abandono, por parte de los poderes públicos, en que se encuentra la ciudad y la provincia; algo de lo que no exculpa, por cierto, a los propios zamoranos.

2.3.3.6. Y acabada este cotejo de la obra de Alejo editada por Piedra, y después de comentar lo que está recogido, lo que hay publicado, lo que se ha hecho, hablemos de lo que no está, de lo que falta en esta recopilación de la obra poética del autor sayagués que ha hecho el director de la Fundación Jorge Guillén: ignoramos por qué Antonio Piedra no hace referencia a los *Doce Dulces sonetos...* que se publican en 1990 en la revista *Poesía*. Sobre *El ALGO ritmo*, poemario con el que el poeta zamorano gana el premio Bonanova de Palma de Mallorca en 1974, es lógico que no aparezca porque según nos indicó por carta Pablo Rodríguez “no lo conocía nadie, ni Ramón”, aunque sí se incluyen algunos poemas de ese poemario como «suelos» en el volumen II de la edición de *Poesía*, según hemos comentado.

No hay referencia en la edición de Piedra tampoco a *HUMO – HOME N AJE / a Francisco Sabadell*<sup>111</sup>, donde aparte de la prosa poética que es un recorrido sentimental de las andanzas de ambos creadores por el Valladolid de los años 60, hay una versión diferente del poema “Bisel azul o acuarela del cielo” que aparece en *Son / netos...*, motivada por el pintor y dedicada a su memoria, y que en *HUMO – HOME N AJE...* lleva como título “SONSONeto”.

---

<sup>111</sup> Publicado por la Diputación de Valladolid en 1992 de la mano de Ramón Torío, siguiendo los criterios de edición que había preparado Pablo Rodríguez, recientemente fallecido en aquella fecha.

Acerca de la ausencia de los cuatro poemarios inéditos recogidos por nosotros y que no reseña Piedra, anotamos que en realidad algunos de esos poemarios son «recolocaciones» de poemas para poemarios o libros que en su mayoría presenta a un premio de poesía, como ocurre con el premio «Adonais» en varios años desde 1974, según hemos señalado más arriba. No obstante hay poemas, como el dedicado a Fernando Arrabal, que son rigurosamente inéditos, según dejaremos claro más adelante.

Por otro lado, al margen de ausencias, es criticable también la edición de Piedra por la mala ubicación de algunos poemas en poemarios para los que el criterio de edición es, o parece ser, que el autor zamorano los agrupó en una carpeta determinada, aunque se sabe que no corresponden al título de la carpeta, y que podrían llevar a confusión. Tal es el caso del cuadernillo “allá mundial poema (2)”, del apartado II de “Material móvil”, que es el título del poemario editado en tamaño hoja de periódico con Fernando Zamora en 1963 que recoge el editor en el cuadernillo “allá mundial poema (1)”, del apartado I.

Tampoco entendemos por qué el editor no coteja poemas e indica los que están repetidos y dónde. Cuando se trata de la edición de la poesía completa de un autor como el zamorano, por ese mismo carácter de edición completa, se hace necesario orientar al lector y al futuro estudioso, ya que redundaría en una mejor comprensión de la obra editada; y porque es el modo de apreciar y valorar, en su justa medida, una poesía difícil e intrincada en ocasiones como la de Justo Alejo. Y con versiones de los poemas, habría que añadir.

Y por último un detalle importante que no tiene en cuenta el editor, y cuya importancia hemos comprobado en esta tesis, es la edición y maquetación de los libros que hace el poeta sayagués, y que en determinados casos es fundamental por la caja tipográfica que usa, por la disposición en la página, los collages, los *adornos* gráficos que no son tales, los colores en la tipografía, o el color del papel que escoge para la edición.

De nuestros inéditos solo queremos reseñar, que los cuatro poemarios a los que hemos hecho mención con relación a los recogidos por Antonio Piedra, tienen una característica fundamental: los reordena una y otra vez, para presentarlos al premio

Adonais. Hay poemas así que aparecen y desaparecen de poemarios que recogemos nosotros o Piedra, con el fin de buscar una mayor coherencia y adecuación a los criterios que considera el poeta apropiados en cada momento para ganar el premio de poesía.

Así, según el ánimo y la propia evolución de sus criterios poéticos, varía, corrige y ordena poemas durante años, sin dar una versión definitiva, que en cada momento es la última, y por tanto la mejor para el poeta. Indicamos, como ejemplo de ese personal criterio, que a algunos poemas parece que solo los consideraba propios de un premio de poesía, porque no los incluyó en libro, cuando estaban disponibles a la par que otros (que sí incluyó en libro) desde el primer poemario reordenado con ese fin, en 1974. Valga como muestra las “Cartas Abiertas”, un modelo de poesía «dedicada», donde fluye el sentimiento a la par que su pensamiento, pero que no consideró adecuado publicar junto a otros poemas, sí editados, dedicados a Lorca, Machado, César Vallejo, Conrado del Campo, o a celebrar anécdotas sencillas (tan propias del estilo alejiano) como la sombra de un burro.

2.3.3.7. Al margen de que estén en distintos poemarios (según el criterio del poeta zamorano en cada momento) todos los poemas inéditos que recogemos nosotros los tiene también recogidos Antonio Piedra, como ya hemos indicado, o están publicados en libro o en revista. No obstante, entre los poemas que reseñamos nosotros, hemos encontrado un poema que no está recogido ni en libro o revista publicados, ni en los inéditos que recoge A. Piedra. Es el poema que dedica a Fernando Arrabal “Tú no tienes nada (Nulas Melodías de Arrabal)”, en el poemario titulado *Acendrado en piedra, César*<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> El poema perteneciente a nuestro inédito *Acendrado en Piedra, César* se encuentra en el apartado II “Lugares Comunes” :

*TU No tienes nada*

*(Nulas Melodías de Arrabal)*

*Cuando escribo ESTOS SONES de Arrabal  
de SolEdades voy y a ellas vengo  
mientras difícilmente me SOStengo  
sin caer A LA NUBE CELESTIAL.*

*Netos Sonetos Bajo*

*El Vendaval*

*describo cuando Nada Nada tengo  
ni Tres Blancas Ovejas que mantengo  
del espectro infantil sueño verbal.*

Queremos resaltar, a modo de recensión final, que muchos de los poemas que recogemos nosotros en los cuatro poemarios citados, están recogidos como hemos indicado por Piedra también como inéditos; pero otros poemas denominados inéditos están publicados en *Son /netos...*, o *sola- /MENTE...*; y una gran mayoría están reordenados y publicados de forma unitaria en *El aroma del viento*, según el modelo que preparó el propio Alejo en 1978, pocos meses antes de morir.

Consideramos además importante esta reordenación porque agrupa poemas conocidos desde 1974 y hasta 1977, y también de diferentes poemarios escritos y reordenados varias veces también en esos años. Una reordenación que indicaría, a nuestro entender, el cierre de un ciclo, y consolidaría el camino abierto con *sola- /MENTE / unas /PALABRAS...*, en ese mismo año 1978, según hemos señalado más arriba, como una vía de exploración en su poesía: el hermanamiento de la poesía y la filosofía, acercándose al minimalismo, optando por la poesía como vía de conocimiento y expresión del pensamiento y profundizando en el simbolismo y la semiótica; dejando, de momento, la vía de la poesía como comunicación que tan grandes frutos le había dado.

---

*Decir, decir, decir: PALABRAS HUECAS,  
apenas ruido, HUESOS DEL GIGANTE  
que nos habla y repite MUECAS.*

*Nota del doctorando:* el último terceto está tachado por la mano del poeta.

### 3. LA SOCIEDAD EN LA POESÍA DE JUSTO ALEJO

#### 3. 1. El mundo urbano y el mundo rural

La relación de la poesía de Justo Alejo con la sociedad se sustenta en dos pilares: el ámbito rural y el urbano. El rural se nutre de la tradición y la relación ideal del hombre con la naturaleza, por un lado, y a través del trabajo, duro y noble, por otro; el ámbito urbano en cambio es una relación de clase social, basada en lo superficial y las apariencias: el vínculo del hombre que trabaja con lo *injusto* de ese trabajo y su *falsa* satisfacción. En este marco el poeta sayagués destaca lo marginal, ya que pone el foco sobre los pobres *desvalidos*, y sobre la alienación a través del sometimiento al que queda expuesto el ser humano ante la publicidad y el consumo; y como consecuencia de todo ello, Alejo señala su acercamiento al hombre como un ser filosófico.

Para ello será necesario aclarar y comentar la postura de Justo Alejo en el mundo cotidiano e intelectual que le tocó vivir, porque de su razonamiento se desprenderá la ubicación del poeta con respecto al mundo conflictivo que le rodeaba y su toma de conciencia.

En primer lugar hemos observado que por un lado su actitud literaria parte de la tradición de la que viene la enseñanza en la escuela en la inmediata posguerra civil, y por otro de la pretensión a la que quiere llegar para cambiar la realidad -la propia y la social-. Así nuestro poeta parte de una tradición - urbana y rural- y a la vez de una concienciación y un impulso social, que se traduce poética y lingüísticamente en una recreación de un mensaje literario que de la conciencia individual y tradicional va a la conciencia social<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Su actitud, pensamos, no tiene relación con la política, ni con planteamiento político alguno, ni vinculación a organización política alguna. La referencia a -y su imitación del- comportamiento *comprometido* de Machado nos parece ser su referente, como ya hemos indicado en capítulos anteriores de nuestra tesis. A pesar de tener amigos -y relaciones con- militantes del PCE. Un ejemplo de ello es Manuel Vázquez Montalbán, seguramente a través de la revista *Triunfo*, en la que escribía el propio Alejo o la revista literaria *Camp de l'arpa*, que dirigía en Barcelona Vázquez Montalbán, y que publicó varios artículos firmados por nuestro poeta.

Sí estuvo, sin embargo, vinculado a la UMD -Unión Militar Democrática- según testimonios de sus amigos y documentos como <http://www.miliciaydemocracia.org/?p=282> Fidel Gómez Rosa - *Foro Milicia y Democracia -2014*: “[...] Para algunos de los militares demócratas el reconocimiento oficial llega ya tarde por razones vitales. Recordamos aquí con emoción y agradecimiento a nuestros compañeros [...], **Justo Alejo**, [...]”. [30.septiembre.2014].

A pesar de ello, y a tenor de sus propios escritos y poemas, para nosotros la actitud de Alejo es la de un escritor comprometido a través de su palabra, una actitud machadiana -también semejante a la de César

Su poesía es un modo de remover el lugar que ocupa en la sociedad el poeta, que para Justo Alejo es también remover al hombre, impulsarlo hacia adelante en el plano humano, y de un modo pretendidamente inherente, en el plano social, que en aquella sociedad de finales del franquismo y de cambios en la esfera europea y occidental, era y suponía asumir un cambio político mediante una actitud ética ante los problemas que presentaba el modo de producción occidental capitalista, basado en el consumo y la *disolución* del ser humano en la masa sin nombre y sin rostro de una sociedad con un único interés: medrar y manipular la conciencia presente para dejar que se desvanezca en la *nada* de la *sociedad anónima*, que tantas veces refleja en su poesía. Véase el título del primer poema del apartado “En nuestros escaparates” de *monuMENTALES REBAJAS...*:

[...] anaTEMA A LA empRES.A. anunCIAdora [...]

... Y es también un modo de presentar en un primer plano el comportamiento y las actitudes individuales de los seres anónimos -uno cualquiera de los ciudadanos- que componen la sociedad, y que serán la *estrategia* del poeta para desenmascarar a los (también -aunque menos- anónimos) dirigentes económico-sociales. Pero para nuestro poeta esa crítica se hará la mayoría de las veces apoyada en una preocupación filosófica más que política<sup>2</sup>, que atiende a la ética, como se desprende de su modo de criticar la falta de decisión de esos seres -los «unos» y los «otros»-, con relación a sus

---

Vallejo- de compromiso, incluso a pesar de los comentarios vertidos por un articulista, de origen vasco y antiguo alférez provisional, en el periódico El Norte de Castilla, donde también colaboraba el poeta zamorano, titulado “¿Espías rusos en Valladolid?” y fechado el 8 de diciembre de 1978 (un mes antes de su suicidio), que lo presentaban como espía ruso, justificando su afirmación medio en broma como un juego literario según nos dijo en carta, imitando su peculiar modo de escribir levantando algunas palabras y sílabas. Fueron comentarios si no interesados sí irresponsables en unas fechas en las que para un militar como Alejo ser presentado como espía ruso era poco menos que ponerlo en la picota de las fuerzas inmovilistas e intransigentes del franquismo. Se puede seguir en la prensa los atentados de ETA y las actuaciones de la extrema derecha durante el año 1978 como una muestra de la crispación de ciertos sectores sociales y especialmente del militar. También hay un trabajo de la agencia EFE publicado con motivo de los 30 años de la Constitución, en diciembre de 2008, en varios periódicos de la prensa española.

<sup>2</sup> Las referencias políticas, como hemos visto y veremos, están marcadas con un claro matiz social, pero hay ocasiones en que la crítica es más claramente política, sin matices, como en el poema de *monuMENTALES REBAJAS...*: “ante La Estatua / hablaba el Delegado / del Poder Central / ¡¡¡Eximio!!! / ¡¡¡Ex -simio!!! [...]”. También se puede apreciar una denuncia clara de la represión franquista con los vencidos. Así en el poema “LOSA en la LUNA” de *SERojos luNARES...*, donde se alude a los muertos en la plaza de toros de Badajoz y al millón de muertos producto de la guerra civil; y, de paso, menciona de un modo crítico los funerales faraónicos en clara alusión al monumento del Valle de los Caídos.

responsabilidades, y la dejación de la propia libertad, que queda diluida en la anodina representación social.

Para ello dejará muestras inequívocas en prólogos y epílogos, así como en citas y entradillas de sus poemas. Sirvan como ejemplo el prólogo “-MEMBRETE-” de *Alaciar*:

[...] un indiferente anonimato nos congrega ahora. Náufragos colindantes, asombrados y mudos, o hablantes, vamos y venimos sin fin. Como hilvanados sobre una paramera de silencio. [...]

...o las abundantes citas de *monuMENTALES REBAJAS*...: “a TODOS los que fuerais”, (del poema titulado “aTRACCIÓN POR LO DE FUERA”); “Traspunte para un típico tópico estadístico que dedicamos al esclarecido poeta William Burroughs, hacia otras ÁREAS menos TRISTES...” (del penúltimo poema del apartado «En nuestros escaparates», sobre los mass-media); “Página ínfima dedicada al gran mAJAcovski, que decía estar siempre a DOS metros (muertos) del Cementerio Municipal” (del poema titulado “BARATO, SE LIQUIDA”, en el apartado «BAGATELAS SIN JARDÍN»).

...que hacen alusión a la situación social de un país anodino, que mira hacia afuera en busca de apoyo y progreso socio-cultural -y por ende político-, manipulado por la propaganda oficial, o *avisado* ante los peligros de salirse de la rodera marcada. Aunque, eso sí, el *mensaje* de su poesía aparece expresado mediante un lenguaje camuflado en metáforas e imágenes literarias, o en alusiones a determinados autores.

Una expresión tanto en verso como en prosa, unidos en un mismo lenguaje, como en el prólogo y el epílogo de *Son /netos /// son ecos* -entre otros-:

[...] un vecino que declina y canta bajo la luna, un carro, un aMOROSO perro que nos ladra: Muchedumbre y costumbre...Sin embargo, OTRO, pasa abismado en sí mismo y... ES UN DESCONOCIDO SIN SOMBRERO. Aceptamos su sombra sin distancia: es nuestro hermano visible a todas luces; así nos habla... Nuestro amor y humor es para él. [...] (prólogo);

[...] (*estos sonetos quedan aquí*) Abiertas su fauces habituales al Desamparo; hijos de él, y de un tiempo innumerablemente Roto y Descosido; / un Tiempo de Silencio / sonoro. [...] (Epílogo-COLOFÓN).

... donde mezclado con la defensa de los débiles, o la solidaridad con los desfavorecidos, deja entrever el poeta sayagués la referencia a un «tiempo de silencio» que a su vez remite a la novela de Aldecoa, y por ende a su crítica y denuncia social. Una crítica/denuncia donde no oculta su postura a través del oxímoron “silencio – sonoro”.

### 3.1.1. *El mundo rural absorbido por el mundo urbano y su entorno*

Las principales etapas de la vida de Alejo transcurren en unos años de gran transformación en España<sup>3</sup>. Se pasa del aislamiento de la posguerra al albor de la democracia, con el paso previo por una nueva base económico-social en la España del momento que provoca el éxodo lento -o rápido en ocasiones- del campo a la ciudad, cuando no al extranjero, que lleva al abandono, y a veces desprecio, del campo que pasa a ser sinónimo de miseria, una miseria de la que -lógicamente- se quiere huir. Se trata de una actitud a la que hay que unir como colofón el hecho de que las gentes que se quedaron en el campo son tomadas como marginados de la modernidad.

A estos planteamientos debemos sumar el cambio que se produce en la vida política y cotidiana por el ajuste y despegue de la economía española a partir de 1959, que va a permitir el «desarrollismo» de los años 60. Sin embargo este cambio en la vida española no solo trae un cambio económico sino social de la mano del consumismo, e ideológico de la mano del turismo y la Tv<sup>4</sup>. Todo es rápido y a veces brusco; e implica que el ciudadano abrace todo lo que esos cambios llevan consigo. Serán los riesgos de perder unas raíces y unos valores, y ganar otros; más aún, de estrellarse contra otros valores que venían *implicados* en las *nuevas* premisas económicas e ideológicas. Si el consumismo era la cara amable y alegre, la nueva situación económica contribuyó a cambiar la faz del campo al desertizarlo, y la de las ciudades al llenarlas de una masa

---

<sup>3</sup> Véase, por no incluir una referencia farragosa de datos históricos, el apartado I de nuestra tesis.

<sup>4</sup> Es muy clarificador el artículo de Cristina Santamaría (1994:151-162), “Las palabras del mercado”, en *Revista de Occidente*, porque analiza la sociedad española y su inmersión en el consumismo de los años 60-70 -época que asume a nuestro poeta- hasta la actualidad. De dicho artículo entresacamos una cita significativa para entender la poesía de Justo Alejo: “[...] La comunicación se convierte, a su vez, en mercancía. Y modifica el entramado general de la cultura” (pág. 156).



marginal en los extrarradios, con unos barrios donde *soñar* electrodomésticos y anuncios evocaba una falsa sensación de cultura y bienestar<sup>5</sup>.

En efecto, la planificación de la economía del régimen franquista relegó a los recién llegados a los suburbios de las ciudades, hacinándolos en barrios sin las infraestructuras adecuadas la mayoría de las veces<sup>6</sup>.

Pero el cambio que más le interesa a nuestro poeta se produjo en la mentalidad, las ideas y los valores sociales. Un cambio la mayoría de las veces para mal, porque esos valores pasaron por la *libre competencia*, la picaresca, o el *conseguir* dinero más que ganarlo, hasta llegar a alcanzar el «prestigio social» ante los conocidos.

El proceso de urbanización -la población concentrada en localidades de más de 100.000 habitantes pasa del 27,7 al 50 por ciento- trae transformaciones en las comunicaciones y en los transportes, la expansión del turismo, etc., que coadyuvan a la creciente *terciarización* de la economía española. De la misma forma los años sesenta son los de la crisis de la agricultura tradicional, con el traslado de mano de obra campesina a las ciudades y a la emigración exterior, la modificación de dieta y costumbres conforme a parámetros urbanos y la remodelación de estructuras agrarias viejas [...] que llevan a hablar del final del campesinado. (Sánchez Jiménez, 2004: 325-326)

Se trataba, en realidad, de aparentar, sobre todo, ante los conocidos por las comodidades que unos -los emigrantes- tenían, y otros -los que se habían quedado en el pueblo- no. Había que demostrar ese mejor estatus social y hacer ostentación de ello<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Según Cristina Santamaría (1994:161): “(a través de la publicidad) la cultura entonces, trabada como una inmensa semiosis perceptiva, no ofrece lo real, sino la ilusión de lo real, [...] nos aporta imágenes y palabras con las cuales poder relacionarnos con lo real y con lo imaginario”.

<sup>6</sup> Para la historia social y económica de España de aquel momento pueden servir varias obras, aunque hemos escogido para nuestra consulta *La España contemporánea: De 1931 a nuestros días. III*, (Sánchez Jiménez, 2004); sin embargo nos han interesado más, espigando de manera aleatoria, datos y estudios sobre todo de la prensa diaria, tanto la crítica con el franquismo como *Cuadernos para el diálogo* o *Triunfo*, como la más afín como *ABC* y su suplemento dominical *Los domingos de ABC*, o *Blanco y Negro*, *Pueblo*, *Informaciones*, e incluyendo las llamadas revistas del corazón, como *Semana* u *Hola*, etc. ya que todos ellos recogen la actualidad social del momento y las inquietudes de una sociedad que despertaba a las libertades -que podían ver y a veces comprobar- con el turismo y la Tv; sin dejar de lado el cine, tanto el español que *encauzaba* la nueva sociedad, como el nuevo cine de autores como Saura o el de «arte y ensayo» que permitían entrever una vida y unas relaciones humanas diferentes a las que predominaban oficialmente. Valga como muestra el artículo de la revista *Triunfo* nº 586, págs. 30-34, con fecha 22.diciembre.1973, firmado por Alberto Yébenes, y titulado “La sociedad de consumo”, que es una mesa redonda con destacados profesores y dirigentes sindicales como Jimena Alonso, Julián Ariza, Santiago Roldán o Eloy Terrón.

<sup>7</sup> Fue normal entre los emigrantes, en aquellos tiempos, volver al pueblo de vacaciones y mostrar a todos de un modo ostentoso lo que bien que les iba en la ciudad. Y un signo de esa demostración fue hacerse un chalé en la vieja casa familiar, como un modo de romper con lo viejo -y despreciarlo- además de demostrar que «se tiene dinero», que era el signo externo de que se había triunfado.

comprando piso, coche, televisor, lavadora, ropa para ir a la moda, vacaciones en la playa, etc. Aunque ello supusiera tener hipotecada la vida durante muchos años, a costa de letras de cambio, compras a plazos y pluriempleo. Así la calidad de vida se hacía superficial; todo quedaba reducido a tener, sin tiempo apenas para disfrutar. Es ese modo de vivir el que denuncia Justo Alejo en su poesía, y no tanto en el plano político como en el social, porque no se le escapa al poeta que el (*co-*)responsable es principalmente el hombre normal y cotidiano, el ser humano *vulgar y corriente*, que es el que lleva a cabo esa transformación de la sociedad porque la asume y la potencia más allá de las directrices gubernamentales<sup>8</sup>.

Realmente en aquellos años, se superponían además en el plano social el oficinista y el obrero manual, siendo todos ellos un conjunto que se manipulaba desde la propaganda y la publicidad de los nuevos valores que ofrecía la sociedad, ya que “la comunicación publicitaria [...] se ha erigido en forma de comunicación dominante. Y lo es porque, aún en medio de su banalidad aparente, construye y garantiza la continuación y la solidez de las articulaciones ideológicas del todo social, del discurso que ofrece coherencia -aún conflictiva- a la sociedad”, (Cristina Santamaría, 1994:157). Y todo ello a costa de la convivencia o la solidaridad, ya que lo importante para ese *nuevo* ser humano era triunfar y ser reconocido socialmente.

Nuestro poeta dejará muestra de su denuncia sobre dicha situación en los «Pliegos de cordel valisoletanos» que escribe, ya en Madrid, a finales de los 60: *SERojos luNARES... y monuMENTALES REBAJAS....* Está en medio de esa circunstancia y cambio social, aunque su trabajo en el Ejército del Aire franquista durante aquellos años finales 60 y 70, quizá fuera el sitio menos indicado para la lucidez, y para enfrentarse a la vorágine socio-económica que cambiaba/destruía raíces o valores, y llevaba al desarraigo, a una actitud de cierta indiferencia/hostilidad ante el vecino del bloque del barrio (al que la mayoría de las veces nunca se conocía), o al desprecio del que no triunfa socialmente ante sus parientes o allegados en el terruño natal.

---

<sup>8</sup> Bástenos, entre otros muchos, los artículos de Alejo publicados en *El Norte de Castilla* “Todos rebajados”, s/f; o “Tontos % o la cantidad de la vida”, publicado el 2.noviembre.1976, donde ya en los títulos se muestra la intención de denuncia de una situación absorbente ante el consumismo imperante. [véase la recopilación de artículos del poeta sayagués en *Prosa errante* (2005)].

En el “Prólogo” de *Separata de lo Mismo* nos dice el poeta:

[...] Estos SONETOS de Lo Mismo (TONTOS Y quERIDOS) dicen a su Manera, o quieren, por su Foros, el NO enésimo a la CANTIDAD, en la ASTRAL HORA DE NUESTROS SUPERMERCADOS PÉTREOS e hiperrealistas, cuando el hermoso «Gallo Crisis» kikiriquea (*sic*) de fondo entre la vecindad del mundo. [...]

Justo Alejo, no obstante, consigue mantener el equilibrio y defender en su poesía -como un paladín- unos valores que no están de moda, criticando y siendo beligerante incluso ante quienes desde el poder social y económico engañan o relegan al ser humano, e incluso desprecian los ideales y las relaciones humanas más auténticas, convirtiendo al español de aquellos años intermedios y finales del franquismo en un ser meramente productivo a su pesar.

Dice el poeta en la cita inicial al poema “menGuante” de *SERojos luNARES* :

Barrios, acantilados de ladrillos cual  
barrizales de monstruación... (*sic*)  
Jaulas, gangrena  
arquitectónica de lo mismo...

Según nuestro poeta sayagués, a ese «viejo» poder solo le interesa del hombre la capacidad de generar rentas y nuevos bienes. Rentas y bienes a los que el mismo hombre contribuye consumiendo lo que produce, las más de las veces de una forma superflua o innecesaria. Y es que ese hombre no solo está deslumbrado ante el fenómeno social del consumismo, sino que ha perdido su intimidad porque ya no se distingue del resto de los miembros de la sociedad<sup>9</sup>. No obstante, en compensación por esa elección tiene «lo que desea»; no *motu proprio* sino inducido por los grandes almacenes, las inmobiliarias, en definitiva por las «grandes “emPRES.A.S”», como dirá Alejo, destacando lo habitual y omnipresente de la economía en la vida cotidiana.

Así, termina el poema “LO HABITUAL” de *SERojos...* con estos versos:

[...]  
en el cuartO menguante mirándonos de lejos

---

<sup>9</sup> “La urbanidad representó [...] el acceso a formas culturales muy vinculadas al consumo [...] tanto en lo público como en lo doméstico”. Cristina Santamaría (1994:153).

de hinojos  
de nada  
han muerTo t a n t o s  
que NO causa  
s o r p r e S A

Se está labrando una gran clase media, conformista en lo político y conservadora en lo económico. Y el emigrante, ese hombre que está a caballo entre el campo y la ciudad, se va integrando poco a poco en ella. En un principio solo buscaba mejorar su situación porque no había en los pueblos ningún futuro; pero con el tiempo reniega de su origen, ya que lo que abandonó representa (o es para él) la miseria, comparado con las comodidades de la ciudad, aunque para disfrutarlas -ya lo hemos dicho- tenga que empeñar su trabajo de por vida, sus ahorros, y, en ocasiones, hasta las pequeñas propiedades de su pueblo.

Es un proceso de desarraigo paulatino pero inexorable ante el que se rebela Alejo, defendiendo a las gentes del campo y valorando su trabajo y sus tradiciones seculares<sup>10</sup>, algo que se convierte a la vez en una huella que deja impronta en su obra poética, haciendo decir a Víctor García de la Concha (1986: 27) que “el núcleo de donde emana su poesía es el pueblo, un encarnizado amor al pueblo”.

Pero vayamos al principio, o siguiendo un orden de prelación, a la naturaleza en primer lugar, como expresión del mundo rural y punto de partida. Ya se observa esa naturaleza en sus primeros textos, “Lejanías de otoño”, “Caen las primeras hojas” de *Yermos a la espera*, de donde entresacamos el primer terceto del poema titulado “Soneto”:

[...]  
Latir con sol, a pleno sol y tierra;  
hacerse viejo en este polvo de oro  
y echar anclas en medio de la sierra.  
[...]

---

<sup>10</sup> Pueden servir de ejemplo los artículos del propio Justo Alejo aparecidos en revistas y periódicos como *Triunfo* nº 534 “Marginados en los márgenes del Duero” sobre la varea de la bellota; o “Alfa y omega de los alfareros”, publicado en *El País* el 25.agosto.1977, sobre la alfarería tradicional; o “Rihonor: un pueblo de convivencia internacional y comunitaria en la raya de Portugal” publicado en *El Norte de Castilla* en dos entregas el 29 y el 30 de noviembre de 1974, denunciando a la vez las posibilidades de desarrollo del pueblo y el abandono de los gobiernos peninsulares.

A la vez se prodigan versos alusivos al hombre campesino, ya emigrante en la ciudad, como en el poema “Murió en la Casa de Socorro”, del mismo librito, con resonancias de ese transvase del campo a la ciudad de unos hombres que van buscando principalmente sobrevivir:

[...]  
Hermano, obrero, cojos de ti están ya tus hijos.  
Las gentes tienen piso.  
[...]

... con claras resonancias (*Miguel Hernández, César Vallejo, Blas de Otero...*) de sus poetas y sus lecturas preferidas en aquellos sus primeros años de formación.

Si bien a continuación de esos versos, nos encontramos con el eco de Machado:

Siempre me anda en la cabeza  
aquel sembrador de Cristo  
que tiró el trigo en las piedras.

... un modo machadiano, medio queja medio reflexión, que recuerda, por otro lado, el asombro de la vida sencilla y cotidiana ante ejemplos de pretendida -y dudosa- enseñanza.

Pero hay alusiones a la naturaleza a lo largo de toda su obra. En *Desde este palo*, lo podemos ver en la lluvia y los árboles del poema “Lloremos”; y los mismos elementos, con pájaros, en “Masa”, donde se ven también ecos de los poetas sociales, e incluso más filosóficas *al aire* de Juan Ramón Jiménez: “[...] Y el hombre.../ (Un animal de fondo). [...]”.

Sin embargo es la preferencia por la naturaleza en su propio entorno (las puestas de sol -el *ocaso* tantos veces usado por el poeta sayagués-, los árboles -ya citados-, las flores, incluso el viento o los animales que acompañan en la *labor* al hombre), el rasgo más usado por nuestro poeta, aunque, en ocasiones, se irán convirtiendo, más que en una muestra de experiencias en un ejemplo de la cultura rural que aprendió de sus mayores a la que se añadió lo aprendido en los libros y en los viajes, más una intención simbólica de destacar lo sencillo, lo noble, lo puro de esa naturaleza.

En realidad se ve, paralelamente, una y otra vez, una actitud crítica ante el mundo urbano, que no olvida el mundo rural del que procede el poeta, sus raíces, presentes en la naturaleza pero también (y habría que añadir, *sobre todo*) en las referencias a las creencias y valores que le aportaron las gentes mayores de su pueblo, o su madre y su abuelo Baltasar. Así constata la presencia importante de la madre en el medio rural, en “Se piensa...”, del mismo *Desde este palo*:

[...]  
Madre,  
a esta hora te pienso  
ya semejada tu imagen a la abuela  
que murió hace seis años.

Llevando sobre ti  
un brazado de leña  
para encender la lumbre  
un día más...  
[...]

Y en todos los poemas del poemario anónimo, siempre que surge el hecho de modo natural, su poesía aparece haciendo gala del vocabulario propio de la tierra (*brazado, leña, lumbre*), como en la referencia a su Sayago natal, y por tanto a la naturaleza campesina:

Ovejas churras, Sayago;  
las tierras que se roturan,  
el agua las va llevando.

Palabras que seguirá siempre utilizando no solo como una muestra de una lengua testimonial sino como evidencia de su propio lenguaje poético, y al que incluso las incorpora de modo natural, como vemos con “*enteco*” o “*embeleco*”<sup>11</sup>, a modo de ejemplo, en el poema “OTOÑO MANSO PERRO”, de «soLEDADES sonORAS<sup>12</sup>», uno de los «cuadernos inéditos» del poeta, publicado por A. Piedra en *Poesía 2*:

[...] UN PERRO IIORA  
en la cornisa del invierno entECO

---

<sup>11</sup> *Enteco*: enclenque, enfermizo, débil. *Embeleco*: embuste, engaño, mentira; (según la RAE).

<sup>12</sup> En la consulta que nos permitió Silvia Herbert, viuda del poeta, este poemario tiene el formato de unos *Pliegos de cordel valisoletanos*, (que no editó el poeta zamorano) dedicados a su amigo vallisoletano José M<sup>a</sup> Arreiciado, según se desprende de las referencias del texto y su maquetación.

que se escucha venir. Mendiga la hORA  
en medio de este tráfuga embeleCO  
[...]

Se podrá ver no obstante esa huella de la naturaleza, a través de las palabras, en libros anteriores y posteriores. Nos fijamos ahora, por no repetir, solamente en el título de uno de los libros que abrió una nueva etapa en su poesía al final de la década de los 60, más centrada en el mundo urbano y las contradicciones que deja en la sociedad: «serojos lunares», de *SEROjos luNARES*, donde refleja con *serojos*, esa hojarasca que cae y tapiza los suelos a principios del otoño; *serojos* que son rastros, restos de las hojas caídas de los árboles; y que en realidad utiliza de referencia crítica para las piedras traídas de la luna por el «Apolo 11», -ese *gran paso* que supuso la llegada del hombre a la luna-, tomada a través de la comparación como una hojarasca caída en el suelo.

Muestras y evidencias en esos primeros libros, donde se aprecia de un modo más claro la naturaleza, el mundo rural y la presencia de los seres queridos, que influyen sobre la personalidad del poeta; pero que donde se aprecia de un modo especial es en *Alaciar*. Así en el poema “1”:

[...]  
El sol se pierde tras los muros de despoblados cerros y de alcores  
en la palma castellana que ignoramos a h o r a.  
[...]

Y con la presencia humana y sus implicaciones, como en el poema “7”:

Mozos,  
al campo.  
  
Que aunque buenos mozos son  
abril y mayo.  
  
Ni mayo ni abril  
son mozos  
si no hay mozos  
en el c a m p o.

...en donde se ve, incluso, cómo separa las letras de la palabra “campo” para llamar la atención sobre el concepto y sobre la realidad que evoca la palabra, utilizando





campesina), con el que el poeta se identifica, ya anunciando las críticas sociales que hará en poemarios posteriores, cuando asentado en Valladolid, aprehenda los paisajes y paisanajes de Tierra de Campos, Ávila, Segovia, o adonde le lleve la curiosidad y el deseo de conocer y saber; así en el mismo poema “8” de *Alaciar*:

[...]  
Del pueblo queda un rastro de hecatombe  
un zumo de sangre  
-siempre-  
un rueda  
¡crucifícale! ¡crucifícale!  
En Goya una camisa blanca  
cruces  
                  gracias.  
[...]

...Y en el poema que titula “S/N” leemos:

... lo tomo como estribo  
porque  
parece repetir  
el eco  
o antañísimo aliento  
del pueblo  
cuando canta o habla poniendo tantas horas de su costumbre secular a cuestras.

Esplende hogaño,  
lección de sobriedad y de evidencia:

*Salamanca la blanca,  
¿quién te mantiene?  
Los pobres labradores  
que van y vienen.*  
[...]

En realidad Justo Alejo destaca el mundo rural pero con el hombre como eje. En sus años de juventud, como acabamos de ver, por las labores del campo y las relaciones humanas; y teniendo presente la denuncia social y el abandono al que es sometido el campo, a medida que crece su experiencia vital y su conciencia social, como hemos dejado patente en los versos anteriores.

Pero, sin olvidar lo anterior, se superpone a veces en su poesía, a partir de los años 70, una sublimación, y a veces una mitificación. La naturaleza se hace en algunos momentos para nuestro poeta un lugar donde buscar y encontrar la verdad, la belleza, la

justicia... con mayúsculas; un lugar donde las relaciones humanas y las relaciones de los seres humanos con la propia naturaleza tienden a ser puras.

Nos sirven de ejemplo los siguientes versos del soneto ya comentado “OTOÑO MANSO PERRO”, extraído de “SOledades SON oras”, uno de los «cuadernos inéditos» del poeta, que publicó Piedra en *Poesía 2*:

EL SOL sale tan viejo esta mañana  
como si ya viniera con la puesta  
asomando a la orilla. [...]

[...] En la FLOResta  
ha olviDADO LA LUNA  
UNA VENTANA

OTOÑO –LENTO AMIGO– UN PERRO IIORA  
en la cornisa del invierno entECO  
que se escucha venir. [...]

Es una muestra que mezcla humanidad y naturaleza desde el mismo título, comparando el otoño y un perro, e incluso en el título de todo el cuadernillo con sus *juegos* de levantar letras y sílabas, ya que deja destacado el “SOL”. Algo que ocurre también desde el mismo título, en “EGLO- / ECO- / LOGÍA”, donde *resuena* tanto la ecología como la *literaria* égloga, en el siguiente poema de “Fragmentos y momentos”, incluido en el cuaderno inédito «Fragmentos (Todo queda en el aire) », publicado en *Poesía 2*:

Febrero  
en sus finales  
avienta con tiento las cenizas del pasado hasta ahora mismo presente  
(y mis vientos tanto)

y alarga  
tímido e inseguro  
sus dedos en las ramas que escuchan ya  
(pendientes de lo cercano)

efluvios  
risueños,  
arroyos  
de luz

El cielo se abre  
por momentos  
en paréntesis de sugerencias claras  
y aparecen en su alto  
(ralo ramaje)...

¿huellas?  
¿aves?  
¿o flores?  
[...]

Esa búsqueda de una naturaleza *pura* es una idea antañona, pero se hace un concepto que se acrecienta y desarrolla en su poesía a la par y a través de sus estudios e investigaciones de Sociología, y que *ve* realmente y de un modo experimental, a partir del encuentro y el contacto con el grupo denominado «la Comuna de Flechas»<sup>15</sup>, que experimenta un modo económico de producción diferente, un nuevo modo de vida y una concienciación social al margen de la sociedad del momento. Es una experiencia gratificante, humana y filosófica, incluso ideal<sup>16</sup>, pero que, aunque tenga una aureola de pureza, está alejada del *hippismo* con la misma intensidad que del consumismo.

Veamos, por último en este apartado, un ejemplo de esa relación con la naturaleza *pura* en los poemas “NADA” de *sola- / MENTE/ unas / PALABRAS...* y “AHORA” de *El aroma del viento*. Y a la vez una crítica *idealizada* del consumismo en el poema “LAS HUELLAS ¿EN EL VIENTO?” de *El aroma del viento*. Veamos primero esa idealización en *sola- / MENTE...*:

“NADA”

CIELOS Y PUENTES AZULES  
Luz  
    y señal de Distancia  
Puentes  
Otoño  
    Sobre los arcos  
-blancos  
    azules

---

<sup>15</sup> Para referencias a sus estudios de sociología o sus investigaciones, y sobre la Comuna de Flechas, se puede ver nuestro capítulo sobre la biografía del poeta zamorano, o los artículos de prensa (*El Norte de Castilla, Triunfo*) ya citados.

<sup>16</sup> Hay testimonios -y cartas- que hemos constatado en nuestras entrevistas con sus amigos. También puede servir como ejemplo la referencia al nacimiento del hijo de uno de los miembros de dicha *comuna*, que conocemos por dichos testimonios y a través del poema “ABRIL”, del cuaderno inédito «*Fragmentos...*», ya citado, también presente, con variaciones, en una carta personal, que reproducimos:

    Abrir  
    abril  
        vestigios  
    y en el vértice  
mismo  
de las hojas del viento  
ríe  
súbito  
un niño.



### 3.1.2. *El mundo urbano crítico -criticado- y conceptualizado en su entorno*

La idiosincrasia del poeta sayagués, matizada y completada en su amor a la tierra, entrega a los demás y afán por aprender y crear -todo en uno- está efectivamente en el origen<sup>17</sup> de su actitud; pero desde finales de los años 50 en que frecuenta la Librería Anticuaria Relieve, en Valladolid, libros y amigos serán la clave para que su personalidad (crítica, humanismo y creatividad a raudales) se afiance y acreciente. Su afán por aprender no tiene límites: piensa, reflexiona, habla, escribe, estudia, viaja, lee, hace amigos, publica poemas, inicia y acaba Magisterio, entra en la Universidad para hacer Filosofía y Letras, y también hace un Lectorado durante un año en París. París que fue para él el deslumbramiento de la razón y el sentimiento<sup>18</sup>. Sus lecturas y sus vivencias se hacen más profundas. Pero tampoco se parará ahí el descubrimiento de una nueva realidad, porque marcha a Madrid, a la vuelta de su Lectorado en París, por reajustes profesionales del Ejército del Aire.

Ello supone un revulsivo para él pues conoce en profundidad esos cambios que se están dando en la sociedad española pero de una forma más brusca y cercana<sup>19</sup>. Como poeta parte de unos planteamientos simples, de una sensibilidad ante la naturaleza, ante un ser humano que es feliz o que sufre, para llegar en unos pocos pasos a la crítica, basada en la deshumanización, a la gran ciudad, al barrio marginal, a la incomunicación, a la insolidaridad. Asiste de forma beligerante al embobamiento del ser humano ante esa sociedad, incluidas nuevas formas de ver la cultura como el underground<sup>20</sup>, denunciando la nueva sociedad de consumo absurdo y atropellado como un modo de

---

<sup>17</sup> Se puede apreciar tanto en las... *flores de arrabal*... que nos facilitó la viuda del poeta, y que publicó Piedra en *Poesía* 1, como en el texto juvenil y aún inédito, *Hojas sueltas*, que nos facilitó la hermana del poeta -Fina- y que ya citamos en el capítulo 2 de nuestra tesis, donde se ven sus primeras lecturas escolares, el aprendizaje y el arraigo de sus incipientes técnicas literarias.

<sup>18</sup> Como referencias emblemáticas digamos que durante ese curso asiste a clases de Martinet en La Sorbona, descubre el poder lingüístico de la publicidad en la vida cotidiana, y encuentra el amor.

<sup>19</sup> Nos sirve de ilustración el propio poeta que publica el artículo “El fin del Comunalismo” en *Triunfo* n° 586 (pág. 43), donde declara su formación y sus firmes ideas sobre la España de los años 50 y 60: “[...] Pero no estaba lejos ya el Primer Plan de Desarrollo (1964) que movilizará con más fuerza y coherencia una política económica de concentración dineraria e industrial.”

<sup>20</sup> Puede verse el trabajo de Mario Antolín Rato (1985), “Madrid underground 1963-1973”, en *Cuadernos del Norte* n° 33. También la conferencia de Roland Barthes pronunciada en septiembre de 1964 en la Fundación Ciri de Venecia titulada “Semántica del objeto”, donde *determina* el objeto como signo social que informa del lugar en el que está y la(s) persona(s) que lo(s) usa(n). La traemos aquí para ver la realidad del uso que hace Justo Alejo de mensajes publicitarios o frases que recoge de la calle o los escaparates porque ahí es donde ya tienen una significación, que el poeta lleva al poema y usa para realzar su contenido o añadir crítica. (Seguimos dicha conferencia a través de la versión de la *Revista de Occidente* de noviembre de 1990).

relación y convivencia alienantes, a las que contribuye como personaje principal el modelo «perverso» de la publicidad<sup>21</sup>.

Lo expresa el propio Alejo así en el poema “ANTE EL MAUSOLEO DE LO COTIDIANO” de *monuMENTALES REBAJAS...*:

calle  
PÚBLICO  
NO respetado.  
REBAJAS  
DE PUEBLO  
¡¡fajas  
drásticas!!  
mentales  
Casos  
Serios Por Banales  
de BÁRBARos  
¡¡¡GRANDES SERIALES DE CASOS!!!  
de tales  
y de  
¡¡¡retales!!!  
¡¡¡MONUMENTALES OCASOS DE CASAS!!!  
en arrabales  
¡¡¡REBAJA DE REALIDADES!!!  
MONUMENTO  
A LAS REBAJAS.

Las lecturas y los viajes<sup>22</sup> le van a permitir estar al día de lo bueno y lo malo que sucede en la sociedad española, europea e internacional. Así se verán en su poesía desde los movimientos pacifistas, incluyendo antinucleares, los hippies, la contracultura, o la nueva siquiatria, pasando por Marcuse, el ecologismo, las reivindicaciones sociales y políticas de la España del momento, los movimientos vecinales, o los «novísimos» de la poesía española<sup>23</sup>...

---

<sup>21</sup> Véase el prólogo de Santiago Amón “La poética de Justo Alejo o la construcción del contralenguaje” en *monuMENTALES REBAJAS...* de Alejo.

<sup>22</sup> Ya hemos comentado en nuestra tesis, en el apartado referente a su biografía, sus constantes visitas a París desde su lectorado en el curso 1965/66, y sus viajes por Portugal, Italia...

<sup>23</sup> Las referencias son continuas, Gimferr en *SERojos...* a Vázquez Montalbán en *monuMENTALES REBAJAS...*; pero también en *Separata de Lo Mismo*.

Todos esos cambios<sup>24</sup> aparecerán de una u otra forma en sus libros, porque todo ello en definitiva tiene que ver para él con el ser humano sencillo, cotidiano, indefenso ante ese *poder* socio-económico que se le viene encima a diario.

Responde en su poesía a la cultura de su tiempo<sup>25</sup>. Bajo su prisma personal escribe sobre la modernidad y el progreso buscando ser parte de una realidad social donde prime el individuo y no la masa, constatando el desconuelo de la sociedad -a través del suyo propio- pero para impulsarla al cambio<sup>26</sup>. Sírvenos como referencia el poeta en el prólogo de su *SERojos*...:

SUPERFICIAL, por atónitos á m b i t O S de herencia [...] he vuelto a proCLAMAR sobre las piedras OSAmementales de ESAS ciudades el sueño evaNescente del Navío luNario de las hORAS que nos llevan MÁS ALLÁ de NOSotros. [...].

Y también, con una intención de «redención» a través de la cotidianidad, en sus *Son / netos*..., donde después de presentar sus versos como “sones”, “netos”, “idos”, “ecos”, apunta que son:

[...] SONES OCASiOnales como ÓBOLOS de una Ofrenda [...] dispersos, dejados, así SIN MÁS NI MÁS (de la mano de DIOS) ante el Lienzo Indescifrado de Lo Habitual: cenit y abismo. Anodinos, anónimos plurónimos, (*sic*) diarios... [...]

Se pueden seguir en su poesía los rastros -reflejos- del pop-art, con esa filosofía de mostrar lo cotidiano, de colocar lo más respetuoso al lado de lo más humilde, resaltando la idea de *collage*, pero sobre todo produciendo el mismo efecto de

---

<sup>24</sup> Consideramos como ya hemos hecho más arriba a Justo Alejo un poeta a caballo entre los postulados de la Generación del 50 y los de la Generación del 70, pero ahora señalamos siguiendo a Jenaro Talens (1989, 107-127), que “una historia de la poesía de la generación de 1970 [...] debería partir del análisis del marco sociológico y cultural [...] no como una cadena temporal [...] sino como una malla donde todas las piezas se articulan, cruzando los discursos en un presente contradictorio pero unitario”.

<sup>25</sup> Son evidentes las referencias a la sociedad en la que vivía: en *monuMENTALES*... son frecuentes las citas a varios acontecimientos contemporáneos como un homenaje a Picasso, a los Novísimos, a obras de teatro en cartelera, por no citar las referencias a IBM o al LSD; o en *SERojos*... a las muestras que trajeron de la luna los astronautas del Apollo 11, a la prensa diaria como las citas que incluye del diario ABC; a la publicidad en todos los casos y de forma más evidente en las páginas de poesía visual de *Separata*... y *Son /netos*...

<sup>26</sup> Según Carlos Frühbeck de Burgos, (2003: 36-39): “(siguiendo los planteamientos de la Escuela de Frankfurt y de T.W. Adorno en particular...) Justo Alejo desea hacer un arte de vanguardia que responda perfectamente a las necesidades de su propia sociedad, [...] busca un arte de denuncia [...] que se concibe como medio para que sean los propios receptores los que se den cuenta del lugar que ocupan en la sociedad y [...] sean ellos mismos los que tomen medidas”.

extrañamiento del pop-art -que también se denominaba *camp*- al introducir la ironía en esa mezcla, incluso en la intención de hacer cotidiano lo grande, lo culto, lo ritual y ceremonioso al sacarlo de contexto<sup>27</sup>.

Y creemos que es a este tenor del *collage*, cuando le da importancia también a la imagen visual en su poesía. De hecho la imagen llega a formar parte del texto poético y se puede decir que dialoga -o interactúa en términos de nuestro siglo XXI- con el propio texto<sup>28</sup>, aunque la referencia del diálogo sea siempre el ser humano, y *materialmente* el lector; algo para lo que la maquetación y el juego de las letras o sílabas levantadas en mayúsculas<sup>29</sup>, o separadas para dejarlas destacadas, es imprescindible que supervise y

---

<sup>27</sup> A propósito del cambio de actitud de algunos poetas de la generación del 70 en los primeros momentos, recogemos del citado artículo de Jenaro Talens (1989:123): “(se desplazaba) lo problemático desde la fundamental -la escritura- a lo anecdótico -los temas y el utillaje retórico-. De ahí el uso político, por ejemplo, de Concha Piquer en la poesía de Vázquez Montalbán podrá ser recuperado como manifestación de un cierto gesto de lo camp y la cultura del kitsch; (y) Peter Pan o El Llanero solitario, presentes en los poemas de Leopoldo M<sup>a</sup> Panero como inscripciones sintomáticas de una cierta escritura de crueldad, (también) podían ser incorporadas al catálogo de temas culturalistas y mass-mediáticos”.

Y con respecto a nuestro comentario sobre Alejo, también se puede seguir a Jaime Siles (1991:165), donde aplica a los poetas y la poesía que estudia (1980/1990), un análisis semejante al nuestro, en especial sobre el lenguaje tomado del espacio urbano, el humor o la intelectualidad. Así mismo puede seguirse en el mismo número 122-123 de la *Revista de Occidente*, el artículo de José Luis Falcó “La poesía: vanguardia o tradición” (1991:170-186).

<sup>28</sup> Incluso hemos constatado que en *Son / netos...* y en *SEPARATA de lo Mismo* los poemas en los que el dibujo forma parte del texto poético, están colocados siempre -es decir, concebidos de esa manera en la maquetación del libro- o en todas las páginas de la derecha del libro, o en todas las páginas de la izquierda; de modo que, además del diálogo en el enunciado del poema en sí entre texto verbal y no verbal, podría existir un diálogo entre el poema que solo tiene texto escrito, en una página, y el poema que tiene texto más dibujo, en la otra.

<sup>29</sup> Traemos, entre los ejemplos que nos ofrece Justo Alejo en sus libros desde 1970, el poema “melodrAMA” de *Son / netos...*, donde el dibujo del caballito de juguete parece responder a la pregunta final del texto escrito, a través de la ternura, o a la referencia al niño ausente *del* juguete, algo que evoca la parte última de la palabra melodrama donde el poeta ha destacado en mayúsculas “ama”, dejando unidos amor y dolor, o ausencia y amor, en la misma palabra.

### melodrAMA

Pide un pobre  
ANTE EL OCASO  
SOLO  
UN BESO  
¿ para quién ?



Y como una muestra más de su continuo «retocar-añadir» matices y versos a los versos, o como un modo de hacer presente los poemas ya escritos, en el cuadernillo “Eslóganes” de *Poesía 2* (pág. 442) vemos otra



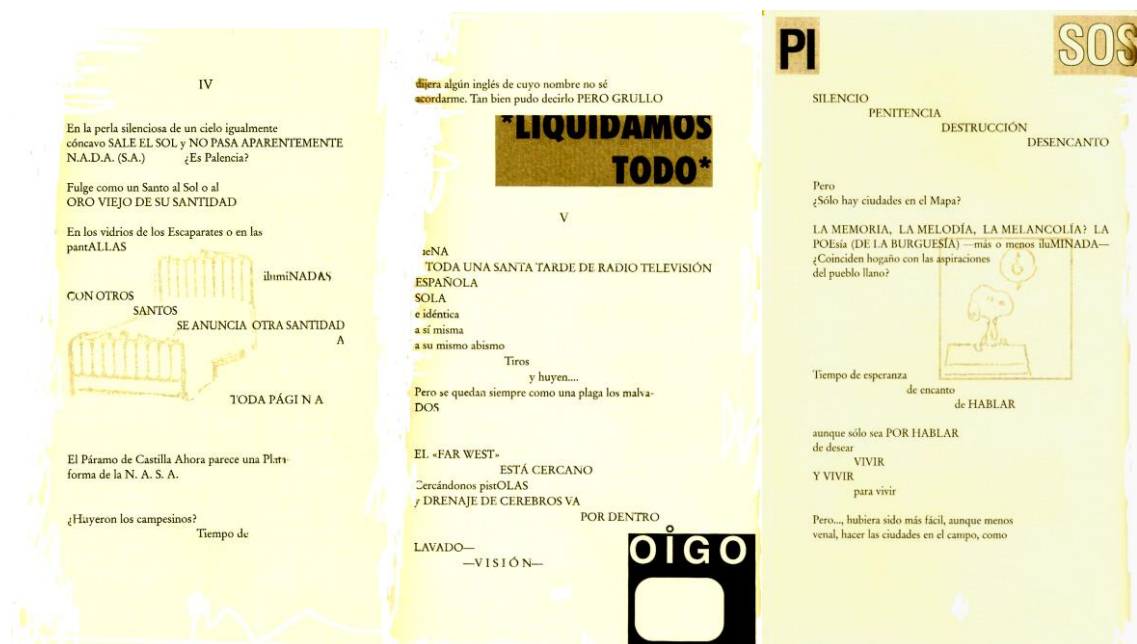
cuide, hasta en el hecho físico de la edición, el propio poeta<sup>30</sup>. Es la evidencia de la importancia que tiene la imagen en la propia realidad social<sup>31</sup>, y que se va incrementando en la publicidad y la incipiente «información» publicitaria - apoyada/manipulada con la *sugerencia* psicológica desde los poderes económicos- que empieza a demandar esa nueva sociedad a través de diarios, revistas y Tv<sup>32</sup>.

versión del mismo poema con unas pequeñas pero sustanciales variaciones en el título y en una coda final: “melodrAMA de OCASIÓN // Pide un pobre / ANTE EL OCASO / SOLO / UN BESO // ¿para quién? / o pon qué //”. Aunque creemos en este caso que se trata de una errata y debe leerse “por qué”, añadiendo más tensión al poema.

<sup>30</sup> Viene a corroborarlo, aparte del poema “melodrAMA” al que acabamos de referirnos, el testimonio - cariñoso- de los linotipistas de *El Norte de Castilla*, que dejan testimonio de la presencia del poeta en los talleres del periódico cuando se publicaba un artículo suyo, en la nota que publican en la primera página de *El Norte...* que da la noticia de su muerte en enero de 1979.

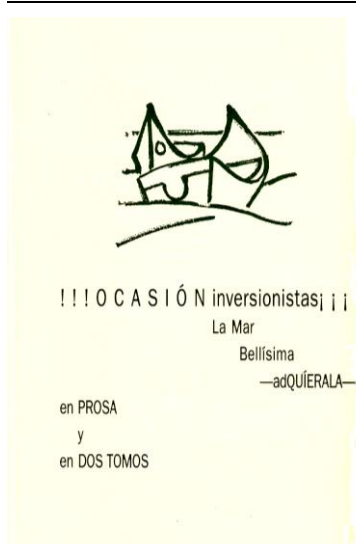
<sup>31</sup> Abunda en este criterio que señalamos, Carlos Frühbeck Moreno (2003: 48-50), en el análisis que hace de *HOY en día El desencanto LAVA Más BLAAANCO* al decir que en la técnica de montaje y collage que utiliza Alejo “la palabra se superpone al dibujo, al recorte de prensa y la cita publicitaria” logrando dar “una visión fragmentaria de la realidad”; y que al presentar una obra fragmentaria al lector “critica a la realidad a través de la descontextualización y el fragmento” despojando a la realidad de su contexto vital, y presentándola como una naturaleza muerta del arte de vanguardia de principios del siglo XX, siguiendo según el estudioso burgalés unos planteamientos cercanos a Adorno y Walter Benjamín .

<sup>32</sup> Se puede seguir lo afirmado en el poema de *Son / netos...*: “OCASIÓN / inversionistas...”, donde la crítica es no solo al sistema inmobiliario sino al modo de la publicidad que hace creíble lo imposible; y en el apartado IV de *HOY en día El desencanto...*, entre otros poemas alejianos.



Y:

Son las nuevas corrientes estéticas o literarias, a las que nuestro poeta está atento y a las que añade las inquietudes políticas y sociales que vienen de atrás en su trayectoria humana y literaria. No es la vanguardia por el afán experimental, aunque el letrismo de algunos poemas de *sola- /MENTE...* (“Hosana”), como la *serie* de poemas sobre «los santos que se van al cielo», de *Son / netos...* hechos sobre la expresión popular «se me ha ido el santo al cielo», nos los hagan recordar<sup>33</sup>. Otra cosa será la semiótica, que apoyada en actos de habla y sus sugerencias e implicaciones le llevarán a extraer e impulsar nuevos referentes sobre sus palabras *rotas*, prolongando la comunicación -emotiva o crítica- sobre el lector, con recursos lingüísticos y literarios que a su vez remiten a otros referentes, tan difíciles de seguir a veces como las jugadas de una partida de ajedrez. A todo está atento el ojo y el corazón del poeta sayagués, desde una preocupación social que comprende más profundamente por sus estudios de filosofía, o sociología y psicología, hasta la dificultad del poeta por la expresión lingüística semejante a la que manifiesta su amigo Francisco Pino con sus silencios sobre la página en blanco. Se moverá entre la incompreensión y el solipsismo para encontrar, a pesar del *vacío* del lector en su poesía, un equilibrio entre esencia y existencia, un camino como defiende Jorge Guillén a propósito de su propia poesía<sup>34</sup>, para convertirse en un poeta de la esencia en la existencia.



<sup>33</sup> Así parece ser la sorpresa ante la disposición visual en la página, por ejemplo, la clave en “Hosanna”, aunque para Alejo sigue teniendo un gran peso el significado semántico de la palabra, y así la alusión a *los hilos* en la serie de *los santos* nos deja al descubierto la sugerencia del poeta sayagués sobre las marionetas movidas con hilos en que parecen querer convertirnos los poderes publicitarios.

<sup>34</sup> El testimonio lo recogemos de Antonio Piedra en el prólogo a *Final* (1989: 8-11) cuando defiende la poesía de Guillén, a partir de la filosofía griega (entre otros Parménides y la enunciación del ser y de su

En un plano personal, la propia mezcla que hace el poeta sayagués de los términos culto y popular, humildad e intención ética, produce, para él, una fisura con relación a la opinión que le merece el hombre de aquella España verosímil y ficticia a la vez, donde lo exterior primaba sobre lo interior, donde era más importante tener que ser -feliz-.

Por ello, la desilusión y el desencanto que le produjo la situación social española del inmediato posfranquismo, con la supeditación de todo planteamiento social al logro político, y sobre todo con el reverdecir de las fuerzas retrógradas antidemocráticas<sup>35</sup> ante lo que suponía la democracia de progreso para el pueblo español -unas fuerzas que eran también, a sus ojos, «antihumanas» por lo que demostraban de vuelta, no ya al pasado sino a las *catacumbas* de las relaciones humanas que él proponía-, le llevó como poeta y -quizás- como ser humano, a ensimismarse en los dos últimos años de su vida, a centrarse más en el hombre como individuo que en el hombre como ser social, a fijarse en la anécdota y la actitud, más que a pensar en los grandes valores<sup>36</sup>. A nuestro entender son, como muchos de los poemas del último libro publicado y maquetado bajo su supervisión, *sola- /MENTE / unas / PALABRAS...*, poemas minimalistas, donde a su «juego habitual» de levantamiento de letras o sílabas, o mezclar texto escrito con

---

valor existencial), en la esencia que otorga el vivir diario: “las categorías del poeta se esfuman por los rigores de la filosofía con una absoluta libertad. En Guillén esta fuga se da con una conciencia plena por ser un creador que relaciona fenomenología -en el sentido primitivo que da al término Lambert- con existencia vivencial.” Además de la nota de Piedra se puede ver el nº 89-90 de *Camp de l’arpa* de septiembre-octubre de 1981, dedicado a Guillén, con artículos de Blecua, Guerrero Martín o Francisco del Pino.

*Nota del doctorando:* Para J.H. Lambert (1728-1771), que fue el primero en utilizarlo, la fenomenología fue concebida como la doctrina de la apariencia, con la que se proponía descubrir las causas de la representación ilusoria de la realidad sensible, en cuanto fenómeno, fueran estas objetivas o subjetivas. (Notas extraídas de la página web de webdianoia.com).

<sup>35</sup> Las tensiones principalmente políticas y sociales de diversos sectores, a lo largo de todo el año 1978, desde ETA, la ultraderecha o el Ejército fueron causa de desasosiego constante que repercutieron en la sensibilidad de nuestro poeta. Como ya constatamos en otros lugares de nuestra tesis, Alejo ve con pena que parte del Ejército del que forma parte, encarne la actitud antidemocrática, llegando incluso al golpe de Estado como el denominado *Operación Galaxia* (resuelto en falso según se comprobó el 23-F de 1981); un ejército que le ha dado *todo*: le ha permitido estudiar, viajar y ser en parte lo que es, desarrollando su personalidad literaria y humana a través de sus propias ideas, próximas cuando no proclives, a los sectores más débiles de la sociedad, algo que en su Formariz natal no hubiera tenido posibilidad ninguna de llevar a cabo y por lo que se muestra agradecido. Es todo ello lo que seguramente le acercó a la UMD (en realidad fue la UMD la que contactó con el poeta) y *en ese momento*, pensamos, le lleva a buscar una salida para organizar su vida fuera del Ejército. No llegó a tiempo, sin embargo, porque las presiones de todo tipo durante los meses finales de 1978 acabaron por reventar su sensibilidad y sus nervios como sabemos, cuando apenas le faltaban unos meses para conseguir la jubilación que le otorgaban sus 25 años de servicio.

<sup>36</sup> Véase de *sola- /MENTE / unas / PALABRAS...* los poemas sobre el “Egoísmo” (pág. 37), sobre la “Soledad” (pág. 30) o sobre la Jubilación (págs. 57-58).

dibujos -según hemos comentado más arriba-, se unen los *huecos*, las sílabas y letras *horadadas*, las perforaciones de la página a propósito de una palabra terminada en «o», llegando casi a una poesía esencial, conceptual, aunque basada en la vivencia, en la observación del ser humano, de las relaciones humanas, donde el poeta destaca las carencias que deja al descubierto la sociedad; si bien sin nombres o rostros claros en ella, salvo algunas abstracciones como el egoísmo o lo duro de la pobreza (la *carestía*) de ciertos sectores sobre los que repercute más la crisis de 1974 y sucesivos años, como se ve en el escueto poema con el que hace alusión a dicha pobreza con unos versos donde pretende expresar en el poema el vacío más absoluto con las «oes», un agujero en medio de la página y la *carestía* incrustada y transformada sobre la palabra de trasfondo religioso «eucaristía»:

La / O / O / euCARESTÍA.

Fue para el poeta zamorano un reforzamiento de la humildad y el ser individual frente al abandono, desilusión o entrega al nuevo «dios democrático», igualmente ávido de poder como lo fue en los años 60 el consumismo. Su propia marginación y su preferencia por los marginados, los seres y los sectores más débiles de la sociedad o más desamparados<sup>37</sup>, le permite ver con claridad que la nueva sociedad que se está formando tampoco es la que él desearía. Su muerte nos dejó huérfanos de su solución, de un nuevo camino en su poesía que, parece, estaba buscando.

### 3. 1.3. *Confusión de ambos mundos:*

Esa dicotomía entre el mundo rural y el urbano, ya en los últimos años 70 y especialmente en su último libro (*sola- / MENTE...*), lleva al poeta a vincular de un modo más radical su poesía con la belleza, con la justicia o con la verdad. Consideramos que su poesía se conceptualiza, al relacionar los temas que ha ido desgranando en su obra a través de la esencia o el sentido profundo del ser humano. Así se *re-marca* su preferencia por el otoño, la luz o el ocaso, en un plano vinculado a la

---

<sup>37</sup> Véase en *Triunfo* n° 834 la nota de CFR, periodista de la redacción, en que lamenta su muerte y donde se mencionan algunos de sus artículos sobre los marginados; también en la revista *Poesía* n° 2 (1978: 91-96), su artículo “O Ninguno”, firmado como Justo A. Lejos, de donde entresacamos: “[...] Queden *-hic et nunc-* como inicial muestra de los POETA CUALESQUIERA estos cuatro nombres<sup>(a)</sup> que nos hablan (¿BLANCA O EL OLVIDO?) de una cantidad de silencio y excedencia que, con toda facilidad, podría calificarse de falta de calidad democrática de la escritura.” <sup>(a)</sup>: Genaro Vicario, Teresa García, Alejandro Alonso y Lupiciano González”.

\*Nota del doctorando: todas las «variaciones» tipográficas son del poeta sayagués.



versos que comentamos es el que *marca* el poeta sayagués, -así es como se encuentran separados en el original-, al igual que hace en el interior de sus poemas, dándole una intención semiótica-visual a esa separación tipográfica, que redonda en el contenido semántico del texto.

### 3. 2. El ser individual y el ser social

Otro planteamiento que hemos hecho en este apartado sobre la sociedad en Justo Alejo es el del actor social, ya que a ello nos conduce de forma natural, además de su poesía, su formación intelectual y académica<sup>38</sup>.

Y es que el actor social en la poesía de Justo Alejo nos lleva a distinguir «*dos seres*» en su poesía, porque dicha distinción responde a dos actitudes del propio poeta. Uno de los seres es y se refiere a los seres a los que se dirige el poeta como seres de carne y hueso, *pacientes* de la vida (por contraposición al término *agente* –tomados ambos términos de la sintaxis gramatical-), y en los que la actitud vital -su comportamiento diario- es personal, ya sea alabable o vituperable. Son estos seres *individuales* y se comportan como tal.

Otro de los seres a los que se dirige Alejo, es el ser *colectivo*. Y este ser colectivo tiene a su vez dos características y ambas son -inversamente- negativas: en un caso es el *ser masificado* o el individuo anónimo, sin determinar o especificar; en otro caso es el *ser abstracto*, que es un agente del *Poder* -con mayúsculas-, ya sea un poder social o económico. Pongamos como ejemplo la entradilla o prólogo del poema “Huecos de luna” de *SERojos*...:

vemos la gravedad palorosa y astral de  
los rostros por «metros» y autobuses en  
los amaneceres descarnados de un Ma-  
drid realista con fronteras. Allí se reve-  
la a diario el calvario de un estupor in-  
menso; se ve mermar «cuantitativo» el  
pelo ¿a la Desgracia?... [...]

---

<sup>38</sup> Recuérdese aquí sus estudios de Magisterio, Filosofía, Psicología, Sociología o Ciencias Políticas.

Pues bien, el primero de estos seres colectivos es, ya se ve, el ser masificado-anónimo. Digamos enseguida que no existe el *yo*, el *ego*, en la poesía alejiana, a no ser como espectador o narrador<sup>39</sup>. Es todo lo más el que mira o el que cuenta, pero nunca el protagonista; a no ser que sea un protagonista pasivo. Es en estos casos, cuando Alejo habla de seres anónimos donde se pone de relieve, de un modo coherente con el comportamiento del poeta sayagués, la anonimia<sup>40</sup>, la heteronimia, el personaje interpuesto, la intertextualidad incluso<sup>41</sup>, que son y representan la cercanía, por así decir, a unos principios de igualdad, o una actitud en contra de una situación injusta<sup>42</sup>, y que es una valoración común de -y *con*- los demás -*todos* los demás-, especialmente si son los más débiles en el plano humano<sup>43</sup>. Algo efectivamente coherente con su forma de ser y sentir y que ha dejado patente en múltiples ocasiones en su poesía o en sus artículos periodísticos<sup>44</sup>.

El segundo de estos seres *colectivos* es el ser en abstracto. Y este *ser abstracto* - y social- presenta, a su vez dos caras: En efecto la conducta -que antes comentamos- masificada que ve nuestro poeta en el hombre, le lleva a tratar a «organismos» u «organizaciones» sin un rostro claro o definido<sup>45</sup> (según lo que se entiende por definir:

<sup>39</sup> Véase el poema “Estación de Madrid” de *Desde este palo*: “[...] Otro animal cansado, / volviste tu mirada, / y la fuimos volviendo todos/ mientras siguió la voz acuchillada de la ambulancia/ sonando/ indiferentemente.../ Son momentos en que uno, si tuviera, quiere volver a casa. [...]”.

<sup>40</sup> Aparte de *Alaciar*, que publicó anónimamente -y su clarificador prólogo-, se puede observar dicha anonimia en *Separata de Lo Mismo* con los poemas “Something” o “Don Perengano de Tal”.

<sup>41</sup> Ya hemos comentado en este apartado referencias o citas a Machado o Juan Ramón Jiménez. Añadamos ahora de *SON NETOS...* en “A modo de Prólogo” la cita y referencia a Baudelaire: “O Las flores del bien -pese al abismo-”; y, del mismo modo, de *sola- /MENTE...* las citas de Verlaine, Valery o Rimbaud, en los primeros poemas del libro. Aunque hay varias más (téngase en cuenta también la presencia constante de César Vallejo) desde el principio de su obra, incluso recurriendo a la intertextualidad dentro de sus poemas como ya hemos indicado.

<sup>42</sup> Anotamos aquí como muestra de solidaridad y denuncia de la injusticia y la barbarie contra la cultura española crítica con el franquismo, la cita del poema “No PASTemos la Historia, hagámosla”, de *monUMENTALES...*: “A ese Juan Con Otras Cruces”, sobre el boicot al que sometió la ultraderecha -italiana- la presentación de la novela *La resaca* de Juan Goytisolo conjuntamente con la proyección de un film sobre la inmigración en España en aquellos años 60, en el Teatro Corso de Milán. La referencia es del propio Juan Goytisolo en *En los reinos de Taifas* (1986,1999), pág. 59-64; y en [Notes sur l’emigration, Espagne 1960: apuntes para una película invisible](#), de Luis E. Parés, (2011:16-25), [30/05/2015].

<sup>43</sup> Puede servirnos de referencia la cita de Francisco Pino en el prólogo del libro de Alejo *El aroma del viento*, (pág.12): “[...] Si una piedra de río tiene una bella forma le parece tan bella como la del diamante trabajado por la herramienta. Aprecia ambas bellezas porque carece de un sentido burgués de la historia, de un sentido elitista”.

<sup>44</sup> Se ve en el artículo “O Ninguno” de la revista del Ministerio de Cultura *Poesía* nº 2 (1978), ya citada.

<sup>45</sup> Son las referencias que hace en su poesía a las empresas al escribir «S.A.» dentro de una palabra como «riS.A.» en el poema “aTRACCIÓN POR LO DE FUERA” de *monUMENTALES...*; aunque están dispersas por toda su obra poética. Aquí hay que incluir también las referencias, sin citar su nombre, a grandes empresas en abstracto o multinacionales, como las referencias que hace a los «mass media», las empresas hidroeléctricas o las constructoras. Una muestra variada y clara se puede ver, aparte de en *monUMENTALES...*, en *Separata de lo mismo*, en *Son /netos...* y en *El aroma del viento*. Y siempre con

explicar), como *entes*<sup>46</sup>. Y en ese acto y definición vemos en la poesía de Alejo un tipo de *ser abstracto* ante el que el poeta mantiene una actitud *hostil*: actitud que el poeta zamorano pone de manifiesto por lo que un ente *-ese ente-* supone de distanciamiento y, a veces, conculcación del comportamiento humano<sup>47</sup>, en el que sitúa y coloca un valor o un compendio de valores éticos, algo casi «adánico» en un sentido inocente o limpio -de pasiones o intereses-. Así vemos en “EL ACOSO del ACAso”:

[...]  
 En Vuestros Escaparates  
 Majestad  
 a CataRATAS:  
 ¡¡¡REBAJAS DE LA VERDAD!!!  
 ¡¡¡PARA TODOS  
 APARATOS!!!  
 ¿Algo es Algo?  
 [...]

El poeta se muestra de esa manera en su poesía contrario a los grandes almacenes, las grandes empresas -nacionales o multinacionales-, incluso a la OTAN, la CIA, o las centrales nucleares (como una expresión político-económica de ese *ente*). Aprecia, y denuncia, en este *ente* una actitud y un trato frío, distante, antihumano, y no pocas veces, vacío o castrante para el ser humano. Se empezará a manifestar en sus primeros libros con un cierto poso social, como en el poema “Tarde de julio sobre el río Pisuerga”, de *Yermos...*:

[...]  
 Tú, ahora, estás en la ciudad;  
 en una fábrica,  
 viendo la risa triste de las teclas  
 que te van dando pan y que te matan.  
 [...]

... en unos parámetros próximos a la poesía considerada social o realista, y desembocará en una poesía donde se observa la denuncia de las relaciones sociales más

---

relación al engaño o la manipulación a través de la publicidad y la propaganda a que someten dichas empresas al hombre normal y cotidiano.

<sup>46</sup> Desde una denuncia casi anónima, por los tiempos difíciles de la poesía socialrealista, a la eclosión de «su modernidad» con el alzado de letras y sílabas en *SERojos... y monuMENTALES...*, hasta la referencia clara contra la política anticapitalista y antiimperialista de *Hoy en día El desencanto...*

<sup>47</sup> Veámoslo en el soneto “EROSION-ES” de *SEPARATA de Lo Mismo*, del que entresacamos el segundo cuarteto: “[...] Se le ha puesto a la vida TANTA MEDIA- / ción y «MASS MEDIA» PRONTA, que Más dice, / que apenas oyes, SOLA, LA PLANICIE / DEL APARATO QUE NOS ORTOPEDIA. // [...]”.



cercanas a un ámbito político y socioeconómico, con claras diferencias entre pobres y ricos, considerando a estos parte inseparable del *poder* y por ello un tipo del que hemos considerado *ente abstracto*; veámoslo en otro poema de *Yermos...*, “Allegados son iguales...”:

Quieren hasta morir haciendo ruido.  
Truenan en las esquelas mortuorias  
títulos veinticinco y doce honores.  
No se resignan a caer suaves  
como la gota de rocío, la hoja  
o la fruta madura: bello ejemplo.  
[...]

... dejando patente además en ese contraste “ruido-suaves”, que señalan los versos 1 y 4, su preferencia por la sencillez y la humildad. O como en el poema “NA” de *SERojos...*, con referencias a las “ceremonias de la confusión” con las que a través de la prensa se da las noticias a la sociedad,...del que entresacamos:

[...]  
propagan  
salutaciones  
  militares  
mientras fABLAN al sol la Muerte con la inMortalidad  
(truco)  
Van  
(Bonn)  
viento en pOpa los negocios  
Como el Quico se ponen de aleluyas y premian las canciones  
protesta y a los poetas progresistas para que se vayan muriendo  
progresantemente y no haya necesidad de tomar otras medidas  
que también se tomarán  
[...]

... para acabar siendo más beligerante desde el punto de vista ideológico<sup>48</sup>. Lo dejó patente en los poemas que dedicó al Che Guevara en *SERojos...* y en la postal de

---

<sup>48</sup> Aparte de las citas contra los poderes económicos (evidentemente no se podía manifestar nadie claramente contra los poderes políticos, sin riesgo) en *HOY en día El desencanto...*, *Separata de Lo Mismo*, o incluso en libros anteriores como *Alaciar*, y, significativamente, en el mismo título de *Yermos a la espera* o *Desde este palo*, podemos ver sin tapujos, en el apartado II de *Hoy en día El desencanto...*, las referencias al silencio *impuesto* desde el Poder, con amenazas que van más allá de la mera represión, haciendo mención expresa de la liquidación física con una ironía llena de connotaciones y denuncias:

las *Carpetas Grises* que editó Francisco Pino. No obstante entreverado en su poesía se puede ver esa beligerancia en poemas como “alieNACión” de *Separata...*:

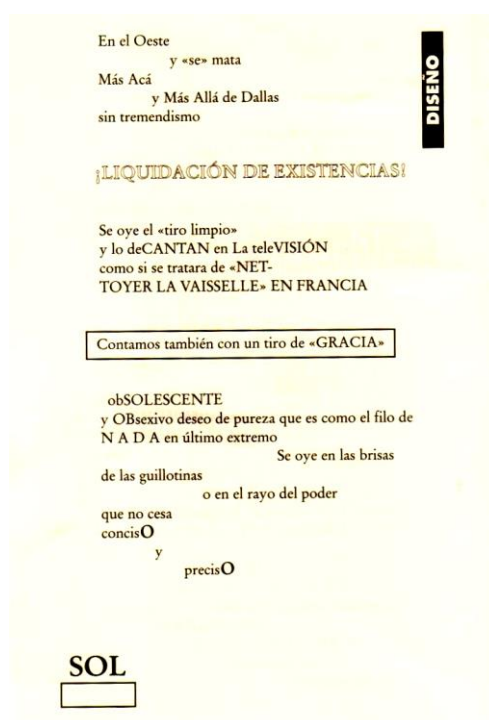
[...] Ya Han Partido  
A LA Labor las Muchedumbres. Ruido  
en la Ciudad. Un Eco por Las Plantas

fabriles y las Fósiles y Cuantas  
Oficinas de Todo Lo Que Ha Sido  
y sigue siendo Mirto Yerto: Olvido;  
[...]

... y en el apartado III del cuadernillo «Allá Mundial Poema (2)», que guarda la viuda del poeta y publicó A. Piedra en *Poesía 2*, en el poema “TODO o NODO”, donde a partir del lenguaje oral y popular, y pasando por el tamiz del mito de la caverna platónico, desvela una crítica a la apariencia y fatuidad de la propaganda del régimen franquista en el NO-DO -Noticario-Documental- que se proyectaba obligatoriamente en todas las salas de cine del país cada día:

¿Que quien hace un SONeto NO HACE nada?  
Pero decidme ¿qué hace quién va al NODO  
a escuchar apariencias de ESO y TODO  
en la caverna y

A  
PUERTA CERRADA?



[...]

...e incluso dejando veladas críticas a la connivencia del *Régimen* (franquista) con multinacionales norteamericanas, en el poema “Estándar Eléctrica S.A.”, del apartado IV del mismo cuadernillo «Allá Mundial Poema (2)».

Y también es del mismo apartado y cuadernillo, la dura crítica al olimpismo - basada en el juego lingüístico de *pasar por el aro* como sinónimo de transigir- poniendo el énfasis en el juego de palabras *limpio- limpiísimo* sobre el olimpismo; y haciendo un guiño a la misma CIA, aludiendo a la manipulación de los intereses deportivos. Bástenos para demostrarlo la entradilla del citado poema: “EPIgrama oLIMPÉSIMO, apriorístico e intrascendental” que lleva por título «LA QUIMERA DEL ARO» dedicado al C.I.O. and C.I.A.”. Tampoco se nos debe escapar la referencia a la película de Chaplin - *La quimera del oro*- para redundar sobre la crítica al sistema socioeconómico que *contamina* todo lo toca.

Podemos ver hasta citas sobre el miedo y la falsa retórica del *Régimen*; como lo señala el poeta sayagués en el último poema de *SERojos*...:

[...]  
¿Hasta cuando  
el plumaje del miedo  
vomitará  
sus alas?  
poQUEDAD  
¿qué otra cosa  
para ESAS  
añoranzas  
que despiertan las NUBES  
de ORATORIAS  
gastadas ...

Pero aunque este ser *social-abstracto* es el más abundante en su poesía, hay otro ser colectivo de rango humano que tiene una importancia precisa para nuestro poeta. Se trata de la otra cara de ese ser social y ese ente abstracto en la que cabe la presencia humana: se refiere ahora el poeta zamorano al hombre -sin aditivos que lo califiquen-, al que criticará porque se deja llevar por la masa<sup>49</sup> hasta convertirse en un ser alienante, -y

---

<sup>49</sup> Se observa desde sus primeros poemas, como en “Amigos” recogido en *Desde este palo*: “[...] Todos lo que pasáis / haciéndoos mediana o enteramente / el tonto, / como suele decirse, / quiero haceros hoy, / de repente, / a

alienado- al admitir eslóganes y valores propagandísticos e inducidos por *no se sabe quién*. Para ello recreará en sus poemas las técnicas que utiliza la publicidad: véase de *monuMENTALES REBAJAS...* el poema titulado “ANTE EL MAUSOLEO DE LO COTIDIANO”:

[...]  
REBAJAS  
DE PUEBLO  
¡¡fajas  
drásticas!!  
mentales  
Casos  
Serios Por Banales  
de BÁRBARos  
¡¡¡GRANDES SERIALES DE CASOS!!!  
de tales  
y de  
¡¡¡retales!!!  
[...]

... respondiendo (ese hombre destinatario de la publicidad) positivamente de este modo, a planteamientos alejados de los valores éticos propios del ser humano y por tanto desarrollando -o admitiendo- una actitud claramente negativa para él mismo.

Veámoslo en “BARATO, SE LIQUIDA” de *monuMENTALES REBAJAS...*:

BARATIJAS  
confecciones deSASTRERÍA  
ca-  
MISERIA  
granDIOSAS reBAJAS  
miras.  
BAJO  
lamPARONES  
de Aladino  
del OCIO  
de las RE  
PUBLICADAS  
BAJAS  
[...]

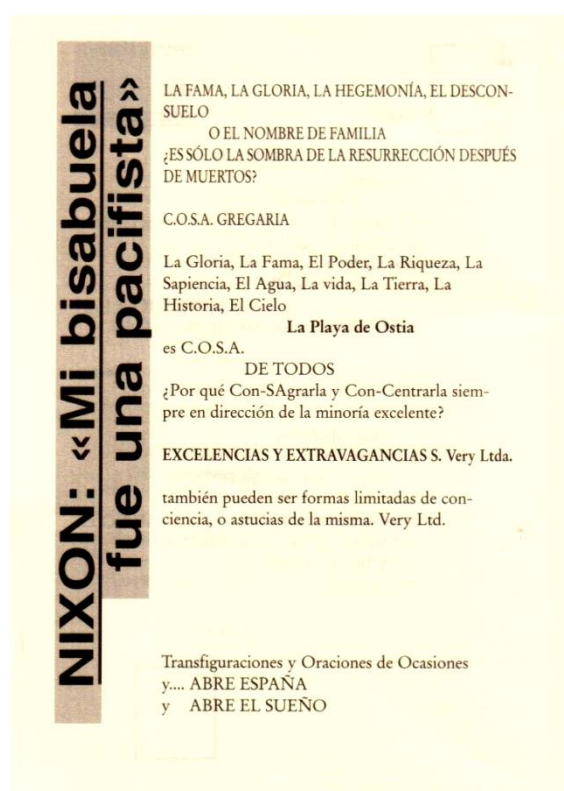
...o en “ATENTADO I.B.M. ANTE LOS ESTADIOS” del mismo *monuMENTALES REBAJAS...*: “[...] Onnipotente Miseria / después de TANTO /

---

dentellada seca / una pregunta / urgente. / Amigos, / ¿sabéis lo que es estar atado / a un palo? // Contestad // ¿Seguís pasando? [...]”.

TONTEO”. Y apuntamos que incluyendo una crítica a la prepotencia de esos poderes que se sienten por encima de todo y de todos, puesto de manifiesto en el modo de destacar con mayúsculas en el título del poema, la sílaba «DIOS» de la palabra “estadios”.

Sin embargo este Justo Alejo da pie a que *-(ese)-* el hombre individual y cotidiano, al que critica su actitud pasiva, también pueda ver la presencia total de las múltiples caras del poder, al final del apartado III de *HOY en día El desencanto...* y asumir que el compromiso “es C.O.S.A. DE TODOS”, (o debe serlo), como evidencia el poeta sayagués en la referencia a la muerte de Pier Paolo Pasolini en la playa de Ostia:



... aunque, dejando aparte la ironía de las palabras de Nixon, hay más alusiones a la esperanza como esos versos finales “y...ABRE ESPAÑA / y ABRE EL SUEÑO”.

Pero principalmente Justo Alejo critica a *este* hombre porque este hombre es el *único* responsable de sus actos, y quien decide hacer lo que hace, por su propia voluntad. Se puede ver en el poema “PERSONAJES SIN EJES” de *Separata...*:

SONABAN DON HILARIO Y DON CLAVERIO  
a Media Luz y Tarde y Sotavento.  
Contándose Ralezas de Su Cuento,  
El Uno al Otro NO se toma en Serio.  
[...]

No obstante el poeta contempla a este ser (*social-abstracto*) con una doble vertiente: como una víctima de la propaganda o de la pobreza mental; así se ve en el poema “Obsolescencia II” de *Son /netos...*:

La «tele» deja el barrio hecho un desierto  
trueno el Far-West su guerra casi SANTA  
y mi vecINO NO parece ciertO  
en hora tan menguante y TANTA TANTA...  
[...]

... y a la vez, como un agente de esa conducta «antihumana» que es proclive a intereses primordialmente económicos, que pone su foco de atención en el interés fácil, la comodidad y no en la ética. Veámoslo en el poema “PAISAJE Y PARPADEOS DE NEÓN” del apartado I del cuadernillo inédito «Fragmentos...», que publicó A. Piedra en *Poesía 2*:

[...]  
HABLA LA RADIO-TELE-VISIÓN  
(¿SOLA?)  
EN CASA DE TODOS LO VECINOS  
sin excepción  
[...]  
El ángel de la mano separada  
del cuerpo  
[...]  
mendiga aún  
vuelto al cielo  
como si CLAMARA A UN DESIERTO  
Y NADIE  
OYERA NADA  
Como si ya estuviéramos separADOS  
DOS  
A  
DOS  
y desiertos.

Así desfilan por su poesía quienes miran hacia otro lado, se lavan las manos, se sientan sin más ante el televisor, o se masifican en un campo de fútbol. Veamos un ejemplo de esa última crítica en el poema “HALOS” de *SERojos luNARES...*:

[...]  
El GOL reTUMBA  
En la oquEdad ibERA

sin descanso  
sobre la cuarentENA  
hacia las sieNES  
un gran silencio  
se calaverA  
como un escapulario  
de charcocharlas  
[...]

Y también desfila por su poesía quien vive en los barrios periféricos de las grandes ciudades y admite su marginalidad por comodidad, sin cuestionarse el origen de la misma o el modo de salir de ella, como acabamos de ver en todos los poemas citados.

Poco a poco, en este campo social y humano, general e individual, nuestro poeta ha ido desde la *lucha* de la poesía socialrealista, en sus primeros muestras poéticas, a la *denuncia* de las manipulaciones del poder social o político y económico, en los años finales de la década de los sesenta, hasta la *crítica* de la comodidad y la actitud de *no hacer nada* con relación a ese hombre cotidiano y sencillo por el que sigue peleando Justo Alejo, durante los primeros años 70, para terminar -sin renunciar conceptualmente a cambiar al ser humano, nunca a la sociedad- con un cierto nihilismo, un compromiso moral (como vimos en el capítulo 2 de nuestra tesis), una postura filosófica ante la vida -propia y ajena-, esencialista, de la esencia de la existencia del ser humano (según citamos a Jorge Guillén<sup>50</sup>), en su último libro editado y publicado por él mismo, *sola- / Mente / unas / PALABRAS...*<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Como dice Francisco Javier Díez de Revenga (2008) sobre *Cántico* de Jorge Guillén en *Tonos* nº 16: “revela la manera de analizar el mundo de Jorge Guillén, su forma de penetrar en la realidad y captar sus esencias para transmitírselas a su lector.” Para continuar, refiriéndose a los temas que trata, “(dejando) todo enmarcado en una activa relación entre espacio y tiempo, entre esencia y existencia, que desemboca en un existencialismo vitalista único...”. Actitudes que nos recuerdan -a lo largo de todo el artículo- la confluencia del poeta de la Generación del 27 en el poeta sayagués.

<sup>51</sup> Además de Juan Manuel Rozas o Víctor García de la Concha, que ya hemos comentado, recogemos la opinión de Isabel Paraíso (1990: 181-183) en *La Literatura en Valladolid en el siglo XX*, sobre la poesía de Justo Alejo: “Como poeta, oscila en sus comienzos entre la poesía pura, la ingenua, la humorística y la social... [...] La veta tradicional se combina ya con la vanguardista -en la línea de César Vallejo- en *Desde este palo* y *Alaciar* [...], pero es en el libro siguiente *SERojos luNARES* donde impera ya totalmente el vanguardismo, y en él se insertan tanto la crítica social como la ternura de sus libros anteriores”. Creemos que no sigue comentando libros posteriores porque ya no está vinculado Alejo a Valladolid. Y a propósito de *sola- / MENTE...*, recordamos que aunque *El aroma del viento* es el último libro publicado del poeta sayagués, no está editado por él, y la mitad está compuesto por poemas recogidos de poemarios escritos entre 1973 y 1977, como dan muestra evidente los *cuadernillos* que pudimos consultar en casa de su viuda, inéditos hasta la publicación de su *Poesía* por la Fundación Jorge Guillén.

Por último en este apartado de *seres sociales* que hemos elaborado, comentamos el *ser individual* que, por otro lado, recoge a nuestro entender otra amplitud y diversidad en el poeta zamorano, porque se nos muestran de esta manera varios seres individuales.

El primero, como en *Arenales* o *Desde este palo*, es el ser que, de un modo semejante a César Vallejo o Blas de Otero, concita o simboliza en un hombre a todos los hombres. Así hace el poeta zamorano con el hombre que cae de un andamio, o el que está en la cárcel o sufre, en el campo, las inclemencias de la pobreza. Es un ser real que está al  *margen* de la sociedad oficial. Veámoslo en los versos del poema “Estación de Madrid” en *Desde este palo*:

[...]  
Estación de Madrid  
están muriendo a un hombre  
[...]

A punto de estar muerto.  
Degollado  
pasó entre los opacos altavoces que anunciaban

salidas,  
llegadas,  
vías,  
salidas,  
andenes,  
horas,  
de los trenes  
que salían o llegaban...  
[...]

Más adelante en su poesía hay otro tipo de *ser individual*: es el mendigo, o el propio familiar en *Alaciar*; o el amigo en *SERojos... o monuMENTALES...*; escogemos como ejemplo el poema “6” de *Alaciar*:

... venía  
          el ciego  
con su débil  
          casi latido  
          de palo.  
Se acercaba...  
[...]  
Tecleando la acera:  
tic-tac, tic-tac...  
Compás de un tiempo  
que  
          huía,



huía...  
...u-í-a...

... también el escritor reconocido, o de nuevo el amigo, en todos los libros mencionados y con posterioridad en sus libros siguientes; en este caso con un rasgo evidente de intertextualidad, como en el poema dedicado a “Vallejo” de *monuMENTALES*...:

[...]  
César  
César  
sin  
    cejar  
de cesar  
y dando siempre ADIÓS  
la dádiva de AL CESAR. (*sic*)  
[...]

... *incluyéndolos* en sus poemas y no solamente citándolos. Pero incluso hay otro tipo de ser aún, que es el que refleja en su poesía una anécdota<sup>52</sup> personal (en el Metro, en el barrio, en la publicidad) donde el poema se recrea a través de un comentario o una reflexión sobre el comportamiento humano. Así, el poema “Desojarse” de *Separata*...:

Me ves en el ANDÉN y yo te veO,  
te digo ADIÓS; me dices de SOSlayo:  
me voy con ÉL, ASÍ, SIN MÁS. Un rayo  
parte el MOMENTO EN DOS y digo: creO.  
[...]

Y si los rasgos anteriores -del primer ser individual que hemos comentado- hacen alusión a la poesía social y comprometida de la inmediata posguerra y los años 50, ahora estos últimos rasgos son y están más cercanos -y son propios- de la generación de los *novísimos* como ya indicamos más arriba<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Y esto ocurre desde sus primeros poemarios. Veámoslo en *Poemas tan inconscientes*...: “Nunca llegaré a saber / la razón por la que pisa / la hierba verde mi pie. / Ni me es de risa / que estas botas toposas / quiebren la vida... / Habrá escondido, / tras este disparate, / doble sentido...”.

<sup>53</sup> Véase las notas a pie de página 24 y 27 de este mismo apartado. Pero aparte de las claras referencias a la poesía social y comprometida de los años 50, cabe añadir para la relación del poeta zamorano con las características de la generación de los 70: “Últimas formas de la poesía española” de Pedro J. de la Peña (1982: 119-120) sobre la línea intimista, la poesía humanística o la vida cotidiana; o “Los novísimos o la explicitación posmoderna” de José Ramón López (1994: 61-68), en *Quimera* n° 128, donde encontramos: “los poetas novísimos construyen sus obras desde lo intertextual y autorreflexivo. [...] Las constantes citas, los

No obstante hay otra faceta más del *ser individual*, que comentamos al principio de este apartado, y es la que se refiere al ser al que se dirige el poeta cuando habla, que no es estrictamente el lector, ajeno en teoría al texto: Es al que el poeta *cuenta* las anécdotas que describe o los hechos que reseña y critica, que muestra referencias pragmáticas, “no lo dudéis”, al tú-receptor. Veámoslo en los versos primerizos de “Poemas tan inconscientes como flores de arrabal”, e inéditos hasta que fueron recogidos en *Poesía 1*, en el poema sin título:

El bobo está en el barrio  
como siempre de bobo.  
Su cabeza es humo  
de pájaros y globos...  
Con gesto de cigüeña  
(antiguo espantapájaros)  
Se le pasan las horas  
mirando a los tejados  
[...]  
Mañana, puede ser, un carro triste  
le pasará sus ruedas con arena  
por la vida de corcho. Y morirá  
sin tiempo de gritar por sementera.  
Mañana, el bobo puede, no lo dudéis, estar muerto en la acera.

Este ser individual, aparte de lo anécdota en sí, es prácticamente «lingüístico» y producto del carácter textual -teatral en ocasiones, filosófico en otras- de las interrogaciones retóricas, los paréntesis, guiones, comillas... que aparecen en múltiples ocasiones prodigados por los versos del poeta zamorano. Se trata en realidad del resultado de ese guiño -esa ironía-, que empieza por un comentario, una anécdota, y se convierte en ese modo de *escribir el gesto*, la intención o la modalidad; como en el poema “EL ACOSO del ACAso” de *monuMENTALES REBAJAS...*:

PARADos  
de OCASIÓN  
    ¿Ya es el OCASO?  
En Vuestros Escaparates  
    Majestad  
    a CataRATAS:  
        ¡¡¡REBAJAS DE LA VERDAD!!!  
[...]

---

continuos referentes a todo tipo de realidades culturales o no en el sentido tradicional, se intercalan sucesivamente en el texto poético de manera velada o directa”.

... a través de la entonación, o lo que podríamos llamar la *coloquialidad*, de una u otra manera. Veámoslo también en “otrEDAD II” de *Son netos*...:

Y como dice EL OTRO todo Todo  
uno es y lo mismo y sin ser ciertos  
ni subir a Plotino o Hegel -¿muertos?-  
los pies no sacan -¿para qué?- del lodo.  
[...]

Rasgos lingüísticos de modalidad, a los que hay que sumar la grafía trasgresora y *saltarina*, con el levantar de letras, sílabas, palabras que añaden un(os) significado(s) al propio texto poético. Como en el poema “Homenaje” de *sola- / MENTE*...sobre el que volveremos más adelante:

Ora-DADA  
una escultura  
es cultura  
o cultO  
Al

vient \*

\* *Nota del doctorando*: ahí está horadado el papel dejando un hueco semejante a una «O» muy grande-<sup>54</sup>

Este modo de escribir y expresar su poesía ciertamente es una complicación para la comprensión -clara- del mensaje poético, porque el destinatario de su poesía en esas ocasiones, además, es un tú directo y coloquial que queda enmarcado en sus versos con una implicación lírica del propio poeta<sup>55</sup>. Incluso a veces el referente de ese «tú» es -muy- poco conocido y, por lo tanto, pasa a formar parte de un rasgo de intertextualidad,

<sup>54</sup> En realidad más que un poema visual apreciamos que es la *materialización* del propio texto poético, precisando el *juego* lingüístico desde el primer verso con referencias a una oración (o/y al verbo \*(h)oradar, mal expresado, adrede, ortográficamente) y al dadaísmo que habría que incluir en el propio desarrollo del poema con alusión al respeto *sagrado* por el arte. ¿O todo el poema es una ironía donde el arte -escultura y cultura- es culto “al viento”, es decir, «nada», expresado simbólicamente en esa perforación a la que alude la “O” final de la palabra “viento”?

<sup>55</sup> Se observa desde los primerizos *Poemas tan inconscientes*... en el poema “Niña de diez años con los labios pintados”: “[...] Al decir «Señorito», / qué dolor que las piedras / no lanzaran un grito”; hasta en poemas como “TODO O NODO” del apartado III del cuadernillo inédito *Allá Mundial Poema* (2), de donde citamos los primeros y los últimos versos: “¿Que quién hace un SONeto NO HACE nada? / Pero decidme ¿qué hace quién va al NODO / a escuchar apariencias de ESO y TODO / en la caverna y / A / puerta cerrada? // [...] // ni rumor de AQUEL PÁLIDO EMBELECO / CONFUSOR (*sic*) DE SU SER CON EL CHORRO / DEL AGUA: HUECO, HUECO, HUECO, HUECO.”.

con un resultado -paradójicamente- tanto mayor -y mejor- cuanto más desconocido es el referente: es lo que permite que el texto poético *hable* por sí mismo, o no sea una mera expresión del poeta, dándole así mayor solemnidad al poema o la idea -poéticas-<sup>56</sup>.

### 3. 3. Evocación y trascendencia de la naturaleza a través de su simbolización

Hablar de sociedad implica también el lugar de origen y la educación recibida en los primeros años de vida. Esto a nuestro poeta se le nota como es lógico, y él prodiga las referencias a la tierra, al campo velado de Sayago: un campo que nunca es un concepto sino que está poblado de árboles, animales y pastores; ya en *Yermos a la espera* y *Desde este palo* lo podemos observar, como en el poema “Lejanías de otoño” de *Yermos a la espera*:

No sé si habéis pensado  
que en otoño todo viene de lejos;  
los dorados pastores,  
los pájaros del cielo,  
los crisantemos mismos,  
las nubes de los vientos...  
[...]

... que permanecerá en su poesía hasta los últimos libros; veámoslo en “Flores de una mirada” de *El aroma del viento*:

Pájaros  
y en tus ojos  
oigo  
dulces y claros  
-al pasar-  
los arroyos  
floridos  
de tus ojos.

---

<sup>56</sup> Se puede observar y seguir en los poemas de *Son / netos...*, “Estar en el mundo” donde Alejo parte del “gozo” de ser y estar en el mundo, de San Juan de la Cruz, para celebrar el amor que parece que tiene ahora nuestro propio poeta: “GOZO de **ser aquí** canta Juan canta / la gracia presencial la vividura / [...] // que como ayer estamos hoy rendidos / de amor y entre azucenas somos flojos / desmayados por **huertos florecidos**. //” ; y en el poema “son –ECO (enésimo)”, donde partiendo de la expresión de la «claridad» de la poesía de Jorge Guillén, deja patente su asombro ante la facilidad con que muestra Guillén la inmensidad de la realidad que describe: “Del verso de Guillén **YA** tengo pruebas / y su CLARA MORADA cenital, / a veces tan **lo mismo** es, tan **igual**, / que me abismo en lo abierto de sus cuevas / palmarias [...] // Esculturas y oradas NUESTRO EGO / dando A LA RES EXTENSA más y más / ALAS para perdernos por el pliEGO...//”.

*Nota del doctorando:* las negritas y demás variaciones tipográficas son del propio poeta.

[...]

...y con el hombre y la jera del campo como un elemento más; así en “Soneto” de *Yermos a la espera*:

[...]  
Locos andan los hombres en las eras;  
Bieldo. Paja. Calor. Aire sin pelo.  
Trabajo. Lucha. Vida a ras de suelo.  
Lograda eternidad de horas enteras.  
[...]

Son unas referencias que desde que se instala en Valladolid recogerán también la idea de Castilla, por extensión al campo de sus orígenes. Así “Por cielos de Castilla, una paloma blanca...” también de *Yermos a la espera*.

Todo lo que es medio rural y natural -no solo por su Sayago natal-, queda reflejado en su poesía desde los primeros libros publicados. Para el poeta zamorano lo rural está relacionado con la sencillez, con un sentir pleno, y con la nobleza de compartir -entre unos y otros- lo que hay en la casa y lo que ofrece el campo<sup>57</sup>. Un aprendizaje de gentes acostumbradas a pasarlo mal y por esa misma razón a ayudarse los unos a los otros. Es el modo limpio de vivir en y con la naturaleza; así el poema “9” de *Alaciar*, del que entresacamos estos versos:

[...]  
De muy lejos  
se escuchan ya murientes  
temblar los verdes fresnos  
junto al río.  
Despertar del tamboril los lienzos,  
el amarillo rodar de las carretas...

La nieve va tejiendo una gran barba  
sobre la vieja espalda de la aldea...

---

<sup>57</sup> Se puede seguir en sus artículos de prensa, ya sea *El Norte de Castilla* (“Del colectivismo agrario al colectivismo pecuario”, 14.febrero.1973), *El País* (“Alfa y omega de los alfareros”, 25.agosto.1977), *El Correo de Zamora* (“Opinión de un sayagués: más sobre los mismo”, 09.abril.1976), la revista *Triunfo* (“Marginados en las márgenes del Duero”, nº 534). También se puede seguir de modo general, como hemos indicado, en el libro *Prosa errante* que recoge la mayoría de sus artículos relacionados con Zamora, editados al cuidado de Juan Luis Rodríguez Bravo en 2005.

... ecos, de sencillez y solidaridad, que se mantienen en sus libros posteriores como en *Separata de lo Mismo*, en el soneto “SOL y EDADES”: “[...] abandonar el oro en la colmena / [...]”, y en el poema ya comentado “Desojarse”: “[...] promontorios que cursan los rebAÑOS / [...]”, si bien diluidos en la narración del poema y no siempre con entidad y cuerpo propios<sup>58</sup>. Aunque no solo refleja esa actitud ante la naturaleza, sino que por sus libros también aparecen, entremezclados con la naturaleza, personas y personajes, refranes y dichos, paisaje y animales. Citemos como muestra: “El niño que se ha quedado solo en la tarde” de *Yermos...*, o la referencia a la copla *Salamanca la blanca ¿quién te mantiene?* del poema “S/N” de *Alaciar*, o la expresión *Ya está la luna en el bote* del poema, con el título *re-creado*, de *SEROjos...*, “the MOON is in the Bote”, o las alusiones a los árboles y el otoño del poema “Recuerdos” y el poema “Nubes” donde reflexiona sobre lo eventual o pasajero, ambos del apartado «Azules o Astros» en el cuadernillo *Claridad y Distancia*, inédito y recogido en *Poesía 1*, entre otros.

No obstante digamos a modo de excepción que hay momentos, en sus dos últimos libros *-sola- /MENTE /unas / PALABRAS...* y *El aroma...*- en que se ve la naturaleza más implicada en el sentimiento del poeta, imbricándose hasta el punto de que el poeta desea para sí la belleza, nobleza y serenidad que contempla. Así el poema “Estrellas” de *sola- /MENTE /unas / PALABRAS...*:

Niev**E**  
y nadi**E**  
en la noch**E**

Y el poema “Para una Oda” de *El aroma...*:

Qué dulce es ya  
pasado Agosto  
oír, colgada en el alto tendal de La Meseta,  
la luz.  
[...]

La amistad de la tierra está cerca  
sin lindes ni fronteras,  
y esto es ASÍ

---

<sup>58</sup> También se pueden seguir en los artículos que dedicó a la tesis del escritor y antropólogo peruano José María Arguedas, sobre el comunalismo sayagués a finales de los años 50 del pasado siglo: “El fin del Comunalismo”, *Triunfo* n° 586.

SIN MÁS  
porque es Septiembre.  
[...]

Una simbología que se hace evidencia en sus versos. Sin embargo como hemos visto en otras ocasiones, no todo es correcto y hermoso en esa relación hombre-naturaleza que aborda el poeta sayagués. Así dejará a la vez evidencia en sus versos del abandono y la soledad del campo, como síntoma del abandono y soledad del hombre en la misma sociedad<sup>59</sup>. Pero esto aparece ya en sus primeros libros, con un sentir machadiano a veces, y otras vinculado al realismo social<sup>60</sup>. Más tarde se convertirá en una denuncia de la colonización económica a través de los pantanos y embalses que efectúan las empresas hidroeléctricas, y de una ausencia de solidaridad y falta de compromiso por parte del poder político -y socioeconómico- con una tierra deprimida por su escasez de recursos económicos, incluso -cada vez más- de recursos humanos. Una crítica clara que nos ilustra la entradilla del poema “AROMAZ” de *monuMENTALES REBAJAS...*: “Memento monumental a Aquella tierra donde acaeció mi infancia y DO leyera [...] CUANDO las hebras de hilos-y-torres-eléctricas-ponen-Osaturas-de-Algún-Exterminio sobre el silencio tristísimo de su Descampado Bucólico.” Donde destacan como aldabonazos sobre la conciencia del lector las palabras “Memento”, “\*Osaturas”, “Exterminio”, “silencio” o “Descampado”, llegando a forzar, con suma delicadeza, evocar y traer palabras del pasado, o inventar el idioma para expresar la crítica.

Es algo que ocupará otra vez su poesía en su último libro, *El aroma del viento*, aunque haya muestras siempre del abandono y la soledad del campo, del paisaje y del paisanaje, en sus versos. Como en el poema “Calvicies y florestas”, sugerente desde el título, de *Son / netos...* donde leemos a propósito de las relaciones humanas:

[...]  
EL VIENTO ES NUESTRO AMIGO manso perro  
que mueve SIN CESAR su lenta cola  
y acaricia en la calle el promontorio

de La Alta SOledad

Sobre Aquel CERrO

---

<sup>59</sup> En *El aroma del viento* leemos en el poema “¿Solo el viento?”: “[...] Es como si la flor del mismo Campo, del mismo Olvido floreciera / (lo que es «lo mismo») [...]”.

<sup>60</sup> Así se aprecia en el poema “A la vera de la fuente” de *Yermos...*, donde además del agua y el propio paisaje, los pájaros hacen que siga viviendo el recuerdo de la abuela. O del poema “13” de *Alaciar*: “Castilla osamental. / Pecho de piedra / Castilla / de castillos / y cadenas. [...]”.

[...]

Y de un modo más claro en la parte III del poema “Sonatas en la Meseta” incluido en el apartado «Allá Mundial Poema (1)», y dentro del cuadernillo -inédito- «Material Móvil», recogido por el editor A. Piedra en la edición de su obra completa, con alusiones a Castilla y a su tierra zamorana<sup>61</sup>, donde el juego que establece con la palabra «capital», como término económico y como lugar de población importante en una comarca, nos da la clave de su crítica completa:

[...]  
Que no es bien que la «casta» y la sencilla  
nos mate con Castillos  
[...]  
Ni que la hiera el hierro  
de un destierro  
labriego  
casi pleno  
solo fabril  
ajeno  
y capital  
y...  
Capital,  
amurallada ella  
descapitalizándolo todo<sup>62</sup>.

En efecto, como se observa en los versos, no se olvida el sayagués del hombre, en la defensa del medio rural como hemos visto, haciéndolo el protagonista que sufre las inclemencias de la naturaleza y el abandono social; pero este hombre se irá diluyendo en su poesía dando paso a un hombre urbano, y cuando vuelva a aparecer ese hombre vinculado al campo y a la naturaleza, lo hará convertido, como hemos visto, en un arquetipo más que un ser real, un concepto, un sueño, que parece convertirse en algunos momentos en un símbolo del ser humano sin aditivos, y en una expresión de un ser ideal, como efecto de esa simbolización, al que tiende nuestro poeta<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Desde la tierra zamorana se ha considerado a Castilla una misma entidad de trabajo y sentimiento campesino. De ahí el paso, sin rupturas, de nuestro poeta, del campo de su tierra natal al campo de Castilla. Lo dejó expreso en sus primeros libros, sobre todo en *Alaciar*, pero de un modo especial, por reflejar el trabajo conjunto de hombre y animal, en los poemas de *Mulas*, junto a los grabados de Félix Cuadrado Lomas.

<sup>62</sup> La alusión a Zamora es clara por la muralla; y la crítica se ve en la doble referencia de la palabra capital: una nos muestra la ciudad como capital de la provincia, y la otra alude a que, económicamente, Zamora reúne en torno a ella, capitalizándolos, la mayoría de los recursos sociales de toda la provincia.

<sup>63</sup> Una muestra de lo que decimos se ve en “Cartas abiertas e inciertas” (*a* dos lágrimas; *a* los buscadores de un espacio perdiéndose), del cuadernillo -inédito- «Fragmentos (Todo queda en el aire)», donde compara al cielo con “la frente de *humanidad inmensa* / que se acerca / a lo lejos / *a* / *ideal de libertad* ///”.



Por ello creemos que este último *ser ideal* en realidad se puede considerar que es un nuevo ser en el mundo alejano, al margen del campo o la ciudad, cuya identidad nos muestra una actitud casi cósmica, casi mística del poeta zamorano: es una actitud que se encuentra, a nuestro entender, cercana a la esencialidad de la poesía de Jorge Guillén<sup>64</sup>. Lo consideramos así por la concreción en el lenguaje, y su reducción a palabra del concepto o la expresión de la realidad. Si bien todo ello, en nuestro poeta, queda matizado por la *catarata* de ideas que evocan y sugieren las palabras y sílabas levantadas, con ese abanico de significaciones, esa multiplicidad de sentidos y posibles significados de los versos del sayagués.

### 3. 4. Síntesis y resolución: Implicaciones personales

Existe en la práctica una pugna en la poesía del zamorano, reduciendo conceptos y hechos, entre el campo y la ciudad. Pero no es la dicotomía histórica, y clásica, del *beatus ille* o *el menosprecio de corte y alabanza de aldea*, porque a nuestro poeta no le preocupa el «marco vital» sino el hombre que lo habita.

---

O en el poema “Juan Bueno” del apartado II, “Allá Mundial Poema (2)”, del cuadernillo -inédito- «Material Móvil» (pág.368) de *Poesía 2* recriminando que “el cuerpo / se entristece del alma, / cae / en abatimientos / de pájaros heridos por la muerte, [...] //no hay pájaros hogaño // [...] «desdeñados» / de otros días / [...]”.

(Nota del doctorando: Los espacios en blanco intentan reflejar el original).

O incluso en el poema “iDALGUÍA tras –HUMANTE” del apartado III del cuadernillo «Material Móvil» (pág. 403) de *Poesía 2*, donde en un paisaje de páramos y estepas “[...] // YA de esperanza fALTO siENTE ALGO / el hombre que se escucha la CALvicie / roerle intimidad [...]”.

<sup>64</sup> Aparte de las referencias que dimos en la nota 50 (sobre el artículo de Díez de Revenga), y la del propio poeta sayagués en la nota 56 de este apartado, queremos destacar la concreción y sencillez del estilo que se puede ver en los versos del zamorano, imitando o desarrollando los del vallisoletano. Primero en un texto inédito, publicado por Piedra en *Poesía 2*, perteneciente a “Fragmentos y Momentos”, del cuadernillo «Fragmentos (Todo queda en el aire)» y que lleva por título “Dije”\*: “[...] Shss... / ¿Quién / es / quién? // ¿Jorge Guillén? / palabra / palabras / ser / este es el tiempo / y su gracia / suma del acontecer / maravilla / flor / del vient- / O // [...]”. Y en segundo lugar el poema “Al solo eco del nombre de las «Nociones»”, de *El aroma...* con la siguiente entradilla-dedicatoria: “y para un «dije» o perfil de tierra / (O AIRE) adentro.” Poema (o mejor dicho una versión del anterior) donde deja más evidente la relación e identificación de Guillén con el ser y con la palabra, haciéndolo todo uno. Veámoslo en el propio poema de Alejo: “ser / q u i e n / es / ¿Quién es? / Quién es quién? / Jorge Guillén? / Punto / redondo silencio / palabras / palabra / ser / y / no ser / en el tiempo / y su gracia / suma / del acontecer / Maravilla / flor / del viento [...]”. Como otras veces, corrige en la nueva versión, tratando de llegar a la expresión más acertada. (Nota del doctorando: Los espacios en blanco reflejan el sentido del original).

\* El poeta sayagués juega *aquí* con el significado de “dije” al aplicarlo a Jorge Guillén, ya que “dije”, según el DRAE, puede ser tanto un adorno o una joya especial, como una persona de relevantes cualidades morales. Palabra y *tema* que repetirá también en *sola- / MENTE...*, como otra muestra habitual de recreación de un texto.

Y aunque en líneas generales se muestra a favor del campo y las relaciones que mueven la vida en él, no muestra una animadversión por la ciudad, ni denigra al hombre de la ciudad o a la ciudad en sí, sino al «modus vivendi» que aleja en la ciudad a un hombre de otro, primando las relaciones superficiales y haciéndolas abstractas, sobre las más propiamente humanas. Así mismo alude también el poeta sayagués a quienes manipulan dichas relaciones, la mayoría de las veces estrictamente comerciales, denunciando de este modo el comportamiento de los Grandes Almacenes, la Tv, la propaganda -de todo tipo-, las empresas inmobiliarias, de ocio, y a los mass-media, (abarcando desde la prensa diaria a los incipientes ordenadores o la informática), que llevan tiempo *filtrando* y manipulando los comportamientos de los ciudadanos y la propia realidad en su propio beneficio. Tomamos la voz del poema sin título de *monuMENTALES REBAJAS...*<sup>65</sup> que tiene la siguiente entrada (y que ya hemos reseñado con otra intención): “Traspunte para un típico tópico estadístico que dedicamos al esclarecido poeta William Burroughs, hacia otras ÁREAS menos TRISTES...”:

MÁS nociva polición  
 Los MASS MEDIA  
 Medios son  
 Para hacer  
                   ¡qué mal remedio!  
 de las MASAS  
                   un promedio  
 fundado sobre el montón.  
 Pero sobre el PANTEÓN  
 I.B.M.  
                   el pueblo  
                   en crítica  
                                   unión  
 desordena el electrón  
                                   con  
 desviación -  
                   es  
                   típicas...

Pero el campo y el ámbito rural también tienen, como hemos visto, matices: al principio en sus libros aparece el pueblo llano, el mundo rural, el hombre y su *jera*<sup>66</sup>, y a

<sup>65</sup> Y en la misma obra de *monuMENTALES REBAJAS...* encontramos más ejemplos, de los que destacamos “Solescence mayoría silenciada” o “Atentado I.B.M. ANTE LOS ESTADIOS”, entre otros. También se puede ver en *HOY en día El desencanto...* donde muestra en la tipografía y en un segundo plano bajo el texto, cartones de informática perforados, así como anuncios de prensa.

<sup>66</sup> Nos lo cuenta, por ejemplo, en el poema “Amanecía” de *Mulas*: “Amanecía... / El hombre se arrancó / de la dulce pastura / de las mantas / Unció al carro la mula / al cuerpo la camisa / tapabocas al cuello / y al corazón / un bozal de costumbres / laborales / calladas.”.

medida que va transcurriendo su poesía y su propia experiencia vital, el campo se hace queja primero, por el ostracismo y aislamiento a que se ve sometido, y después denuncia por el abandono<sup>67</sup> -se dice *de la mano de Dios* cuando en realidad es *de la mano del hombre*- social y económico con un único interés hídrico y eléctrico, en el caso de su tierra sayaguesa y zamorana. Deja un ejemplo de esa crítica, sobre un terreno que conocía muy bien, en unos versos duros al río Duero<sup>68</sup>, increpando metonímicamente al río como instrumento de poder de la empresa eléctrica Iberduero.

Aunque en realidad, como hemos indicado antes, solo es aparente el enfrentamiento del campo y la ciudad en su quehacer poético (que sigue mostrando hasta en sus últimos libros editados y/o publicados), ya que abstrae a lo largo de su trayectoria poética paisaje y paisanaje, con sus rodeos lingüísticos y ambages, casas y barrios suburbanos, centrales y escaparates, soledad y abandono en ambos casos... donde el poeta zamorano parece pasar de la crítica de la alienación a la que está sometido el hombre en la sociedad<sup>69</sup>, a la pregunta filosófica por el hombre esencial y su entorno vital<sup>70</sup>, donde incluso cobra una mayor importancia la naturaleza<sup>71</sup>. Son principios e ideas que no se apartan de la preocupación, constante en sus versos, por una repercusión social<sup>72</sup> -y por tanto política- para el hombre a secas. Pero pensamos que se

<sup>67</sup> Destacamos unos versos de su último libro publicado *El aroma del viento*; corresponden al sugerente poema “Tristes tópicos castellanos”: “[...] Todo un pueblo // Ahora tierra sin hombres y hombres sin tierra / despojo innumerable / así estuvo otrora / así está / y así fue yendo- / se / ¿Y NO HUBO NADA? [...]”.

<sup>68</sup> Se podría tomar como un ejemplo al revés del famoso poema -romance- que Gerardo Diego escribió al Duero. Este poema se encontró, sin publicar, entre los que custodia la viuda del poeta sayagués, y lo editó A. Piedra en *Poesía 2*, en el apartado III del cuadernillo «Material Móvil», poema cuyo título es “Execración”: “[...] ¿Por qué a los más tanto odio / y miseria a los menos tanto halago? / ¿Por qué miseria al humilde / y riqueza al potentado? // [...] ¡Devuelve a los financieros / las centrales de «sus» saltos! [...] ¡Qué las lleven a otra parte [...] // para gozo de «sus» bancos! // ¡Vete, río de mis males! / ¡Vete con tus nuevos amos! / Quede yo con mi pobreza, / mis tierras y mis ganados. // [...]”.

<sup>69</sup> Bástanos, entre otros, los versos del poema “CUÁN INMÓVIL LA MOVIOLA...” de *Doce dulces sonetos y en prosa*: “La tarde es reDOMADAMENTE lenta / ANTE teleVISIÓN A TODO PASTO / moribunDEA el amigo SOLO y Vasto / la veciNA NAufraga en tal tormenta...”.

<sup>70</sup> Nos valen los versos, también de *Doce dulces sonetos y en prosa*, del poema “SONATA DEL SEMEJANTE / O / SOLOS / DE CUERDA”: “[...] ¡Es Él! ¡Es Él! ¡Conozco su «ALMA MÍA» / su forastera condición / la leve / pavesa con la que llega a la bahía / ¿Qué le trae o le lleva? ¿Quién le mueve / si en el mismo NADIR del medio / EN SU PANCARTA SOLA ESTA LA Nieve?”.

<sup>71</sup> Tanto la naturaleza en pequeño (sus referencias a las flores) como en abstracto (Mater-materia); o en sus rasgos significativos (el viento). Creemos que su experiencia con la llamada comuna de Flechas, pudo acrecentarle un grado de confianza en el ser humano y generar un clima de esperanza en un futuro más humanizado.

<sup>72</sup> Lo vemos en el poema “PAISAJEE” de *El aroma del viento* sobre la vecina -y hermana- región portuguesa de Tras Os Montes: “[...] ni un alma por las cimas... / empero / en esta soledad tan planetaria / plantado está el amor / pintada en el paisaje / la flor callada / y la labor // Suenan / el agua la soledad el amor // y la flor -LA EMIGRACIÓN- su vienteO”.

*Nota del doctorando*: repetimos que los espacios en blanco que hay entre palabras y versos tratan de reproducir el texto original, con lo que creemos que es una utilización, aparte de experimental o

desarrollan esos principios en un camino más filosófico, y en ocasiones incluso esperanzador. Se puede observar lo que decimos en varios poemas de *sola- /MENTE / unas / PALABRAS...*, como en este sin título (recogido en *Poesía 2*, pág.109):

suave  
flor sin orillas  
me despierta  
es el día

-suAVE FLOR-

... un poema que casi repite, como si fuera un retruécano, en la página siguiente, prolongando en esta nueva ocasión el mismo sentido de confianza o esperanza, aquí materializado en el verso final, “-sin orillas-”, a semejanza del “-suAVE FLOR-” con que acaba el anterior, pero de un modo más ilimitado al que se alude en ese “-sin orillas-”.

O el poema titulado “mirADA” (pág.117):

mirADA

Vela blancA  
del cielo  
hoy se olvidA  
un SECRETO

O el poema titulado “dije”, (pág.115), al que aludimos anteriormente:

(dije)

NIEVE Y NADIE

Solitarias  
estrellas  
Nieve  
brilla  
en la noche

.....

---

vanguardista, de la expresión lingüística y la semiótica que distancian la palabra buscando transmitir, físicamente, silencios y sobreentendidos, como explicaremos más adelante.

\*Nota del doctorando: El color rojo de “(dije)” y de los puntos suspensivos finales es de Justo Alejo en el original. Véase sobre dije también la nota 64 de este capítulo.

Sin embargo y al margen de todo ese claro camino simbólico y literario del campo y la ciudad, hay dos notas que queremos destacar y comentar -a modo de colofón-, que consideramos importantes y emblemáticas en la vinculación de la sociedad con la poesía del sayagués. La primera se refiere a las entradillas de muchos de sus poemas, a modo de citas, que dialogan con el lector y con el poema al que introducen<sup>73</sup>, siendo a veces un comentario y otras una crítica más o menos velada, pero siempre una muestra de su cultura, su modo de estar en el mundo y/o su vinculación con la vida cotidiana. Lo podemos ver desde *Alaciar*, en el poema “5” donde la entradilla *anuncia* la muerte de una niña que ocurrirá en el poema; o el poema “6” sobre un ciego donde la entradilla glosa de un modo lírico su situación vital; o el tercer apartado del poema “SI” sobre la Nochebuena y los deseos de paz, a los que añade Alejo los de libertad, que tiene una entradilla-*preludio* en la que el poeta recuerda a una anciana de 80 años acompañada de su hijo de 40 que pasan dificultades en la vida diaria, y donde incluye un final que es en realidad un pequeño poema en prosa sobre el olvido y la libertad; o también en *SERojos...*, ya desde la primera página: “ESPAÑA A LA FASE FINAL DE LA EUROCOPIA DE AFICIONADOS”, donde expresa con una desapercibida ironía una crítica social y política; y en el poema “the MOON is in the Bote” donde son dos las citas, una de Moravia que habla de “la desacralización del cielo”, a propósito del alunizaje de la *nave* Apollo 11, y otra donde comenta a su vez al locutor de TVE en aquellos momentos tan “trascendentales” para la humanidad. Seguirá utilizándolas a lo largo de su obra hasta *El aroma del viento*: así en el poema “Madera y alma”: “Trasunto para «otra» ODA CLAUDIO VISUAL”, con una evidente referencia *alejiana* a Claudio Rodríguez, donde rinde culto *sonoro*<sup>74</sup> con la expresión «audiovisual» a su paisano; o el poema, con ecos también sonoros, dedicado al músico Conrado del Campo: “Escucho la radio. E ignoro”; llegando a mezclar o superponer dos

---

<sup>73</sup> En sus primeros libros son casi un diálogo con el propio poema al que sirven de introducción y/o presentación, para más tarde ser dedicatorias con un guiño al tema o al personaje “homenajeado”, una sugerencia de lectura, un comentario o glosa -para su poema-... pero lo que consideramos más importante es que se integran tanto las primeras como las segundas, a modo de un recurso de intertextualidad, llegando las palabras de la entradilla a formar parte del poema al margen de su referencia cultural. A este propósito son llamativas las referencias al cine en *monUMENTALES REBAJAS...* (desde *Love Story*, o *Superman*, a *Les beaux jours (sic)* (¿quizás una referencia a *Días felices* de Samuel Beckett?) de Orson Welles) y en *Hoy en día...* (desde *El desencanto* hasta *Theorema* de Pasolini, o el *NO-DO* de proyección obligatorio en todos los cines durante el régimen franquista.)

<sup>74</sup> Es conocida la acertada declamación que hacía Claudio Rodríguez de sus poemas.

citas en el mismo poema, como se puede ver en “Imitaciones / voces y ecos”: “de la casa que habitó Antonio Machado en SEGOVIA «¿Duerme el tiempo en el espacio?» -E. Prados-”.

Y la segunda nota que queríamos destacar es la tendencia del poeta sayagués en sus últimos libros a mostrar una expresión -en el lenguaje- más conceptual y por ende simbólica, a la que ya hemos aludido y que queremos comentar. Se trata por un lado, en la *forma* de esa expresión, que lleva a cabo con los agujeros y vacíos reseñados en las «oes», y que *engrandece* el poeta tipográficamente; y por otro en el *fondo*, convirtiendo esa expresión en un rasgo semántico que añade a la palabra que ya porta el suyo, y que con las implicaciones semióticas que se producen como resultado de la suma de todos los factores lingüísticos o extralingüísticos -siempre comunicativos- que intervienen en el poema, aboca al nihilismo y pasa por la utopía (*o quizás al revés, aboca a la utopía y pasa por el nihilismo*). Se trata, para nosotros, de la manifestación de la esencialidad de su nuevo y último modo de hacer poesía, porque, aunque la ética -y la naturaleza- ha sido convertida en material poético desde sus primeros poemas, incluso usándola como motivo o anécdota para aportar simbología a los temas de su poesía<sup>75</sup>, es ahí y ahora en esa esencialidad que comentamos, y seguramente en la lógica maduración de su poesía, donde haya que buscar la tendencia<sup>76</sup> a capitalizar su propia poesía en sus últimos años en torno a una serie de símbolos, donde la «o», o su máxima expresión, «el agujero», dejan entrever en palabras como *viento* o *silencio*, un grado de nihilismo<sup>77</sup>, que más que

---

<sup>75</sup> Valga como ejemplo poemas sobre la soledad de la llanura castellana, en el poema “10” de *Alaciar*, sobre el otoño, en el poema “Ana” de *SERojos...* o de *Yermos a la espera*, “Crepúsculo en La Antigua”, o “Tarde de julio sobre el Pisuerga”, aparte del poema ya comentado aquí, “Lloremos”, de *Desde este palo*.

<sup>76</sup> Consideramos en efecto que ese era el camino nuevo que estaba explorando en su poesía, quizá cansado de que la realidad, cabezonamente, desbaratara sus intentos de cambiar al ser humano, o cuando menos de que se concienciara de su manipulación por los poderes económicos, sociales y políticos.

<sup>77</sup> Las referencias no solo a la letra «o», sino al cero, como expresión simbólica de la nada, aparecen en mayor medida a partir de los años 70 en varios de sus libros. Así ocurre en el poema “Calvicies y florestas”: “[...] Sobre Aquel CERrO”. A lo que se debe añadir los significados de un mismo campo semántico como los que usa cuando habla de «calvos» o de «calvicie», o de modo más evidente el «vacío». Del mismo modo la acumulación del significado de la nada a palabras que terminan en la letra «o», amplía su significado, como ocurre con “...yerto”, o “...desierto” del poema “Obsolescencia II”, de *Son / netos...*, o en “... como EL SOL- /O...” del poema “Carta abierta a los buscadores de un espacio perdiéndose”, del apartado «Cartas abiertas...», del cuadernillo *inédito* publicado por Piedra “Fragmentos (Todo queda en el aire)”... donde se refuerza expresivamente la soledad por la separación tipografía de la «o», colocada incluso en otro verso para resaltarla aún más. Lo mismo cabría decir de palabras como “vacío” o “viento”, “eco” de los que hay muestras abundantes en *sola / MENTE...* o *El aroma...* Sobre el *cero* como expresión de nihilismo o vacío, queremos reseñar no ya la referencia de Francisco Pino, dada su cercanía y evidencia, sino la del Pedro Salinas (1980, 1996) de *Todo más claro y otros poemas*, en concreto en los poemas “Hombre en la orilla” y “Nocturno de los avisos”, donde alude al hongo de la bomba atómica, y muestra una reticencia a la publicidad semejante a la de Alejo, aunque más centrada en la merma de los valores, ante los anuncios que invaden, a sus ojos, las calles de Nueva York.

expresar sensaciones o ideas cercanas al ser humano y sus problemas o su idiosincrasia, nos muestran una preferencia por el concepto o una expresión lingüística tan cercana a la filosofía y una poesía más *pura*, como alejada de la sociología cotidiana<sup>78</sup>.

Nos pueden servir como ejemplo de ese acercamiento a la filosofía de ese ser ideal, los siguientes poemas del cuadernillo -inédito- «Fragmentos (Todo queda en el aire)» de *Poesía 2*:

“¿Lluvia o sueño de un día de verano?”, (pág. 166):

[...]  
Manos gráciles  
suaves  
se desprenden del cielo  
y acarician  
ahora  
como yerba en desierto  
¿Es la lluvia o la infancia?  
este oasis  
de agua  
súbito  
como vuelo ¿de ángeles o cristales?  
[...]

O “Presencia” (pág. 148), que insinúa el amor:

[...]  
Ya parece que nunca  
va a cesar  
la amistad de la yerba,  
el dulzor  
de la lluvia,  
el himno de la noche  
o «el perfume del cielo»  
la ciudad de las altas cimas...  
  
¡Oh, la flor de tu cuerpo!  
tu mirada  
florida.

---

<sup>78</sup> Ya hemos comentado *aquí* de un modo u otro la preferencia por las ideas en sus dos últimos libros publicados, *sola- /MENTE...* y *El aroma...*, pero especialmente en *sola- /MENTE...*, el último libro editado por su mano, donde el gusto por los distintos colores en la tipografía de algunas palabras así como los agujeros y letras perforadas, vinculadas a la «o», ya comentada, en palabras como “solo”, “viento” o “silencio”, son un ejemplo de lo que decimos.

Y con presencia del ser humano, ensimismado, *que mira* el mar en “Olas y/o gaviotas” (pág. 151):

[...]  
gozo  
casi  
pura inocencia  
de contemplar el mundo  
otra vez  
tan  
de  
*cerca.*

¿Quién mendiga en la orilla?  
Tal gusto  
por la tierra.

Su *pasión* creadora no trasciende solo estética sino simbolismo, eclosión vanguardista y a la vez intención ética, preocupación social e interés moral. Compartimos la opinión de Juan Manuel Rozas (1986: 137-143) en su pequeño estudio sobre «La palabra rota de Justo Alejo»: “su poesía está más allá de la postura esteticista o la poesía realista convencional”; que añade más adelante que “(*se instaló en ese lenguaje dentro de la cultura dirigida*) para romperla visual y lingüísticamente”.

Parece en realidad que haya una lucha pertinaz entre el individuo, el ser único que es el poeta y su sensación de *notarse*, de saberse parte de una realidad social. El poeta zamorano se busca, en efecto, el ser propio y el modo de plasmar lo ideal del hombre en el ser social que ve y que quiere cambiar, como hemos comentado más arriba. La dicotomía entre ambas realidades estriba en que la experiencia es individual y el deseo social. La poesía parece así el modo de querer reformar, transformar la «imbecilidad» y «vacuidad» del ser humano en su vertiente social<sup>79</sup>. Son conceptos y expresiones más cercanas a la filosofía que a la poesía, pero que están en su modo de sentir la poesía desde el principio: se encuentra en la actitud del sayagués contra la mediatización de la sociedad ante el consumismo, para profundizar en la esencia del ser humano desde la misma cotidianidad, pasando por una sencillez y una humildad que

---

<sup>79</sup> Dice Francisco Pino (pág. 10) en el prólogo de *El aroma del viento*: “(Justo Alejo) interpreta a Vallejo como dividido entre el amor de los hombres que le nacen el pecho y la voluntad de salvarles, que le obliga a llevar el mundo, a la sociedad en los hombros”. También en la página anterior del mismo prólogo, y a propósito de la dedicatoria a César Vallejo del “Poema acendrado en piedra César”, habla Pino de la perdurabilidad del dolor que siente el poeta ante el ser humano como algo “*sideral*” y “*visceral*”.



para nuestro poeta es algo innato y consustancial a la poesía y a su modo de concebir al ser humano, como comenta el mencionado J.M. Rozas (1986), a propósito de *Alaciar*<sup>80</sup>.

Su postura literaria, como vemos, no es la de un escritor acomodado en su prestigio (que por otro lado, no tiene); antes bien todo lo contrario, y más si tenemos en cuenta su profesión de militar del Ejército del Aire, en aquellos momentos. Su actitud es de compromiso *vital* con los demás y con la poesía. No solo considera que la poesía la pueden hacer *-la hacen-* todos y cualesquiera de los poetas, sin distinciones de otra calidad que no sea la de la intención *-el deseo de hacerla-* y la propia emoción, sino que lo mismo piensa con respecto a la vida, literaria o no, de cualquier ser humano y la propia sociedad<sup>81</sup>. Véase el poema “LUAR O LARES” de *SERojos...*:

[...]  
la altisonancia oral de los poetas  
hablando del andamio  
o pastoreo  
o de la mar andante  
[...]

Por esa razón *mira* y atiende a los márgenes -y a los marginados- de la sociedad, a los límites y no al centro de la sociedad y de la vida cotidiana: quizá piensa, siguiendo los planteamientos de las vanguardias de principios del siglo XX, que transformando el lenguaje se transforme la sociedad que lo usa. Destacamos como ejemplo de lo que decimos, en *monuMENTALES REBAJAS...*, las “Leyendas del Metro”, “decliNADA REALIDAD”, “El ACOSO del ACAso” o “Solescente mayoría silenciada”.

Otros ejemplos de esa marginalidad con la que combate por la ética serán (aparte de las trasgresiones lingüísticas con el uso de la tipografía y su «juego» de mayúsculas y minúsculas, rompiendo la palabra *-o desatándola-* en dos o varios significados), sus rupturas del ritmo visual de la página con unos dibujos que rompen el orden lógico de la sintaxis de la palabra *-el sintagma-*, y que en el último libro editado por él, *sola-/MENTE / unas / PALABRAS...*, hará con la página *casi* en blanco, o las distintas

---

<sup>80</sup> Dice el profesor extremeño de nuestro poeta que “fue aprendiz de filosofía, lingüística y poesía”, [...] que expresa la metafísica, [...], que lleva todo lo leído a su propia circunstancia personal y estética”.

<sup>81</sup> El ejemplo es claro en “O ninguno”, en el nº 2 de la revista *Poesía* (1978).

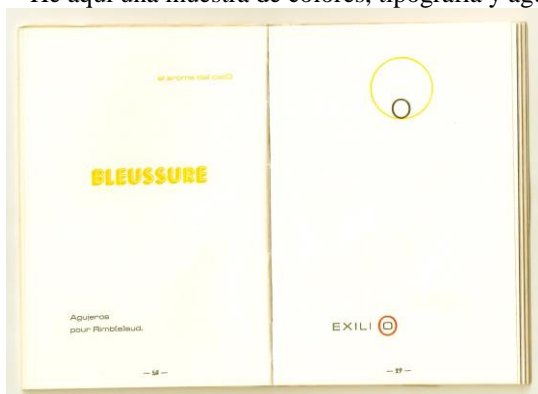
tipografías dentro de un mismo poema, los colores para determinadas palabras, o los agujeros traspasando, significativamente, la página<sup>82</sup>.

Pareciera como si con ese trasvase de la ruptura *-vanguardista-* del lenguaje a la sociedad, mediante la denuncia, la crítica, o la ironía, pudiera el poeta cambiar el comportamiento humano, incluso la misma sociedad, siguiendo en este caso también a Walter Benjamín<sup>83</sup>; sobre todo porque su implicación nos lleva a considerar la filosofía y la utopía, como ya hemos señalado, como los componentes fundamentales *-y trascendentales-* de su última etapa poética.

Creemos por estas razones que en esta última etapa de su poesía hay un lugar para la ética en abstracto, tanto como para la dignidad humana, en concreto: la realidad que ve el poeta en la sociedad arrastra a su propio lenguaje como un reflejo del lenguaje cotidiano, del lenguaje que se usa. Es como si pretendiera, utópicamente, con ese lenguaje que su poesía fuera entendida por la gente a la que menta y a la que se refiere, a la que dedica sus versos, solo por el mero hecho de usar un lenguaje cotidiano. Sin embargo las dificultades de ese lenguaje radicalmente vanguardista y conceptual le alejaban de una comprensión por parte del común de sus propias gentes, y de su pretensión de sacar a la gran mayoría de su abotargamiento, su aturdimiento ante tanta propaganda y publicidad. Es la contradicción de la sencillez y la incompreensión, como

---

<sup>82</sup> He aquí una muestra de colores, tipografía y agujeros en dos poemas del libro citado:



<sup>83</sup> Recogemos la cita de W. Benjamín de «Experiencia y pobreza», en *Función Lenguaje*, -Revista multidisciplinar del Centro de Literatura Aplicada de Madrid-, número 4, (2014:23-29), a propósito del cambio radical que debe aportar el lenguaje en la sociedad: “No se trata de una renovación técnica del lenguaje, sino de su movilización al servicio de la lucha o del trabajo; en cualquier caso al servicio de la modificación de la realidad y no de su descripción.”. Habla principalmente, según deducimos, de la falta de huellas (*del hombre*) en el mundo moderno, ante tanta *uniformidad*. También se puede ver esta obra en *Discursos Interrumpidos I*, traducción de Jesús Aguirre (1973:166-173).

una paradoja que escribiera un poema absurdo con la lógica de la propia realidad a la que burla.

Por ese motivo consideramos que para Alejo a finales de los setenta resulta imprescindible la presencia del lector -aunque siempre la tuvo en la poesía alejiana-, por la importancia que requiere su complicidad en estos momentos de solipsismo en el poeta sayagués. El lector debe ser mucho más activo ante la poesía del sayagués, pues su poesía implica, más que necesita, esa complicidad del lector (y hasta la corresponsabilidad de la crítica social). Se requiere la colaboración del lector más que en el acto físico de la lectura, en el de su interpretación; porque, efectivamente, el lector puede perderse en la parafernalia llamativa de esa forma externa, con ese levantar letras y sílabas que dejan entrever otra palabra y por ello otro significado, pero es la *resonancia* de la semiótica en las palabras y en el enunciado que postula en estos momentos la poesía del poeta sayagués la que necesita la aquiescencia del lector para ser y permanecer tanto en la ética -individual- como el compromiso social.

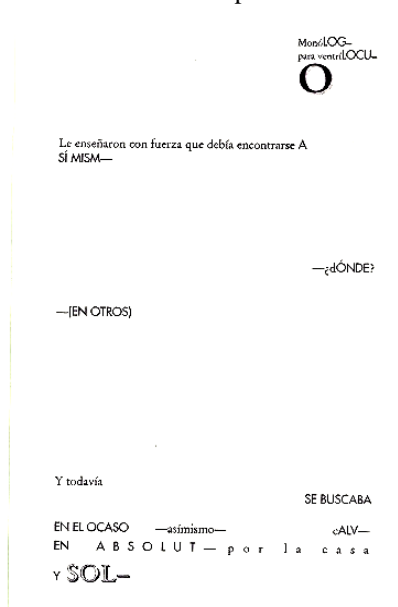
[...] la segunda vanguardia, a partir de 1945, (*es la*) época en la que la disolución de la forma lingüística, la fragmentación de la sintaxis, la palabra o la letra, implican que la escritura ha dejado de ser un medio sustitutivo de la expresión oral [y de la memoria referencial] para convertirse en elemento constructivo de su puro valor material, gráfico o fónico". (Cózar, 1991: 378).

Y precisamente por estas afirmaciones de Rafael de Cózar, no se debe olvidar que para Alejo la forma, la *cáscara* del lenguaje vanguardista, es sólo el modo con el que determina el significado a través de las sugerencias del significante, y, lo más importante, las implicaciones pragmáticas que ocasionan emotividad y una actitud ética en el receptor/lector, algo a lo que hay que añadir la intención crítica del poeta sayagués desde el punto de vista social de su mensaje lingüístico y por ende de su poesía.

En la paradoja de esos dos caminos donde a veces no se encuentran poeta y lector quedará patente la muestra evidente de la intención del poeta sayagués, su comportamiento comprometido, sus ideas, que le acercan a los sectores más desfavorecidos de la sociedad por convicción personal y social. Y nos deja también la huella, el eco, -palabras que tanto usó- de una poesía vanguardista apoyada en la

sencillez y la cotidianidad, que pagó con la soledad y, en gran medida, la incompreensión<sup>84</sup>, una contrapartida que ya conocía como alguno de los escritores que tanto estimó y que fue venerando a lo largo de su vida<sup>85</sup>. Es el final de una trayectoria tan vital como poética que le indujo a llevar su utopía de la mano de la filosofía y a desembarcar al final en la orilla del desencanto.

<sup>84</sup> Como muestra este poema de «SOIEDADES Son ORAS» en *Poesía 2*, en donde *juega* con la soledad:



<sup>85</sup> Y aquí cabría citar desde Baudelaire hasta Saint-John Perse, pasando por Laforgue, o Verlaine y Valery, o, recurriendo a los escritores de habla hispana, César Vallejo o Juan Ramón Jiménez, y hasta en cierta medida Jorge Guillén, y más claramente Francisco Pino, por escoger una pequeña pero selecta muestra donde se conjuntan poesía, incompreensión y soledad.

## 4. EL LENGUAJE VANGUARDISTA EN LA POESÍA DE JUSTO ALEJO

### 4.0. Introducción: ¿Un lenguaje vanguardista?

Pretendemos aquí hablar de la poesía de un poeta que quiso forzar el lenguaje para que expresara no solo ideas o emociones, sino un modo particular de comunicación que el poeta sayagués Justo Alejo entendía que formaba parte de la sociedad española de aquellos momentos, y que él *veía* o percibía, atendiendo más a la expresividad de la lengua oral, y a los sentidos -ocultos a la vista-, connotados y sobreentendidos que hay en el lenguaje en general y en el español en particular.

Parece efectivamente que ante la poesía de Justo Alejo nos encontramos con la evidencia clara y evidente de la doble articulación del lenguaje, y de que los componentes últimos del lenguaje -fonemas y sonidos- como los anteriores, los morfemas -gramaticales-, son portadores de una u otra manera, de significación -y significado- evocadora y sugerente, *buscando* un referente para llevar a cabo la comunicación, pero sin dejar de recurrir a la necesaria palabra y sus significados denotativos y connotativos.

Y es que por su peculiar modo de recurrir a un lenguaje que podemos denominar *común a todos*, con incursiones en la cultura oficial y real, en la publicidad, en la espontaneidad de la lengua oral, y con el modo especial de forzar la tipografía que encontró el poeta sayagués para arrancar a las palabras más de lo que el lenguaje escrito o la lengua hablada -referente oficial- tiene, solo podemos ofrecer vías de acercamiento, posibles interpretaciones, basándonos en sus textos escritos en verso, aunque también en su prosa periodística y personal (que agradecemos a sus amigos de Valladolid y a su familia por su generosa actitud al poner dichos documentos a nuestra disposición).

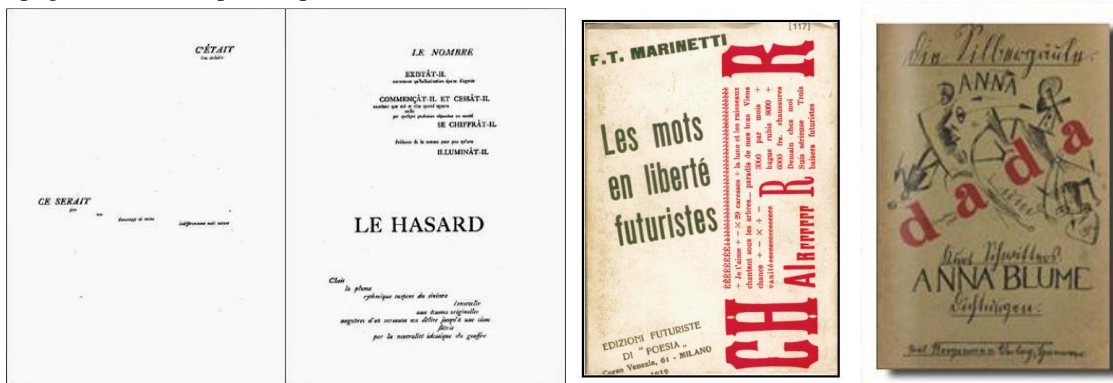
Ha sido una vía diferente de acercamiento a los entresijos de una poesía ya de por sí difícil a causa de la vasta cultura que se desprende de su lectura pausada, inaprensible en ocasiones, a lo que hay que sumar la presentación *física* de la misma, con letras y partes de palabras en mayúsculas, cuando no dibujos o agujeros, que han sido piedras y hoyos en los que sus pocos lectores han caído, porque a las dificultades visuales se han añadido las que genera la intención -en ocasiones incomprensible- del poeta y su sentido de crítica, que nos proponemos ayudar a desentrañar.

Pretendemos pues con estas *notas* o *apuntes* acercar su poesía y no teorizar sobre ella, sino hacer comprensible su método creativo especial y esbozar caminos de comprensión y valoración de una poesía inmensa por su forma y por su contenido, pero sobre todo una poesía de una hechura magnífica en su métrica, producto de una asimilación -en algunos sentidos perfecta<sup>1</sup>- de los poetas clásicos (como de algunos otros poetas contemporáneos por los que demuestra constante devoción), y que el zamorano deja descolgar en sus versos a modo de intertextualidad y a veces en palimpsesto.

Son unos recursos lingüísticos y literarios que en Justo Alejo tienen un significado, una intención comunicativa, que comportan un uso diferente del lenguaje y sus componentes gráficos y sonoros, cercano a la vanguardia<sup>2</sup> sí, pero que demostraremos apartan por su idiosincrasia a nuestro poeta del juego vanguardista de la experimentación que concurre en el lejano dadaísmo, el puro creacionismo con el que lo

<sup>1</sup> Se puede observar, de una manera harto evidente, en la hechura métrica de los sonetos que ocuparon algunos de sus libros entre 1973 y 1976. Y, aparte de su dominio de la retórica, necesaria para poder romper de una forma eficaz la cadena lingüística, también se ve en sus primeros versos juveniles y escolares -inéditos- que adjuntamos en anexo, recogidos de su mano bajo el título de *Hojas sueltas*, y custodiados por su hermana Serafina, donde se puede apreciar su dominio del verso, aprendido en los clásicos -reconocibles en forma y contenido- del siglo de Oro.

<sup>2</sup> Aunque hay semejanzas con algunos textos ultraístas como por ejemplo (“Azul”, “Antonia”) de Pedro Ralda en la revista vanguardista *Grecia*, recogidos en *El Ultraísmo en Sevilla, II*, Barrera López, (1987), por los juegos con la caja tipográfica, las mayúsculas, los signos de puntuación, el encerramiento de palabras en celdillas, etc.; y semejanzas como es lógico con Apollinaire por “las frases corrientes, los epítetos usados hasta estar ya un poco estropeados”, como comenta en *Ismos*, Gómez de la Serna (1975: 37); o rasgos del Futurismo, según se recoge en el “Manifiesto Técnico de la literatura futurista” de Marinetti, fechado en Milán el 11 de marzo de 1912, traducido por José Antonio Sarmiento en <http://www.uclm.es/ARTESONORO/FtMARINETI/html/manitec.html> [07/06/2015], como la libertad en la sintaxis, la eliminación de adjetivos, la inclusión de signos matemáticos, incluso como en “Las palabras en libertad”, muestras contra la armonía tipográfica de la página con colores diferentes, cuerpos y tipos de letras distintos, según las emociones; o incluso el dadaísmo,... creemos que Alejo se encuentra más cerca de César Vallejo por las implicaciones sociales de su surrealismo y de Mallarmé por el sentido filosófico del concepto que usa para la palabra y la relación semiótica que establece entre esta y la tipografía, como se puede apreciar a continuación:



relaciona Víctor García de la Concha (1987:28), o en el cercano postismo<sup>3</sup>, aunque comparta con ellos no pocas de sus características; al igual que en el caso del surrealismo con el que el poeta sayagués comparte un asociacionismo formal o semántico, pero no una beligerancia política<sup>4</sup>. Aunque algunas de las características del lenguaje de la neovanguardia italiana que estudia González Martín (1981) sí demuestran un uso común:

[...] el texto se realiza a través de una serie de fragmentos discursivos, que se yuxtaponen unos a otros [...]. El significante llega a significar por sí mismo a través de su corporeidad física, que se manifiesta en la grafía o en la reproducción acústica [...]; [...] incorpora estructuras, léxico y secuencias discursivas de lenguajes como el de la publicidad, de la tecnología, del periodismo [...]; sustitución del carácter fónico tradicional del lenguaje poético por otro eminentemente gráfico [...] (González Martín, 1981: 246-247)

Iremos viendo en este capítulo alguna de esas características según las acomoda Alejo; pero ahora sírvanos como ejemplo en nuestro poeta, de un vanguardismo no solo formal, sino subyacente en el interior de las palabras, este primer cuarteto del poema “Luces / Primeros disfraces” de “Luces y Señales”, incluido en «Claridad y Distancia», uno de los cuadernillos inéditos de *Poesía 1*:

HOY los niños se han puesto de VITRINA  
FLOTAN DE TUL por este barrio en GASAS  
con sus PAPÁS -disfraces entre CASAS-  
Mirtos Yertos y Mitos en la CIMA.  
[...]

---

<sup>3</sup> Ya veremos de manera concreta cuando esté motivado el tema que tratemos, las razones y el modo de desarrollar el estilo y los recursos vanguardistas de Alejo, pero de principio oigamos lo que dice el propio poeta sayagués en la crítica-reseña que le hace a Eduardo Chicharro en *Triunfo* n° 613, (1974), donde deja claro su propio estilo al hablar de lo que le parece correcto y lo que echa de menos en Eduardo Chicharro: “Cincuenta y dos [sonetos] en los que encontramos [...] espectrografías de espléndidas nimiedades «esenciales», lúdicamente aliteradas [...] Cuántas graciosidades y gratuidades dadas como por azar en el juicio o desquiciamiento de un hablar que a veces de puro común se torna en insólito”. Para terminar por criticarle al poeta postista que “hay [...] un cierto desvanecimiento de la conciencia histórica que tiende a hacer nulo el antagonismo de las fuerzas sociales”. Se desprende de sus palabras que debe haber un fin en la poesía, una intención en ese *desquiciamiento*, que sea útil para la sociedad.

<sup>4</sup> Son escasas las referencias en sus poemas al surrealismo exceptuando la mención a la lectura de *Nadja* de André Bretón que aparece en *monuMENTALES REBAJAS*; hay en cambio -siguiendo la proximidad manifiesta de surrealismo y comunismo- más referencias a filósofos marxistas como W. Benjamin o L. Althusser [*HOY en día... o El aroma...*], o a cineastas como P.P. Pasolini [*HOY en día...*]. Sin embargo creemos que la referencia clara para la poesía surrealista, aunque sui generis, es César Vallejo por su descomposición del lenguaje y por la apuesta vocacional del peruano por los pobres, los débiles y los necesitados de la sociedad, algo que sí comparte el poeta zamorano. Desde los primeros “Poemas tan inconscientes como flores de arrabal” en *Poesía 1*, en el poema “Herejías”: “Qué bien poder disolverse, / desnudarse, como el azúcar en agua; / perder la cifra en la suma, / ser con todos; / ser la masa [...]”.

... donde las relaciones entre las palabras (por contigüidad fonética o semántica) nos muestran que... «los niños y los papás salen a la calle de paseo con sus mejores galas para que todos los vean en su esplendor social», a través de las palabras que el poeta sayagués ha dejado *salpicadas* en los versos, a falta de una *ordenación*: “niños”, “vitrina”, “tul”, “papás”, “disfraces”, o “cima”. Una dispersión de palabras que necesita, evidentemente, una ordenación en base a unos elementos que tienen un cariz semiótico, de significados connotados, que la sociología ayuda a unir, pero que le otorgan en la *superficie* del poema un carácter vanguardista, que en ocasiones dificulta su comprensión.

Pero descubrimos que en uno sus primeros *pliegos de cordel* publicados por la Librería Relieve de Valladolid, *Arenales*<sup>5</sup>, hay ya unos rasgos vanguardistas, que aparecen a través de unos claros ecos vallejanos<sup>6</sup>, en el poema “Cierta biografía”:

[...]  
El hombre de corbata  
que pisaba en un plátano  
y en traje de diez tablas,  
-bien bruñido zapato-  
pasaba por la tarde  
sin rumbo en el costado...

## II

Le preguntaba a un guardia  
si dos y dos son cuatro.  
El guardia le decía  
que torciera a la izquierda,  
que volviera a torcer,  
que torciera, torciera...  
[...]

---

<sup>5</sup> No está recogido como libro por Antonio Piedra en la edición de su obra completa, aunque sí los poemas; creemos que es porque en *Arenales*, fechado en enero de 1960, Alejo está con otros poetas del grupo de la Librería Relieve. (Adjuntamos portada del librito en anexo al final de nuestro trabajo). Los versos que reseñamos pertenecen al apartado II del poema “Cierta biografía”, uno de los dos grupos de poemas que se incluyen en dicho *pliego de cordel*.

<sup>6</sup> Por ejemplo en *Los heraldos negros*, <http://www.literatura.us/vallejo/negros.html> [16/05/2015], el final del poema “Nervazón de angustia”: “[...] Y en mi alma hereje canta su dulce fiesta asiática / un dionisiaco hastío de café...”; o el poema “La copa negra”; o “Desnudo en barro”: “[...] Por el Sahara azul de la Substancia / camina un verso gris, un dromedario. // Fosforece un mohín de sueños crueles. [...]”. Si bien hay constantes referencias en toda la poesía de Alejo, señalamos su fidelidad y constancia desde los primeros libritos a los últimos: citas, dedicatorias, ecos velados cuando no una notable intertextualidad. Pero podríamos también citar versos de *Trilce* o de *Poemas Humanos*, como los de “Un hombre pasa con pan al hombro”: “[...] Alguien pasa contando con sus dedos / ¿Cómo hablar del no-yó sin dar un grito?”.



Defendemos y queremos demostrar en definitiva que el lenguaje vanguardista de nuestro poeta, va a incidir en la crítica social, y sobre todo en desenmascarar la manipulación de la publicidad y la propaganda socioeconómica (con sus mismas *artes - gráficas-*), y a la vez en tratar de despertar el sentido crítico y responsable del ser humano. De tal manera que la colaboración del lector será necesaria en todos los aspectos posibles. Sin embargo la utilización de ese lenguaje (manipulado) con sus llamadas de atención y su sentido crítico, dificulta la comprensión de sus mensajes poéticos, ya de por sí difíciles de comprender, por su contenido y por el necesario interés cultural y humano que exige el mismo.

#### 4.1. Escritura y oralidad (-fonética, fonología y grafía-)

Para hablar de lenguaje en el caso de la poesía de Justo Alejo, debemos partir siempre de una diferencia clara entre lenguaje hablado y lenguaje escrito: el lenguaje hablado *se oye*, mientras el lenguaje escrito *se ve*. Sin embargo, en múltiples ocasiones tal obviedad nuestro poeta la deshace, y con-funde esa barrera presentándonos un lenguaje escrito que dentro del carácter literario nos quiere recordar su origen oral<sup>7</sup>. Así, como veremos, Alejo *escribe* la fonética, la realización del lenguaje, con los altibajos de la entonación, el gesto, que acompañan casi siempre a la palabra (la modalidad básicamente), utilizando ese resalte gráfico del lenguaje como un exceso o un añadido de información semántica del texto al *doblar* el significado de una palabra con la ruptura que hace al elevar gráficamente parte de la misma. La división del signo lingüístico en significante y significado le sirve a nuestro poeta para crear su poesía, a partir del significante en unas ocasiones, del significado en otras, y utilizando las más de las veces uno u otro a su conveniencia -o *con-vivencia-* por un cúmulo de recursos

---

<sup>7</sup> La preocupación porque en los textos de poesía aparezca la lengua hablada ha existido siempre. En la poesía española, y en el cercano siglo XX, podemos encontrar ejemplos tanto en el sencillo uso de la cursiva o el lenguaje directo y conversacional, como en el uso de citas de periódicos o los anuncios publicitarios a modo de collage, como se puede apreciar, entre otros poetas, en *Metropolitano* de Carlos Barral (1957), o el *Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón Jiménez (1970), deudores como nuestro poeta sayagués de los poetas franceses Baudelaire, Mallarmé, Valery...; y sin olvidar en el caso de Justo Alejo a Jules Laforgue, -donde se muestra la referencia a la introspección, la imprecación, la reflexión o el comentario- y es un poeta a quién cita y dedica obra en varias ocasiones (*El aroma...*). También en nuestra nota sobre la reseña de Alejo al libro de Chicharro *Música celestial y otros poemas*. Hay también un testimonio de opiniones, a modo de exégesis creativa, como la de Jaime Gil de Biedma (1974), en *Diario de un artista seriamente enfermo*: “Mi molesta vacilación al corregir un poema –si puntuar según sintaxis o según ritmo- queda decapitada limpiamente: decidiré según el énfasis y haré que de él dependan, para existir, la sintaxis y el ritmo”; o el comentario del mismo Gil de Biedma a *Metropolitano* de Barral: “Metropolitano: La visión poética de Carlos Barral”, *Ínsula*, 135, febrero 1958, pág. 3.

lingüísticos y literarios como isomorfismo, fonetismo expresivo, contigüidad, connotación, oxímoron, etc., que junto a recursos métricos o pragmáticos, nos darán una medida de las posibilidades de la poesía -con registros de un espectro amplio desde cultos a coloquiales-, siempre creativa de Justo Alejo. Algo que, no obstante, también la alejará de la comprensión de la mayoría de los lectores a los que va dirigida (la gente común y sencilla -la inmensa mayoría-), aunque no le falte la crítica social en un sentido tan amplio que quepan la economía, la especulación urbanística, el consumismo..., y en un plano individual el desarraigo o la falta de compromiso humano ante la injusticia que soportan siempre los miembros más débiles, a sus ojos, de la sociedad<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> La dificultad de la comprensión del texto, esgrimida en ocasiones con relación a la poesía de Alejo, es solo aparente como se demostrará años más tarde con el uso por diversos medios de comunicación y de publicidad de esos mismos recursos *alejianos*. Podemos apreciarlo en el titular del periódico *Diario 16* el sábado 13 de enero de 1996, en el llamado caso de los GAL (la lucha al margen de la ley contra ETA), sobre la presunta implicación del ministro José Barrionuevo: “El juez acusa a Barrionuevo de detención ilegal”. También nos sirve de ejemplo la campaña publicitaria de Izquierda Unida para las elecciones europeas de 1994 donde aparecían superpuestas a las letras “E” y “U” de Europa, la “I” y la “U” de Izquierda Unida. O unas referencias semejantes a Esquerda Unida de Valencia. De igual manera nos sirve el anuncio de una exposición sobre obra gráfica africana del siglo XX, donde se usa el color para identificar el continente superpuesta a la palabra «gráfica», y que recorrió diversas ciudades españolas en los últimos años 90 del pasado siglo. Su título era «GRÁFRICA», aludiendo con esa «inclusión» -gráfica y África- tanto al continente como a la obra en sí. Véase en anexo o apéndice la portada de la exposición de Gijón en 1996, y las demás referencias.

Incluimos también aquí, a continuación, una *nota bio-bibliográfica* que es del propio poeta zamorano, aludiendo a su peculiar modo de escribir, y las «licencias» que usa y la intención que tiene -siguiendo, dice él mismo, a Verlaine a su manera- de “poner los versos en condiciones de ser ESCUCHADOS”, entre otras claras referencias a la cotidianidad, que alumbran algunos métodos de su modo creativo de generar el poema. El poemario al que se alude en dicha *nota bio-bibliográfica*, “Claridad y Distancia”, se encuentra entre los inéditos que están bajo la custodia de su viuda, y que en parte\* reprodujo Antonio Piedra en la edición de su *Poesía*. El poemario, a tenor de esta nota, deducimos que es de 1976 por la referencia que hace al diario *El País*, inexistente hasta el 4 de mayo de ese mismo año; y presumimos que lo presentó a un premio de poesía, posiblemente al Adonais de ese año -o quizá del siguiente-.

\* *Nota del doctorando*: Ya comentamos en el capítulo 2 de nuestra tesis que alguno de los poemarios mecano escritos -como el citado- que manejamos nosotros, no aparecen en la edición de Piedra, aunque sí aparecen todos los poemas ordenados en los otros poemarios inéditos e incluidos en dicha edición. Lo traemos a colación porque los textos que citamos, aunque están editados, no están recogidos como un poemario individualizado, algo que le otorga entidad poética inexcusable. Creemos que la ordenación y agrupación en libro de los poemas, es debida a intereses del propio poeta, como la presentación a un premio de poesía (en el presente caso de “Claridad y Distancia”, o en el caso de *El ALGO ritmo*, también citado en el capítulo 2 de nuestra tesis y que adjuntamos en un anexo como inédito; aunque dichos poemas aparecen sueltos y desperdigados en diversos cuadernillos recogidos en la edición de su obra); una *posible* edición, como en el caso de los *Doce dulces sonetos...*, -también citado- que envió a Gonzalo Armero cuando era director de la revista *Trece de nieve* y que este publicó años más tarde en el nº 33 de *Poesía*, la revista editada por el Ministerio de Cultura; o incluso la preparación de una edición -que nunca vio la luz- de unos *Pliegos de cordel valisoletanos*, según el modelo de publicación habitual de la Librería Relieve de Valladolid, dedicados a su amigo José María Arreciado...etc.

Así, del poema “SON- /SON / NETO IV”, de *Son / netos...* reseñamos el primer cuarteto:

“Se ha quebrado  
                  EN LA LUNA UNA BRISA DE HUESO  
y en la FAZ angELADA del MOMENTO  
es lejANA la voz de ese lamento  
que quiso ser sonriS.A. y SOLO ESO [...]”

... donde, por ejemplo, en “angELADA”, destaca el poeta sayagués tanto el significado propio del adjetivo sin más, como el significado añadido de \*“elada”, (admitida la transgresión ortográfica, en *helada*) refiriéndose a «faz». Pero donde la soledad -y la frialdad añadida- del ser humano no es tan evidente sin ella.

---

NOTA bio-bibliográfica

Nacimiento en Formariz de Sayago (ZAMORA) en Diciembre de 1.936. Infancia campesina, natural y pobre. (No es lamento) Paso de las “primeras letras” a la Universidad a través de días, trabajos y oficios diversos. He obtenido licenciaturas en Filosofía y Psicología, así como otros títulos y diplomas de enseñanzas profesionales. He sido lector de español en una Escuela Normal de París durante el curso 1965-66. He colaborado en algunos periódicos y revistas de información y también en revistas poéticas: El Norte de Castilla, Cuadernos, Triunfo, El país, *Ecos de Nieve...*; He publicado algunos escritos: Alaciar, Serojos, Separata, Son - Netos -Ecos ...; he participado en la creación de publicaciones poéticas.

Lo escrito para este concurso en “CLARIDAD Y DISTANCIA” se teje sin solución de continuidad con otras voces y veces. Uso de preconcebidas “licencias” más o menos poéticas: letras capitales, división literal, orificios, espacios, etc, etc La intención es dar algún énfasis especial y ESPACIAL. Sin atreverme a aceptar plenamente la preferencia musical de Verlaine, intento en algunos momentos poner los versos en condiciones de ser ESCUCHADOS, y hasta prosaizados; translúcida memoria que cuenta, se detiene o evade en pequeñísimos sucesos nuestros de cada día; que “cuenta” solamente y acaso quisiera “cantar”. Oralidad con adherencias

¿ SONIDOS SOLOS, S Ó L O ?

¿ E C O S ?

Que quisieran ser v o c e s .

—•—

Título : C L A R I D A D Y D I S T A N C I A

Autor: Justo A L E J O

Dirección: C/ Guero , nº 59 .-10d. M A D R I D ( 24 ) Telefº 7,17,46,23

Una crítica que observamos en el abandono y el implícito consumismo de los objetos que se quedan obsoletos, en el poema “anaTEMA A LA emPRES.A. anunCIAdora”, que dedica al rastro madrileño, de *monuMENTALES REBAJAS...*:

[...]  
¡¡¡ matERIAL DE DErribo !!!  
Cuesta aBAJO  
                  aPENAS  
                          rASTRO  
donde el despOJO es LEY  
[...]

... donde las referencias a “ERIAL”, “BAJO”, “PENAS” o “ASTRO” y “LEY” se unen –y superponen- al significado de las palabras que las contienen y al sentido sintáctico de las frases y, por tanto, de la comunicación, que compone el poeta. Y se llega de esa manera a una lectura *añadida* y superpuesta, donde el significado se enriquece, y donde la aparente contradicción de una lectura lineal deja en realidad paso a la ironía o la crítica que pondera positivamente los objetos del Rastro, como evidencia en negativo la descomposición silábica que hace el poeta del título del poema, a través de “PRESA” y “S.A. [...] CIA”, dejando claro el sentido de *depredador* económico de la empresa.

Y es precisamente por esos motivos, que en el caso del poeta sayagués están alejados del juego lingüístico y de la banalidad de la vanguardia, entendida como un solipsismo cultural<sup>9</sup>, (aunque nuestro poeta tenga en cuenta a poetas innovadores, cercanos a esa soledad vanguardista como veremos, desde Mallarmé al postista Eduardo Chicharro<sup>10</sup>), por lo que llamamos la atención sobre diversos rasgos lingüísticos de su poesía donde fonética y grafía se dan la mano; así veremos la materialización de un

---

<sup>9</sup> Recogemos las palabras de Juan Manuel Rozas, uno de los críticos que mejor ha comprendido al poeta zamorano, en “La palabra rota de Justo Alejo”, (1986: 137-142), sobre su modo de escribir basándose en la convención de la propaganda tanto comercial como política: “[...] Esto le hace crear una poesía de disección y rotura semántica, con antecedentes en Vallejo, sobre todo para la sintaxis, y en la poesía visual, de la mano de Pino, para la colocación de la palabra en los versos y el uso de mayúsculas. Pero no llega nunca al mero juego del letrismo, sino que ahonda en el examen morfológico y semántico del signo lingüístico”.

<sup>10</sup> Es precisamente el propio poeta sayagués quien nos relata sus preferencias por determinados autores en los prólogos de *sola- / MENTE...* o *Doce dulces sonetos...*, como Verlaine, Rimbaud, Apollinaire, Mallarmé, Valery, con explicaciones de los motivos de esas preferencias, especialmente referentes a la forma de concebir o expresar el poema. Lo hace también en citas de poemas, o en el interior, de un modo expreso, del propio poema. A la lista, para ampliar su preferencia al terreno de la ética a la hora de concebir el poema, habría que añadir a Juan Ramón Jiménez, Lorca, Machado, e indudablemente, César Vallejo. Sobre Eduardo Chicharro véase la reseña ya citada de Alejo sobre *Música celestial y otros poemas*, en *Triunfo* n° 613.

grito, un sonido natural o una emoción, como nos muestra el poeta zamorano de forma gráfica en poemas como “Nítido” de *Son /netos...*:

[...]  
mientras truena La Voz del ChatarreroOO...  
[...]

... donde la sonoridad del anuncio de la llegada del chatarrero por las calles de la España de los años 50 y 60 del pasado siglo XX, se hace patente en la prolongación de las «oes» y la inclusión de las mayúsculas finales para enfatizar el mensaje incluso con la modalidad.

También se muestra la presencia de la lengua oral y el uso del énfasis, en la angustia del grito de una madre que ve morir a su hija sin poder hacer nada por evitarlo, en el poema “5” de *Alaciar*:

...allá...  
la niña  
¡hijáaa...!  
se moría  
[...]

Igual sucede con la aliteración o la mera repetición *-sonora-* de una palabra. Así en el prólogo<sup>11</sup> de *Son /netos...*: “[...] la mer, la mère, amère...[...]”, el poeta parece que quiere *con-fundir* «madre, mar y amargo» (a través de la paronomasia); o en *monuMENTALES REBAJAS...* con la crítica al mal uso del lenguaje en la prensa a través de los errores tipográficos (por semejanza se produce una dilogía) en el poema “monumENTO al momENTO”:

noticias de la radio y los  
periódicos nos hacen saber  
que ha bajado la Edad Media  
de los procuradores...Corto.

---

<sup>11</sup> Ya veremos que los prólogos, pero especialmente las entradillas de los poemas y las citas al inicio del poema, pueden formar parte del poema, en ocasiones, al desarrollarlos como una glosa e incluirlos a modo de intertextualidad en su propio poema; incluso se puede decir que establecen en otras ocasiones un diálogo con el poema. Ocurre esto de un modo significativo en poemas de *Alaciar*, *SEROjos...*, *monuMENTALES REBAJAS...*, aunque siguen apareciendo hasta en *El aroma...*

Es *juego* con el lenguaje, semántico en ocasiones, como en el poema “Anécdota para arpa” de *Son / netos*...: “ADIÓS -de OÍDAS- [...]” parecido al calambur, y donde todas las letras de la palabra se repiten para producir ese efecto de recuerdo sonoro<sup>12</sup> - ¿asimilación y disimilación a la vez?- en el lector. Pero también es expresión de una modalidad del lenguaje en otras ocasiones, aunque siempre un recurso lingüístico del cual el poeta sayagués saca provecho comunicativo y poético. Veámoslo ahora con la plasmación gráfica de un sonido de la naturaleza (una onomatopeya). Se trata del poema “Viento y vestigios” de *sola- / MENTE / unas / PALABRAS*..., de la mano de la aliteración de la letra «ese»:

[...]  
 correspondencias  
 de pura N A D A  
 entre las ruinas

ssss ssss ssss ssss sssss

pasa el viento  
 y así lo repetimos

[...]

Y hablando de fonética es necesaria la referencia para nuestro poeta a las isofonías y a la aliteración, fonética claro, en varios poemas, donde esas isofonías más la elevación de algunas sílabas o palabras, deja en el poema (y en el lector) una información añadida por la vía de la connotación o la sugerencia. Si como dice Cesare Segre<sup>13</sup> (1985: 245) “la promoción de todo elemento verbal desde la función denotativa a la connotativa representa la multiplicación de potencialidad de significación de los elementos de la lengua una vez insertos en la construcción semiótica que es la obra literaria [...]”, (y *que*) “las funciones connotativas se efectúan mediante diversos y simultáneos grupos sintagmáticos de sonidos, palabras, frases [...]”, podemos ver cómo ocurre en un poema, de *Son / netos* /// *son ecos*, “estereoTIPO”, en el que la configuración al final de cada verso, en donde se produce la aliteración de la *ele*, “-OL / AL / OL-”, nos deja destacada (junto a “TODO” y “NO- NOS”) la oración sintáctica de los citados versos: el multicolor ocaso de la puesta

<sup>12</sup> Es necesaria en muchas ocasiones la pronunciación en voz alta o de viva voz de los versos de Justo Alejo para comprender y apreciar todos los recursos que utiliza.

<sup>13</sup> Segre también nos ha abierto otras posibilidades de análisis e interpretación para nuestro poeta y licenciado en Filosofía, con sus referencias al significado dianoético (nexo discursivo entre las ideas inspiradoras de una obra) que toma de Aristóteles, y a la consideración del ideolecto en el significado semántico.

de sol que nos lleva al olvido en la noche<sup>14</sup>. Un modo, quizás, de comentar la identificación del hombre con la naturaleza a través del símbolo del peregrino (que invoca al principio, y a la vez evoca al final del poema) y la puesta de sol donde aquel se diluye. Y expresado a través de la aliteración de la «le» que carga de semiótica la significación de “sol”, sobre quien recae todo el contenido, recogido en la luz y el color que despenden palabras como “declina” o “vidriera”. Veamos dichos versos:

“Es mayo dulce y tibio el  
SOL  
declina  
incensaRIOS DE ORO PURO y  
SOL  
en las vidrieras TODO tiende AL  
OL-  
VIDO que hacia la NOche NOS camina  
[...]

Creemos que es de destacar, por otro lado, las metáforas sobre la puesta de sol, y en especial la referente a “incensaRIOS DE ORO PURO”, por el modo de señalar el «incendio» (aquí también vinculado a la alabanza -en una implicación religiosa- a través de la palabra que la contiene, «incensario») que supone una puesta de sol, y *sobrescribir* la imagen de una metáfora pura a través de su identificación con «ríos de oro puro», al destacar tal sintagma, incrustado en «incensarios», con mayúsculas, siguiendo su particular modo de expresión poética<sup>15</sup>. Incluso podemos apuntar la sugerencia que se desprende de los signos icónicos, y no solo en este caso sino en gran parte de la poesía de Alejo, siguiendo a Cesare Segre (1985: 65): “el iconismo se hace visible solo gracias a su concomitancia con el significado”<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Aquí podemos observar las variaciones (*suponemos para mejorar el poema*) que se dan en el poema del mismo título “Estereotipo II” en el apartado «Luces y Señales», del grupo de poemas inéditos agrupado en el cuadernillo “Claridad y Distancia”, publicado en *Poesía 1*. No encontramos esa aliteración de la “L” con un mismo tratamiento por parte del poeta zamorano. Parece que hubiera en el cuadernillo inédito un ensayo donde el poeta sayagués comprueba que no destaca de igual manera “SOL” en el verso 2 si le añade “declina”, porque no se encuentra solo en el verso. De la misma manera descubre que el “SOL” de “criSOL” queda más destacado encabalgándolo en el verso siguiente, como hace en la versión definitiva de *Son /netos*.... Es un modo de comprobar que efectivamente la fonética y la visualización son rasgos importantes que tiene en cuenta el poeta sayagués para su quehacer creativo.

<sup>15</sup> Parece estar presente su recuerdo de las puestas de sol en su tierra natal, Sayago, que es una penillanura que favorece la grandiosidad que reseña el zamorano.

<sup>16</sup> En realidad todo el apartado 2 de *Principios de análisis del texto literario*, dedicado al texto es útil para nuestro modo de enfrentarnos a la poesía de Alejo. En este caso se trata del iconismo pero poco antes fueron las isotopías (pág. 40-42) siguiendo a Greimas, o los diagramas de Pierce (pág. 64) entre otros *consejos* que se diluyen en nuestro trabajo.

Sin embargo no solamente incide el poeta zamorano en la fonética a través de las isofonías, sino que se acerca más a la fonología y a la grafía, de la mano de una disposición visual de la palabra que irrumpe de lleno en las categorías gramaticales y en la sintaxis, porque rompe la ordenación gráfica lógica y la ordenación sintáctica, dejando al descubierto también la posibilidad de un cambio de categoría gramatical. En efecto la división de la palabra a base de levantar una de sus partes puede coincidir con sus componentes morfológicos, es decir con el lexema o los morfemas; o con una parte de los mismos que por asociación sémica o por connotación permitirá al poeta sayagués tanto desarrollar su crítica como desplegar su peculiar lenguaje. Y sobre esa parte, aparentemente *suelta* de forma y significado, hará girar el poeta sayagués una parte de su mensaje de apariencia vanguardista.

Se pueden ver ejemplos en el poema “BARATO, SE LIQUIDA” de *monuMENTALES REBAJAS...*:

```
[...]
confecciones deSASTRERÍA
                                   ca-
MISERIA
[...]
```

... donde “-SASTRERÍA” da paso a la crítica alejiana al convertirse en el -inexistente- neologismo *desastrería*, poniendo de manifiesto la manipulación de afijos y morfemas del poeta sayagués, para dejarnos aparte del neologismo el necesario intercambio de palabras expresado en el abandono de «camisería» por la negación castiza y popular “ca” que deja en primer plano a “MISERIA”, entrando en una asociación de términos y o en un campo semántico con el neologismo *desastrería*; y todo ello gracias a la disposición gráfica y versal, con la visualización y el encabalgamiento.

En el poemario *Separata...* podemos apreciar en el poema titulado “ARA” una rotura de la sintaxis, previo el paso de una elipsis, y una paronomasia especial que supone la modificación del significado de “ara” (¿«ahora» a través del catalán?), por implicación en el enunciado final, en «ira», (que obliga a incorporar el título del poema



al final del poemilla, a partir de la connotación cultural -corregida- de una película<sup>17</sup>). Pero el poeta zamorano, en tan breve poemilla, también aprovecha para sugerir, fónicamente, un uso cotidiano y popular del lenguaje oral al quitar la vocal inicial «A» de la palabra «atrás» (ya expresa en “haciA”), recurriendo a las leyes métricas con una sinalefa *impuesta*, y dejándonos de paso la referencia cultural a la obra de teatro de John Osborne, “*Mirando hacia atrás con ira*”, y a la vez un mensaje social y político de esperanza en la España de aquellos tiempos<sup>18</sup>, expresa en “Sin”, que queda destacado al estar aislado:

ARA // mirando haciA TRAS / Sin

Un caso semejante y también con el título de una película, encontramos en la cita del poema “deterGENTE CIVILización militAR” de *monuMENTALES REBAJAS...*, pero en este caso el elemento trasgresor se basa en el rotacismo vocálico de «o» por «a». Así: “«OdiAS a las Armas» de película”, se convierte en una llamada de atención que no puede pasar desapercibida ante la evocación del título original para nosotros en español, “*Adiós a las armas*”, más la indicación “de película”. Una referencia que tampoco escapa al sentido antimilitarista de la cita, duplicado en el mensaje *añadido* en las mayúsculas del título: “...GENTE CIVIL... ...AR”<sup>19</sup>.

Hay también otros casos de un uso interesado de la fonética y la fonología que rompe la palabra para destacar alguno -o una parte- de sus componentes. Es en el poema “Calvicies y florestas” de *Son / netos...*, donde la necesidad del poeta de remarcar un sentido filosófico y ontológico de las palabras *soledad* y el *silencio*, marcadas en ese “sonar” en el final del poema, le lleva a la ruptura de la palabra “serio” para dejar

<sup>17</sup> La película es *Mirando hacia atrás con ira*, de Tony Richardson (1958), basada en la obra de teatro homónima de J. Osborne, *Mirando hacia atrás con ira*, (*Look Back in Anger*), estrenada en Londres en 1956. <http://www.welovecinema.es/blog/una-decada-de-rebelia-juvenil-en-el-cine-britanico-1957-%E2%80%931969/>. [16/07/2015].

<sup>18</sup> No se puede ofrecer más con menos. Aunque en realidad aún queda por reseñar el dibujo de un palomar, cuya disposición en el centro de la página y del poema aporta un carga simbólica (paloma-paz), implícito en la palabra «sin», evidente -y necesaria- en aquellos momentos de finales del franquismo.

<sup>19</sup> Es una crítica seria -como todas las del poeta sayagués- alejada de la impostura fácil de un simple intelectual progresista del momento. La reseña de Vázquez Montalbán en *Triunfo* n° 503, [20.mayo.1972], sobre este poemario también deja clara esta actitud vital del sayagués. No se trata, en este poema ni en todo el poemario, como hemos comentado otras veces, de una simple postura vanguardista, de un mero juego lingüístico literario. La actitud de Alejo siempre será comprometida, máxime en este caso cuando el poeta además es de profesión militar. Téngase en cuenta, por último, que en aquellos tiempos finales del franquismo era un riesgo cualquier gesto de crítica al estamento militar.



dejando, al descolgar la “y”, abierta la posibilidad de que el poema se cierre con un «yo» -superpuesto- que *acusa* el agujero con que el poeta sayagués cierra el poema:

Aquí estOY  
pero  
¿quién sO-  
Y? \_\_\_\_\_

*Nota del doctorando:* por debajo de la línea (de color) del último verso, a su derecha, y cerrando el poema hay un agujero.

El sentido filosófico que se expresa a través de ese agujero -y de otros rasgos tipográficos como el color- pone de manifiesto la importancia de ese libro, último editado por su mano, como un camino diferente en su poesía, y al que volveremos con otros comentarios.

Pero recordemos que es cierto también que Justo Alejo parte, para elaborar el poema, de la capacidad transformativa del lenguaje, en el plano sonoro especialmente; recurriendo en ocasiones no solo al español sino al francés, idioma que dominaba desde su Lectorado en París en el curso 1965-66. Hay ejemplos que recorren sus versos, y así, de Verlaine, llegará, descomponiendo el nombre del poeta francés, a “vers”, “laine”, en el poema “HOME-ÂGE” de *sola- / MENTE / unas/ PALABRAS*; y de Mallarmé, a “mal” “aimé” en el prólogo de *Doce dulces sonetos...*; o de crisantemo a “crysantème – cri-sans-thème-” (según descompone la palabra a propósito de J. Laforgue) en el poema “SON- / SON- / NETO IV”, de *Son / netos /// son ecos*.

El poeta sayagués convierte así los nombres en expresiones donde la significación *añadida* («mal amado», en el caso de Mallermé, o «grito sin motivo», en *crisantemo-crysansthème*, que reconvierte en *cry-sans-thème*, como señalábamos), nos hace interpretar de nuevo el texto poético y buscar otra lectura, aunque sin invalidar la primera<sup>20</sup>. La ruptura de las palabras no es (es evidente una vez más) una muestra de un juego literario, sino un modo de expresar, aparte del reconocimiento y respeto por los

---

<sup>20</sup> Precisamente en el prólogo de *Doce dulces sonetos...* explica ese modo de hacer suyo, sin escatimar razones, recurriendo a la sicología, la filosofía o el sentir creativo de Jorge Guillén u Octavio Paz, e incluso a la vasta cultura del «eco del río innumerable (*¿de la vida o de la literatura?*) que no cesa de llevarnos». De todo el prólogo entresacamos unas líneas casi al final: “[...] LA DESLOCACIÓN es condición pertinente para una BUENA lectura poética de esTOS SONES. Léanse también ALEATORIAMENTE; bajo un sentir de amores y humores cotidianos, y no se olvide que en ellos sueNA apeNAS, o sueña, EL ECO DEL RÍO INNUMERABLE QUE NO CESA de llevarnos.”

poetas citados e incorporados como materia poética a su propio poema<sup>21</sup>, una expresión de un modo de ver la poesía y opinar sobre recursos que otros utilizaron, y que el poeta zamorano decide incorporar también, por convencimiento y sentimiento, a su modo de crear poesía.

## 4.2. La palabra re-creada

Según hemos observado en su lenguaje vanguardista, para Justo Alejo una palabra tiene en muchas ocasiones un comportamiento semántico que no le es propio, ya que en realidad esta se comporta como un personaje de teatro y habla por boca de otra palabra<sup>22</sup>. También lo podríamos denominar un juego de voces y ecos, donde estos últimos conceptualizan, como si los fagocitaran, a aquellos<sup>23</sup>. Es un hecho -lingüístico y poético- que está motivado por los *restos* de las palabras que deja el poeta sayagués en sus versos, con ese modo de levantar una palabra o parte de la misma, que tiene o parece sugerir otro significado añadido al de la palabra de la que forma(*ba*) parte. De tal modo que el *reflejo* del lenguaje -a modo de espejo- se apodera metafísicamente<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> La intertextualidad circula por los versos del zamorano de manera continua, siendo la mayoría de las veces una inmersión a modo de festín en su propia poesía, difícil de reconocer por el lector poco avezado. (Aunque si la intertextualidad está expresada correctamente, como es lógico no importa). Hay nombres reconocidos en el mundo cultural cuyo abanico va desde poetas como Manuel Vázquez Montalbán o Pere Gimferrer hasta el filósofo T.W. Adorno pasando por el estudioso del lenguaje Umberto Eco, o los cineastas Jaime Chávarri, Pasolini y Orson Wells, entre citas de periódicos y anuncios, o personajes menos conocidos del público. Por sus primeros libritos -y después también- circulan Machado, Alberti, Lorca, Juan Ramón Jiménez, romances y coplillas populares, Quevedo, su estimado Vallejo, o Jorge Guillén, por citar a algunos de los que perduran en el tiempo alejano.

<sup>22</sup> Se trata en ocasiones de imágenes poéticas de distinto grado, por asociación de contenido, incluso por connotación, pero Alejo utiliza en otras ocasiones un método que es la asociación por similitud de sonidos y de letras, por aliteración, o por proximidad de significados, lo que le lleva de una palabra y lo que esta representa, su referente, a otra palabra con otra representación y otro referente distinto, que aprovecha como material poético inestimable para continuar el poema con el contexto de la última palabra. Y todo ello lo lleva a cabo el poeta sayagués con los instrumentos creativos propios del lenguaje, las palabras y sus formantes, a lo que añade las implicaciones que tienen por separado morfemas y lexemas, propias de la pragmática. Un ejemplo se observa en el poema "Otroras" de *Separata...*, cuya dedicatoria insinúa el «canto gregoriano» como punto de partida para llegar a «lo gregario» de la vida doméstica alienante en los suburbios de las ciudades: "apunte para un Canto Gregoriano / dedicado a un CosmoNAuta del Es- / pacio Doméstico." El remate final del soneto no puede ser más ilustrativo: "[...] Así transcurre Un Año en Solo Un Día, / BAJANDO DEL PIJAMA A SANGRE FRÍA".

<sup>23</sup> Quizás también habría que hablar en el caso de Alejo de fonosimbolismo, (incluso extender dicho concepto a varios de los recursos que emplea nuestro poeta en su poesía) porque, "La facultad evocadora de conceptos abstractos atribuida al fonosimbolismo de los sonidos del lenguaje no radica en una supuesta capacidad intrínseca de los fonemas -muy difícil de demostrar-, sino que es el producto de diversos mecanismos semánticos a través de los cuales los sonidos o significantes se cargan a posteriori de ciertas connotaciones añadidas. [...] En consecuencia, concebimos el fonosimbolismo como la evocación de un concepto por medio de un sonido, pero no de forma *directa*, sino como resultado de la *previa* intervención de otros fenómenos basados en la *transferencia semántica*". Díaz Rojo, José Antonio (2002).

<sup>24</sup> No hay que olvidar la carga intelectual de los estudios de Alejo, en Filosofía y Sicología (así como en Sociología), que refleja repetidas veces en sus poemas, desde la plasmación de conceptos e ideas de



Así ocurre en el discurso poético de Alejo cuando aparecen «cumbres» en el lenguaje, elementos llamativos que sobresalen y son extraños, aparentemente, al propio lenguaje y a su discurso poético. Esas *cumbres*, ya silábicas, ya propiamente una palabra entera, son significativas porque añaden significados que se superponen, unas veces sin obstruir el mensaje pero otras inundándolo o contaminándolo, por la *desviación* gráfica, y en consecuencia, sémica o semántica, que inevitablemente lleva al lector a *otra* realidad que a veces convive con la primera pero que en ocasiones se superpone de tal manera que *impone* quizá la auténtica lectura del mensaje poético. Veamos ahora un ejemplo de esas *cumbres* en el primer cuarteto del poema “Obsolescencia II” de *Son / netos...*:

La «tele» deja el barrio hecho un desierto  
trueno el Far-West su guerra casi SANTA  
y mi vecINO NO parece ciertO  
en hora tan menguante y TANTA TANTA...  
[...]

Y será en ese mensaje poético de letras, sílabas, o palabras levantadas donde intervenga nuestro poeta, añadiendo más que quitando información por mor de la comunicación sugerida, de la que el extrañamiento ha sido siempre una vía útil de transmisión poética. En este caso, es la «identificación» de los efectos negativos de la televisión con el aturdimiento mental o pérdida de identidad del «vecino». Y lo mismo podemos afirmar de *la rima*<sup>27</sup> en esta ocasión, que expande sus significados a todo el contexto de vacío y alienación que suscitan “desiertO” y “ciertO” por un lado y “SANTA” y “TANTA” por otro.

No obstante nos parece tanto o más importante el sentido simbólico de la “o” como expresión de vacío que destaca el poeta sayagués en “desiertO” y “ciertO”, palabras sobre las que intensifica con esa «o» en mayúsculas, el significado propio de soledad y verdad<sup>28</sup>. E incluso se puede sugerir a modo de ejemplo que “CINO” también puede referirse al afijo de origen griego que indica movimiento, o al que remite a perros o canes, o incluso al propio cinematógrafo que evoca la TV en ese momento en los

---

<sup>27</sup> Los rasgos métricos de la rima no son solamente figuras fónicas o gráficas sino que, también, “ejercen una función semántica”, siguiendo a Cohen (1970).

<sup>28</sup> Rasgos que nos recuerdan de nuevo lo que podemos tildar de fonosimbolismo, porque la llamada de atención sobre el significado de la palabra denota una sugerencia filosófica que viene evocada por la carga semiótica de vacío que expresa una «o», máxime aquí que se encuentra en posición final de palabra.

versos. Unas significaciones que teniendo en cuenta que “CINO” forma parte de “*vecino*” en el poema, podríamos añadir con un sentido y significado concretos, completando el significado de “*vecino*”, semióticamente, con las significaciones expresadas, en un contexto al que no es ajena la incertidumbre que apunta “NO parece cierto / en hora tan menguante”. En realidad el hecho de que el poeta zamorano dé «carta de libertad» a la palabra produce y conlleva un comportamiento semántico (de la palabra o de sus formas resultantes) que no le es propio en sí misma, pero que parece tener una finalidad para el poeta sayagués (entre la mera llamada visual y lo semántico o lo semiótico), siempre abierta, necesariamente, a la interpretación y la crítica -social- como en este caso.

Veámoslo también con un ejemplo sobre el concepto de dadaísmo (que reinterpretamos), de *monuMENTALES REBAJAS...*, en el poema titulado precisamente “Esgrafiar el léxico al azar de Tristán” que sugiere el juego vanguardista al que alude:

NADA-da-ADA  
 ADA da- DA  
 DA-da A  
  
 A da N  
 A  
 D  
 A

La finalidad del poema, que parece dar a entender la nada a la que lleva el dadaísmo, y su intención semántica, y hasta filosófica con la referencia a “*Adán*”, más allá del hecho gráfico meramente visual o producido por un encuentro *banal* de las formas, le alejan, reiteramos, del *simple* juego de palabras vanguardista<sup>29</sup> porque la búsqueda de una mayor expresión en la palabra la tiene el poeta sayagués esencialmente desde sus primeros libros publicados. Así se puede observar en el poema “Las palabras son frías” de *Yermos a la espera*:

Las palabras son frías  
 y el hombre es muy caliente.

<sup>29</sup> La línea rupturista de Alejo hay que buscarla, más que en experimentos literarios que pretenden cambiar el mundo, en indagaciones filosóficas que busquen *poner* al hombre en la sociedad o incluso en el mundo. Así encontraremos a nuestro poeta más cerca de César Vallejo o de Unamuno, al obligar a las palabras a que *digan* sus sentimientos, que del creacionismo de Huidobro o de escritores dadaístas y sus buscadas asociaciones de forma o de contenido. En realidad el sayagués indaga como Baudelaire, Verlaine, Valery, o como Octavio Paz, Lorca, Guillén y Machado (poetas a los que cita y sigue a lo largo de toda su obra), el modo más sincero y coherente de *estar* en el mundo.

Las palabras, al hombre, le cayeron un día  
como piezas de cambio, de un juego muy engañoso  
[...]

Pero Justo Alejo parece pretender que esa comunicación entre por los ojos, y de ahí el uso de las mayúsculas o versalitas que hemos visto que usará también desde ese primer libro<sup>30</sup>, rompiendo la expresión escrita para añadir de forma gráfica la crítica, sirviéndose de la semántica de la palabra, con los recursos literarios que están a su alcance, usando también la connotación, a donde lleva el humor o la ironía, y el uso cotidiano del lenguaje, la expresión -la entonación expresiva- o el gesto que acompaña a la palabra, imposibles de reflejar en la escritura de otra manera<sup>31</sup>. Observémoslo en el soneto “Pelifustán<sup>32</sup>” de *Separata...*:

Por mero AZAR te encuentro sin esmerO,  
perdida la OCASIÓN BAJO EL OCASO;  
inesperadamente ROTO Y LASO  
SIN GUANTES: sin Pancartas Ni Sombrero.

En la cARA te llORA el aguACERO,  
en los OJOS SIN CLAVES EL ACAsO.  
Te ves cómo te vas; al puro rasO  
de un Cielo Que Cupula Medio Cero.  
[...]

La significación así añadida al significado de la palabra -o la frase- que usa de soporte es a veces literal, es decir de ampliación semántica, por connotación o elipsis, pero otras veces la significación añadida es simbólica, o busca un efecto literario que nos lleva a la paradoja, el oxímoron, u otro recurso literario por asociación o contraposición de significados. Buen ejemplo de esos elementos contrapuestos es “doLOOR”, donde la letra añadida y las mayúsculas nos re-convierten la palabra y el sintagma, la sintaxis y el sentido del verso; o el título de un poema de *Son / netos...* “un DOLOROSO SENTIMIENTO”, con una sinestesia superpuesta (dolor/tacto –

---

<sup>30</sup> Vemos las mayúsculas en los poemas “Muerta de la pena blanca” y “El niño que se ha quedado solo en la tarde”.

<sup>31</sup> Llegará en sus últimos libros, buscando una mayor expresividad y ruptura del lenguaje en pos de conseguir que el poema diga más, a una tipografía de colores, e incluso a la expresión filosófica a través de la simbología que muestran los agujeros en la página, o el silencio y el vacío con sus «oes» desperdigadas a lo largo del poema pero especialmente al final de algunos versos, colgadas, o acabando una estrofa y el propio poema.

<sup>32</sup> Siguiendo al DRAE *Pelifustán* es el término coloquial para *pelafustán*, que a su vez remite a *pelagatos*, es decir una persona mediocre, sin posición social o económica (a la que parece aludir en el poema).



olor/olfato) al significado de la palabra, llevando al lector a repensar el sentido de todo el poema.

Un caso semejante se puede constatar, ya desde el mismo título, en el poema ya aludido “deterGENTE CIVILización militAR” de *monuMENTALES REBAJAS...*:

Blanco.  
Ecce  
    Homo  
tu sombra  
bermeja  
en  
    un Ocaso  
Oscura  
    imagen  
hable  
    de  
ESE  
OMO  
    Blanco,  
blanquÍSIMIO  
IIMPIO  
IIMPÍSIMO  
bio-  
DEGRADABLE

Con tales ejemplos pretendemos demostrar que todo lo que estamos diciendo sobre la palabra a través de los usos, recursos, o *herramientas* lingüísticas en general que toma el zamorano de la vida cotidiana y las connotaciones sociolingüísticas de la misma (*en este poema, un anuncio sobre “OMO”, un jabón muy conocido en la época*), posteriormente lo transforma en un lenguaje poético que es -o cuando menos lo parece- todo espontaneidad e ingenio (en este poema las referencias a “-simio” y a “-impío”, incrustadas en “limpísimo” y “blanquísimo”), pero una espontaneidad que encierra en realidad una enorme creatividad producto del conocimiento y el estudio de la lengua, y una crítica añadida (que arranca de los versos donde menciona como recurso pragmático “Ecce Homo”, y denuncia a través de esa misma expresión, como recurso cultural, las manipulaciones consumistas a las que el ser humano -ciudadano- está sometido, y que el poeta sayagués pone de manifiesto, en eco, con una paronomasia en “ESE / OMO”), señalando sus repercusiones sociales en el ser humano<sup>33</sup>. Son unos recursos lingüísticos

---

<sup>33</sup> Sabemos de su interés por la lengua a través de sus estudios en Filosofía, Sociología o Psicología, así como por las alusiones, desperdigadas en versos, artículos y cartas personales a autores conocidos y sus

que utiliza el poeta sayagués en todas sus vertientes desde la fonología a la semántica pasando por la fonética, las lexías, los refranes o el lenguaje de la propaganda y la publicidad, a los que no son ajenos el aprovechamiento de la homonimia, la búsqueda por asociación o evocación sinonímica, el fonosimbolismo<sup>34</sup>, etc.<sup>35</sup>.

Incluso nos atrevemos a señalar que se puede rastrear, como si fuera un ejemplo didáctico, el *método* que emplea en algunos casos: así, se observa en el poema “Vallejo” de *monUMENTALES REBAJAS*... un isosilabismo -fonético-, a través de dos lenguas, el francés y el español, que lleva a una asociación, por contigüidad, ahora ya semántica, con una interpretación que utiliza el poeta para sus fines poéticos, que en este caso es glosar la figura literaria generosa de César Vallejo:

[...] H-u-í-a-N, extraPOLADOS, a refugiarse en la guarida de sus guarismos  
personales los EROeS, sin lograrlo: en el común habita el personAGE...  
TODOS, «PAR SON âGE» difusos hacia FOSAS  
personne (diría Georgette)  
se oiría  
onírico  
el ECO  
en las PLAZAS  
de tu CASA  
[...]

---

poemas propiamente dichos. Pero el enorme sentido creativo de Alejo que le lleva a la dispersión por las sugerencias que le *salen de continuo en el camino*, nos hicieron difícil un acercamiento y una sistematización hasta que nos encontramos con dos ayudas inestimables: por un lado [aparte de Bobes Naves (1973)], Romera Castillo (1980: 99): (“El lenguaje literario se define, además, por la recusación intencionada de los hábitos lingüísticos y por la exploración inhabitual de las posibilidades significativas de una lengua.”), por su sistematización científica, en especial su apartado sobre la pragmática textual, con las referencias de Todorov y Genette, a los que se sumaron después Jakobson, Barthes; y por otro Cesare Segre como hemos señalado más arriba en nuestras notas.

<sup>34</sup> Vígara Tauste, (1998) nos explica que el fonosimbolismo es un “fenómeno por el cual la asociación de los sonidos de una palabra (conocida o no) con los de otra palabra (conocida y significativa) provoca una asociación de sentido (asociación, pues, interna a la lengua). Y aunque el fonosimbolismo es, en lo esencial, «interno» al lenguaje (¿pueden los sonidos, por sí mismos, sugerir significados?) y constituye la base de figuras como la aliteración, la verdad es que sus posibilidades raramente son conscientemente empleadas más allá del registro escrito”. Como veremos con Justo Alejo los sonidos sí van a sugerir significados, e incluso van a crear figuras lingüísticas o literarias sobre esa *sugerencia*.

<sup>35</sup> Ténganse en cuenta con este *etc.* la alusión a los estudios sobre lingüística a lo largo del siglo XX que vinculan el lenguaje con la psicología y la sociología de una manera cada vez más científica, desde Saussure y las posibilidades que abrió a la semiología -como estudio de los signos en la sociedad- al dividir el signo en significante y significado, hasta Ch.S. Peirce, T. Todorov, R. Jakobson, J. Benveniste, Julia Kristeva desde el Círculo Semiótico de París, o S. Ullmann; y entre nosotros Bobes Naves, Domínguez Rey, Garrido Gallardo, o Romera Castillo, entre otros, por los múltiples caminos que se nos han abierto, tanto a la interpretación como a la creación, con las indicaciones de dichos estudiosos. Existe además en el poeta sayagués un interés por la lengua que aparece en su correspondencia personal, o en sus versos, y en la asistencia del poeta sayagués a las clases de Martinet en La Sorbona durante el curso 1965/66, que estuvo de Lector de español en una Escuela de Magisterio de París, que conocemos a través del testimonio de sus amigos José M<sup>a</sup> Arreciado y Anne-Marie Bernard.

La asociación fonológica y fonética -y el juego creativo si se quiere- a través de la palabra «personaje», lleva al significado de dos palabras<sup>36</sup>, *personaje*, *edad*, e incluso tres porque debemos contar que entra en esa asociación el «*personne*» del verso “*personne* (diría Georgette)”; si bien ahora con un sentido evocado y no derivado, aunque motivado por la misma palabra.

Dejamos de este modo constancia de ese peculiar modo de creación literaria mediante una diferente segmentación de la secuencia de la lengua, cuyos fragmentos evocan en ocasiones otros referentes que se entrecruzan o mezclan con los del sentido primitivo de la cadena del lenguaje, en sus versos *entrecortados*. Un hecho, por cierto, que hemos constatado también en escritos personales, cartas, y en sus artículos de prensa<sup>37</sup>, incluidos los de crítica literaria como el aparecido en la revista *Trece de nieve*, sobre *Los complementarios* de Antonio Machado donde pondera la edición facsímil de Domingo Ynduráin, pero critica a la vez a quienes ven en Machado una moda, sirviéndose de *un señoritismo cultural*. La reseña que hace el poeta zamorano va buscando, a su manera y entre sus razonamientos, la asociación (a propósito de ese «señoritismo cultural» y en un sentido de abierta contraposición) de las palabras *moda* y *modestia*, o *gesto*, *gesta* y *gestaltismo* “en la menguada acepción del término cuando significa característica de superficialidad”, para acabar haciendo con sus versos y en su peculiar estilo...:

(un) contra-anuncio en forma de antijaculatoria para que por el RITO  
GESTUAL  
NO CAIGAMOS  
UNA Y OTRA VEZ  
EN EL VICIO -feo- DE INVERTIR  
«NOS-  
ÂMES»  
A  
M  
E  
N

La recurrencia a distintos tipos de letra o la disposición visual -colocando el texto verticalmente- del final no nos puede hacer olvidar que utiliza otro idioma -el

---

<sup>36</sup> También se puede recordar aquí el uso afectivo y cognitivo a la vez del referente de la palabra, aunque la asociación que hace Alejo con el “eros” encerrado en los “eroes” (*sic*) (de incorrecta  *moldura* ortográfica) que “huían de los guarismos”, es de difícil precisión.

<sup>37</sup> Un rasgo que a nuestro entender indica además que su modo poético de crear no es una pose de autor literario, sino que está enraizado en su modo de relacionarse con el mundo, en todas las facetas de la vida.

francés- para *recomponer* su mensaje poético y comunicativo, de la misma manera que un momento antes había recurrido, mezclando un lenguaje no verbal, al símbolo del dinero expreso en la «S» rayada, «\$», para recrear un mensaje de crítica social, y poniendo con ese “amen” vertical un final más rotundo, que reitera un uso popular de la lengua, y también pragmático donde asoma una modalidad expresiva que parece querer *redondear* lo dicho; pero destacando de paso la *bondad* del mensaje con la recurrencia a las almas -“nos âmes”- y a una nueva interpretación de “amen”, que, sin la tilde, nos deja al descubierto una forma -imperativa o subjuntiva- del verbo amar.

En realidad podríamos decir -siguiendo el título de este apartado «palabra recreada»- que Alejo utiliza esa ruptura de la palabra para ponerle *otro traje* a la misma y hacer que nos fijemos más en lo que significa la palabra que estamos viendo y usando, a través de esa significación añadida<sup>38</sup>. Así se convierte el recurso vanguardista en una llamada de atención (del poeta sayagués) para reflexionar sobre el lenguaje que estamos utilizando en cada momento, en el día a día.

Pero lo dicho es algo que no se puede separar de las consecuencias que provoca esa ruptura de la palabra, que nos lleva a un desdoblamiento del sentido tanto de la palabra como de la oración gramatical en la que está inmersa, con alusiones por la vía de la connotación y alusiones a otros códigos culturales, que -*casi*- siempre nos dejan una crítica social evidente. Es este rasgo lingüístico una de las características fundamentales de la poesía de Alejo: proximidad fonética, fonológica, contigüidad o concatenación, con relación al significante o al significado del signo lingüístico que maneja. Una *fórmula* creativa que vemos cómo se desarrolla por evocación o connotación, o teniendo en cuenta presuposiciones e implicaciones del lenguaje, cuando no el uso y aprovechamiento del lenguaje cotidiano, y que empezando por la lengua oral, y siguiendo por lexicalizaciones de la cultura popular o esas implicaciones pragmáticas del mundo -cultural y social- que nos rodea, termina por el lenguaje creativo de la pura literatura o de la sugerente publicidad<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Recordamos que la recurrencia a las mayúsculas para romper una palabra y añadir *otro* significado al texto lo utiliza el poeta zamorano desde sus primeros textos publicados, (incluso antes de ir a París como Lector de español en el curso escolar 1965/1966) como se puede observar en *allá mundial poema*: “Y las HOJAS / otra vez cayendo / levantábanse otra vez incesantemente / en la más bella primavera inMORTAL [...]”.

<sup>39</sup> Observamos que en todo el capítulo 4, “La vida social como un sistema de signos”, de la *Introducción al estructuralismo* de Umberto Eco (1976), se alude al poder evocador y transformador del lenguaje como fundamento semiótico de la comunicación, incluso sin expresarlo a nadie, bastando con pensarlo. Pero es especialmente clarificador para nuestro modo de concebir el lenguaje creativo de Justo Alejo, en las explicaciones sobre Ch. S. Peirce y el «interpretante» (pág. 90) y sobre Hjelmslev y su «forma del

Lo vemos también en cómo *fundamenta* la creación de un poema en la separación de una palabra en sus partes componentes, a simple vista o a través de los ojos de un conocedor de la lengua y de sus estrictos elementos formativos. Así ocurre en el poema “Extructuralistas / frente a / estructuralistas” de *monuMENTALES REBAJAS...* cuando desgaja la palabra “sociología”, en sus componentes formales y de significado:

¿La sociología  
IGUAL  
a una LÓGICA  
SOCIAL?  
Luz  
kantiana  
Sombra  
yerta  
Sin Herida  
de un Tiempo  
donde está muerta  
como en la Antigua  
Academia  
[...]

Además de desarrollar el tema del poema a partir de la palabra y del concepto de la palabra sociología, podemos apreciar a la vez otra de las técnicas de Alejo. Esta consiste en forzar una palabra y su significado, en este caso *estructuralismo*, para expresar con un cambio basado en el prefijo “ex”, (recurriendo sin ningún temor al neologismo -personal-), que el poeta usa como supuesto pragmático reconocible por el lector -culto- y que está en la base reconocible de esa palabra, una oposición (expresada en la ausencia o carencia, también pragmática, que señala ese prefijo), y que le sirve de crítica y también soporte para generar el poema sobre el uso y abuso del término estructuralismo por parte de cualquier hablante.

Se puede apreciar también lo que decimos en el poema “Super Superficial” (ya desde el título) de *Separata de Lo Mismo*, en donde después de contar lo anodino de la vida de cualquier vecino en un barrio de una gran ciudad (en los dos cuartetos iniciales del poema), reflexiona (y hace reflexionar) sobre la sensación de vacío que produce esa

---

contenido» (pág. 97-99), en cuanto a que un signo *evoca* otro signo, o al valor *referencial* de una unidad semántica-cultural.

situación, recurriendo en el desarrollo de esa sensación a la asociación de palabras -e ideas- expresadas en el *impedimento* social que supone tener delante una tapia -un muro-, junto a lo que superpone las ideas que hay en la pintura de Tàpies -a través de la mera asociación fónica “tapia / Tàpies”-, para llegar a través de los conceptos de su pintura a la misma expresión de vaciedad en el final del poema con “lo cero y lo hueso” que muestra a donde llega esa vida anodina que ha reflejado el poeta en el soneto:

[...]  
¿Qué me vas a decir hermano mío  
el de la «Geometría del Desierto»  
que vives en TAPIAL y hallas ESO

si es LO MISMO que tengo desvarío,  
si es LoMismo que cargo con el muerto,  
si también mi Payaso está de Yeso?

¿Ni que Tàpies pondrá tan nimio avío  
en la Tapia cerrada de los cierto,  
de lo Cero, lo Cerro y de lo HUESO?

Son en realidad recursos que re-crea el poeta por proximidad o superposición fonética o semántica de la palabra (dilogía, anfibología, antítesis, calambur, pero también paronomasia, concatenación, oxímoron, etc.<sup>40</sup>) que el poeta sayagués manipula en el poema, pero que, además, lanzan al lector a escoger o determinar otro significado -añadido- a lo que está leyendo de la mano del propio poeta. Estamos pues ante una poesía creativa que tiene en cuenta al hombre como un ser social y que conlleva un tipo de crítica -social-, pero también una implicación del lector en la creación literaria, por imperativo de la esencia de la comunicación: la necesidad de emisor y receptor para que se dé un acto comunicativo.

Nos podrían servir también de ejemplo de lo que decimos, los dos últimos poemas que hemos comentado, de *Separata de Lo Mismo* y de *monuMENTALES REBAJAS...*, pero queremos añadir como muestra especial de su creatividad, simple pero delicadamente literaria en este caso, la cita que introduce el poema “otrEDAD II” de *Son / netos...*: “NOTA petulante que no llega a / SOÑETO por muy pOCO”, donde “SOÑETO” nos remite a soneto y a sueño, dejando en manos del lector unir ambos

---

<sup>40</sup> Son no obstante recursos literarios que Alejo usa de continuo en su poesía, al margen de ese valor añadido vanguardista. Se puede ver un ejemplo (el uso de paronomasia, dilogía, calambur, oxímoron, recurrencia...) en el poema dedicado a Vallejo de *monuMENTALES REBAJAS...*: “[...] / César / César / sin / cejar / de cesar / y dando siempre ADIOS / la dádiva de AL CÉSAR. [...]”.

significados y hacer un *soneto soñado* donde soñado se refiera a algo que no existe, o a algo maravilloso, según el sentido que le quiera dar el lector, de esa manera copartícipe en la creación del poema. Con respecto a “OCO”, utiliza una focalización que ya hemos comentado, al remitir al significado de “*poco*” resaltándolo además por su cercanía sonora con *hueco*, que coincidiría a su vez con el significado irreal de sueño.

Y es que aunque queda resaltada solo una parte de la palabra y no toda la palabra, en realidad el poeta nos obliga a una relectura de todo lo *inmediato* leído hasta ese momento. Hagamos esa relectura con otro ejemplo, ahora en la dedicatoria del poema “Así fue proclamado y en los aires” de los *Doce dulces sonetos...*: “recuerDOS de Antonio DOS SANTOS porDIOSero de Braganza”, donde la repetición de las sílabas “DOS”- “DOS”- “DIOS”<sup>41</sup> nos lleva a repensar *-es nuestra interpretación como lectores-* que quizás debamos ser conscientes de que la pobreza tiene nombre y apellidos, al igual que la tiene nuestra solidaridad o nuestra caridad.

No podemos dejar de reseñar un ejemplo donde a la re-lectura se suma de forma evidente, porque está implícita, la crítica tanto social como individual; en especial la que hace el poeta zamorano al individuo que pudiendo cambiar su actitud no lo hace, dejándose llevar de la masa informe de la mayoría. Aunque Alejo increpa a ese individuo, en este caso lo hace como narrador, eliminando la ofensiva inmediatez que supone dirigirse a un interlocutor directamente. Se trata del poema “PELUQUERIAL DE SEÑORAS” de *Son / netos...*, donde ya en el título incluye en el neologismo que se inventa, la doble lectura en el significado añadido de “ERIAL”, remarcada por la tipografía en negrita que identifica, y resalta, el significado superpuesto; pone así de manifiesto lo yermo, lo vacío que *acompaña* -en un puro sentido connotativo- todo lo que acontece en una peluquería de señoras. Veámoslo:

A Las doce en la sala ¿no está SOLA  
LA SEÑORA? ¿No viene con LA LUNA  
en su cabello donde flota UNA  
espuma eVANESCENTE O AUREOLA?  
[...]  
¿QUÉ OLVIDA mienTRAS lentas desde EL OLMO  
caen HOJAS DEL OTOÑO como HORAS?

---

<sup>41</sup> Además de que recuerde una posible epífora, es decir una repetición de elementos iguales o similares al final de dos o más unidades sintácticas o métricas.

[...]  
Caen lentas desde el ALMA y HASTA EL COLMO  
EN LA PELUQUERÍA DE SEÑORAS

## IIORO

Además de apreciar el acomodo del ritmo al contenido en el soneto (incluidos los encabalgamientos), queremos llamar la atención sobre el modo en que deja señalado el sentido de *vano* que subyace en “evanescente” después de romper la palabra, a tenor de lo que comentamos en este apartado dedicado a la palabra recreada; también la referencia a la *esencia* y al carácter «inevitable» de cada persona, con la sugerencia del refrán «no hay que pedir peras al olmo» en la cita de “olmo” al final del segundo verso en el primer terceto, y de paso, a la edad otoñal de la dama; y por último la *queja* -que cierra la crítica- del poeta sayagués mediante la lectura superpuesta de los significados de “oro” y “lloro”, en lo que podríamos llamar «estrambote» porque deja descolgada del soneto la palabra “IIORO” haciéndonos recordar -y sugiriendo- los estrambotes finales en el soneto del siglo de Oro, como un punto final, reflexivo (aquí también) a lo dicho en el soneto<sup>42</sup>; y que de paso nos deja con la misma palabra, el acto de rezar u orar por lo que está contando, simultáneo al de llorar.

La recreación de la palabra la vamos a ver ahora en la pérdida de letras o sílabas, un hecho muy común en la lengua oral como acto de habla, a la que Alejo añade una pérdida -gráfica- que reconvierte a través de una connotación, porque lo que es una incorrección ortográfica (así lo supone el lector) abre la posibilidad, a través de la lengua oral, de una información comunicativa totalmente diferente, ya que *ese* error queda transformado en un rasgo -poético y solidario- de ternura, que cambia igualmente la función lingüística del lenguaje de informativa a expresiva o emotiva. Veámoslo en el interior del poema de *Doce dulces sonetos...*, sin título:

clAMOROSO, AMOROSO  
MOROSO, OROSO...  
y O, es el fraterno VAHO de  
lo COTIDIANO  
cuando se libra del barniz  
pertinaz de lo corriente

---

<sup>42</sup> Recordamos aquí el buen hacer como poeta de Justo Alejo, que aprendió de la lectura juvenil de los clásicos, de forma autodidacta y en la escuela, y que ya dejó de manifiesto en su primer libro *Hojas sueltas* –inédito- del que adjuntamos una selección en anexo/apéndice como ya hemos señalado.



## AY CALDO

... aquí la concatenación, lingüística pero cargada de significación desde “*amoroso*” hasta la expresión del vacío de la “O” final que se observa en “clAMOROSO, AMOROSO, MOROSO, OROSO... y O”, es evidente y nos la muestra a través de la pérdida de una letra, una vocal o una sílaba en sus versos. Y la intención, también evidente, que es llegar al efecto literario resultante que se produce en un acto parecido al acto poético -en la superficie del lenguaje-, solo que producto del error ortográfico: “AY CALDO”. Parece querer indicar aquí -y así- el poeta sayagués, que en los mensajes cotidianos (publicitarios en este caso, en la pizarra de un bar) una vez liberados de esa cotidianidad, hay un recurso literario, (por lo que supone de extrañamiento y desviación). Pero un recurso donde se valora más que ese efecto literario, las implicaciones de la pragmática que quedan de manifiesto en esa expresión lingüística cotidiana -*ay-*, que también comentaremos más adelante.

Señalamos además que todo el texto, excepto el “AY CALDO” final, tiene una tipografía en azul, donde la simbología del color azul podría aportar levedad o suavidad (en este caso, a partir de la semiótica, condescendencia con el gesto cotidiano que reseña) al significado del texto, según indica en la carta (remitida con instrucciones sobre la edición) que envía Alejo a su editor Gonzalo Armero y publica este junto con los textos poéticos.

Un caso especial de esta *ruptura* en la cadena lingüística a través de una palabra (con implicaciones y connotaciones) la tenemos, efectivamente, en las faltas de ortografía, donde añadida a la ruptura se produce una sorpresa ante una grafía diferente que rompe las reglas de una expresión escrita correcta. Es sin embargo un mecanismo más en el camino de Alejo para fijar la atención en el significado de una palabra mediante la descomposición de sus componentes, o como en este caso alteración de la grafía con un resultado provocador, que reinterpreta la lectura y es a la vez un guiño<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Manifiesta su opinión y su intención en el poema “El Azar y la Necesidad” de *Son / netos...*: “Las Faltas de hOrtografía debidas / - O NO - / al a Z A R / SON / A V e c E S / o casi siempre / una pura Necesidad Espiritual...”. Y aquí se encuentran a nuestro entender tres de las posibilidades creativas o vanguardistas que muestra el poeta sayagués para indicarnos (*que no es una justificación sino una explicación*) cómo y con qué intención rompe y sorprende al lector con sus mensajes rupturistas: una es la falta de ortografía *sin motivo*, “hOrtografía”, es el efecto de extrañamiento de la literatura que se hace sólo para sorprender; otra es la sugerencia poética (en las sílabas levantadas) de considerar las faltas como *aves* en “SON / A V e c E S”; y por último es la declaración de principios al señalar que esas faltas de ortografía son “una pura

Se trata una vez más, en el poeta sayagués, de asociacionismo de sonidos y de significados, rayando en el calambur o la onomatopeya o la anfibología (u otros recursos cualesquiera), pero donde siempre termina ofreciendo como resultado otra lectura, y una crítica que deja en manos del lector<sup>44</sup>. Escogemos para ilustrar lo dicho algunos ejemplos como “ora – DADA” de *sola- /MENTE /unas /PALABRAS*, o “PAZiéndonos” de *SERojos...*, el “BIBAN los compañeros” o “BIDA” de *Desde este palo*, o “los EROes” que hemos visto en *monuMENTALES REBAJAS...* Pero veámoslo de un modo más completo en el poema sin título, «situado» a continuación de “LOS eneADAS”, de *monuMENTALES REBAJAS...*:

ante La Estatua  
hablaba el Delegado  
del Poder Central  
   ¡¡¡Eximio!!!  
   ¡¡¡Ex-simio!!!  
ex - clamaron los  
«videocasetes» de  
la callada calle  
y un roBOT  
desordenado  
en acierto  
electrónico:  
acertó a memorar  
-very wel-  
   ¡¡OH LES BEAUX JOURS  
   DE ORSON  
                  WELLES!!!

... donde la crítica social -y política- se nos desvela a través de la enfatización - que resalta la confusión sonora- de la pronunciación de *eximio*, que suponemos en el «Delegado del Poder Central»; y cuando además (abundando en las consecuencias) termina el poema rememorando el *engaño* -confusión al fin a al cabo- sugerido que subyace en algunas de las películas de Orson Welles como *Ciudadano Kane* o *Sed de mal*, cuando no en la recreación del famoso episodio radiofónico, que editó en la cadena

---

Necesidad Espiritual...”, lo que para nosotros es defender y potenciar criterios de creatividad más que de liberalidad.

<sup>44</sup> Estamos delante de un poeta que necesita un lector activo. Este recurso vanguardista de llamar la atención levantando palabras o sílabas de una palabra o incurriendo incluso en faltas de ortografía es en efecto un guiño tanto al lector inteligente como al que no lo es tanto, porque siempre se puede apreciar en sus versos un cambio que nos pide un esfuerzo por hacer, pero que dependiendo del interés y la formación de cada uno, puede dejar mayor o menor huella en el lector, que, eso sí, debe ser siempre apasionado.

CBS norteamericana, sobre *La guerra de los mundos* de H.G. Wells, que todos los oyentes creyeron cierto.

Casos semejantes se dan cuando una palabra descompuesta mediante el método alejano de levantar parte de la misma en mayúsculas, queda *desdoblada* mediante una incorrección gramatical, fonológica o sintáctica, en palabras que son total o parcialmente plenas (en el paradigma de la lengua). Encontramos esas palabras, y sus consecuencias, en evidentes ejemplos, como en “¡¡¡O C A S O S / de / OCASIÓN!!! / a / PLAZOS / BAH / RA / TO / S”, de *monuMENTALES REBAJAS...*, donde el poeta sayagués expresa que lo barato no es tal sino el modo de los especuladores de aprovecharse de la necesidad o la buena fe; de igual modo en el poema “ANA” de *SERojos...* “[...] no / sueNA aquel doLOOR”. Y en el poema de *monuMENTALES REBAJAS...*, “CÓSMICOS DE LA LENGUA”, (ya con un doble sentido creativo en el título *re-creado*, porque alude a los actores que iban de pueblo en pueblo, y rinde homenaje a su buen decir al calificarlos de “cósmicos”, extrapolando el significado social de «cósmico/mundial» para referirse a algo maravilloso), y donde encontramos: “un obseXo / suele decir: ¡ábrete SEXAmo...” que convierten el mensaje poético que está desarrollándose hasta ese momento en otro diferente, al que debemos añadir el mensaje resultante, o leer incluso los dos mensajes superpuestos. Sin embargo debemos comentar que si en “obsexo” entendemos sin problema que se refiere a alguien obsesionado por el sexo, en “doLOOR” podemos -¿y debemos?- percibir el mensaje de que el dolor es una alabanza. Se trata de un *mensaje* que incluso podría abrirnos una lectura resultante irónica, para provocar la lectura contraria, según el contexto. Es esta una puerta que descubre lecturas creativas, porque incluso recurriendo a la semiótica que pudiéramos aplicarle, nos llevaría a la mística por la sublimación del dolor<sup>45</sup>.

Recursos que además de ironía o crítica, ponen el acento en el hecho de que no debemos usar el lenguaje (ya seamos emisor o receptor) como una rutina, porque si no nos fijamos en lo que leemos, en lo que nos dicen, corremos el riesgo de engañarnos o creer lo que no existe. Así aparece en el apartado “V” de *HOY en día El desencanto...*:

---

<sup>45</sup> No siempre hay un intento de manipular el mensaje por parte de Alejo con un sentido *tan* crítico; en ocasiones se trata simplemente de comentarios superpuestos, o de homenajear a un amigo como en el poema “Los capitÓLEOS DEL CIELO” de *Son /netos...* donde rinde testimonio al pintor Félix Cuadrado Lomas con el guiño pictórico y la alusión a la *grandeza* de «capitolio».

LA TELE  
LAVA  
MÁS BLANCO

ECCE HUMO

BLANCO  
BLANCO  
BLANCO  
Y BAN-

CO  
VAN  
POR DENTRO

Como brisa  
a tiro limpio  
o guillotina  
viajamos  
y  
«viejamos»  
novedos y sedosos  
y «humo faber»

...donde resuena el mensaje alienante de la tele que nos lava (*las ideas*) más blanco, con intereses económicos (“ban / co”) “por dentro”; junto a otros recursos pragmáticos que aluden a la religión católica con ese “ECCE HUMO”, sobre el que - *creemos*- superpone el poeta sayagués el anuncio de conocidas marcas de jabones como *ESE* y *OMO*, «inmersas» en la pronunciación de “ecce humo”, enfatizando de ese modo la evidente *limpieza* que atribuye el poeta zamorano a la televisión. La tipografía que usa para “ecce humo” aparece, además, destacada en hueco, aludiendo al carácter físico del humo, que también reitera superponiéndole esa crítica social expresada en “humo faber”, que sugiere y evoca la denominación del hombre actual como “homo faber”: un ser susceptible a la moderna propaganda/publicidad televisiva, expresa en esa isotopía homo-humo, que Alejo *con*-funde como un eco o una rima visual en el “ecce humo” anterior, para reiterar ese dominio económico de la *alienación* a través de la televisión utilizando una metáfora, pero aludiendo también a la semiótica por la contigüidad del humo para referirse en su forma a lo *inconsistente* de ese («homo») hombre. Un uso del lenguaje que bien podríamos decir también que *con*-funde por su parte varios recursos lingüísticos y literarios a la vez.

Un modo más de hacer una crítica social a la sociedad en un plano individual, pero sobre todo al lenguaje manipulador de la publicidad, más lleno de apariencias que de realidades y donde lo que parece no es o no existe de una manera real. Una crítica que incluso pide al lector que se involucre y descubra en la realidad, el doble sentido o el mensaje escondido. Una llamada de atención en definitiva para avisar que se debe ser consciente del *juego lingüístico* al que estamos expuestos ante los mass-media y desde las esferas de un poder social, o pagar las consecuencias del autoengaño<sup>46</sup>.

Utiliza Alejo a su vez, y como es lógico en un poeta que recrea y retuerce el lenguaje, casos de neologismos (como el de “novedos” o “viejamos” que acabamos de ver en el último poema comentado) porque el poeta zamorano busca que la palabra hable y diga más de lo que dice en sí misma. Son estos neologismos un modo de dejar que el lenguaje dialogue con el propio lenguaje, en un afán creativo del poeta, pero respetuoso con el mismo. Así podemos ver la relación entre *viejo* y *nuevo* en el ejemplo que hemos reseñado pero dejando que determine el lector si esa relación es positiva o negativa. Un ejemplo distinto es el de “trasparece” en el poema “Huecos de Luna” de *SERojos...*, donde parece sugerir que busquemos lo que hay detrás de *lo que parece*. Ejemplos hay sin embargo de una mera creación, como con *fotofluir* en el final del poema “Antes o huesa”: “[...] personajes sin HISTORIA (...) fotofluyendo TODOS en las pantALLAS...”, también en *SERojos...*; y “ortopedia” (forma verbal del verbo \*ortopediar) en “DEL APARATO QUE NOS ORTOPEDIA” en el poema “EROSION-ES” de *Separata de lo Mismo*; y más adelante, en *El aroma ...*, “dormidizo”, en el poema “Madera y alma”; presentándonos el neologismo en ocasiones con un regusto poético como el propio título del poema “Inútil quejadumbre” del inédito «Luces y Señales», incluido en el cuaderno “Claridad y Distancia”, *Poesía 1*. Neologismos que también nos encontramos incluso en lexías como la cita-entradilla del poema “Selenitas”: “hablando ex-catedral”.

Son recursos todos estos neologismos, no obstante, que no prodiga porque parece ser consciente de la dificultad de un lenguaje ya de por sí complejo por su peculiar modo de escribir. De esta manera exceptuando “fotofluyendo” son todos neologismos de fácil identificación y comprensión porque están basados en prefijos o sufijos de clara significación para el lector, cuando no definidos por el contexto del

---

<sup>46</sup> También se trata, evidentemente, del traslado de un lenguaje muy conocido como el de la publicidad al poema, donde se reconoce el mensaje pero donde observamos que ese lenguaje -ya poético- se comporta de otra manera, una manera que obliga al lector a hacer un esfuerzo de comprensión que corre por un camino con dos orillas muy fuertemente definidas por el poeta zamorano, la ironía y la denuncia.

poema<sup>47</sup>. Por otro lado estos neologismos son un ejemplo sencillo del método de Alejo para buscar mayor expresividad en las palabras y arrancarles un mayor significado, pues vemos que en unos casos el neologismo viene originado por proximidad fonética (y semántica) como en “quejadumbre”, otros por evocación cultural como “ex-catedral” (inmersa en hablar ex cátedra), otros por elipsis como “novedos” y otros más estrictamente creativos, sobre sufijación como “dormidizo”, o sobre bases de afijación cultas y recurriendo a las lenguas *maternas* originarias de las lenguas romances como “fotofluyendo”.

La palabra en manos de Justo Alejo es como vemos principalmente una herramienta que genera y produce diferentes elementos y rasgos lingüísticos. Por eso encontramos *juegos* lingüísticos (cercaos al zeugma, la reticencia, el oxímoron o incluso el retruécano) que en realidad remiten a una asociación fónica del significado de dos palabras, o dos sintagmas que coinciden *casi* en la forma con la realidad a la que refieren. Tal es el caso de “SOL Y EDADES” y “ÓSEA, O SEA”, títulos de sendos poemas de *Separata...* donde la coincidencia, o mejor la concurrencia de las palabras “sol” y “edades” nos llevan a la recurrencia de «soledades», permitiendo-forzando el uso de la grafía a favor del habla y de la fonética. Y ocurre de modo semejante con la manera en que presenta, por proximidad, “ósea, o sea”, porque le permite insinuar una explicación, con la coma y el calambur, del valor semiótico que tiene la primera de las palabras (*ósea*) que conforman el título del poema; y a la vez da a entender (con *o sea*), en una clara intención pragmática coloquial, unos puntos suspensivos que no aparecen en el texto.

Otro tanto habría que decir de la -previa- asociación fonética, en la estructura profunda del lenguaje, y anterior a su transformación en palabra, de “son neto / son eco” que le sirve para titular uno de sus libros, *Son / netos /// son ecos*. La clara y evidente evocación sonora del uso que hace el poeta sayagués de la fonética ilustra que “SON” se recalque, visualmente, en la segunda parte del título, que, además, se encuentra en la contraportada del libro, provocando en el lector como un *efecto físico* de ese eco al que alude, porque “ecos” no solo hace referencia al sonido por su propia significación sino

---

<sup>47</sup> Aunque es cierto también que hay muchos neologismos del poeta sayagués que por utilizar la misma técnica de normalidad o cotidianidad de la publicidad hace que pasen desapercibidos.

por su colocación en la contraportada, que recoge de ese modo, también físicamente, el sentido *sonoro*, musical, de «son...» y que origina, orienta y explica -y a la vez *define* y *reúne*- todo el (título del) libro, desde la portada a la contraportada: del sonido al eco de ese sonido<sup>48</sup>.

Y por último en este apartado, queremos comentar ahora más que un modo de creación poética, un método que emplea el poeta sayagués distinto a los que hemos descrito hasta aquí. Se trata de la concatenación de palabras que recuerda los métodos deductivos o inductivos de los textos argumentativos, donde como en una demostración filosófica tropiezan las palabras o expresiones que va presentando el poeta zamorano, incluyendo rasgos que recuerdan a los silogismos en los razonamientos de una demostración<sup>49</sup>. Es tal que a veces se nota ese proceso de deducción, con una lógica que lleva de una palabra a otra como en un ejemplo de demostración de un contenido, que al final es más claramente poético que filosófico. Una muestra, que está cercana a la tautología de la filosofía, la encontramos en el poema “Madera y Alma” de *El aroma...*:

Madera  
Mater-  
    í – a...  
¿Madre?  
    OIGO  
            SU REGAZO Y MIRADA  
morosos...

---

<sup>48</sup> No debemos olvidar que el resultado de separar “son” de “netos” produce una mayor presencia del sonido (en la prolongación de la «n» en posición final de sílaba y palabra) y por tanto que adquiere mayor significación y sentido el eco de ese “son”; mientras que para nosotros, como lectores, ese “son” está inequívocamente unido a la palabra «soneto» como expresión de poesía, en paralelo a su vez parece una invitación del poeta a que veamos el soneto como un elemento poético que tiene *vuelta*, y cuyo sentido (solo) se completa cuando lo vemos (lo comprendemos) después de leerlo, reposadamente, en la contraportada, en *eco*. Entendemos de esta manera que el título del libro es, como hemos dado a entender, todo el texto comentado, es decir, «*son netos son ecos*».

<sup>49</sup> Es lógica la evidencia de sus estudios de Filosofía, donde llegó al doctorado, en un lenguaje filosófico o en la utilización de recursos y palabras vinculadas a la filosofía, cuando no citas de filósofos de todas las épocas. Sirvan como muestra la cita inicial de “Ante el Mausoleo de lo cotidiano” de *monuMENTALES REBAJAS...*: “Astral arpegio que va / (de Hesíodo a H. Lefevre)”, con resonancias en el interior del poema del Hesíodo de *Los trabajos y los días*; y la referencia a Althusser, otro filósofo marxista de la sociología y la comunicación como Henri Lefevre, en los versos del poema “Carta abierta a dos lágrimas” recogido como inédito en el apartado III de «Fragmentos (todo queda en el aire)», *Poesía 2*: “[...] Como pasos gigantes en el viento caminan / no ceso de escucharlos / al / leerte a Althusser / tan preciso / y tan claro / lógico / y lúcido / (sin embargo) / y conciso / su pura exactitud / en la hora / casi pura / natural / sin quimera / alivia [...]”.

... la alusión aquí a la madre es evidente en la concatenación, basada en la simple asociación, de las palabras “madera-mater-i-a y mater”, aparte de la mención evocadora de “regazo”<sup>50</sup>.

### 4.3. La palabra y la tipografía

Aunque la tipografía es un recurso necesario para lograr esos cambios y *saltos* semánticos que hemos visto en Alejo, tiene entidad en sí misma, y un trato concreto, una visión específica que el poeta sayagués ha repartido a lo largo de su obra poética de una manera profusa, y que va unido, como es lógico, a la palabra, y especialmente a resaltar su significación, que más allá del efecto literario del extrañamiento busca una comunicación *trascendente* con el lector<sup>51</sup>. Queremos detallar ahora más concretamente que el poeta zamorano da a la forma externa de las letras, en la denominada caja tipográfica de la página, un uso más allá del meramente alfabético aunque esté centrado en su *vestimenta* externa. Así vemos que ha resaltado letras, sílabas o palabras con negrita o cursiva, como en el poema “ESA luNA de cERA” de *SERojos...*:

Me pasaría  
          ratos  
                  inmensos  
de  
  **ESTA**  
          **BIDA**  
                  regalándole  
naturalezas muertas  
flores  
a los as**NOS**  
(...)  
y con ellos me iría  
por las pausas más Grandes  
hacia la orilla  
del océano nublado de rumor...

*¿dónde  
dicen  
que hay ángeles?*

---

<sup>50</sup> Las referencias a su madre son constantes en su poesía, porque tenía un conocido fervor por ella. Lo deja aquí patente en las alusiones a la madera, la materia primigenia, o la rosa (tal era su nombre) -la flor-, que abundan sobre todo en el último libro que editó, *sola- / MENTE / unas / PALABRAS*.

<sup>51</sup> Se trata de que el lector, apoyándose en la sugerencia literaria, o la implicación pragmática, o realmente en la crítica que hace el poeta de las relaciones del hombre y la sociedad, sea consciente de su papel y su situación en esa sociedad que le *embelesa*, sin dejarle pensar.



*¿azules o zagales?*

... dejando letras, sílabas, palabras u oraciones destacadas, y por tanto con una connotación y una referencia social, “**ESTA BIDA**” o “**asNOS**”, basada en la incorrección, cuando no en una inocencia llena de ironía, “¿dónde / dicen / que hay ángeles?”, no exenta de crítica a un idealismo que hace olvidar la realidad. Es un uso evidente de la tipografía para llamar la atención sobre esas palabras, su significado o una posible significación diferente a través de esa tipografía. De hecho nos hace ser más conscientes de que en el texto se usa la palabra *vida* y su significación, ya que muchas veces usamos las palabras de una manera mecánica, sin darnos cuenta de su valor no solo lingüístico sino como referente, en la vida real, último y necesario baluarte del lenguaje y la comunicación. Y ahí es donde parece incidir el poeta sayagués, con esa modo *extraño* de resaltar tipográficamente “BIDA”. Semejante aunque diferente uso tendría el modo de destacar “NOS” dentro de la palabra “asnos”; ya que aquí creemos que implica un *nosotros* en esa manera de resaltar la parte final de la palabra para abundar en el significado real -*metafórico*- de “asnos”, al que habría que añadirle, por implicación, un *nosotros*, otorgando un corresponsabilidad en el hecho que está narrando el poeta zamorano en el poema. Una corresponsabilidad que en este caso es un modo de destacar la inocencia del comportamiento del animal que recuerda al Platero de Juan Ramón, al igual que la “bida” nos recuerda al obrero luchador -Pedro Rojas- de los poemas de César Vallejo<sup>52</sup>.

Se sirve el poeta sayagués de la tipografía para entablar una mayor expresión y por ende comunicación en su poesía. Veamos el uso que hace con un tipo de letra diferente, y con el hecho de resaltarla en negrita, con resonancias del letrismo y de la poesía concreta, aunque no solo, evidentes en las palabras del título del poema “HUMORaje al cassoPI”, de *monuMENTALES REBAJAS...*, dedicado al frustrado homenaje “oficial” a Picasso, con motivo de una exposición en aquel Madrid de finales del franquismo sobre su obra gráfica:

[...]  
CereMONIAS  
y MOMIAS

---

<sup>52</sup> La intertextualidad es un recurso que usa en múltiples ocasiones nuestro poeta, como hemos visto y comentaremos en su momento. Aquí se trata de *Poemas humanos* y *España aparta de mí este cáliz*.

ACAso  
le invitan al viaje  
de alááááaaaa  
de MÁS allááááaaaaas:  
de  
HALICARNASO.

La ironía reina por todo el texto desde la *mezcla superpuesta* de «humor» en la palabra “homenaje” a la colocación de la palabra “Picasso” al revés -aludiendo al *resultado* contrario-, hasta la palabra final, “halicarnaso”, aludiendo a un mausoleo, pomposo pero vacío, como parece que fue el resultado del frustrado homenaje oficial.

Es algo que se puede constatar, efectivamente, en la utilización de la tipografía a secas, con la disposición de letras, sílabas o palabras, en negrita, cursiva, o con otro tipo de letra -otra tipografía- diferente a la que está utilizando en el poema hasta ese momento, destacando la expresividad semántica, pero también la sonora, junto a homofonías, que deja abierta la crítica sobre la ironía, mezclando a veces dichos recursos, como vemos de una manera más seria, entre conceptual y simbólica, aludida en los primeros versos del apartado “VI” de *HOY en día El desencanto...*:

[...]  
Y **quisIMOS** comprender tantO  
llanto, pero no tanto EL DESENCANTO de **ESA** fracción  
social -como tal-  
[...]

Son unos rasgos tipográficos que nos indican el uso necesario para el poeta sayagués también en este caso de los matices que tiene la lengua hablada -la modalidad y las posibilidades que ofrecen las funciones del lenguaje- y que hay que arrancar a la lengua escrita y hacérselos expresar de forma evidente. Aquí se ve claramente la expresividad (la función expresiva) en “ESA” o “EL DESENCANTO”, pero muy evidente en “Y quisimos”, para marcar en la lengua escrita el énfasis de la hablada, o los rasgos emotivos que pone el emisor en la comunicación -poética-. Rasgos, por otro lado, que no son de ese momento sino que ya los encontramos desde *Alaciar*, por ejemplo en el poema “0”:

[...]  
Sobre la página en sombra de la **NOCHE**  
una **LUZ**  
gota escasa

## HOY

Ciego  
hablo

... y recorren su poesía hasta el poema “Un espejo en la casa” de *El aroma...*:

[...]  
Silencioso **EL ESPEJO (O EL DESPOJO)** su **CLÁUSULA**  
os devuelven una risa de **HUESO**  
que es más hu**ECO**  
y se apaga diciendo lo mismo que repite la lluvia  
[...]

... si bien en este poema los huecos en la tipografía, entre una palabra o un grupo de palabras y las siguientes, pueden hacer alusión a los silencios en la lengua hablada, marcando de una manera gráfica una modalidad en la expresión que pretende aludir a la sonoridad del discurso, evocando de ese modo gráfico, en la escritura, lo que se produce en la lengua hablada mediante el énfasis o la modulación de la entonación, imitando (en la práctica) lo que después hemos conocido como la pragmática<sup>53</sup>. Y ello sin abandonar el espacialismo, o el simbolismo semántico del silencio sobre el blanco de la página, que nos trae ecos de Mallarmé, a tenor del significado de las palabras del poema, desde el adjetivo “silencioso” del inicio al sentido semiótico que podemos encontrar en *espejo, risa, o hueso y hueco*, “diciendo lo mismo que repite la lluvia”, en alusión al personaje que habita el poema y su abatimiento.

Se dan estos rasgos tipográficos también en *sola- / MENTE...*, y de un modo especial, ya que nuestro poeta utiliza en este librito distintas tipografías (distintos tipos de letra, color, hueco...) dentro de algunos poemas, llegando a utilizarlas incluso en un solo poema, como en el poema titulado “Gracia”, donde a una tipografía normal se añade, sin solución de continuidad, otra tipografía en cursiva, y después otra más, con distinto tipo de letra, y en hueco y sombra, que hace coincidir en el mismo verso junto a la otra. El motivo en este poema -que se esconde en el tema- es dejar destacados así, delicadamente, el color de unos ojos de mujer. Recurso que repite unas páginas más

---

<sup>53</sup> Nuestro poeta no conoció evidentemente, por no coincidir en el tiempo, los estudios sobre la pragmática, aunque su interés por la lingüística queda patente en las referencias que hace en sus versos a estudiosos como Barthes o Eco, aparte de la evidencia por la vía práctica al hacer un uso poético del lenguaje coloquial, de las recurrencias al habla popular y a la lengua oral, y sin olvidar el lenguaje publicitario tan lleno de presuposiciones e implicaturas, rasgos todos ellos propios de la pragmática.

adelante en el poema “Florencia” para destacar, misteriosamente, la sensación de anonimato en -de- la ciudad italiana.

Semejante recurso se aprecia en el poema “solo / para viento y CUERDA”, donde mezcla y reúne hasta tres tipos diferentes de tipografía y tamaño de letra, incluyendo la negrita y la tipografía en hueco, y donde el texto además está acompañado de un agujero, que ocupa casi todo el espacio que hay entre la palabra “O-C-A-S-O-” y la palabra “-deCADENCIA-”, a las que añade las distintas tipografías de “¿Quién es quién?”, y , en el verso siguiente, de “ANTE «EL O C A S O»” según se puede apreciar en la reproducción, donde se pueden ver hasta las letras del texto que hay al otro lado de la página:

solo  
para viento y CUERDA

LENTO EL ORO  
de la tarde PASO A PASO  
nos seduce  
ya en su vaso  
¿Quién es quién?  
ANTE «EL O·C·A·S·O·»  
ore el ma

-deCADENCIA-

... o en el poema de *Son / netos* ... titulado “LOS ABUELOS”, que tiene una lectura añadida *visual* ya que el texto está acompañado de un dibujo que representa a unos abuelos, situado en el centro entre las dos estrofas del poema:

### *Otoñecer (sic)*

y mirando hacia aquel  
lado solamente

¿ No caían  
por ello

en El Olvido ?

Los distintos tipos de letra, como el uso de la negrita son inevitablemente otro modo de marcar el significado de las palabras que las portan y añadir por su diferencia visual otra diferencia semiótica en una lectura lineal del poema, en base a las implicaciones y el valor añadido que les demos a las mismas.

Otro punto de vista de la capacidad sugeridora de las mayúsculas nos la da Felipe Muriel (2015) a propósito de dicho recurso en un poema de Pino (1969: 84) en *Textos económicos*, el retorno a la vanguardia del vallisoletano de cara al público:

El uso de las mayúsculas alerta al lector del hallazgo léxico. A la acepción de «vislumbre iridiscente» se superponen diversos intertextos en calambur *IRIS* y *AC(C)ION*, *I RISA AC(C)IÓN*, claves para entender la obra experimental de Pino.

... para terminar:

como el poema es ante todo una experiencia lingüística, el ofrecimiento final - *ven conmigo* y *admira la Vía Láctea*- anima a contemplar la belleza de las palabras- estrellas y disfrutar de sus ocultos brillos.

Unos rasgos de los que destaca el detalle, dentro de la palabra rota:

unido a la estrategia desestructuradora del lenguaje, el intertexto *RISA* pone de manifiesto el recurso de la ironía.

Pero es, de nuevo, en el libro *sola- / MENTE / unas / PALABRAS...* donde nos encontramos otros matices significativos de estos rasgos tipográficos<sup>54</sup>. En efecto Alejo utiliza el color -amarillo, verde, rojo o teja- para destacar palabras y sílabas con su peculiar modo de llamar la atención para, a continuación, sorprendernos con un sentido espacial de las palabras, que nos llevan a un sentido distinto del verso o del poema, porque nos hace re-pensar el significado de versos y oraciones, o si se quiere del mensaje que queda destacado entre sílabas y versos.

---

<sup>54</sup> Es semejante la dedicación, que deja patente el mismo poeta a través de la carta que dirige a su editor y el prólogo con que los presenta, en los poemas inéditos hasta ese momento que publica Gonzalo Armero en la revista del Ministerio de Cultura, *Poesía* nº 33, “Doce dulces sonetos...”; aunque hay un mayor uso del color en sí, sin mezclarlo con otros recursos *alejianos*.

Así en el poema “O” donde aparece una «O» en el centro superior de la página, y en el tercio inferior izquierda la palabra “SOLO” en mayúsculas en una tipografía de tipo hueco y de color teja; rematando, por último, el poemilla con un último verso donde con tipografía normal escribe “(de viento)”, y donde la ironía (sobre la soledad expresada en “SOLO”) viene de la mano de la música.

Pero también este texto podemos considerar que es en realidad *otro* texto, porque debemos considerar que es la segunda parte del poema situado en la página anterior, donde escribe el poeta sayagués “O EXILIO” con una disposición tipográfica semejante al poemilla que hemos comentado. De modo que rozando la visualización (que comentaremos también en el lenguaje visual del sayagués) se encuentra este primer poema, maquetado tipográficamente de modo que en el centro de la parte alta de la página el poeta escribe una «o» que está encerrada en un círculo grande que semeja otra «o»; y a continuación la palabra “exilio” que nos muestra separando la “o” final del resto de la palabra, dejándola por tanto sobresaliente y aislada en la caja tipográfica (y también enmarcada en un círculo). El resultado literario y poético del doble -en las dos páginas- proceso creativo tiene un fuerte valor simbólico, que se descubre en la lectura seguida y unitaria resultante entre los dos poemillas: “O exilio, /// o solo”; a lo que añade el poeta entre paréntesis en la segunda página, “(de viento)”, pareciendo aludir a lo poco consistente que es ese elemento de la naturaleza, y de paso -o la vez- a la disposición de la naturaleza del «viento» a zarandear a quien se encuentre, acrecentando la soledad y el desamparo expresos ya de por sí en el poema. Y todo ello mirando de reojo la connotación (y la pragmática por la vía de implicación y presuposición) que se produce en la asociación que hacemos entre *solo de viento*, con la recurrencia musical -«inocente» en manos de Alejo- de evocar el *solo* de un instrumento junto a la situación aludida de *exilio*.

Una interpretación que incide en un sentido sémico y un significado conjunto y lineal de ambos poemas, donde el sayagués ha utilizado casi exclusivamente recursos tipográficos para mostrar su sentido poético y creativo, pero que es a la vez de crítica política al expresar las dos únicas soluciones posibles: o exilio o soledad<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> No se trata solo de la simbología de las palabras (*exilio* - *solo*) sino del lenguaje como generador comunicativo en su conjunto, -o directamente de la semiótica- porque el poeta zamorano ha utilizado aquí además elementos extralingüísticos como la tipografía y lingüísticos como la connotación con la música (y a su través la sociología), a lo que ha añadido también, y como si se tratara de una soldadura poética, rasgos filosóficos y psicológicos que se mezclan con elementos visuales por la disposición y composición gráficas del poema *doble* en la(s) página(s), de una forma radical: brevedad, simbolismo y sugerencia... no exentos de humor o ironía.

En el mismo libro usa el mismo recurso para destacar por ejemplo la letra “A”, mayúscula y también con un color teja, cuya posición final de palabra, deja destacadas las palabras “músicA / ligerA / luz amigA / AHORA SOL CLARA // [...]”, y casi al final “fraganciA”, aludiendo también a la música *celebrada*. La relación simbólica de la letra «A» (en castellano) con la alegría aquí se muestra evidente en el significado de las palabras que la contienen<sup>56</sup>. La aliteración, en este caso de la “A”, es algo que muchos poetas tienen en cuenta, pero en el caso del poeta sayagués puede ser más significativo por el uso que hace para llamar la atención del lector con el color y las mayúsculas que proyecta sobre dicha letra. Creemos que esa aliteración y el paralelismo fónico de la “A” aquí expresados por el poeta, parecen estar en relación con un paralelismo semántico, que además sigue una línea de progresión, acorde -y coherente- con el sentido semántico de la oración gramatical y la simbología latente en la letra «A», que abren un campo plenamente semiótico en la poesía de Alejo<sup>57</sup>.

Algo semejante hace el poeta sayagués con otra vocal, en este caso la letra «E» en el poema “Estrellas”<sup>58</sup>, que destaca con un cuerpo de letra mayor y una tipografía diferente, recurriendo a la fonética y al simbolismo, pero que en este caso evoca y nos remite a imágenes literarias y sensaciones connotadas (la soledad para las tres palabras - plenas- de los tres versos del poema), porque, además, el poeta zamorano parece tener en cuenta la disposición en escalera -de arriba a abajo- de los versos, aludiendo a la

---

<sup>56</sup> Aunque no hemos constatado ninguna referencia de Alejo a Charles S. Peirce en sus libros, cartas ni otros textos personales, creemos que ante algunos poemas del poeta sayagués es inevitable tener presente la concepción del lenguaje de Peirce, principalmente por sus repercusiones en la semiótica. Los exégetas y estudiosos de Peirce\* nos han descubierto las posibilidades de la teoría pierceana de las «categorías», en especial la *terceridad* como expresión del proceso creador, que creemos ayuda a explicar en gran medida la proyección que hace Alejo de una palabra o de parte de ella, sobre otra que le lleva a otro referente, que puede a su vez desembocar en la realidad o remitir a otro pensamiento interpretante, o ser ya un signo en el enunciado poético. Es decir que explicaría (tanto o más que el fonosimbolismo o la fonética expresiva) las inferencias *lógicas* en las palabras que hace Alejo, o los argumentos que desarrolla o implica en la exposición gramatical de sus enunciados, durante su proceso creador, donde además la pragmática tiene mucho que aportar.

\* (Walde Moheno, 1990); (Herrera y Honrubia, 1991); (Abad, 1992); (Vitale, 2002); (Atencia, 2003).

<sup>57</sup> Se abre con esta simbología en sí un mundo sugerente de posibilidades que escapan a nuestro propósito en esta tesis; pero que ha sido explorado desde Rimbaud (*poema de las vocales*) o Mallarmé (*la simbología de jour – nuit*) en la poesía, hasta Valery (*el cementerio marino*), o Cirlot (sin acudir a sus poemas, simplemente en su *Diccionario de símbolos*), en un terreno que nos acerca a la semiótica, y nos muestra los caminos paralelos o cruzados de simbología y lengua, y por supuesto la literatura que busca ese contacto recurrente entre ambas de modo más directo y expresivo.

<sup>58</sup> Traemos este poema aquí, aunque ya lo hemos comentado, porque la interpretación sobre la fonética y el simbolismo que ahora queremos resaltar no la habíamos comentado antes, cuando recurrimos al poema a propósito de la naturaleza. Dada la versatilidad del poeta sayagués hemos comentado, de la misma manera, más poemas desde otros -diferentes- puntos de vista como se habrá observado.

imagen de la nieve cayendo, en una interpretación simbólica. Por ello consideramos que destaca la letra “E” en las palabras de sentido pleno, ya que se deben vincular y añadir al significado de cada palabra y a su inevitable expresión semiótica, superponiendo el sentido simbólico de todo el poema expresado a través de la antítesis -nieve y noche- en una sola oración gramatical, antítesis sobre la que pivota “nadie”, en el centro del poema, dotando al poemilla de una mayor intensidad del significado en -de- las palabras «nieve» y «noche», que implica soledad en la contemplación, de las estrellas en la noche, pero que aleja una posible sensación negativa, a lo que no es ajena la imagen - semiótica- visual de la nieve, cayendo, sobre una casa, expresada gráficamente con la tipografía en hueco y sombra de la letra “E”. Y todo ello sin olvidar la aliteración de la “n”, que al principio de cada palabra, en el inicio del verso, parece formar una estructura con la “E” final en cada verso<sup>59</sup>:

Niev|E

y nadi|E

en la noch|E

El profundo trabajo de elaboración formal y temática de este poema no debe hacernos olvidar no obstante su sencillez, patente en la forma y en el sentido de las palabras<sup>60</sup>.

Sin embargo este tratamiento de vocales finales destacadas en las que se aprecia un sentido de simbolismo, ya lo había expresado en libros anteriores, como se puede ver en *SEROjos*, en el poema “fríos BLASones y laceríos”, donde dejó escrito en tres versos: “[...] pétrea / patria / para /”. En este caso el paralelismo léxico, -sobre todo- entre “patria” y “pétrea” parece dejar en evidencia a la vez una antítesis, la que pone de manifiesto la carga semiótica de *patria* como un lugar familiar y que da cobijo (por su

---

<sup>59</sup> Los estudios sobre fonosimbolismo arrojan luz sobre la expresividad y significación de los fonemas más allá de su mera forma lingüística, evocando y haciendo más extenso el campo de la comunicación, como comenta Armando Francesconi, (2011) sobre Vicente García de Diego (1966: 70-71) recordando su simbolismo secundario que se realiza “cuando la emoción es producida no por la sonoridad de la voz, sino por la palabra interior, por la idea mental con sus imágenes evocadoras”. También nos ha resultado clarificador -de un modo más práctico y aplicable a nuestro trabajo- el artículo de Lola González Martínez, (1991: 41-50), donde se muestra la relación entre determinados fonemas y las palabras que los contienen.

<sup>60</sup> Es una estructura que nos recuerda a los haikus japoneses por su sincretismo, y a la vez por la división del contenido del poema en dos planos donde el final funciona como una explicación de lo expresado en el primer verso.



connotación con padre, símbolo de protección y núcleo de familia), con la semiótica de *pétrea*, que expresa la dureza y frialdad de la piedra como símbolos opuestos a familiar (aunque secularmente unidos por la firmeza que le otorga la sociedad), y a su vez una referencia a lo externo de la corteza terrestre por contraposición a lo interno de la casa familiar; dejando con ello un sentido de crítica que ya expresa el poema en su título.

Es este recurso sobre las vocales un rasgo sémico, y semiótico, que seguirá utilizando en su obra. Lo encontramos también en el poema “Vallejo” de *monuMENTALES REBAJAS...* donde deja destacada la letra “E”, en mayúscula, en negrita, y haciéndola sobresalir de forma exagerada sobre el cuerpo tipográfico de la palabra:

[...] fuiste tú,  
¡¡¡QU**E**ridísimo perro!!!  
[...]

...llamando así la atención sobre *otra* palabra que está *encerrada* en “queridísimo”, «eridísimo», que, con una incorrección ortográfica (al no llevar hache), nos lleva a pensar en el Vallejo *herido* por su poesía<sup>61</sup>, aparte de por su debilidad física, en los últimos años de su vida. Es un modo de generar poético que hace nuestro poeta, partiendo de un elemento gráfico mínimo como es una letra, la letra «E», para cargar semiótica y semánticamente la palabra *resultante* de modo gráfico, que en realidad nos remite a dos palabras, llevándonos a la segunda palabra de la mano de un asociacionismo (donde se *con-funden* dilogía y oxímoron, y, por qué no, una hipálage) que partiendo de la expresión física de una palabra desemboca en el campo del contenido de otra *diferente* y resultando una doble lectura «válida» en sus dos acepciones.

Pero no queremos dejar de mencionar en *sola- / MENTE / unas / PALABRAS...*, dos poemas en relación con ese recurso donde el poeta une tipografía y color, porque en este caso también le añade de un modo sucinto un valor significativo poniendo la atención en el significado de las sílabas que quedan destacadas al levantarlas. Se trata

---

<sup>61</sup> Y herido también por el dolor que sentía ante el sufrimiento de España -máxime a partir de la Guerra civil española de 1936/39-, por el modo de involucrarse, identificando ética y realidad, en los temas que trataba en su poesía, como se aprecia en *Poemas humanos y España aparta de mí este cáliz*, según la edición de Francisco Martínez García, (1987). Una actitud ética con la que se sentía plenamente identificado el poeta zamorano.

del poema titulado “Eros” que termina con: “**y se EVAde / y nos IIEVA**”, donde la alusión doble, por el color y el levantamiento silábico, a la *Eva* del Paraíso bíblico deja un guiño implícito -y pragmático- que completa la alusión al título del poema.

Lo mismo ocurre con el poema titulado “**VIENTO**” donde *juega* Alejo creando un campo semántico relacionado con el viento, al que alude a través de versos, sílabas y palabras desperdigadas a lo largo del poema, como “A V E”, “A L A” y “V I E N T O” (dejando separadas las letras *-por donde puede soplar el viento-* en el texto original), que completa y redondea con “janELA” (ventana -es decir, *un hueco en el muro-* en portugués), y no solo por la sonoridad de la palabra (con fonemas fricativos y laterales -aludiendo al aire que pasa en la cavidad bucal para pronunciarlas-), sino porque deja destacada la sílaba “ELA” (*ella* en portugués), aludiendo y dando paso como si fuera una catáfora, al final del poema, y como cierre del mismo, a “*ja nela*”, separando la *ventana* original (janela) y convirtiéndola en “*ya en ella*” (remedando el portugués)<sup>62</sup>, con una tipografía más pequeña y cursiva, mostrando un rasgo de delicadeza, comprensible desde la sugerencia y connotación del fonosimbolismo que ya citamos, y que aquí se suma a los rasgos de sutileza o levedad de “A V E”, “A L A” y “V I E N T O” formando un sentido compacto y completo en todo el poema, de delicadeza.

También nos encontramos letras con tipografía en hueco, como hemos citado en *sola- / MENTE...*, en el poema “SONeto”:

## N O EXISTE

...donde la negación queda más destacada al *ocupar* un agujero la «o» de “NO”. La evidente -y necesaria- interpretación simbólica del poema nos abre una -otra- posible lectura semántica de las palabras, donde es el “soneto” del título el que “no existe”; pero al destacar con mayúsculas “SON” en el título, quizá pueda aludir al «sonido» como el sujeto de la predicación “no existe”, e incluso por implicación pragmática al lenguaje en sí como depositario simbólico del sonido humano, señalado en ese “son”; o también, a

---

<sup>62</sup> La recurrencia al portugués, como en otras ocasiones al francés, es circunstancial y motivada por la imagen real que le sugiere la ventana como un hueco en un muro: es una alusión simbólica a la ventana como un lugar en el muro por donde pasa el viento, y se *respira* por tanto esperanza rodeado de un espacio cerrado.

través del “soneto” como término interpuesto, a la poesía<sup>63</sup>, expresiones estas últimas que nos parecen las más acertadas, por la actitud crítica que muestra el poeta con las palabras, en general y con el lenguaje, en todo el librito, *marcado* desde el principio del mismo libro con huecos y agujeros con una intención simbólica, donde la recurrencia al vacío, la nada, la soledad, como conceptos es reconocible, pero no menos las alusiones a la inefabilidad del lenguaje o las dificultades del poeta para *completar* adecuadamente la comunicación. Creemos, por otro lado, que el agujero de la «o» y la tipografía en hueco, en este caso, remarcan ese tono filosófico -minimalista- que parece deambular por las palabras y el valor referencial -insinuado o sugerido- del propio lenguaje poético que utiliza Alejo.

#### **4.4. La palabra y la oralidad (La modalidad y la pragmática en el lenguaje poético)**

Y es que llegados a este punto podemos hablar propiamente de un lenguaje vanguardista en Justo Alejo donde la semántica de las palabras, incluso la semiótica a través del componente social que usa y manipula nuestro poeta<sup>64</sup>, y la intencionalidad de escribir -representar por escrito- la modalidad de la lengua hablada (a pesar de sus resultados a veces conceptuales y que por tanto dificultan la comprensión de su poesía), le otorgan plena carta de naturaleza en los primeros puestos de la poesía vanguardista española contemporánea<sup>65</sup>.

Podemos empezar por la palabra como unidad mínima de significado -y sus componentes fonemáticos-, para entrar ahora en un recurso diferente a los que hemos visto, apoyado también en la sonoridad -en este caso de la lengua coloquial-, aunque

---

<sup>63</sup> La brevedad del poema ofrece interpretaciones variadas, pero conjugando la simbología del agujero con el significado de las palabras. El tono de la tipografía y el carácter reflexivo de la expresión lingüística hacen de este libro un campo poético repleto de voces y de ecos comunicativos de difícil comprensión, pero donde a medida que se amplía la sugerencia disminuye la ambigüedad, sin duda.

<sup>64</sup> Creemos, con Francisco Abad Nebot (1992: 143-152), siguiendo a Peirce y su reinterpretación por Jakobson, “que [...] una obra, en cuanto signo literario, puede tener significantes icónicos (lo que se ha llamado fonología expresiva) [...]: algunos fonemas sugieren un determinado contenido si aparecen acumulados en un decurso que asimismo por sus significados sugiere el mismo contenido [...]”, para terminar con, “[...] la literatura constituye un caso de signo más perfecto, ya que al «símbolo» del lenguaje en que está escrita se suma lo que de icónica pueda tener”.

<sup>65</sup> Véase el prólogo del crítico de arte Santiago Amón, (1979), “La poética de Alejo o la constitución del contralenguaje”, incurso en *monuMENTALES REBAJAS*... donde señala que Justo Alejo se propone “[...] la constitución sistemática de un contralenguaje alertador que destruyendo el control de la frase computada, programada, e impresa en el frontispicio de la luz del neón, acierte a comunicar su reverso, su contracanto, la cifra exacta de su negación dialéctica”; que se reproduce en *El Norte de Castilla* a la muerte del poeta sayagués.

evocando una significación semántica; es un recurso eminentemente lingüístico generado por el uso social y compartido del lenguaje: se trata de la connotación y de un referente pragmático de difícil aprehensión<sup>66</sup> en ocasiones, que encontramos en el poema “LOSA en la IUNA” de *SERojos luNARES...*:

[...]  
Me hablablablabababa de aromas de doncellas sin olerlas [...]

Encontramos aquí un modo de recurrir a la lengua oral para precisar la expresión más acertada en la lengua escrita, trufada en este caso de alusiones físicas en el uso -popular- de la pragmática (vía implicatura), a través del “bla-bla-bla” para indicar lo que todo el mundo sabe que es «hablar por hablar» o «enrollarse sin decir nada» en un plano connotativo, que es a donde nos lleva “sin olerlas”; y haciendo por ello de todo el verso una muestra de la valoración del habla y de la importancia de la sociolingüística en el quehacer de nuestro poeta. El peculiar modo de escribir de Alejo hace además, en lo referente a la forma del signo lingüístico, que ese “bla-bla-bla”, como expresión independiente en el ámbito sociológico, se incluya en una palabra que gráficamente y en su paradigma gramatical lo lleva físicamente dentro. Quedan así reunidos los dos planos de este particular signo lingüístico en que se basa el quehacer de nuestro poeta, la presencia de la sociedad (al recurrir a una implicación social) juntamente con la necesidad de (re) crear en el paradigma lingüístico un lenguaje (*físicamente una palabra*) poético que exprese sus ideas y emociones<sup>67</sup>.

Y es que, además, en el lenguaje poético de Justo Alejo y dentro de ese terreno de la connotación se aprecia, al partir la palabra levantando una(s) sílaba(s) de la

---

<sup>66</sup> Aludimos a las lecturas e interpretaciones que proporciona la sociolingüística, aunque a veces -y ahí radica su mayor dificultad- los referentes de Alejo lo son de una cultura especializada (filosofía pero también cine, lingüística y citas literarias a la vez que noticias de prensa, o notas de un viajero curioso), cultura en definitiva ajena al gran público al que, paradójicamente, se dirigen sus poemas. También aludimos a las presuposiciones o implicaciones de sus versos, con recurrencias a la lengua oral o a una cultura popular en otras ocasiones, y que junto con una crítica inteligente y dura, ponía nombres a las manipulaciones de la propaganda y la publicidad o dejaba en evidencia a la «inmensa mayoría» que las consentía.

<sup>67</sup> Viendo de este modo las vinculaciones del lenguaje personal de nuestro poeta con distintas variedades de la lengua, por su formación (en el campo y la ciudad), y por su afán en utilizar para su poesía lenguajes de distintos ámbitos sociales (publicidad, oralidad, etc.), hemos tenido en cuenta las indicaciones pertinentes para nuestro trabajo en el campo de la sociología, de Francisco Abad (1977) en *Lecturas de sociolingüística*, y en especial los capítulos referidos a Coseriu y a Marcos Marín, así como el del propio Abad Nebot, “La ciudad como unidad lingüística”.

palabra, una mayor significación, un valor añadido, o, simplemente como hemos visto, dos lecturas por el uso de esa connotación que emplea el poeta zamorano en sus versos.

En otras ocasiones podemos ver al poeta zamorano trastocar el significado *lineal* de la cadena lingüística -si nos atenemos a la norma del español-, recurriendo a la incoherencia semántica e incluso a la incorrección ortográfica. Recogemos para ilustrarlo, también de *monuMENTALES REBAJAS...*, el poema “viva en BABIlonia y así TODO”:

¡¡¡ cientos  
de miles  
de casos  
de KAsas  
sin des-  
CUENTO !!!  
¡ ¡ ¡ bah – R A T A S !!!  
pague ahora cómo D O S  
p L A Z O S  
[...]

... donde “bah - R A T A S” o “cómo D O S” obligan a hacer una lectura por encima de las incorrecciones gramaticales, pero fijándose en las palabras destacadas en mayúsculas, buscando, a nuestro entender, el mismo efecto visual y *comprensivo* que la publicidad, «e-vocando-pro-vocando» (*recordar e incitar*) un mensaje subliminal en el lector, en este caso de crítica a la especulación urbanística, utilizando y a la vez distorsionando el significante y significado de *barato* y *cómodo*. La imagen literaria además que expresan los “lazos” resultantes de romper la palabra “plazos” muestra el uso de los recursos literarios (una mezcla, sui generis en realidad, de paronomasia y oxímoron) más la doble lectura que debemos hacer al evocar las nuevas palabras, que remiten a otras realidades, y que debemos sumar al acto comunicativo del poema en sí; completando, ampliamente, el comentario que anteriormente habíamos dedicado solo a la recreación de la palabra en base a un recurso pragmático -*bah*- de la lengua oral .

En realidad es una nueva dimensión de los materiales poéticos que utiliza el poeta zamorano: se trata de un terreno que incluye lo sonoro, por el uso que hace del material lingüístico oral, y lo visual, por el resultado gráfico de ese uso con el efecto añadido de extrañamiento en el poema. Es donde la evocación de la palabra y de los *trozos* resultantes de la ruptura de la palabra más la recurrencia a la realidad del

lenguaje en sí, junto con la connotación de las palabras resultantes, abren una nueva perspectiva sobre el modo de hacer y crear poesía. Y pensamos que es solamente una perspectiva (teórica e interpretativa) porque el material sigue siendo la palabra<sup>68</sup> a lo que debemos sumar los *recursos* lingüísticos que le añade el poeta con los recursos de la publicidad y el lenguaje visual.

Así lo apreciamos una vez más, en el poema “EL ACOSO del ACAso” de *monuMENTALES REBAJAS...*:

PARADos  
de OCASIÓN  
¿Ya es el OCASO?  
[...]

... donde la con-*fusión* -a través de la paronomasia- de “acoso”, “acaso” y “ocaso” en un plano visual y sonoro -¿también *aliteración e isosilabismo*?- no hace, o no debe hacer olvidar *su* significación o *su* semántica como tales palabras, elementos de un acto de comunicación intencional, y el hecho de que el poeta las pone en relación gramaticalmente en la oración. Aunque evidentemente hay un cambio de significado entre ellas, que está producido por efecto de la sorpresa de las letras levantadas y la necesaria relación que establece el poeta sayagués, o que deja entrever de la mano de las implicaciones y presuposiciones (de la pragmática), para que el lector a su vez las relacione, aunque sea de un modo inconsciente. Así, “PARAD [...] / OCASIÓN / [...] ¿OCASO?”, puede ser una provocación, o la constatación de un hecho real, que deja abierta la puerta la duda de una *rebelión* ante el *azar*, preferible al *no hacer nada*, enmarcada en el título del poema.

Algo semejante, pero sin dudas, podemos observar en varias ocasiones a lo largo de su obra con las siglas «S.O.S.» (la referencia internacional a auxilio), o con las siglas «S.A.» (la referencia a empresa); siglas que destaca Alejo como sílabas *independientes* en “verS.O.S.” o en “empreS.A.”, para resaltar las referencias (implicaciones o presuposiciones...) a las que aluden *dentro de la palabra* de la que forman parte, buscando un claro efecto transgresor sobre el significado propio de la palabra, bien por

---

<sup>68</sup> Una palabra, eso sí, con todas las posibilidades que tiene el lenguaje según lo estructuró Saussure con el significante y el significado, y después de pasar por otros lingüistas que lo remodelaron como Pierce, Hjelmslev o Jakobson, para dejarlo social y sociológicamente *transitable*.

añadidura o por contraposición, y que se puede extender a toda la frase en la que está contenida dicha palabra, desde el punto de vista comunicativo. Veámoslo en el apartado III de *HOY en día el desencanto...*:

[...]  
y su desPRECIO A LA  
INMENS.S.A. MAYORÍA SILENCIADA  
[...]

... donde la “S.A.” pone de relieve, más allá del plano del significado de la oración, la intención económica de las sílabas, a la que sumar las que quedan destacadas de la palabra “desPRECIO”, dejando de paso *agrandado* el “silencio” provocado, a través de una mezcla de recursos que recuerdan la concatenación y el retruécano con “inmensa” y “mayoría”. Cierra de este modo con coherencia lo que parecía (*desprecio-silencio*) una litote y se transforma en una ironía con una profunda crítica sobre la *compra* del silencio de la “inmenSA mayoría”, gracias a las implicaciones y suposiciones que la sociedad otorga a las palabras -y siglas- que usa el poeta sayagués. La connotación de mayoría silenciada con el tópico de la mayoría silenciosa, y de la implicación -activa- del participio «silenciada» con la imposición de ese silencio, abre otra lectura, en este caso crítica de los versos comentados con el concierto necesario de la sociolingüística, donde debemos incluir la semiótica y la pragmática, que utiliza tanto recursos lingüísticos como literarios.

También, aunque de un modo más simbólico, nos encontramos con una crítica a la actitud de burla que se deduce del comportamiento de un oficinista con relación a un compañero, en el poema de *Son / netos...*, “Anécdota para arpa”, y las consecuencias negativas que tiene ese comportamiento, deducibles fácilmente en la semántica de las palabras que utiliza Alejo como portadoras de las siglas «S.A.» y «S.O.S.», que le añaden crueldad a la “riSA”, y amenaza a los “hueSOS”:

[...]  
Cuando «OTRO» en la Oficina -de amatista-  
lo RePite  
uNA RIS.A., desaTENTA  
hueS.O.S. en el cristal pone y areNA

En un plano más personal reencontramos el uso de modalidad o/y pragmática, a través de la reivindicación literaria que hace en el poema “HOM-MAGE” (dedicado a Valery) de *sola- /MENTE / unas / PALABRAS ...*, a través de la connotación de “flor” y “florecer” (aprovechando la anáfora con “florilegio”), así como en la expresión de auxilio, patente en “SOS” al lado del “olvido”, por la obligada implicación que conlleva la técnica de Alejo entre ambos *hechos*, para que uno niegue al otro. El resultado lo encontramos en la sintaxis ya que la oración (a través del sintagma verbal) esconde en realidad un oxímoron en “florecer hacia el olvido” (connotación a través de la sociología e implicación a través de la pragmática), que desvela en realidad una llamada de atención, una reivindicación, sobre la poesía -de Valery-, que debe ser adonde nos lleva a reflexionar ese «SOS»:

[...]  
 Florilegio  
 nítido  
 FLORecen hacia el olvido tus paSOS  
 [...]

Es el sentido vivo y creativo que le otorga Justo Alejo a su poesía, donde es totalmente necesaria la lectura atenta, la colaboración del lector<sup>69</sup>.

Observemos algún ejemplo más donde la modalidad se expresa a través de la función lingüística emotiva, en una valoración apreciativa que llega a forzar el lenguaje en el plano semántico, como se puede ver en la secuencia de la cadena lingüística (con referencias al «tú» y al «nosotros») en el poema “Vallejo” de *monuMENTALES REBAJAS...*:

[...]  
 A tu vida TODOS  
 debemos  
 Aquel Olor de Antigüedad y Edades  
 donde NADA un perfil  
 de exactíSIMA  
 MUERTE

<sup>69</sup> Es evidente -ya lo hemos reiterado- la necesaria colaboración del lector para la lectura de la poesía alejiana, incluso la colaboración cultural, por las referencias que hace a múltiples aspectos de la cultura -tanto contemporánea como histórica-, desde una película a citas literarias..., pero sin olvidar refranes, expresiones populares, o guiños a la vida cotidiana (televisión, publicidad), que convierte el poeta sayagués en material que se puede incorporar al poema como parte intrínseca del mismo.



[...]

... para dejar, además, destacada en este caso una relación semiótica entre la “nada” la “sima” y la “muerte”, aludiendo al sentir humano -la ética- de Vallejo, mientras deja patente su devoción por el modo de escribir del peruano.

Una utilización que no siempre es, digámoslo enseguida, una manipulación o una crítica social sino un modo de duplicar el significado de una palabra, aunque el resultado no sea una evocación *-reverberación-* semántica, sino un significado añadido que cambia y trastoca, por extrañamiento, toda la frase, todo el verso o todo el poema.

Sírvanos como ejemplo el poema “Al solo eco del nombre de las «naciones»” de *El aroma del viento* dedicado a Jorge Guillén con la cita, “y para un «dije» o perfil tierra / (O AIRE) adentro.”, donde la palabra “dije” aquí alude a una persona relevante (según la tercera acepción de la RAE), pero donde la cita-entradilla también quiere expresar la condición de poeta de Valladolid de Guillén; y de ahí ese “perfil de tierra [...] adentro”, donde *suena*, a la vez, como un eco, el *perfil del aire* de Cernuda. Complejidad, acumulación y añadido de rasgos que en ocasiones aprovecha Alejo para sugerir con una sola palabra, como dijimos, dos significados o dos interpretaciones. Veámoslo en el final del citado poema:

[...]  
Seguro como o l m o  
plantado en este mundo  
dándonos su c á n t i c o  
Erguido como el  
sol -

**O**

... donde el recurso literario (*anáfora*) de poner al principio de tres de los cuatro versos una palabra que denota fuerza (“seguro”, “plantado”, “erguido”) busca equilibrarse con otra palabra al final de los mismos (*queriendo recordar una epanadiplosis*); y aquí es donde entra en juego el modo creativo de Alejo porque al final de la lectura lineal de “erguido como el sol”, nos encontramos con una “O” que nos obliga a pensar que quizá no habla el poeta sayagués del «sol», sino de «soledad»; justo lo contrario de lo que parecía al recordar la composición del poema a una estructura paralelística, “Seguro como o l m

o ... Erguido como el / sol –... »<sup>70</sup>. Pero ahora se convierte en un hecho al que en realidad hay que añadir la segunda lectura, en palimpsesto, que propone el poeta zamorano: completar el verso, cambiando del sustantivo «sol» al adjetivo (o adverbio incluso) «solo», y retrotraerse con ello, en la predicación verbal de “erguido”, al “cántico” del penúltimo verso para ver expresada la soledad de ese “cántico”, aunque orgullosamente. Hecho que nos podría pasar desapercibido sino fuera porque el poeta deja un espacio en blanco entre las letras, significando la palabra (“c á n t i c o”), y por el modo en que el poeta sayagués señala esa “O”, destacando su vacío -semiótico- que recalca más si cabe el sentido de soledad resultante al acumular al de vacío, lo negro y mayúsculo de la tipografía, que añade ambigüedad al extrañamiento, desgajándola de la palabra que *esperamos*, “solo”, con un guion y centrando, de todas las maneras, en ella toda la atención, al resaltar su significado por el mismo motivo<sup>71</sup>.

Pero esas dos características comentadas -semiótica e intención de expresar en la escritura la modalidad del lenguaje- se complementan con -y *necesitan de*- dos rasgos de la personalidad poética del poeta zamorano: una sensibilidad que le lleva a estar siempre cerca de los más débiles y desfavorecidos de la sociedad, y su vasta formación cultural y académica en Humanidades, que le lleva a usar todos los resortes que conoce del lenguaje y la comunicación, tan honesta y limpia como alejada de una fácil crítica de vocerío y escaparate<sup>72</sup>.

Se puede ver en todo el poemario *HOY en día El desencanto...* y en concreto en el final del apartado III, cuando hace una crítica al planteamiento exagerado de las ventas que hacen las *Grandes Empresas*, sin cuestionar más criterios que los económicos, ayudados de la estética y la tecnología (presente esta en la referencia a la

---

<sup>70</sup> Se puede (debe) observar incluso un cruce de cualidades, de «sol», seguro, y de «olmo», erguido, producto de un quiasmo que deja entrevisto el poeta sayagués.

<sup>71</sup> Es una lectura más completa, a pesar de la falta de tilde en «*el*», (necesario para que pase de ser un artículo a un pronombre), porque la tilde dejaría confusión en el verso y eliminaría el efecto de extrañamiento propio de toda la literatura, y tan necesario por evidente en este caso. No obstante la otra posibilidad de lectura (“erguido como el sol”) dejaría una interpretación simbólica de vacío expresada en la “O” descolgada, con parecida dificultad de comprensión.

<sup>72</sup> Véase la reseña-crítica que hace Manuel Vázquez Montalbán (1972: 54-55) a *monuMENTALES REBAJAS...* en *Triunfo* nº 503, de donde entresacamos: “[...] si estos poemas los hubiera escrito un «snob» lógico y harto de zanahorias culturales deshidratadas habría producido un engendro pedante [...*pero*] el poeta ha tenido la mejor cura de salud posible para hacer la crítica de la banalidad neocapitalista, apropiándose de las propias formas banales de la cultura neoburguesa. En este sentido los poemas de Justo Alejo son quizá la respuesta más radical que formalmente se ha hecho en España al lenguaje de las mass media”.

Feria audiovisual SIMO -Salón Internacional del Mobiliario de Oficina-) con sus mensajes, tanto políticos como publicitarios<sup>73</sup>:

[...]  
SALDOS  
SALDOS  
SALDOS  
  
de cuentas  
Corriente  
La estética de la muerte es más o menos estática  
pragmática y manierista  
Altí- S I M O  
su precio  
y su des**PRECIO A LA**  
INMENS.S.A. MAYORÍA SILENCIADA  
Cantan  
[...]

No comentamos aquí, porque ya lo hemos hecho, la relación entre las siglas «S.A.» y los usos de la retórica literaria con un sentido de crítica socioeconómica (aunque nos remitimos a ellas). Pero sí queremos señalar la coincidencia, superpuesta, en esta ocasión del recurso poético alejano de la fonética por un lado “SALDOS / SALDOS / SALDOS” y de una fórmula religiosa católica «*SANTO, SANTO, SANTO*» de hondo arraigo en la cultura española, que nos coloca ante un conocimiento del mundo y una implicación claramente pragmática y sociológica. Es un recurso conseguido juntamente con (*y a través d-*) el uso de las mayúsculas tanto en unas palabras como en una parte significativa de las mismas, “Altí- S I M O” (que nos remite a la liturgia católica de nuevo -y a la tecnología-), dando como resultado una clara y dura intención crítica sobre todos los poderes establecidos de la sociedad española de aquellos momentos, que recoge y completa a su vez en la alusión a «las cuentas corrientes», al «precio y desprecio», condensando en unos pocos versos el estilo vanguardista de Justo Alejo, que se podría resumir en uno solo con la dura referencia a la publicidad de los carteles en paneles y escaparates: “La estética de la muerte es más o menos estática”. Una

---

<sup>73</sup> Llamamos la atención sobre la recurrencia religiosa de la misa católica, (que *transforma* la escritura sobre la escritura -en palimpsesto- que utiliza tantas veces utiliza Alejo), que aquí se pone de manifiesto con la repetición de la fórmula que se usa al principio de la misa para referirse con una salutación a Dios «SANTO, SANTO, SANTO», pero también a la alusión política de los cantos y gritos de rigor patriótico de la dictadura franquista, evocando el nombre del caudillo tres veces, «Franco, Franco, Franco», propio de los momentos de exaltación del Régimen, donde resuena claramente la rima vocálica.

frase casi lapidaria a pesar del juego lingüístico “estética / estática” que comparten publicidad y literatura.

Pero donde más se ve la mezcla de semiótica, connotación, crítica económica o sociológica, y modalidad, con recursos expresivos tanto lingüísticos como literarios, es en los sonetos de *Separata de Lo Mismo*<sup>74</sup> de donde entresacamos, el poema “a l i e N A C i ó n” donde se refleja al ser humano como un autómatas desde que se levanta por la mañana hasta la noche, y donde las mayúsculas juegan un papel que hay que descubrir tanto por su presencia como por su ausencia:

... y un lunes te levantas A LAS TANTAS,  
IUNECE el ASTRO ARRIBA. Ya Han Partido  
A LA Labor las Muchedumbres. Ruido  
en la Ciudad. Un Eco por Las Plantas

fabriles y las Fósiles y Cuantas  
Oficinas de Todo Lo Que Ha Sido  
y sigue siendo Mirto Yerto: Olvido;  
Mito en el cual te evades y suplantas.

Te levantas a tientas y a deshORAS  
Crees ser otro ser cuando le arrancas  
espumas a la sien íntima. LIOras

lágrimas infinitaMENTE ESTANCAS.  
Pasan horas y oras. ORAS HORAS,  
mas no vuelves en ti tras

NOCHE BLANCAS.

Creemos que el poeta zamorano acude al sonido y a la modalidad expresiva del lenguaje para comunicar su obra (aquí también con las mayúsculas iniciales de palabra); y es precisamente el añadido *sobre la escritura* de esos rasgos de la oralidad (la entonación y el énfasis) aplicada sobre las mayúsculas, lo que aporta el rasgo vanguardista, porque de ese modo sobresale y llama más la atención la crítica que pretende transmitir, para que nos fijamos en esa lectura *luminosa*. De ese modo el

---

<sup>74</sup> Recordemos que el propio poeta sayagués en el prólogo del libro *-Separata de Lo Mismo-* nos orienta sobre el sentido que le da a esos poemas, lo cual amplía lo que estamos explicando de su particular modo vanguardista de expresarse: “[...] El Místico de Hontiveros decía por la imagen lo que sin imagen era. Nuestros SONETOS TONTOS, es decir, querIDOS, no pretenden el Místico Modo, si acaso el Mítico. Se expresan por la nadería y quieren (en sentido ontológico y musical) un «son» de ausencia ¿SOLEDAZ SONORA? O no «son». [...]”. Una orientación que nos lleva, en un terreno filosófico, a la ontología y la soledad del ser, de la mano de la asociación que hace por proximidad de “místico modo” a “mítico”, y a los orígenes incluso de la filosofía (y la poesía).

agobio de la alienación, que anuncia en el título del poema, queda expreso en las referencias al tiempo (“HORAS / HORAS” / NOCHES BLANCAS” o en el verso inicial “A LAS TANTAS” y más tarde “A DESHORAS”), y en el *efecto* que produce en el ser humano (“Muchedumbres” / “Olvido” / “evades”) «que vive solo para la producción» (“Plantas fabriles” / “Fósiles [...] Oficinas de Todo”); resumido todo ello al estilo alejiano en una palabra, “llORAS”<sup>75</sup>.

Obsérvese, por otro lado, la trivialización -crítica<sup>76</sup> - que hace de la llegada de Armstrong a la luna, en el poema “ABC-Dario (*sic*) / POR LOS CERROS DEL CIELO” de *Son / netos...*, y no solo por el “gol” final («el entusiasmo del logro») sino por la significación que aportan “salto” (el del astronauta) y “eco” (su ampliada repercusión en la Tierra) promoviendo el poeta una evocación (con la connotación y la implicación) en la secuencia lingüística sobre la base semántica que tienen dichas palabras<sup>77</sup> (donde también hay que tener en cuenta la alusión al abecedario) y las repercusiones -consecuencias- que provocan en el lector:

[...]  
En Desierto con huECO sobreSALTO  
VOCES clamaron sin acierto: ¡GOOOL!  
[...]

Esas equivalencias o/y paralelismos, a través de la proximidad o contigüidad en el significante o el significado, como en “desierto” y “hueco”, o “voces” y “clamaron”, a veces quedan resaltadas por contraposición o antítesis (expresos aquí en “sobresalto” y “sin acierto”), obligándonos a una segunda lectura, o a plantearnos una relectura que, sin olvidar la secuencia de comunicación, incluso apoyada en la sintaxis, tenga otra

---

<sup>75</sup> Las referencias al *tú* no dejan claro si el protagonista de la historia es consciente de su situación, lo que añadiría más tensión a la crítica; o si es un mero recurso pragmático para involucrar al lector, lo que le añadiría una sobrecarga emotiva, producto de esa función del lenguaje. En cualquier caso se muestra la complejidad del estilo de Alejo donde los recursos lingüísticos, literarios o sociológicos deben ser tenidos especialmente en cuenta.

<sup>76</sup> Por la recurrencia a un abecedario como elemento primordial de una lengua, que aquí transpone a toda una cultura económica -la norteamericana- y sus implicaciones, que debemos asimilar sin cuestionar como ocurre con el abecedario. El papel que representa la prensa en esa asimilación también parece estar aludido en el uso del diario *ABC* al incluirlo en el título del poema.

<sup>77</sup> Nos parece conveniente recordar la referencia a Roman Jakobson (y sus aportaciones sobre la lingüística y la poética, a las que parece que Alejo no es ajeno, especialmente desde su primera estancia en París. Señalamos una muestra de esa «confluencia», más allá de la mera referencia a la rima, en *Ensayos de Lingüística General*, (1975: 360): “La selección (*de las palabras*) se produce sobre la base de la equivalencia, la semejanza y la desemejanza, la sinonimia y la antonimia, mientras que la combinación, la construcción de la secuencia, se basa en la contigüidad. *La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación*”. (Nota del doctorando: el subrayado final en cursiva es del autor).

significación añadida, como ocurre por ejemplo con el grito final de “gool”, que pone más de manifiesto, en contraposición, el sentido de un *vacío* que deja el poeta en “desierto” y “hueco”, al darnos cuenta de que ese *vacío* pertenece a los dueños de las “voces (*que*)clamaron sin acierto” ese “gool”.

Así también en el poema de la pág 23 de la edición original de *Son / netos...* cuya disposición tipográfica y composición con un dibujo en la página nos remite a un poema visual, como comentaremos un poco más adelante<sup>78</sup>:

Son / eS.O.S. /// lejaNOS / VERSos

En un plano simplemente lingüístico destacamos la relación de equivalencia y oposición “NOS / os” (su evocación del paradigma de los pronombres), que no hace olvidar su fuerte relación sintagmática (complemento de nombre y núcleo sintagmático -“lejaNOS / VERSos”-), pero nos abre la posibilidad y nos incita a mantener las dos interpretaciones comunicativas como lectura poética; a la que podemos (*¿debemos?*) añadir la llamada de auxilio expresada en el «S.O.S.» de “eS.O.S.”, que *resuena*, aunque no la haya destacado el poeta sayagués, en el “VERSos” final, apoyada en la rima, si bien una rima más basada en la semántica de la llamada de auxilio que en la sonoridad.

Y es que si estamos ante un sistema de signos arbitrario, Justo Alejo se propone adueñarse de dicha arbitrariedad, en un sentido, al llamar la atención sobre (*la línea de-*) el lenguaje escrito, subiendo ciertas letras o sílabas, y no dejando, con ese acto lingüístico, que la rutina del propio uso del lenguaje aleje el signo -la palabra- de su referente *social*, por su uso manido tanto en el significante como en el significado, y por

<sup>78</sup> Véase aquí el poema completo, con dibujo incluido, donde hay que tener en cuenta las relaciones icónicas y gráficas para completar la comunicación lingüística:



tanto en la realidad. Aunque el modo de esa proposición de alejar el lenguaje de la rutina, lleve el germen de la vanguardia y por tanto, de entrada, del alejamiento de la realidad, lo que produce el efecto contrario al que pretende el poeta sayagués, es decir el de la incompreensión. Aunque no cesará en la busca de otras soluciones, indagando en la lengua oral y en el lenguaje visual como veremos más adelante.

#### 4.5. Escritura y oralidad (-La modalidad y la pragmática en la tipografía-)

Aunque hemos hecho algunas referencias, hay que añadir y comentar a todo lo dicho sobre la incidencia de la modalidad en la tipografía otros recursos y materiales lingüísticos que usa el zamorano. Escogeremos para ello una variante de la entonación, las pausas fónicas en la cadencia de la cadena lingüística, con una clara intención (y expresión) enfática, para incluir un recurso de Alejo que hemos denominado *huecos* en la cadena lingüística (que llegan incluso a orificios en el papel) y su expresión en la tipografía. Rasgos todos ellos que se pueden rastrear desde sus primeros versos y libros de poemas<sup>79</sup>, pero que, indudablemente, desarrolla de un modo más evidente a partir de 1969-1970 con *SEROjos...y con monuMENTALES REBAJAS....*

El poeta sayagués utiliza para mostrar la intensidad de la expresión que hay en la entonación, la separación de las letras por guiones, para dar a entender de un modo parecido al histrión teatral los golpes de voz con la intención de recalcar el significado de una palabra. Así en el poema “5” de *Alaciar*:

[...]  
El sol caía  
c-a-í-a  
palpando con sus dedos de apagada lumbre  
[...]

---

<sup>79</sup> En *allá mundial poema*: “[...] «Oye» / Cuando te he dicho / «oye» [...]”; o del mismo *allá mundial poema*: “[...] Por el alma negra de la chimenea / se oyeron / los IOBOS / (el miedo) / llegar / ¿llamarían? / SSSS sssss / Una flor gigante se abrirá A A A [...]”; o en el poema “Se piensa...” de *Desde este palo*: “[...] he contemplado / hoy / la caída de la tarde / [...] Y sentado en una piedra fría / he querido parame en algo que me aliente, / y no deje pasar / la vida / (Siento deseos de escribirla con **B** / para que exprese **BUENO** ; para que tenga panza / dos tetas y dos puños) / La **BIDA** / que dejamos pasar, / sin decir: / este pan / es mío / mía / esta voz [...]”; e incluso se puede apreciar en sus primeros versos juveniles, *Poemas tan inconscientes como flores de arrabal*, inéditos hasta que los publicó la Fundación Jorge Guillén en *Poesía*, donde en el poema que abre el libro, “Presentación”, leemos: “Yo vengo del oscuro lugar de cada día / donde siempre la suma de dos más tres son cinco / [...] Termino con el plagio / de esa cierta verdad / que a veces es mi orgullo / (un orgullo canoso) / **CON LA CABEZA A PÁJAROS** / Pre-s-e-n-t-e. / No soy nadie. [...]”.

O en el poema “VALLEJO” de *monuMENTALES REBAJAS...*:

“[...] H-u-í-a-N extraPOLADOS, a refugiarse en la guarida de sus guarismos  
personales los EROeS, sin loGRARLO [...]

... cuya continuación, *aparentemente independiente*, nos dice:

aqueI ANUNCIO  
a María  
¿poseía  
poesía?  
POSE-  
Í-  
-A.”

... donde, además, al recalcar el significado de “POSE- / Í- / -A”, nos ha dejado destacada una palabra, “POSE”, que añade otra significación al verso a través del calambur “¿poseía / poesía?”. Pero la palabra tiene un mayor recorrido semántico y semiótico, porque la palabra «pose» nos lleva a una *actitud* que denota algo preparado de antemano, como ocurre con los anuncios. Con lo que la manipulación - sobreactuación teatral- del poeta queda palpable en el juego que establece entre la *pose* del anuncio y la re-utilización como *pose* del recurso religioso de la *Anunciación* del arcángel Gabriel a María. Y todo ello a través de la simple ruptura de la palabra «POSEÍA» dejando libres gráficamente (y en versos diferentes, ¿encabalgados o descolgados?) la “Í” y la “A”; llamando la atención sobre una ruptura cuyas repercusiones nos llevan directamente a implicaciones pragmáticas acerca del conocimiento del mundo y unas connotaciones culturales de evidente carácter sociológico: la religiosidad, la actitud -relativamente *falsa*- de lo que supone la palabra *pose*, y el rasgo de *icono cultural* que están instalados en ideas representativas de nuestra cultura. Uso pragmático y connotativo que conlleva una crítica al icono religioso de la cultura española, pero que podría también aludir a la «pose» que adquiere en esos momentos la poesía como un mero icono cultural, vacío de contenido y alejado por tanto de las convenciones poéticas de Alejo.



Vemos que el poeta sayagués emplea también los guiones uniendo/separando palabras como un recurso sonoro, a modo de perorata parlanchina y coloquial, para poner en evidencia una determinada secuencia lingüística donde destacar la expresividad del texto y por ende su significación, no exenta de crítica. Así el poema “NA”, de *SER ojos...*:

[...] Babels [...] pintados de purpurinas y anhilinas-como-si-fuéramos-de-verdad-de-la-Buena-de-la-de-antes-de  
LA LA LA [...]

Sin embargo es claro en otras ocasiones que separar con guiones tiene un significado principalmente semántico donde muestra una palabra dividida otorgando el valor de significado a una parte de la palabra, la que queda entre los guiones. Como sucede en el poema “HOM-MAGE” (dedicado a Valery), de *sola- / MENTE / unas PALABRAS...*:

Valer-  
-y-  
Florilegio  
nítido  
[...]

... donde sobre el nombre del poeta francés destaca su valía literaria, “Valer”, a la que aludía en el título, como comentábamos en un párrafo anterior; pero un título que guarda también un recurso ambivalente con ese guion que separa “hom-” de “-mage”, dejando abiertas dos posibilidades de interpretación igualmente válidas: *homenaje* y *hombre-mago*, aludiendo ambas a la faceta creativa del poeta francés, que dejan una muestra, en mayúsculas, de su respeto y reconocimiento.

Pero no son estos los únicos recursos para la entonación: incluimos (con las reservas propias de quien pone nombre a un recurso que puede tener otras posibles acepciones), el modo -a nuestro entender- pragmático de realizar silencios expresivos en la comunicación, en lo que hemos denominado *silencios gráficos*, que es, para Justo Alejo, separar palabras o partes de una palabra con espacios en blanco en vez de guiones, de tal modo que el poeta sayagués deja destacada una parte de una palabra, o una sílaba, o una palabra entera, para resaltar la significación, semántica o connotada,

encerrada en esa palabra, o para contraponer una parte de la misma, según suposiciones o implicaturas pragmáticas. Es posible que se atenúe la entonación de la lengua hablada en estos casos a favor de una lengua visual<sup>80</sup>, pero a nuestro entender permanece, cuando no se acrecienta, la significación expresiva de la palabra, -o de las letras y sílabas de la palabra que deja el poeta destacadas-, mostrándonos su intensidad lingüística. En realidad resuenan ecos de las vanguardias en este recurso. Ecos de Mallarmé en la disposición tipográfica e igualmente de Apollinaire. Lo podemos observar en el poema “CONTESTACIÓN del ácido paraíso” de *monuMENTALES REBAJAS...*:

NO Se Le Dé  
L. S. D.  
[...]

...donde parece evidente con el juego lingüístico -que resalta además visualmente en la colocación tipográfica de las letras (una secuencia lingüística encima exactamente de la otra)-, la crítica al uso de las drogas; ya palpable de modo pragmático desde el título y que deja claro la amplia gama de recursos que usa el poeta sayagués aunque sea en un pequeño poema.

Fijémonos ahora, de un modo más críptico aparentemente, en el poema “LO HABITUAL” de *SERojos...*:

[...]  
en el cuarto menguante mirándonos de lejos  
de hinojos  
de n a d a  
han muerTo t a n t o s  
que NO causa  
s o r p r e S A”

La intensidad aquí de los *silencios gráficos* que hemos señalado deja una significación con un trasfondo ético añadido, en las palabras cuyas letras separa “n a d a”, “t a n t o s”, referidos a “han muerto”, y sobre todo en “s o r p r e S A”, donde incluso aparecen destacadas las siglas que identifican el mundo empresarial dando a entender un

---

<sup>80</sup> Comentaremos este recurso alejano cuando hablemos de su lenguaje visual, ya que la disposición del texto en la caja tipográfica de la página nos parece relevante, y susceptible de albergar una cierta expresividad poética.

patente interés económico, o mejor dejando un sentido de crítica social -¿o política?-, en ese anonimato social de la “-SA”, que libra -aparentemente- al receptor/lector de responsabilidad, y que supone un aldabonazo a la conciencia individual -por no hacer nada- donde resuena la repetición del paralelismo en “[...] de lejos / de hinojos / de n a d a [...]” que resalta la crítica al individuo, al ser humano que es todo ciudadano, por esa actitud de abandono ante lo narrado en el poema.

Comentamos para cerrar este apartado un ejemplo especial donde Alejo muestra estos *silencios gráficos*, marcando una distancia gráfica en blanco entre grupos sintagmáticos, que aparecen de ese modo destacados con una significación más evidente desde la propia semántica de los mismos, en el enunciado; pero donde no hay que descartar una composición visual en la que la situación espacial -un espacio en blanco- entre los sintagmas apunte a una relación semiótica<sup>81</sup>. Así lo apreciamos en el poema “Genaro Vicario Iban” de *El aroma...* donde dichos *silencios gráficos* cobran una expresión enfática, -y pragmática- si los tomamos como los «silencios sonoros» en un medio de comunicación como la radio; porque se van a convertir en unos silencios que se manifiestan en donde no se les espera, y por ello van a generar una mayor expectación sobre lo que se dice verbalmente o se va a decir. De este modo el poeta zamorano consigue con este recurso lingüístico-gráfico que se intensifique la palabra o el sintagma que se acaba de expresar en el verso; aunque no es solo la expresividad de la palabra lo que se intensifica, sino que implica a todo el enunciado, mientras el lector espera -anhelante- la continuación del enunciado, logrando con ello focalizar con esos silencios, como en la radio, la comunicación en *determinadas* partes de la cadena lingüística:

[...]			
Era			
¿hijo del mar	del aire		o del fuego?
De esta tierra nuestra	un hombre		del común
que en medio de su pueblo			
diario			aquí en Castilla

<sup>81</sup> En el lenguaje visual que encontramos en la poesía del poeta zamorano se pueden rastrear algunos datos sobre la composición de la caja tipográfica de algunos de sus poemas, que quizá nos muestren algún rasgo más allá de la semántica de las palabras y de una evocación expresiva y semiótica sobre ese vacío que crea y la nada. Es una interpretación que proponemos uniendo el significado del lenguaje verbal al significado en este caso del vacío que produce la ausencia del lenguaje verbal: una especulación que reconocemos más que semiótica filosófica. Dicho todo ello sin «perder de vista» al *coup de dés* de Mallarmé.

respiró de puntillas  
[...]

para no hacer más ruido

Nos parece aquí evidente -y relevante- la equivalencia entre el *silencio gráfico* y el vacío -conceptual- sonoro, que dota, de un modo semejante a la focalización comunicativa, de una mayor expresión al sintagma “¿hijo del mar” con respecto al siguiente sintagma “del aire”, y de este con el último al final del verso, “o del fuego?”. Igual cabría decir a propósito del silencio gráfico que hay después de “respiró de puntillas”, para dejar más señalado, enfáticamente, “para no hacer más ruido”, y por ello utilizando las funciones lingüísticas del lenguaje y por ende la pragmática. Son, como vemos, recursos propios de la lengua hablada que el poeta sayagués deja patentes en la lengua escrita a través de esos silencios gráficos expresados con el espacio en blanco, como si necesitara de la declamación de ese lenguaje vanguardista<sup>82</sup>.

#### 4.6. La entonación y los signos de puntuación

Y ya que hemos hablado de las referencias tipográficas no podemos dejar de citar, efectivamente, otros rasgos que coinciden con la oralidad, la entonación y la grafía, y son los necesarios colaboradores de la dicción lingüística, como son los signos de puntuación y entonación.

Con los signos de puntuación, desde los dos puntos o las comillas a los puntos suspensivos, los de interrogación, admiración o los paréntesis, pretende el poeta sayagués dejar claro y poner de manifiesto, matices y formas de la modalidad, y de la función lingüística del lenguaje, dentro del poema, como expresión y como referente a la vez por las sugerencias y las implicaciones del lenguaje en sí y del acto comunicativo en el poema. Es como poner encima del papel, directamente, actos de habla, lengua viva, o un intento cuando menos de realizarla pragmáticamente.

---

<sup>82</sup> Si bien la concepción de la página en blanco, que comparte con su amigo Francisco Pino, juntamente con el uso de la visualización resultante de la maquetación de la página en sí, más el uso de los agujeros (formen parte o no de las palabras, o aporten solamente significación), nos acercan a una manera de expresar formalmente la poesía (escrita u oral), creemos que es más cierto que Alejo parece priorizar el lenguaje como comunicación necesaria, dándole una importancia mayor a la parte conceptual y al significado de las palabras, que puede manifestarse unas veces como semiótica y otras como minimalista; incluso, extrapolando la literatura y la lingüística, podría ser una muestra de hilvanar la poesía sobre la filosofía, nada extraño en nuestro poeta, por cierto, dada su formación académica.

Veámoslo en unos versos del último poema, “SE LIQUIDA / por ser / RESTOS de SER”, de *monUMENTALES REBAJAS...*, donde además la *necesaria* falta de ortografía (el cambio de «S» por «X») redonda en la significación semántica que destaca dicha incorrección, la (negatividad de...) *sima* encerrada en “-SIMACIÓN-”:

iii atención,  
ateNEÍSTAS!!!  
«pienSOS comPUESTOS»,  
próxima ÓPERA del  
actor sobre «una» aproSIMACIÓN  
[...]

... es algo que ya ha ido anunciando con los signos de puntuación y las formas resultantes de la ruptura de determinadas palabras: “-SOS” o “-PUESTOS” e incluso “-NEÍSTAS” donde la carga semiótica de negación implícita que se desprende a través de su origen supuesto en un «no», acrecienta el valor significativo -y semiótico- de “-SIMA-”. Si bien es cierto que la técnica de *collage lingüístico*, disponiendo frases y oraciones que *aparentemente* no tienen que casi nada ver unas con otras, dificulta la comprensión del *camino* que sigue Alejo, también lo es que el resultado final de la comprensión viene *-debe venir-* de la lectura continuada, o, si se quiere, del sentido de todo el enunciado, y en donde el título que pone al poema es una pista real, como ocurre en este caso con la *venta de lo poco que queda de ser (humano)*, pero donde las «explicaciones externas: restos de ser / rie», (incluyendo a la vez *restos de ser* y *restos de serie* descolgando la acción del verbo *reír*), no hacen olvidar sino que redundan sobre la causa interna del deterioro -consumista- del ser humano: su conversión en un ser de “plex i glas”.

Son recursos que utilizará (aunque no siempre con una crítica negativa) hasta el final, como en *El aroma...*, en el poema “La rosa que no cesa”; ahora con unas interrogaciones, que a veces son retóricas, y en otros casos, sin dejar ese rango retórico, aclaraciones del poeta para sí, dudas planteadas al lector, o sugerencias de otra lectura, como si quisiera expresar todas las posibilidades que ofrece el poema, o que se le plantean al poeta y no quiere cercenar, dándole una salida *diferente* en el poema:

No es así ni así es nada  
¿Seda o aire libado?  
Lenta materia,

¿o alma?

Sombras blancas coronan  
de memoria  
lejana  
un encuentro

(¿De humo o de alas recogidas?)

Tocadla  
pues no es así la rosa  
ni es nada.

Bajo un sueño de párpados y labios  
pechos queridos  
¿«lunas de fragancia»?  
se alza –como soñada– tu presencia.  
[...]

... aludiendo a la fragilidad -conceptual, minimalista- de la rosa, que expresa en sus versos y que en intertextualidad evoca a Juan Ramón Jiménez en la misma fragilidad, inefable, delicada y envolvente. Pero también aludiendo con las mismas palabras inevitablemente a su madre, por el nombre, con quien le unía un fuerte vínculo y a quien menciona en los versos, de modo más o menos simbólico con esos “pechos queridos” o las “lunas de fragancia”, como ocurre varias veces en este libro.

No olvidamos que los signos de puntuación, por su expresividad, son un recurso que utiliza el poeta zamorano desde sus primeros libros, tal y como ocurre con los puntos suspensivos que pueden expresar, simbólicamente, la sencillez y humildad de los versos al renunciar a comenzar el poema con mayúsculas, y por tanto a comenzar con una idea nueva, dando a entender, también simbólicamente, la continuidad, en su poesía, de lo escrito con lo anterior; o al hecho de situarnos en el medio de una escena, mostrando a través de esa cotidianidad la sencillez buscada, tanto de la escena como de la -escasa- pretensión del poeta al huir de hablar de *grandes acontecimientos*, como podemos observar en el poema “1” de *Alaciar*:

... otro vaso, otro vaso...

El sol se pierde tras los muros de despoblados cerros y de alcores  
En la palma castellana que ignoramos a h o r a.  
Tan lejano a nosotros va cumpliendo su curso...  
Y...  
anocheció. [...]

La recurrencia con los puntos suspensivos después de “otro vaso...”, en el verso inicial, a algo que no sucede en presencia del lector es clara; así como la intención de aludir, por elipsis, con los puntos suspensivos después de “su curso”, o después de “Y...”, a un deseo que pudo ser pero no se cumple en *-la realidad de-* el poema, o a una suposición e incluso a un mundo *sugerido*, quizá mejor que el que se vivía en aquellos años difíciles de la postguerra. Recurrencias todas ellas, que únicamente se pueden dar, evidentemente, en un terreno pragmático y aludiendo al valor semiótico de los puntos suspensivos que nos pueden situar en diversas situaciones, sugeridas por las palabras inmediatas y su contexto<sup>83</sup>.

Apuntamos, por otro lado, que los puntos suspensivos del comienzo de este poema, “... otro vaso”, quizá tengan una intención -y precisamente por estar al principio del poema-, de dar continuidad a los textos poéticos, y de transmitir de esa manera la impresión de una única dicción, un único y siempre mismo texto<sup>84</sup>.

Y también observamos un tratamiento especial de los signos de puntuación en sus primeros versos juveniles, “Poemas tan inconscientes...”, inéditos hasta *Poesía 1*, donde el elemento de extrañamiento literario y poético lo encontramos en el paréntesis “(no digo tanto el pan)”, que nos muestra un rasgo de la modalidad o de las funciones del lenguaje incorporadas a la voz poética, y en este caso narrativa, expresada en la indefinición de “Pero nuestra voz...”, en el poema “Dadnos la voz”:

Nuestra voz, tu voz, mi voz,  
¿dónde se ha escondido, hermanos?  
Nuestra corbata está aquí:  
tu corbata, mi corbata  
(no digo tanto el pan).  
Pero nuestra voz...  
¿Quién sabe hacia qué Egipto cabalga?

CORO:

El viento, mano invisible,  
en los árboles, las piedras (todo cuerdas), en las aguas  
pasa dejando cantares,

[...]

---

<sup>83</sup> Somos conscientes de que nos movemos en un terreno interpretativo, pero cuya justificación está -necesariamente- razonada y documentada, tanto en las técnicas lingüísticas como en el contexto social y cultural del poeta.

<sup>84</sup> Es posible que siga en ese aspecto las intenciones de otros poetas a los que admira, desde los primeros años juveniles, como Juan Ramón Jiménez o Jorge Guillén, defensores de una sola y única obra a pesar de la escritura y la publicación dilatada en el tiempo.

La recurrencia en este poema al tú o a los deícticos nos sitúa en el campo de la lengua oral y hasta en el campo del teatro donde los paréntesis también recuerdan (*ya lo hemos mencionado*) los apartes -explicativos- del autor, o -histriónicos- del actor, un campo remarcado aquí también por la presencia del “CORO”, al estilo de la tragedias griegas. Poniéndonos con todos estos recursos (narrativos, dramáticos, retóricos) delante de la insuficiencia de la simple *presencia* de la lengua escrita, y de las dificultades de expresar por escrito el sentimiento que el poeta encuentra en la lengua hablada, que a pesar de todo intenta expresar y superar, con los medios que conoce en ese momento: la implicación y colaboración de los *oyentes* presentes en la literatura oral tradicional o la interrogación retórica (de sus lecturas escolares y juveniles).

Tentativas creemos, en definitiva, que son la expresión de la modalidad -las funciones lingüísticas del lenguaje-, o quizás otra manera que encuentra el poeta sayagués de expresar una indeterminación/posibilidad de la lengua oral que se refleja en el lenguaje escrito. Aunque también a nuestros ojos la recurrencia a la pragmática -por sus implicaciones y suposiciones-, nos hace *imaginar* un diálogo o el simple hecho de que el poeta simula -teatralmente<sup>85</sup>- que está contando el poema en presencia del lector, a modo de narración oral o cuentacuentos.

Nos sirven también de ejemplo de lo que acabamos decir sobre modalidad y recursos narrativos y dramáticos, los versos del poema *descolgado* del poema inicial del librito *Desde este palo*, a modo de poema anónimo o sin título, que es en su dicción, por otro lado, coherente con la poesía social del momento donde las imprecaciones generales servían de queja y crítica (Manrique de Lara, 1974):

¿Quedan en el mundo incrédulos?  
¡Venid!  
Venid y meted los dedos.

Caminando boca abajo;  
corazón lento, cansado,  
voy por Castilla la llana.

Llagas, llagas...

---

<sup>85</sup> Sabemos por medio de sus amigos de Formariz, que escribía y representaba obras de teatro durante los meses de obligada convalecencia por su enfermedad pulmonar en los años en que estudió en la Escuela de Aprendices del Ejército del Aire en la Base de la Virgen del Camino de León.



¡Y te llaman corazón  
de España!  
[...]

... donde nos muestra el poeta sayagués al principio del poema la recurrencia a la interrogación retórica, y al final la reflexión *-como un recurso literario a modo de conclusión de un texto además de poético razonado sobre las bases de la retórica clásica-* ante la situación difícil por la que está pasando su tierra natal.

#### **4.7. La palabra y el lenguaje cotidiano**

Queremos ahora comentar las posibilidades del lenguaje de extracción popular y cotidiana -ya insinuado-, que usa e incluye Alejo en sus versos. Son las referencias al lenguaje oral, de uso, al acto propiamente de habla, a la utilización de palabras puestas en boca otro, a modo de estilo directo, o interponiéndose -para opinar- el propio poeta, a modo de estilo indirecto para reflexionar sobre los hechos que sustentan el poema en cuestión. Así lo vemos en el poema “Obsolescencia I”, de *Son / netos...*, donde la reflexión sobre la soledad y la incomunicación en la gran ciudad le hacen escribir:

Colgado en el balcón y TAN TRANQUILO  
veo con TOLDO y TODO a mi **alter ego**  
en camiSA y calzONES veraNIEGO  
cual si con él NO FUERA estar en vilo  
[...]

... donde aparte de la situación de familiaridad y cotidianidad de la escena, reconocemos la espontaneidad de expresiones coloquiales como... “y tan tranquilo”, “estar en vilo”, junto a otras más *camufladas* -sugeridas y supuestas desde un terreno sociológico- en el lenguaje poético, “como si no fuera con él” o “con todo y eso”, que evidencian en apenas un cuarteto una buena muestra de lengua viva.

Este modo de mostrar viva la lengua oral es constante desde sus primeros libros pero más evidente desde *SERojos...* Se trata de hacer visible por escrito el uso del lenguaje tal y como lo pronunciamos, el habla, siguiendo con ello a varios ilustres predecesores literarios en nuestra lengua que propugnaban la sencillez y un lenguaje cercano a la realidad del habla de la gente, desde el renacentista Juan de Valdés del

*Diálogo de la lengua* hasta nuestro contemporáneo Agustín García Calvo con su *Hablando de lo que habla. Estudios de lenguaje* y un maestro de la pronunciación - declamación- clásica griega y latina<sup>86</sup>.

Ya sabemos que el lenguaje hay que reconsiderarlo, “teniendo en cuenta el diálogo que existe y debe entablarse de modo constante entre oralidad y escritura”, (ONG, Walter J.: 2006) para que, “sin que predomine ninguna acepción o interpretación, aprovechemos las posibilidades de los recursos pragmáticos del lenguaje, su dimensión creativa y comunicativa”, máxime en nuestros días –*no tan alejados de Justo Alejo*- donde el entorno de internet da cabida para la expresión comunicativa no solo a la tipografía o la visualidad, sino a un *diálogo* con múltiples aspectos, basados en el lenguaje, pero con amplias implicaciones y una dimensión abierta a la comunicación en varios *sportes* lingüísticos. Por eso no se trata aquí solo de la denotación, del significado propio de la palabra, sino, a la manera del poeta zamorano, y teniendo en cuenta su origen y contexto, de potenciar -como propulsor del necesario referente- la utilidad de las palabras, en la comunicación a través de sugerencias inmersas en el propio lenguaje, o de un lenguaje no verbal como los gestos; y buscando siempre la complicidad del lector interpretante, que inicia otro proceso semejante para sí -en la descodificación del mensaje lingüístico-<sup>87</sup>.

Y si nos adentramos más con el poeta sayagués -y profundizamos- en las posibilidades de la escritura, de la grafía, en los juegos de palabras, se puede descubrir otro de los modos que utiliza en ocasiones para elaborar el poema. No es solo una manifestación de la semántica, de unos recursos literarios conocidos (como la ironía, aliteración, antítesis, dilogías, polítotes o elipsis,...), sino la incorporación, principalmente como material poético y como lenguaje poético, de los elementos cotidianos del lenguaje que están en la calle, reflejados en la expresión popular, o en la connotación cultural de la sociedad española de ese momento. Veámoslo en el poema de

---

<sup>86</sup> Por cierto que el ojo siempre atento de Alejo le llevó a echar de menos la inclusión de García Calvo como poeta en una antología de poetas zamoranos, *6 poetas zamoranos*, (Tundidor, 1976), que reseña en *El Norte de Castilla*, el 26 de junio de 1976, “Siete poetas zamoranos. Poesía y descentralización”, donde pondera *El sermón del ser y del no ser* (1972) del filósofo entonces semiexiliado.

<sup>87</sup> “Las palabras sólo adquieren sus significados de su siempre presente ambiente real, que no consiste simplemente, como en un diccionario, en otras palabras, sino que también incluye gestos, modulaciones vocales, expresión facial y todo el marco humano y existencial dentro del cual se produce siempre la palabra real y hablada. Las acepciones de palabras surgen continuamente del presente; aunque, claro está, significados anteriores han moldeado el actual en muchas y variadas formas no perceptibles ya”. ONG, (2006: 52).

«Doce dulces...», “Cuan inmóvil la moviola...”, publicado en la revista *Poesía* nº 33 - pág. 123-<sup>88</sup>:

La tarde es reDOMADAMENTE lenta  
ANTE teleVISIÓN A TODO PASTO  
moribunDEA el amigo SOLO y Vasto  
la veciNA NAufraga en tal tormenta...  
[...]

Las muestras lingüísticas y culturales, con implicaciones de una sociología de barrio suburbial, dejan un rastro de vida cotidiana y coloquialismo evidente en “a todo pasto”, “redomadamente”, o en las alusiones a la Tv y la *moviola*, incluida la crítica social de la que no se salva ni el “amigo solo” con el neologismo “moribundea”. Incluso hay una cierta *mirada pícaro* en la asociación resultante entre la sílaba “DEA” (diosa o divina) y la palabra “vecina”, ambas al inicio de verso, dejando insinuado desde la tipografía y la visualización un paralelismo, basado en una necesaria asociación semiótica.

Su *modus operandi*, aparte de los rasgos meramente tipográficos, parece intentar recoger en el lenguaje poético otros rasgos como el gesto físico personal con que acompañamos a veces nuestras conversaciones, un carraspeo en la garganta (el final de “veciNA” y el inicio de “NAufraga”), un guiño, un mostrar enfado subiendo el tono de voz (“a todo pasto”), o intimidad hablando más quedo (“en tal tormenta”). Se trata de mostrar en primer plano la entonación y en un segundo plano la métrica o la sintaxis (aunque utiliza ambas para expresar esa entonación) dejando clara la arbitrariedad del lenguaje -escrito- al establecer *otra* relación entre el signo lingüístico y la realidad -su referente- mediante la modalidad y la pragmática.

Veámoslo en el poema “NA” de *Ser ojos...* mientras a propósito de una crítica a la relación armas-dinero en la sociedad internacional de los años 60 y 70, dice:

---

<sup>88</sup> Reseñamos los *Doce dulces...* según lo editó Armero, porque es diferente el poema que publica Antonio Piedra en *Poesía 2* -(en realidad no edita los “Doce dulces sonetos...” como librito aparte y no reproduce por tanto los poemas «visuales» que llevan un dibujo, de los que incluimos algunos en anexo)- que está en el grupo de inéditos «soLEDADES son ORAS». Cambian algunas letras y palabras en mayúscula en las dos versiones; cambia la palabra “moribundea” que hemos reseñado nosotros por “ningunea” en Piedra, y cambia el último verso en la versión de Piedra, mejorándose a nuestro entender, al poner todo el verso con una tipografía en versalita y en hueco, y rompiendo además el verso en dos, lo que hace resaltar a través de la modalidad el significado, enfatizándolo: “EN ABSOLUTO / SE HA PERDIDO EL HILO”. La versión que publica Gonzalo Armero en *Doce dulces...* dice: “que en Absoluto fue perdido el hilo...” cambiando la estructura sintáctica impersonal “se ha perdido”, más viva, por la estructura pasiva “fue perdido”, más apagada en la expresión por el aspecto perfectivo del verbo.

[...]  
señORAS y señORES:  
laten ligeros sueños o blancas mariposas en Campos (de gules)  
Floridos del Recuerdo para un mundo mejor y no sé Cuentos  
cosas más (menos ni hablar) [...]

¡aAAAH!

faBULOSO  
¡hop!  
todavía  
más  
difícil  
—¿dialogamos?  
—pues no faltaba MÁS  
[...]  
propagan  
salutaciones  
    militares  
mientras fABLAN al sol la Muerte con la inMortalidad  
(truco)  
Van  
(Bonn)  
viento en pOpa los negocios  
Como el Quico se ponen de aleluyas [...]

... donde aparte de las mayúsculas, la intensidad gráfica (cursiva o negrita), o la ruptura de la palabra al levantar una parte de la palabra, apreciamos en los paréntesis una expresión de modalidad al dar a entender una forma de hablar en voz baja, como de comentario, o -siempre recurriendo a la oralidad-, a un aparte de teatro, y donde sin duda los guiones actúan como indicadores de un diálogo. El énfasis en las letras mayúsculas muestra un modo de resaltar el significado de esa parte de la palabra que se destaca, como la «M» de “inMortalidad” que retrotrae a la “muerte” de la palabra anterior al resaltar la suya propia; o la «O» de “pOpa” para mostrar lo *redondo*<sup>89</sup>-como sinónimo de perfecto- que marchan esos negocios, algo que redondea el “Quico” - también pragmáticamente- del verso siguiente, que recoge y superpone la crítica sobre el uso de ese lenguaje cotidiano.

Es un rasgo que se puede rastrear (como también hemos señalado de otros rasgos) desde sus primeros libros, como en *De desde este palo* en el poema “Sabemos que el camino sigue al hombre” donde utiliza el lenguaje directo, si bien aquí sujeto a la verbalización de los dos puntos y las comillas:

---

<sup>89</sup> Aquí habría que recordar también el fonosimbolismo por la referencia -connotativa- de esa «O».

[...]  
«Ven,  
toma tu manta  
y ofrécele a tus pies mi señal,  
aventura  
sobre mi paso el trazo:  
anda,  
levántate  
y anda...»  
[...]

Pero con un claro sentido de narración y diálogo, teatralizando los versos, y recurriendo a lo que estamos comentando, la lengua oral y sus expresiones coloquiales. Veámoslo en los versos que continúan el poema, un poco más adelante:

[...]  
te esperan muchas gentes  
con los brazos abiertos  
y...  
  
¡¡Hijo!!  
  
¿Dónde has andado estas noches?  
Y esperarán que les abras tu vida  
contándoles la ausencia :  
diciendo cómo has vuelto  
y...  
¡nunca más!  
[...]

Una narración y un narrador -el poeta- que se cuela entre los versos para describir y contar la historia de un ser cotidiano en un ambiente cotidiano, a un público que parece estar presente como en una narración oral tradicional.

De un modo semejante pero sin la presencia insinuada de un público de tradición oral, sino como un mero narrador intemporal, ocurre en el poema “Otroras” de *Separata...*, que lleva una cita que desvela la soledad del protagonista del poema:

*apunte para un Canto Gregoriano  
dedicado a un cosmoNAuta del  
Espacio Doméstico*

Mientras el poema comienza y finaliza así:

¿Quién arranca a su Otro del Orario?  
Suenan Las Doce y ANDAS COMO NUBE  
EN PANTALONES. Y hasta ves que sube  
de tu Pijama TODO. UN SON GREGARIO.

[...]  
Así transcurre Un Año en Solo Un Día,  
BAJANDO DEL PIJAMA A SANGRE FRÍA.

Son muchos los detalles que aluden a una escena de la vida cotidiana, pero destacamos las referencias al tiempo -las doce-, los pantalones, el pijama; y otras más propias de la ajetreada o estresante vida en una gran ciudad, con “andar como nube”, “son gregario”, o la metáfora, sobre un neologismo, de “orario” como lugar donde se ora, en referencia a la sala de estar donde se ve *embobado* la Tv; aunque también permanece, simultánea e inevitablemente, la referencia al tiempo a través de la focalización en la *esperada* falta de ortografía de «horario» sin hache. Y aún queda por reseñar que a pie de página y como si fuera una anotación, una apostilla, pone un último verso (que apunta, de una manera pragmática, a esa última palabra que tiene que decir el interlocutor -narrador en este caso- en una conversación), y que a modo de estrambote final de algunos sonetos del siglo de Oro<sup>90</sup>, junta a narrador y protagonista del poema en la misma historia como si fueran una misma -y sola- persona, o dos seres obligados a convivir (quizás aludiendo a un insulso o fracasado matrimonio que ya insinúa en la alegoría más que imagen poética del último verso con “BAJANDO DEL PIJAMA A SANGRE FRÍA”):

“Níveas DOS Nubes NAVEGAN SOLAS”

Pero veamos otros ejemplos de cómo incorpora incluso matices de la modalidad enunciativa del texto, dentro de una posible interpretación del poema, que indica en una nota (esta vez de forma clara) a pie de página, en el poema de *El aroma...*, “SOLEDAD SONORA”, que dedica al poeta postista Eduardo Chicharro:

[...]  
¿Nadie va?<sup>1</sup> Es clamoroso ese ruido de olas  
[...]

---

<sup>90</sup> Ya hemos comentado su *pericia* con la métrica de los versos. Bástenos sus primeros versos juveniles, que presentamos como inéditos en un anexo, o los sonetos de *Son / netos...* y de *Separata...*; pero en este mismo soneto vemos como usa dos encabalgamientos seguidos, uno más suave y sirremático y otro más brusco y sintagmático, donde deja destacados los términos encabalgados, en paralelo.

... señalando el poeta sayagués en esa nota a pie de página (y con letra más pequeña, imitando las características propias de una nota a pie de página):

<sup>1</sup>¿Nadie va? Dicho como el «¿quién vive?» subitáneo e inesperado de los centinelas.

... que en realidad es semejante a un aparte teatral, incorporándose el poeta al poema mediante la función expresiva del lenguaje, en otra muestra más de un uso de la lengua oral en su poesía. Sin que se nos escape que, en realidad y de facto, introduce la nota a pie de página como parte integrante del poema.

Continuando el poema más adelante con interrogaciones retóricas y expresiones dialogadas, un aparte teatral entre paréntesis que se acomoda a la semántica de la oración, y finalizando con otra nota a pie de página, que abre una versión diferente sobre un verso cuya resolución parece ofrecer al criterio del lector:

[...]  
el poeta es un río  
¿Hacia el mar? ¿Ya en la mar?  
—Tú lo ves  
— ¿Qué se esconde?  
SOLO  
queda un RUMOR  
(que responde)  
como un ECO SOLAR<sup>2</sup>.  
Y una flor.

Aclarando y preguntando a la vez en esa otra nota a pie de página -con letra más pequeña también-, para que pueda decidir el lector, de las dos lecturas posibles, entre la adjetivación, que evoca el sol, o la que evoca la soledad (quizá porque las dos le parecen igualmente válidas pero no puede hacer dos poemas con la variante, aunque lo intenta):

<sup>2</sup>Solar, ¿o solitario?

Si bien es una fuente inagotable de ejemplos de oralidad el poeta sayagués, ahora creemos necesario señalar otro tipo de muestra de expresión oral, porque esta vez el poeta sayagués la recoge de una nota manuscrita, abandonada en una obra de

construcción<sup>91</sup>, con la que él construye un ejemplo de cotidianidad connotada de inocencia, resultando un rasgo de extrañamiento literario donde juega con la evidencia de las palabras que no necesitan explicación, pero la dan. Es de *Doce dulces...*, pero citamos por la edición de Gonzalo Armero, en la revista *Poesía*, n° 33, porque el poema no existe en la edición de Antonio Piedra, y porque recoge en la tipografía las indicaciones del zamorano. Lleva un título (así lo consideramos aunque podría formar parte del propio poema según hemos visto en otros casos), que -recordamos- va en tipografía azul, y que es una explicación del poeta convertido en narrador, o *contagiado* de la oralidad que pone de manifiesto:

**CONOCIDAS NOTAS AMABLES Y COTIDIANAS COMO ELLAS SOLAS EMANADAS DE OTRO Estado de Conciencia.**

[...]  
NOTA PARA EL CARPINTERO:  
CARPINTERO:  
El resbalón de la puerta NO  
FUNCIONA POR TANTO se queda  
ABIERTA.

Sugerimos, siguiendo a Cirlot, J. E. (1994:136), que el color azul en este caso simbolice el cielo -y si fuera así, simbolizaría por ello también el pensamiento- o el día, e incluso el mar sereno, destacando la delicadeza, la ternura, la humildad de la narración y lo narrado, como un modo por parte del poeta zamorano de poner el énfasis -en este caso tipográfico- en la sencillez de la vida que refleja e imita la pragmática del habla cotidiana.

Un detalle más, que refleja estos rasgos de habla sencilla y cotidiana lo encontramos en la utilización de las leyendas del Metro madrileño que en aquellos tiempos de los años 60 y 70 recomendaban precaución; son estrictamente *actos de habla* que Alejo reproduce en sus cajas tipográficas *originales*, a modo de anuncio o aviso, al final del primer grupo de poemas de *monuMENTALES REBAJAS...*, y donde la

---

<sup>91</sup> El hecho puede ser ficticio, pero nos inclinamos por la evocación de un hecho real conociendo la personalidad del poeta zamorano y guiados por los testimonios de sus amigos, como Ramón Torío, sobre la preparación y el cuidado con que editaba sus poemas. Ya hemos señalado, en nuestro capítulo 2 por ejemplo, que *El aroma del viento*, que editaron sus amigos, estaba preparado por Alejo con planchas de la imprenta de un amigo, recortes de prensa, trozos de una capa... aunque evidentemente la editorial Ayuso solo reprodujo el texto lingüístico ante las dificultades de una impresión con tan diversos materiales, y sin la supervisión del propio Alejo.



selección de textos ya nos muestra su actitud crítica respecto al orden social -y político- establecido de ese momento, con el “DEJEN SALIR” con el que inicia y termina los textos escogidos, y en donde además de reseñar las prohibiciones típicas, desliza un guiño antinorteamericano, en “US.A. / alarma”. El pequeño texto introductorio, mitad entradilla-cita y mitad título del poema nos deja claro que pretende hacer un uso lingüístico -pragmático- de los mensajes:

Testimonio de reconocimiento al liberador  
y ascético sermón del Metro madrileño

Esta referencia popular nos lleva, por otro lado, al uso también que hace el poeta zamorano de varios elementos de la lengua popular como lexías y lexicalizaciones, refranes y expresiones coloquiales que son otra muestra sociológica<sup>92</sup> de la vida cotidiana de aquella sociedad que retrata Alejo, y donde a través de comentarios o apostillas entre paréntesis -otro elemento pragmático más- se introduce el propio poeta oralmente en el poema.

Así en el poema “Lo Habitual” de *SE Rojas...*:

[...]  
ni milagro ni DIOS  
que lo fundara  
[...]

O en “Se piensa” de *Desde este palo*:

[...]  
Mis hermanillos, aun pequeños  
te darán guerra y tú:  
«voy a tundiros a palos».  
[...]

Y en el mismo *Desde este palo* el poema sin título, cuyo primer verso es “Amigos”:

Amigos.  
Todos los pasáis

---

<sup>92</sup> Coincidimos con Cesare Segre (1985: 326) en que: “El lenguaje común exige la ayuda de la función poética para su mejor comprensión, y es el medio para que las otras funciones se relacionen”.

haciéndoos mediana o enteramente  
el tonto,  
como suele decirse,  
quiero haceros hoy,  
de repente,  
a dentellada seca  
una pregunta  
[...]

O de *Yermos a la espera* el poema sin título, que trata sobre un castaño y está dedicado a un amigo:

En el verde oscuro  
se ha encendido el castaño;  
[...]  
Se le caen amarillos  
suspiros desolados  
(jaula de oro vacía).  
Juventud que se pierde:  
¡pámpanos de los años!”

Hay más ejemplos en *monuMENTALES REBAJAS...*, como el poema “A / PUROS POR LA PUREZ / A”:

[...]  
un  
ÁNGEL ESTABA  
a  
un tris  
de tristes iris  
[...]

... y en el poema “Anda en volandas siendo” de *Son / netos...*:

Traspiés y piés le buscarás al gato  
hallando que no es lo que antes era  
[...]

Todas estas expresiones populares desde “ni Dios que lo fundara”, o “buscarle tres pies al gato”, pasando por “hacerse el tonto” o “estar en un tris”, son evidentes muestras del acervo común de nuestra cultura, que tanta veces defiende el zamorano, por humildad y por convicción, pero sobre todo por ser un modo de comunicación de una fuerte personalidad, que él aprovecha en el propio juego lingüístico que subyace en el lenguaje popular y que nos hace sonreír ante una insinuación o reír a carcajadas con

un chiste o un chascarrillo buscando semejante resultado con el poema, aparte, claro está, de su identificación con el modo de ser de las gentes sencillas, a las que en gran medida, paradójicamente, se dirige con sus versos.

Y es así, fundamentalmente, por su modo de incluirlas, de una manera natural, en el poema formando parte así de su estructura poética. Veámoslo en *Separata de lo Mismo*, en el poema “SOMETHING”, donde va enredando «en el hilo de la nada» del título al lector para mostrar su crítica con «los que saben» de poesía:

SOMETO a su atención este SONETO  
en el que corre sin cesar El Hilo  
de la cometa que partió en sigilo  
a los Montes Perdidos y AL DE Aneto.

Échele usted más Hilo en el Secreto  
[...]

Y veamos algún ejemplo más, donde aparecen incluso dos expresiones que casi se pisan: una, más narrativa, la referencia comercial al descuento, y otra, más expresiva de modalidad, una queja popular y tradicional (“no tiembla el misterio”); ambas en el poema “Personajes sin ejes” también de *Separata de lo Mismo*:

[...] El Viento  
tiene Guardarropías con Descuento  
del Cien por Cien. Y NO tiembla El Misterio.  
[...]

En cambio en *sola- / MENTE...* la referencia al refrán *obras son amores y no buenas razones* que el poeta sayagués reutiliza al principio del libro en “palabras son amores”, y al final del mismo en “palabras sean amores”, parece tener la intención, a nuestro entender, de que «palabra» y «amor» -por sus actos- son, o deben ser, la misma cosa y por ello conformen el inicio y el cierre del libro<sup>93</sup>.

Cualquier rasgo, formal o semántico, del lenguaje popular se convierte en sus manos en expresiones que usa en palimpsesto como vemos y que quedan manipuladas con matices lingüísticos, por connotaciones o por implicaciones pragmáticas, que

---

<sup>93</sup> Y creemos que con un sentido «programático», expresado en ese mismo deseo, para que las palabras se hagan obras, como los amores; y para nuestro poeta *que se hagan realidad*, incluso de una nueva etapa -aventura- en su poesía, como ya hemos señalado.

permanecen de ese modo incrustadas en el poema conformando actos comunicativos o recursos literarios como otro elemento poético más.

Pareciera que ningún rasgo de expresión cotidiana escapa a su ojo, y así en *HOY en día El desencanto...*, -en la página 15 del texto original, al final del librito-, reproduce un texto que imita el de un responso funerario, o el texto de una lápida de un cementerio, en una muestra de crítica social ante la situación de los mendigos y los necesitados que piden limosna junto a los grandes almacenes y la indiferencia de los que pasan por la calle sin mirarlos:

[...]  
Murieron acribillados por los balazos-  
de limpéSIMA INDIFERENCIA de los que NO  
fueron sus hijos ni allegados, abSUELTOS  
POR LOS OJOS DEL CIELO -SOLO AZULES-, Y  
BAJO ESTA CARNE ESPERAN LA RESURRECCIÓN  
DE LA PIEDRA.  
[...]

Se muestra el poeta en el poema como el narrador de un hecho trágico, a medio camino entre la epopeya cultural juglaresca y el modo periodístico, como el que no quiere involucrarse... pero que denuncia sin dejar de mostrar a la vez un *hecho literario* (por el tratamiento narrativo y el vocabulario) con un gesto común en su poesía, como es la defensa de los débiles y necesitados. En la hechura poética no se le escapan al lector la lectura sesgada -y obligada por el tema- de “pésima” en el interior *trastocado* de «limpíSIMA», ni “-SUELTOS”, que *campan* independientes de sus propios significados, desprendidos hasta de la sintaxis (sin *conexión* entre “-sima” e “indiferencia”, ni “-sueルトos” y “por los ojos del cielo”), y que parece que no remiten a una realidad ficticia sino imposible -y poética-, a través del deseo que formula el poeta sayagués.

Pero no se trata solo del *reflejo* en el poema del lenguaje cotidiano sin más sino de que entren también en el poema actitudes y elementos de la vida cotidiana, o la expresión de la modernidad del momento. Véase a modo de ejemplo el uso de la tecnología -«audiovisual»- con un texto elaborado *sobre* su devoción por Claudio Rodríguez, en la dedicatoria del poema “Madera y alma” de *El aroma...*:

-Trasunto para «otra» ODA  
CLAUDIO VISUAL-

...donde para un lector no atento pasa desapercibida la creación poética alejiana, «audiovisual», basada en la similitud sonora encerrada en la dedicatoria, y que a su vez podría ser una referencia al modo de declamar la poesía que tenía Claudio Rodríguez<sup>94</sup>. La *devoción* por Claudio Rodríguez está evidenciada, a simple vista, en la palabra “ODA”.

Y el resultado es un alarde de creatividad *-vanguardista-* que remueve el sentido unidireccional de la poesía y del lenguaje por tanto, llevándolo a la expresión más pura del mismo: la necesaria colaboración del emisor y del receptor en el proceso comunicativo de la poesía. Porque en el tema que nos ocupa no se trata de que el poeta exprese la belleza de la poesía con el lenguaje (de la forma o de sus contenidos), ni de que el lector vea los entresijos del saber hacer del poeta (sus artilugios literarios), sino de que comprenda, y aprecie o valore (en un ámbito sociolingüístico) la gran variedad de signos, desde serios hasta bellos, que hay al alcance del lector para sentir la poesía *-sencilla-* de la vida diaria, donde el reconocimiento de que hay comunicación, de que existe diálogo entre emisor y receptor, es necesario para el poeta sayagués.

Resultados que nos llevan a manera de conclusiones en la poesía del zamorano a que no se trata de seguir solo los principios teóricos o prácticos que unen la lingüística y la literatura, sino *-y esencialmente a la vez con ellos-* los principios de un compromiso con el hombre, en su vertiente social pero también individual, de índole filosófica: desde una plasmación social o sociológica de sus versos, en un contexto crítico, recordando a Walter Benjamín, hasta un sentido metafórico, cercano a la ética, como el de César Vallejo<sup>95</sup>, capaces entre todos (lenguaje, literatura, compromiso y crítica) aparte *-más que-* de sugerir, de incitar emociones y sentimientos en el lector.

#### **4.8. Un lenguaje visual (-De la tipografía a la filosofía-)**

Consideramos a la visualidad en nuestro trabajo una parte importante porque el mensaje poético de Justo Alejo no se ciñe solo a la palabra aunque sea su protagonista

---

<sup>94</sup> Nos sirve de muestra esta página de youtube <https://www.youtube.com/watch?v=NhFKEGdVAVc> , [04/09/2015].

<sup>95</sup> Son escritores, filósofos, estudiosos y lingüistas (Jakobson, Coseriu, Barthes... o Theodore W. Adorno, Althusser, MacLuhan, o Antonio Machado) que aparecen de forma expresa o tácita en sus libros, citados o usados en palimpsesto en sus poemas, prólogos o artículos de prensa y reseñas literarias a lo largo del tiempo poético que le tocó vivir al poeta sayagués.

especial. De este modo queremos destacar todos los elementos que entran por los ojos y que están presentes en su poesía. Así queremos que desfilen por nuestras páginas dibujos o anagramas, pero también elementos de la compaginación tipográfica como colores y espacios en blanco, incluida la página. Sin olvidar el impacto visual que tiene la ruptura de la palabra al dejar levantadas letras o sílabas en mayúsculas, las más de las veces sin el reconocimiento social o aprendido en la escuela, y con un sentido o significado que, a simple vista, se le escapa al lector (que somos todos).

El poeta zamorano se embebió, de una manera profunda, de la literatura española, en su formación aprehendida en libros, o/y cultural a secas, pero su Lectorado en París fue una plataforma que le llevó a interesarse aún más por la lingüística y por el mundo de la publicidad, junto a los grandes poetas iniciadores de la poesía moderna desde Baudelaire o Mallarmé a Laforgue, Verlaine, Apollinaire, Valery, o Saint Jhon-Perse, entre un largo etcétera que no acaba en la Francia de Bretón sino en la lengua -y la literatura- de Octavio Paz y Jorge Guillén, y en la más renovadora modernidad<sup>96</sup>, - pero siempre con un soporte fundamental en la palabra- que de una u otra manera pulula por sus versos y sus artículos de prensa<sup>97</sup>.

Y vamos a empezar por la palabra para que la ruptura que nos propone el poeta sayagués sea más delicada y asimilable a nuestra moderna cultura audiovisual.

En efecto, a través de los *silencios gráficos* que comentamos más arriba en la tipografía que *manipula* el poeta zamorano, se llega en ocasiones a la expresión por realce de una letra, la «o», que se puede considerar simbólicamente como un *hueco*, que empieza formando parte de una palabra a la que añade una llamada de atención sobre el significado de la misma, y acaba siendo a través de la semiótica que genera su

---

<sup>96</sup> En lo relativo a la considerada poesía visual, se puede ver en el magnífico estudio de Guillermo de Torre (1974), *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, la escasa vinculación que hay entre la poesía visual *histórica* y nuestro poeta por la preponderancia en el poeta zamorano de la palabra frente al objeto, que le aleja del simple uso del significante y la imagen como soporte que son los elementos sobre los que se centra la poesía visual en nuestro entorno español. Sin embargo nos han sido útiles los capítulos del volumen 3 referidos a «*letrismo y concretismo*» (pág. 113-134), «*poesía, tipografía y lenguaje*» (pág. 284-286), o «*palabra e imagen visual*» (pág. 287-292), y han sido una guía para nuestra tesis los trabajos de Rafael de Cózar sobre poesía e imagen..., o los de Clemente Padín o José Carlos Beltrán, Díaz Rojo, López Fernández, y Muriel, reseñados en nuestra bibliografía.

<sup>97</sup> Muchos de sus artículos -no solo literarios aunque hace referencias constantes- están en *El Norte de Castilla* (“Un cierto olor de cantidad”, sobre Aleixandre, el 20 de octubre de 1977; sobre Gerard de Nerval, “Efemérides. Balada VII”, el 29 de enero de 1975, etc.); en *El País* (“La música callada de Francisco Pino”, el 22 de agosto de 1976); o revistas como *Triunfo*, *Trece de nieve*, *Poesía*, ya citadas en esta memoria.

simbolismo, un camino abierto a la filosofía o a un lenguaje filosófico. Hay muchos ejemplos a lo largo de su obra; señalamos en *SERojos...*, en el poema “Luna rellena<sup>98</sup>”, la significación de la «o» final de “BuenO”. Destaca y alude el poeta sayagués, con una antítesis *disfrazada* de oxímoron, a lo malo de ser bueno en exceso (tanto que “se murió de hartazgo”):

[...]  
y se murió  
de Hartazgo  
de  
ser  
tan BuenO  
[...]

Aquí la reflexión filosófica, enmarcada en un lenguaje coloquial, se observa levemente destacada por el poeta sayagués, en las palabras señaladas con letras mayúsculas, “Hartazgo” y “BuenO”. Aparte de la intensificación del significado, potenciado a nuestro entender *-por ese uso-*, de la «O» final en mayúscula de “BuenO”.

Hay otro ejemplo en el poema “the MOON is in the Bote” del mismo *SERojos*:

[...]  
Casi explOrada  
tu faz  
luces el C E R O  
[...]

... si bien en este caso esa «O» de “explOrada” parece una alusión a la luna de forma visual (“tu faz”) y no a una significación más simbólica. Aunque el *cero* del último verso “luces el C E R O” nos vuelve a remitir a la expresión conceptual o filosófica del vacío -de la comunicación- y de la nada que reseña-crítica en el poema, desde la misma banalización (abundando en la ironía) del título, expresa en el lenguaje popular y la mezcla, como un potpurri, de los idiomas empleados.

También hay ejemplos de ese «cero» en *monuMENTALES REBAJAS...*: “CALLAmOs”. Tiene aquí una expresión simbólica aunque en este caso en clara alusión

---

<sup>98</sup> La ironía del adjetivo del título, como del poema e incluso de todo el poemario, abunda en la crítica, al dejar en evidencia, por contraposición, el mundo real, sugiriendo con el mundo literario la verdadera realidad.

a la imposición de silencio, ya sea sugerida o autoimpuesta, imposición, por otro lado, a la que se alude desde el título del poema “NEO ACULTURACIÓN NEÓN”.

Parece dejar el poeta sayagués -con esa manera de hacer- un rastro connotativo o una implicación evidente de la vinculación que se establece entre la «o» y el simbolismo del *cerro*, encerrados en la propia palabra “CALLAmOs” que tiene en sí misma un significado de silencio. Debemos leer de este modo el poema (desde el título) con una carga semiótica que nos lleva en este ejemplo no solo al significado -al concepto- que expresan de una forma denotativa las palabras, sino a la imposición social o política marcada en el silencio que esconde en la forma (de manifestarse) el poder económico aludido, y, por ende, con ese marco filosófico que genera la ética, a la denuncia y la crítica social.

Pero hay un caso más llamativo en la referencia al significado de la palabra “insólito”, un significado al que la expresión tipográfica y la disposición versal con las últimas letras descolgadas y/o encabalgadas, le añaden una doble carga semiótica de asombro y soledad. Se percibe así la palabra “insólito” como una impronta que hace recordar, y potencia -negativamente mediante la ironía-, la significación del título, un neologismo que juega, de modo connotativo y por asociación fonética, con el concepto de la nada y con el “NO-DO” (*un noticiario de obligada presencia en los cines antes de la emisión de la película correspondiente durante el franquismo que era uno de los modos de propaganda visual del régimen*). Hablamos del poema “NO-DE-RÍA” del mismo librito -pliego de cordel- que acabamos de citar:

[...]  
TAL UNA INVISIBLE CATEDRAL ELECTRÓNICA  
DEL PORVENIR  
EN MANOS  
de  
    Algo  
In-  
só  
li  
t  
O

No obstante empieza el poeta sayagués a resaltar más ese uso semiótico de la «o» al final de verso de una manera constante, en un libro posterior, *Separata de Lo Mismo*. En este libro hay un poema donde además destaca su posición final de rima. Es



en el soneto “CAUDAL SIN GRADERÍO” donde el impacto visual de la «O» final de verso, aparte del gráfico, se añade -y potencia- al propio del significado de cada palabra (y del poema): “[...] ciel-O / ... llant-O / ...tant-O / ...suel-O / ...vuel-O / ...quebrant-O / ...parale-O / ...espant-O / ...remit-O / ...Pedr-O / ...granit-O / ...poliedr-O / ...cedr-O / ...delit-O [...]”. Todo el poema está dedicado a un *Pedro*<sup>99</sup> de quien pondera cualidades y personalidad. Remata el soneto con un verso a modo de estrambote “De lesa compañía: lo repito.”, que no hace más que poner en evidencia la amistad -o el homenaje- que se desprende de los versos, parafraseando, en positivo, la conocida expresión «de lesa humanidad», para recalcar la importancia de un hecho para *toda* la humanidad.

Sigue usando este recurso en varios poemas de *Son / netos...* donde ya reseñamos la *con*-fusión, voluntaria, con el sonido de la propia palabra en el poema “Nítido”: “[...] mientras truena la voz del chatarreroOO... [...]”, y que se da en posteriores libros como *HOY en día el desencanto...* y *El aroma....* Pero queremos poner la mayor atención en un poema del cuadernillo inédito, publicado por Piedra al comienzo del volumen II de *Poesía*, “SOLEDADES Son ORAS”, donde la *llamativa* “O” final de palabra queda de manifiesto en este caso -y en repetidas ocasiones en el poema-, por elipsis:

Monó**LOG**-  
Para ventrí**LOCU**-

**O**

Le enseñaron con fuerza que debía encontrarse A  
SÍ MISM-

-¿dÓNDE?

-(EN OTROS)

Y todavía

EN EL OCASO-asímismo-

SE BUSCABA  
cALV-

<sup>99</sup> Posiblemente haga referencia, por antonomasia, como ya hemos reseñado, al obrero luchador de tal nombre, Pedro Rojas, de *Poemas Humanos y España aparta de mí este cáliz* de César Vallejo (1987: 238-240). O, en un plano contrapuesto de ironía y crítica, al *Pedro* cotidiano y popular del refrán «como Pedro por su casa», señalando así que ya no es ese hombre sencillo, normal y cotidiano del refrán, que expresa en la cita inicial del poema: “tú no eres / Piedra / ni de piedra, / Pedro.”

EN ABSOLUT – por la casa  
Y SOL=

Es en realidad una prueba del uso consciente de ese recurso con un efecto transgresor y vanguardista, y un modo de poner el foco de atención en esas palabras a las que les ha hurtado la letra final, sobre todo en su significado y significación simbólica, y con el añadido de lo que hemos denominado por su expresividad *huecos* y *silencios gráficos*, al dejar en evidencia las palabras de inicio y final del poema. Pensamos que las se convierten en esos momentos de la creación poética para Alejo en elementos semióticos y conceptuales, considerando esas «oes» como «ceros», y añadiéndole por esa misma razón una expresión enigmática que parafrasea el vacío o la nada en la significación de todo el poema<sup>100</sup>, yendo desde la antítesis al oxímoron, a modo de conclusión; de tal manera que en este caso la «o» tenga claramente un sentido de amistad, y en general de entrega a los demás: “encontrarse a sí mismo... en los otros”<sup>101</sup>.

Y todavía da otra vuelta de tuerca el poeta zamorano que podemos considerar que suma un paso más en este camino de arrancar mayor expresión semiótica a las palabras cuando llega a horadar el papel, mostrando un agujero real, y otorgando al poema otra dimensión, que más que simbólica -a través de las palabras- creemos que es filosófica, con ese ir más allá -*al otro lado*- de las condiciones físicas de la página.

En efecto creemos que es un rasgo más filosófico que otra cosa la presencia de una determinada y concreta composición -deliberada- de elementos y rasgos tipográficos variados, junto a lo que hemos llamado *huecos* y *silencios gráficos*, versalitas, sílabas destacadas por la rotura de palabras y versos, con un resultado visual aparte del lingüístico, y semiótico más que simbólico, porque escapa de la mera presencia de un lenguaje de palabras -que remite a ideas y realidad-,... en varias páginas de *sola-* / *MENTE* / *unas* / *PALABRAS* ...<sup>102</sup>. Un libro que, por cierto, comienza con un

---

<sup>100</sup> Es clarificador y sugerente el comentario de Francisco Pino sobre esas «oes» en el prólogo a *El aroma del viento* (pág. 14): “[...] ¿A qué quería comparar la O? ¿Con la sogá de un patíbulo? ¿Con la rueda que lleva al hombre a lo ignoto? ¿Con lo ignoto mismo? ¿Con el vacío? ¿Con la nada que supone cualquier idea? ¿Con el aro obligatorio por donde ha de pasar el hombre? ¿Con la muerte? [...]”.

<sup>101</sup> Ya hemos comentado que este grupo de poemas, “*SolIDADES son ORAS*” estaba preparado por el poeta zamorano como un pliego de cordel, que no vio la luz, dedicado a su amigo de juventud José M<sup>a</sup> Arreciado, con quien compartió vicisitudes en París.

<sup>102</sup> Se trata del empleo de tipografía de colores, pero no solo para unas palabras, sino -siguiendo su particular estilo vanguardista- para partes de palabras, finales de sílabas, incluso palabras completas y

agujero ya en la misma portada, y continúa con varias páginas donde aparecen textos que podrían considerarse de justificación de la edición, pero que *funcionan* como poemas breves por la disposición tipográfica de las páginas que usa el poeta sayagués<sup>103</sup>, y donde anuncia e insinúa, a modo de prólogo (un hecho que llega a ser tan habitual como necesario en sus libros) el contenido y el tema del que va tratar en el interior. Así se puede apreciar en la segunda página del libro con una cita de Federico García (Lorca)<sup>104</sup>:

y las vemos llenarse de agujeros sin fondo.

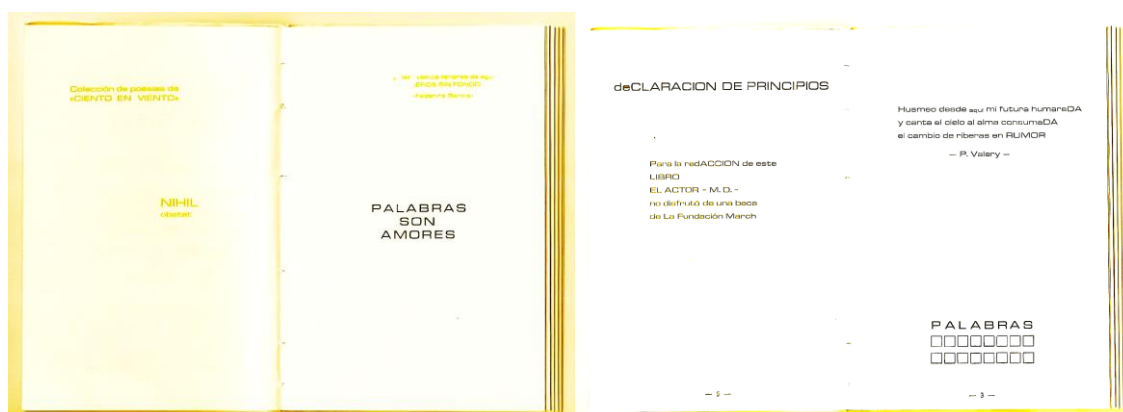
-Federico García-

PALABRAS  
SON  
AMORES

... donde se ve que alude -en esa página- a las palabras con una expresión cotidiana del refranero y donde, en forma de palimpsesto, deja expreso que considera que las palabras no tienen fondo (semántico, añadimos nosotros), por la mención de los

versos, etc. a las que añade diversos tipos de letra y distinto tamaño en otras ocasiones, y a lo que incluso suma dibujos en algunos poemas, ofreciendo al lector una múltiple expresión comunicativa y poética.

<sup>103</sup> Colocación de lo que podríamos llamar el texto fundamental en el centro de la página, con un título en la parte alta e incluso con dedicatoria de respeto en el margen derecho de la parte alta de la página. Véase más que en la edición de Piedra cuyo formato de caja tipográfica es diferente, en el libro original de 1978:



<sup>104</sup> La cita, que consideramos una referencia temática con el poema alejano en sí, tiene también una imbricación en el modo de concebir este libro como una respuesta expresada con “palabras son amores” ante tanta situación negativa y de desencanto que se vive en esos momentos en España, y es del poema lorquiano “Cuerpo presente” de la *Elegía a Ignacio Sánchez Mejías*, (1935); también en <http://datos.bne.es/obra/XX3384256.html>, [02/04/2015]: “[...] Estamos con un cuerpo presente que se esfuma, / con una forma clara que tuvo ruiseñores / y la vemos llenarse de agujeros sin fondo (...)”.

agujeros, y que a la vez son, en un plano simbólico, portadoras de amor, por su alusión a eros. Rasgos o elementos a los que hay que añadir, (comprobando que como en tantas ocasiones hay más de un rasgo que comentar a la vez en la poesía del poeta zamorano), los propios de la función expresiva de la modalidad, al resaltar la significación de “los agujeros sin fondo” con el color amarillo de los primeros versos del poema, que funcionan, por otro lado, además como cita introductoria. Un color amarillo, por otro lado, que alude a algo o alguien a quien se expone públicamente de un modo crítico. Una alusión que puede entenderse como referida al libro, o, extrapolando su simbología, a la poesía, tal y como la concibe Alejo en esos momentos.

Es un camino que parece natural -y filosófico-: de la expresión gráfica de soledad de la letra «o», a la nada del cero, y al vacío del agujero que expresa simbólicamente los conceptos anteriores<sup>105</sup>. De hecho son casi la mitad los poemas del libro<sup>106</sup> en donde utiliza colores, distintos tipos de letra o los agujeros para realzar el sentido de la «O» con una interpretación que consideramos filosófica o conceptual en la palabra y en la sintaxis; entresacamos como ejemplo el poema que ya hemos comentado, “DURACIÓN Y DUDA”:

Aquí estOY  
pero  
¿quién sO-  
Y? \_\_\_\_\_  
○\*

*\*Nota del doctorando:* aquí, al final del poema, no hay una «O» sino un agujero que pensamos que hay que incluir en la lectura -comunicativa- del poema. Apelando a la semiótica, ya sugerimos que se debe leer “yo” continuando la significación del enunciado “¿quién soy... yo?”, insinuado en la presencia gráfica de la “Y”, sola, a principio de verso y con el espacio en blanco subrayado en color, que *pide* la presencia real del sujeto gramatical de la oración sintáctica expresada en el poema.

<sup>105</sup> No serán sin embargo las únicas referencias a la nada y el cero. También apoyándose en la palabra y su significado aludirá en varios poemas a la nada, como en el poema titulado precisamente “Nada” donde las comillas y la disposición visual del poema resaltan esa «nada»; aunque al final esa «nada» se convierta en lo que se otorga de «gracia», en la expresión coloquial dialogada («gracias» - «de nada») que devuelve respetuosamente la gracia o el favor recibido con un «de nada». Un recurso lingüístico habitual en Alejo, que se hace sin embargo literario en el del poema titulado “Algo”, donde lo conceptual del vacío parece estar expresado con un cierto minimalismo que recuerda incluso a un haiku: “Polen del día / fragancia / y materia // Lluvia fina / SOL CLARO”.

<sup>106</sup> Todo el libro es una muestra variada de semiosis: de las 77 páginas del libro 23 tienen referencias de color (amarillo, sepia, y rojo o teja); 11 páginas portan de modo significativo un agujero, además de la portada, e *insinuado* en otra; y cerca de 20 una tipografía diferente en el mismo poema.

Y traemos de nuevo el poema a colación porque ahí nos encontramos una «o» simbólica y un agujero que le sirven, a la vuelta de esa misma página, en el poema “EGOI / ISM- / O – EGO / OMI / SO” para insinuar la ausencia de esa “O” en el yo de la página anterior, (*como aseguramos por la disposición visual en que queda el verso “Y? \_\_\_/O”, con la elipsis*), mediante la presencia ahora sí clara y *agrandada* del «yo» en la página actual, a la vez que remarcar el mismo mensaje del título: «hay que hacer caso omiso del egoísmo», expresado en la secuencia verbal escrita verticalmente, y a su vez destacada visualmente por la separación versal: “EGOI / ISM / O – EGO / OMI / SO”.

Pero la «O» es, o puede ser, también la expresión del vacío como concepto<sup>107</sup>, en el poema sin título del mismo poemario, recalcado en el significado de cada palabra:

*puro*

silenciO

clarO

espejO

⓪\*

\*Nota del doctorando: aquí no hay una «O» sino un agujero

Se encuentra este poema en una página en cuyo reverso (en este caso, la página anterior) se encuentra el poema “Homenaje”, ya comentado en otro apartado de esta tesis, donde alude el poeta sayagués al juego intelectual y conceptual de *orar* a Dada (*una referencia al dadaísmo*) con unos versos que mencionan una *escultura hora-dada, que es culto al viento*, donde la «O» de “viento” es un agujero de tres cuerpos de la caja tipográfica, por donde materialmente puede pasar el viento al estar la página horadada:

Ora-DADA / una escultura / es cultura / o cultO / Al / vient⓪.

---

<sup>107</sup> Es inequívoca la referencia al letrismo y la poesía concreta, que, por lo menos, sabemos que conoce y comparte con Francisco Pino a la vista de sus respectivas obras. Los artículos que escribe sobre Pino o Eduardo Chicharro no aluden a una influencia de esas manifestaciones de la neovanguardia, más bien a un cierto distanciamiento, pero sí a su conocimiento y a coincidencias.

Hay además un uso *literal* del agujero como letra «O», es decir como si fuera una letra que formara parte de una palabra que queda destacada semánticamente por ese quehacer de Alejo en diferentes poemas, como en el poema “SONeto”, donde los ecos de las vanguardias de principios del siglo XX no parece gratuita. Recordamos así el poema donde comentábamos la *inefabilidad* del lenguaje y hasta de la poesía:

“N○ / EXISTE”.

*Nota del doctorando:* en “NO”, no nos encontramos una «O» sino un agujero.

Ahondando en ese uso simbólico de la «O», con una interpretación más cercana a la expresión de la nada o el vacío (un valor conceptual cercano al cero como valor numérico), apreciamos también un valor transcendental en el poema titulado “ECO” como expresión metafórica de la materia (“mater / -i-a-”, escribirá nuestro poeta, «insinuando» madre) donde reside el origen de la vida: “flor y luz”. Es como decir, literalmente, que la vida -“flor y luz”- va surgiendo de la nada. Una recurrencia conceptual y filosófica que como hemos visto es habitual en todo el libro.

Un terminología que adquiere un carácter simbólico, con una connotación ética como se ve de una forma más palpable en el siguiente poema sin título donde el poeta zamorano nos muestra la escasez de recursos económicos en tiempos de penuria a través del símbolo religioso católico de «la hostia», con la disposición del texto en forma de cruz y la alusión semiótica al poder de transformación de la palabra «eucaristía», en la que el cambio de una vocal (la «e» por la «i») <sup>108</sup> -un simple rotacismo- la convierte en una crítica social:

LA

O ○ \* O

---

<sup>108</sup> Estamos en realidad ante una paronomasia donde el término «original» está elidido: *eucaristía-eucarestía*.

## EU CARESTÍA

\*Nota del doctorando: aquí no hay una «O» sino un agujero

Reseñamos un último uso simbólico de la «O», en este *libro de horas, oras*<sup>109</sup> y *orificios* tan profuso en ellos. Se trata de un poema al que ya hemos aludido en el apartado sobre la tipografía, desdoblado en dos, pero al que nos referiremos ahora en la que consideramos *primera parte* del mismo, que hace alusión al exilio. No tiene título, aunque se podría considerar la «O» inicial como título, por la disposición gráfica de esa «O», encerrada en lo que parecen dos círculos -uno dentro de otro-; y el poema, que se forma con esas escasas letras y la palabra exilio, parece aludir a un exilio interior, (quizás el propio del poeta sayagués en su terreno profesional -en sus últimos tiempos-), o quizá el modo de expresar en un ser humano cualquiera, en un tiempo cualquiera y de un modo anónimo, lo que le ocurre a todos en un plano general ante semejantes circunstancias. Todo un símbolo gráfico con la mínima expresión.

### 4.8.1. Relaciones y diferencias con otros poetas vanguardistas

La proximidad formal vanguardista de los poemas que acabamos de analizar con, por ejemplo, la serie *Bronwyn*, de Cirlot y sus póstumas *Nueve Variaciones Fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn*, así como con los libros de los primeros años 70 sobre los agujeros y las páginas en blanco o negro de Pino, nos debe hacer reflexionar sobre las posibilidades del lenguaje vanguardista de Alejo.

Y es ahora que entramos de lleno en el análisis y la interpretación de los recursos lingüísticos más innovadores del poeta sayagués cuando queremos matizar las coincidencias y señalar las diferencias del poeta sayagués con los poetas vanguardistas, -y no solo con Cirlot o Pino- para remarcar de ese modo su personalidad.

---

<sup>109</sup> Juega el poeta zamorano con la grafía de la palabra, referida al sustantivo temporal *horas*, y al verbo *orar*, vocablos ambos reunidos en los libros de horas medievales, que es a lo que parece hacer alusión el subtítulo del libro, ya en el interior del mismo en la portada de justificación, para poder añadirle *orificios*, en relación de proximidad fonética y sonora con “oras”, en vez de agujeros.

Digamos de entrada que la amistad con Francisco Pino, que viene de finales de los años cincuenta, se ha reflejado al compartir inquietudes ante el lenguaje o la creación poética, aunque no en la transcendencia de la poesía de cada uno, más preocupada en el caso de Pino por su ser como poeta, que en el caso de Alejo, que busca no tanto trascender sino cambiar las relaciones sociales e incluso la propia sociedad. Defendemos que el *dolor* por arrancar al lenguaje palabras o el buscar una solución -y encerrarse- en el silencio, se muestra poéticamente en Alejo desde sus primeros pasos poéticos en un terreno solamente conceptual, mientras que en Pino esa misma preocupación por la infabilidad del lenguaje, su plasmación en el simbolismo, y el silencio consiguiente como respuesta es un territorio personal y más intelectual, metafísico incluso, y aunque se dé a lo largo de toda su trayectoria, se conocerá por el gran público *físicamente* al final de los años sesenta con *Textos económicos* (1969). Quizás también esté motivado por la tendencia de Pino, a partir de la guerra civil española, de aislarse del mundo mientras Justo buscaba -y necesitaba- la relación con el *otro*. Aunque lo que sí es claro es que su amistad les llevó a compartir preocupaciones y respuestas con la base común del lenguaje, como los poemas con el letrismo como base en Pino, de *Solar* o la tercera parte de *Siyno sino*, y a la vez en Alejo el mismo letrismo, con el poema “Nieve” o los agujeros de *sola / MENTE...*, que hemos comentado aquí y que también había experimentado Pino<sup>110</sup>.

Por otro lado también pudiera haber alguna similitud con el letrismo (por ejemplo en José María Iglesias con “El Gol de la Victoria”, a través de las «oes», en *Poemas visuales* de 1969; o Brossa en la boca que grita “Gol”, en *Poemes visuals* de 1975), pero creemos que es una coincidencia formal porque lo que identifica y separa el modo de hacer de Alejo es la fuerte vinculación al lenguaje, y la intención crítica *útil*; es decir, que la crítica se aplica en el propio poema al significado y referentes del poema, y no tiene ese carácter abstracto y conceptual que impregna siempre a los poetas y los poemas vanguardistas.

---

<sup>110</sup> Comenta Muriel (2009:21) a propósito de Pino: “El autor opta, ante el fracaso del lenguaje, por los juegos lingüístico-visuales o, en su fase más radicalizada, por el abandono de la palabra. Por eso, lanza irónicamente un viva ante la perspectiva del fin de la literatura. Esa rebeldía ante la institución literaria entronca con el espíritu de ruptura de los místicos, Mallarmé y los vanguardistas. Como en aquellos, la poesía es vacío y silencio. Su serie de libros *Agujeros para la poesía* (1972-1977) renuncia al signo alfabético y, en su lugar, adopta códigos como la geometría, la aritmética y el color en un intento por expresar desde la imposibilidad lo indecible”. Debe verse también el trabajo de Alfaro Calvo, José J., (2003:09-11) por sus referencias al espacialismo, minimalismo, etc.: “[...] donde los agujeros troquelados solos o acompañados de secuencias de letrismo y papeles de colores de diferentes texturas, conforman ese juego de la confusión sensorial, que más bien es síntesis de todos los sentidos”.



Compartirá con Brossa también respuesta y resultados al hacer el poeta sayagués lo que podríamos llamar poemas-objeto según la terminología de Brossa, como alguno de los poemas de *Separata de lo mismo* o *Son / Netos /// son /ecos*, que comentaremos a continuación; aunque ya se pueden rastrear en el “DesnUdo baja el CABALLO” (*Siete poetas vallisoletanos*, 1963). Y claro, experiencias semejantes con López Gradolí y su *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*” (1971), en la hechura de varios de los poemas-collage de *HOY en día El desencanto...* con dibujos sacados de la prensa diaria. Si bien la diferencia con todos ellos, como hemos señalado anteriormente, es que para Alejo son poemas concebidos en la cercanía del lenguaje y mimetizados con él más que en la visualidad que comprende el poema-objeto en sí. Relaciones y concomitancias sí, pero consciencia de hacer poesía vanguardista, no.

Y si está cercano también a Felipe Boso, como vemos en el ejemplo que recoge Muriel (2009:8): «Felipe Boso [...] entiende la poesía a modo de metalenguaje. Especula y juega con las palabras. Nos desvela sus trampas, su precariedad. Se pregunta en «“Incongruencia” (*T de trama*, 1970): “¿por qué no pusan los años?” si los años pasan, pesan, pisan y posan», lo aleja, por la intención primordial para el poeta sayagués de nuevo de concienciar a la sociedad a través de la crítica para que pueda *escapar* de la dependencia económica. Apuntamos además en este caso, el interés por el juego lingüístico, intencionado pero banal en su preocupación lingüística inmediata, por encima del contenido social de la poesía del poeta zamorano.

Pero lo que creemos que el rasgo diferenciador más evidente con otros poetas vanguardistas es que no hay una preocupación intelectual por la devaluación del lenguaje en Alejo sino un modo (que se encuentra en su propia creatividad), de hacerle decir al lenguaje más, porque el poeta sayagués lo pone en situación de contradicción, que no es una contradicción intelectual insistimos, sino el modo de hacer contralenguaje a través del referente del lenguaje; ya que pensamos que coloca a la realidad a la que se refiere su poema, en la contradicción que se manifiesta en el lenguaje en concreto, en el lenguaje portador del mensaje crítico que desenmascara a los manipuladores de la publicidad o del avasallamiento de las grandes empresas, cuando no de las contradicciones del ser humano.

Tomando un ejemplo más aséptico, al margen de los poetas españoles, vemos más intención y cercanía con los *Topoemas* de Octavio Paz (2014), por el manejo lingüístico intencionado (en el poema “Ni-ego”<sup>111</sup>, «*Nagarjuna-Topoemas*» aconseja el poeta mejicano editar respetando: “(el) ritmo descendente de *Niego* y de dispersión de *Ni/Ego*”), aun a pesar de las diferencias ya señaladas. Y es que lo que creemos que le acerca a Paz, en estos casos, y le separa de los vanguardistas españoles es la preocupación reflexiva -y personal- sobre la soledad del hombre ante la sociedad y ante el propio lenguaje; otro rasgo, además del rango social que circunscribe la poesía alejiana. Una preocupación que se da no en el origen ni en los métodos, que creemos que comparten, sino en el resultado final, el acto comunicativo del poema, su contexto y su lector, que para Alejo es más cotidiano y diario, llegando a buscar la expresión del hombre cualquiera de una calle cualquiera de una ciudad cualquiera.

Se trata de poner en el espejo de la realidad el contrapeso del lenguaje transformado por Alejo para que el lector -y ciudadano- vea el reflejo en ese lenguaje de la manipulación real a que lo someten los poderes económicos -y sociales-. Es en definitiva ese sentido, esa intención, social lo que determina la personalidad del lenguaje vanguardista de Justo Alejo, y no su forma o su intelectualidad. Hay ideología, si se quiere, pero no *conceptualidad*.

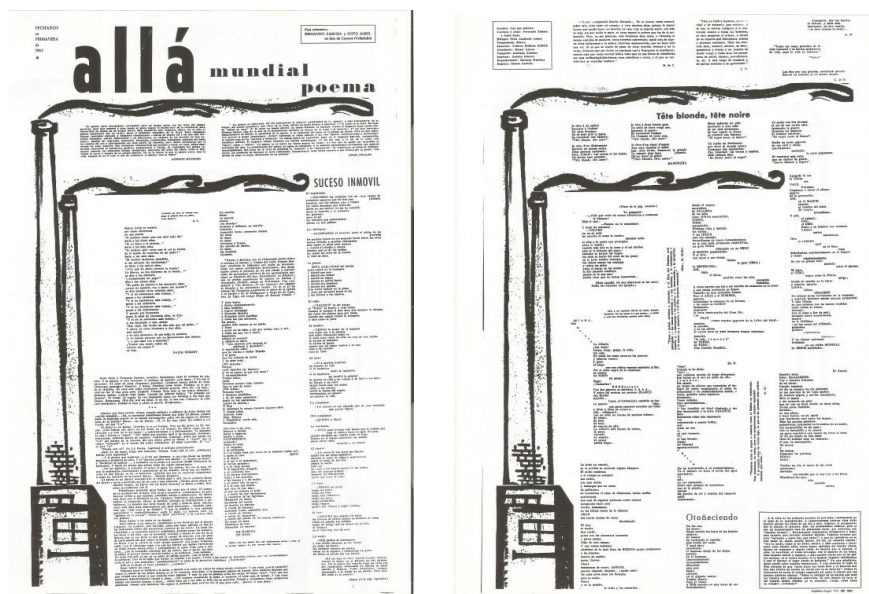
#### **4.9. Un lenguaje visual. (La composición de la página: otro tipo de semiótica -con la palabra y el dibujo-)**

Hay sin embargo otro tipo diferente de lenguaje visual en la poesía de Alejo. Ciertamente en algunas ocasiones no se trata de crear un lenguaje -visual- con la ruptura de la línea -convencional- de lectura, levantando una parte de la palabra con las versalitas, o de connotar el significado de unas palabras, sino de mostrar un “*rasgo visual*” del mensaje poético, al margen unas veces o superándolo en otras, de la parte meramente verbal de poema, y donde interviene toda la caja tipográfica de la página. Un primer intento lo experimentó con *allá mundial poema*, juntamente con el poeta

---

<sup>111</sup> Acompaña el siguiente texto al poema: «Nagarjuna: el “niego” cae, se parte en dos y así niega al ego, se niega». Apuntamos que la estancia de Octavio Paz en la India le llevó a considerar en el Nagarjuna la búsqueda de la verdad en la inexistencia de la existente y por tanto de la vacuidad. (Meyer-Minnemann, 1992: 1122-1123).

palentino Fernando Zamora, en 1963 y en una página a doble cara y a tamaño *sábana de periódico*<sup>112</sup>:



Unos años más tarde con el bagaje de años y experiencias encontramos dos libros<sup>113</sup> en los que el poeta sayagués dispone en la paginación del libro, siempre en cada caso concreto de uno u otro libro en el lado izquierdo o en el derecho<sup>114</sup>, textos donde el componente visual es importante, mostrando en variadas ocasiones un dibujo mezclado con el texto verbal. Hay un diálogo entre las partes del texto resultante, o dicho de otro modo hay que entender que el dibujo forma parte, por su inmersión en un plano de semejanza o contraposición -siempre como una explicación añadida- en el mensaje poético<sup>115</sup>.

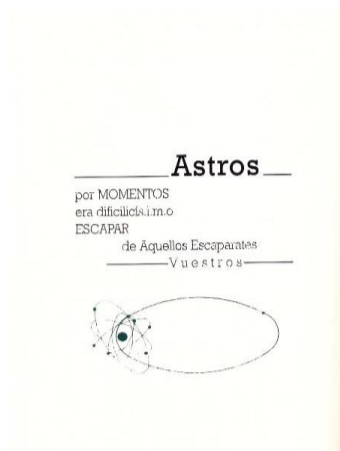
<sup>112</sup> Los textos, sueltos, están recogidos en el volumen 2 de las obras completas editadas por la Fundación Jorge Guillén, en el apartado “Allá mundial poema (1)” del cuadernillo «Material Móvil»; no así el texto original que reproducimos aquí, gracias a la gentileza de Fernando Zamora, y que incluimos en un anexo al final, y a mayor tamaño. Se puede apreciar de esta manera las preferencias visuales y espaciales del poeta para colocar introducciones, textos propios y ajenos, así como el dibujo de Félix Cuadrado Lomas que los envuelve. Llamamos la atención por la inclusión aquí de textos teatrales (“*Suceso Inmóvil*”), como otro ejemplo más de su interés por la lengua oral o la modalidad en toda su obra.

<sup>113</sup> Se trata de *Separata de Lo Mismo*, y *Son /netos /// Son / ecos*; a los que se puede añadir *sola- /MENTE unas / PALABRAS / Libro de horas y orificios*. Es llamativo cómo va complicando el significado de esos poemas visuales a medida que avanza el tiempo, ya que de los simples dibujos del primero pasa a los orificios del último con un claro componente filosófico y conceptual, al que no es ajeno la tipografía de colores que usa también de un modo semejante a las versalitas y con un carácter simbólico añadido.

<sup>114</sup> Encontramos disposición semejante en los poemas “Oráculos” o “Escalón”, en «Cofre de armonías», de la *Obra completa en poesía* de Apollinaire (1980-1981); que entendemos como otra muestra de la influencia de la literatura francesa en el poeta sayagués, especialmente de la poesía vanguardista desde Baudelaire a Breton.

<sup>115</sup> Según López Fernández, Laura (2001): “Los concretistas (años 50 en Brasil Décio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos, en Suiza Eugem Gonringer...) crearon una nueva sintaxis visual en sus poemas semióticos y para ello usaban el ideograma, buscaban una lengua supranacional y defendían la atomización del lenguaje verbal, creando un minimalismo verbal que operaba visualmente. Los poemas concretos van a ser el gran punto de partida de

Veámoslo en estos poemas de *Son /netos...*, recogidos de *Poesía 2*



Así el dibujo del poema “Astros” hace alusión, cuando menos, a la atracción entre planetas, comparando la publicidad y el espectador, e indicando la “dificultad de escapar” de esa publicidad. Mientras que en el poema “LEJOS” la referencia del dibujo resalta la contraposición entre una casa lujosa, de otra *galaxia*, y un sencillo palomar (aunque una lectura sugerente de “para eso” nos puede llevar, en un terreno pragmático, por presuposiciones e implicaciones, a *tanto lujo...* -expresado en el texto lingüístico-, *para estar solo* -que parece indicar el palomar en el campo-).

Queda convertido así el texto poético en estas ocasiones en un poema visual<sup>116</sup>, con un lenguaje verbal y otro no verbal *ligados*. Es ciertamente solo una posibilidad de lectura, una interpretación, pero en un lenguaje visual siempre será necesaria la colaboración de la semiótica y la suma de palabra e imagen, teniendo en cuenta connotaciones, sugerencias, y un conocimiento del mundo que a su vez tenga implicaciones que comuniquen al poeta con el lector, o si se quiere al emisor con el

---

muchos de los poemas visuales españoles de los años sesenta. Pero también hay que tener en cuenta que Campal y otros poetas estaban conectados a otras corrientes experimentales tales como el letrismo de Isidore Isou o el espacialismo francés de Pierre Garnier”.

<sup>116</sup> Para dar una mayor comprensión a los poemas que hemos llamado visuales de Justo Alejo, se puede seguir la interpretación de Roland Barthes (1990: 5-18) en, *Revista de Occidente*, sobre un proceso de relaciones y equivalencias entre el objeto y la realidad a través de quien lo ve. También es muy útil el trabajo de Alba Ferrer Franquesa y David Gómez Fontanills (2013), *Imagen y comunicación visual*, donde explican el uso de las figuras retóricas como estrategia de creación y comunicación visual, y como elipsis visual sobre un poema de Joan Brossa; o la comparación y antítesis entre el fotógrafo Chema Madoz y el propio J. Brossa, y sinédoques y paradojas con anuncios publicitarios y de propaganda, en el último apartado de la publicación universitaria catalana. Se puede consultar también en José Carlos Beltrán, (2000), “La imagen del poema: poesía visual española 1962-2000”, en *Zurgai*; o en *Pensar la imagen* (Zunzunegui Díez, 1994).

receptor en una situación pragmática; y por tanto estará abierta la posibilidad de otras lecturas dependiendo de lectores más atentos o momentos más adecuados.

Sin embargo reconocemos que es una posibilidad de lectura que parece no obstante conculcar a ese lector sencillo, cercano a la cotidianidad que envuelve la poesía del zamorano, y parece, también, necesitar a un lector más entendido que comprenda la relación entre lo verdadero y lo falso de la realidad que envuelve al ser humano en ese mundo de imágenes de mercado, comerciales. De hecho se puede observar ciertamente que en ese terreno publicitario “el mercado no es sino una metáfora parcial de este estado de cosas”, PARDO, J.L. (1988), “(ya que) los objetos quedan disueltos en la marea de las significaciones, los signos dejan de remitir a *otra cosa* distinta de ellos mismos, [...] *adquieren naturaleza*, se convierten en cosas, las únicas cosas a las que cabe acceder...” permitiendo de esa manera a Justo Alejo acercar la filosofía, la psicología, o la sociología a su lenguaje, y dejar de paso el terreno literario abonado para la crítica de todo tipo<sup>117</sup>.

Veámoslo en *Separata de Lo Mismo*, que recoge en ese «lo mismo» (misma realidad/misma respuesta crítica) la inevitable mezcla de filosofía y sociología con el lenguaje a la que acabamos de aludir, con *otros* ejemplos en sendos poemas *visuales*:



<sup>117</sup> Y añade Pardo (1988): “La nada-de-sentido de los signos eleva los carteles, los letreros, las leyendas, la letra al nivel de emblema que, como las proposiciones del “Tractatus” (*de Wittgenstein*), no vale por lo que dice, sino por lo que muestra. Es decorado, paisaje, territorio [...]”. Y apuntamos la lectura de *Los pasajes* de Benjamin (2005).

Así en el poema con el *título* “ORO” (aunque puede considerarse un poema sin título como en otras ocasiones) alude y critica el sentido comercial negativo de los almacenes (store) de «dragones», los famosos *drugstores*, unos centros comerciales, entonces (1974) de reciente creación en Madrid pero habituales en el mundo anglosajón, que estaban abiertos durante toda la noche en los últimos años del franquismo. Critica el poeta sayagués lo que *representan* estos centros porque estaban diseñados en principio para facilitar las necesidades de los ciudadanos pero que se convirtieron rápidamente en un centro más de consumismo marginando su origen de bien público en detrimento del aprovechamiento comercial. De ahí ese cambio, que interpretamos, del dragón por el cerdo, en alusión despectiva, dentro de nuestra cultura, a quien se aprovecha de una situación, «convirtiéndola» en positiva solo para sus propios y personales intereses. Por último en la *sílaba* destacada en mayúsculas, “ORE”, de “drugstore”, resuena, evocándolo, el “ORO” del principio del poema, como si fuera una rima. Lo afirmamos en primer lugar por la visualización especular de una y otra palabra (principio y fin del poema), y luego por la evidente similitud sonora, detalles ambos que ya hemos señalado como muestras de un fonosimbolismo que utiliza en varias ocasiones el poeta sayagués.

Un caso semejante observamos en el otro poema, si bien en un plano más humano, con el dibujo de «los abuelos», sobre cuyo abandono (o *-mal-*trato) en los manicomios (quizás una crítica a las residencias de ancianos) deja traslucir el poeta esas *quejas*. Quejas que entrevemos por asociación semiótica con la debilidad de los ancianos, expresadas en los “ecos”, que casi se escapan del texto de la página, y en un día concreto, “el jueves”, al que se alude en el texto, posiblemente por ser el día de visita y cuando puedan oírlas quienes vayan a visitarlos.

Aparte de lo dicho hay también para nuestro poeta otro de modo de hacer poesía -visual- más allá de la palabra. Ya hemos visto que emplea algunas veces lo que hemos denominado *silencios gráficos*, que produce un efecto visual innegable; pues bien ahora podríamos también considerar como lenguaje visual la disposición tipográfica del poema (o simplemente una palabra, un sintagma) en el centro de la página o en un lateral, como otra manera de “visualizar” el mensaje, tal y como hace con algunos textos -poemas- predispuestos a la visualización, en *Son / netos...*:

# AHORA TODOS

a precios intere**SANTI-** (*sic*)  
**SIMOS**

vea precios en  
nuestros escaparates

...donde la lectura del texto -ya convertido en poético de la mano de Alejo- nos indica como en un anuncio (a través de la disposición en la página de los *cartuchos publicitarios*), que todos somos, o debemos ser y portarnos, -“AHORA / TODOS –SANTÍ / SIMOS” -, como *santos* ante los escaparates, que nos inducen a la compra *interesantísima*.

Por otro lado la disposición del poema en la página, con amplios huecos y márgenes entre unas partes y otras, no solo está motivada por la necesidad de que el texto tenga sitio para respirar, es decir que se puede leer sin agobios, sino que está dispuesta de esa manera a imitación de los espacios que hay en los escaparates comerciales, dejando sitio y hueco *para ver* el producto en el interior del escaparate además de para leer el texto del propio anuncio.

Así también en *Separata...* de donde entresacamos:

**MARZO**

cuentos  
lluvia

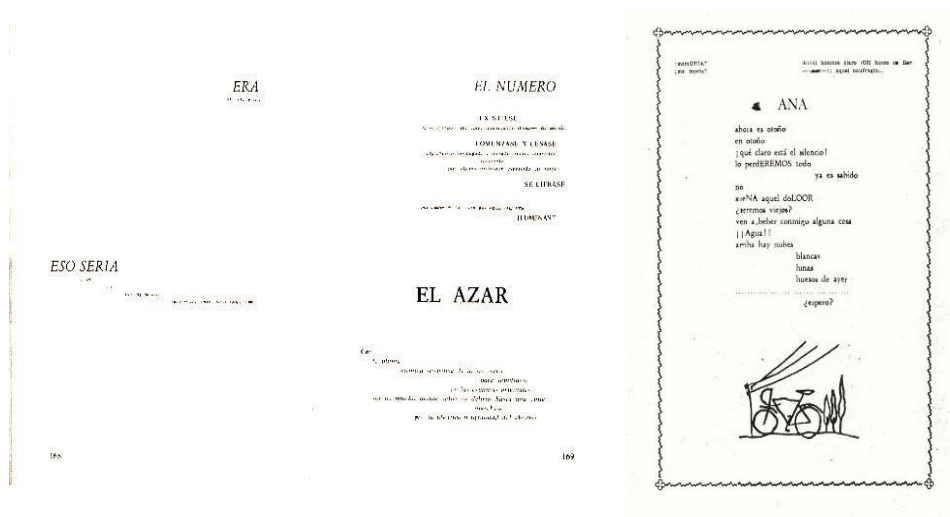
amigos  
dulces

...donde es evidente la delicada relación que establece el poeta sayagués entre las palabras que conforman el poema resultante de esas palabras, más la significación de

su disposición repartida por la página, que insinúa un desplazamiento físico o simbólico, real o temporal, emocional en todo caso, entre los diferentes elementos que componen el texto y las implicaciones -intenciones- del propio poeta, de tal manera que el enunciado de todo el poema adquiere unos rasgos de deducción o relación causa-efecto cercanos al sentido y arte del haiku japonés, con un grado de minimalismo que veremos más adelante en *sola- MENTE*....

Y todo ello creemos que se produce porque semióticamente el significado de la palabra así situada transmite al lector un mensaje comunicativo de señalamiento -*marginal* y a la vez con implicaciones y suposiciones pragmáticas- del concepto que se encuentra en dicha palabra (que además dependerá de la situación de la palabra con relación a la página y la afectividad -indudablemente subjetiva- que produzca en el lector, si bien es verdad que es difícil por esa razón de evaluar).

Es algo que utilizó expresamente Mallarmé (1993) en su *coup de dés*, explicándolo en el prefacio del mismo<sup>118</sup>, y que el poeta sayagués emplea a su antojo al formar parte de su proceso creativo de un modo natural para él. Veamos un ejemplo en Alejo y a modo de comparación otro en Mallarmé:



<sup>118</sup> Dice Mallarmé (1993:131) en *Obra poética II*: “[...] Los «blancos», en efecto, asumen importancia; en primer lugar, sorprenden; la versificación exige, ordinariamente, como un silencio en derredor, al punto que un trozo lírico o de pocos pies ocupa, al centro, aproximadamente el tercio de la hoja: yo no trasgredo esa medida solamente la disperso. [...] La ventaja literaria [...] de esta distancia copiada que mentalmente separa los grupos de palabras o las palabras entre sí, parece ya acelerar ya amortiguar el movimiento, escandiéndolo, intimándolo, además, según la visión simultánea de la página. [...] La diferencia de los caracteres de imprenta entre el motivo preponderante, uno secundario y los adyacentes, dicta su importancia a la emisión oral y al pentagrama; en medio, arriba, o al pie de página, indicará que sube o baja la entonación”.



En algunos poemas, como si estuviera tanteando una posibilidad expresiva con la tipografía y la caja tipográfica, se puede ver en el poeta zamorano un juego con la palabra al estilo de los movimientos vanguardistas como el creacionismo de principios de siglo o el letrismo más cercano al postismo que conoció de primera mano con Chicharro, e incluso el underground experimental de los años 60. Así el poema, encerrado en una caja con orla tipográfica y situada en un lateral de la página, que incluye en *SERojos...*:

### apunte en L

CLA  
    ro  
  ole  
    ola  
«HOLA»  
**tele**  
  Lola  
    lala  
      la  
**diario**

Un poema donde refleja con la aliteración de la *ele*, las referencias a la revista del corazón «Hola», a la canción «La, la, la» con la que ganó el Festival de Eurovisión España y a Lola (*sola había una Lola a secas entonces en España, Lola Flores*). Un reflejo que deja una alusión velada, marcada en la tipografía en negrita, a la repetición de la misma situación sociológica y de crítica social con el “**tele /diario**”, que *identifica* con la revista del corazón “Hola” aunque en otro plano, esta vez político. Son una muestra simbólica (información encerrada en una caja tipográfica en el poema, para la referencia a la información -también encerrada- de la prensa del corazón y del telediario) de los «únicos avatares» de la sociedad española de aquellos momentos: las *reales* alusiones sociológicas en la prensa del corazón y en la prensa política. Una crítica social expuesta de modo semiótico con palabras y signos tipográficos que aluden a un referente real, solo en el poema y a través de él.

Ya hemos comentado de *monuMENTALES REBAJAS...*, el poema titulado “Esgrafiar el léxico al azar de Tristán” que sugiere el juego vanguardista al que alude precisamente con el movimiento dadá:

NADA-da-ADA  
 ADA da- DA  
 DA-da A

A da N  
 A  
 D  
 A

... donde de “nada” en el primer verso pasamos a la expresión, mitad sonora y mitad visual de “DADA”, para terminar, esta vez en vertical, de la misma manera con que comenzó el poema, con “NADA”. La configuración visual es clara, leyendo el poema de forma vertical. Y de forma vertical está al final “NADA”, por lo que es fácil que lleguemos a través de la percepción visual de “DADA” entre dos “NADA”, a interpretar que el poeta vincula el movimiento «DADA» con esa «NADA». Entendemos que es un modo de expresar que su poesía se encuentra más allá del mero juego lingüístico, o del juego literario a secas. En efecto, como hemos visto la poesía de Alejo busca una implicación y desarrolla una crítica que huye de la trivialidad, aunque sea como un cauce de búsqueda o indagación en el lenguaje o la literatura<sup>119</sup>.

Pero observemos otro ejemplo de ese «aparente juego» en *sola- / MENTE...* en el poema sin título:

A  
 S A N  
 O S A N N  
 H O S A N N A  
 O S A N N  
 S A N  
 A

---

<sup>119</sup> Nos han parecido útiles para nuestro trabajo, y muy interesantes las observaciones del estudio de A. Domínguez Rey (1993: 137-150), presentado en el Seminario Internacional de Literatura y Semiótica Ch. S. Pierce, celebrado en Segovia en 1991, por la importancia que le da a las relaciones pragmáticas y semióticas en el análisis del poema “Soga, Amor, Soga”, cuya referencia en internet es <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Epos-36438EC2-E12C-D007-F949-D0AE72A6C132/Documento.pdf> [25/06/2015]

... donde creemos que la reiteración de la “o”, o la “n”, la “a”, que es recurrente en su poesía<sup>120</sup>, más las significaciones que les atribuye Alejo en diversas ocasiones, nos lleva a la interpretación semiótica y simbólica de las letras juntamente con la semiótica visual del *dibujo* que conforman las palabras. Y ahí no se nos escapa la disposición del *dibujo* con relación al significado de la palabra «hosanna», vinculada con la alegría, palabra que a su vez se vincula simbólicamente con la letra «a»<sup>121</sup>, y que ocupa totalmente el centro en el poema en horizontal, a la vez que también *centraliza* la atención del poema pero esta vez en vertical con las “aes”.

Podemos ver efectivamente no es su estilo el juego sin más, ya lo hemos dicho. Tanto su convicción -y devoción- por la poesía como su profunda intención de crítica social al escribir, alejan al poeta sayagués de meros juegos lingüísticos ante sus planteamientos, sin duda vanguardistas pero serios en un terreno social, con relación a la transformación que pretende que lleve a cabo la sociedad, o mejor dicho los seres humanos que la conforman.

También queremos destacar la *presencia física* de la palabra en este apartado de poesía visual, porque según la disposición que le da Alejo a la palabra en la página, con la consiguiente connotación o la mera significación semiótica, le otorga a la palabra un rango poético más allá de su significado lingüístico : Ya comentamos la composición, más cercana a lo conceptual o filosófico que hay entre palabra e «imagen» de esa misma palabra, según se observa, precisamente, en gran parte del libro *sola- / MENTE...*, como por ejemplo en los poemas sobre el exilio o sobre la carestía que ya hemos comentado con otro motivo y vienen aquí a peto por la visualización -disposición y significación- y por cómo están dispuestos en la página, o como se observa con la carga semiótica añadida sobre las «oes» finales de las palabras a las que también hemos aludido:

---

<sup>120</sup> La «O» con el vacío -y el cero conceptual- como ya hemos comentado, al igual que la rotundidad que añade el poeta sayagués al significado de una palabra concreta terminada en “o” como por ejemplo “cierto”; la «N» con la negación expresada en el «no», o en el interior de una palabra con la negación popular «na»; y la «A» por su expresión abierta y positiva, que a veces utiliza en contraste o ironía, como en el título de *HOY en día...* “lAvA mÁs blAnco”.

<sup>121</sup> La «A» está en muchos elementos importantes para el hombre -aparte de la alegría-, como en el agua componente esencial para la vida, o el alma, espíritu esencial del ser humano. Además del *Diccionario de símbolos* de J.E. Cirlot, ya citado, puede verse también Jung (1995), *El hombre y sus símbolos*, [http://monoskop.org/images/0/00/Jung\\_Gustav\\_Carl\\_El\\_hombre\\_y\\_sus\\_s%C3%ADmbolos\\_1995.pdf](http://monoskop.org/images/0/00/Jung_Gustav_Carl_El_hombre_y_sus_s%C3%ADmbolos_1995.pdf) [22/03/2015]

[...]

silenci**O**

clar**O**

espej**O**

**O**

Unas palabras que sitúa Alejo en el centro de la página y remata con un agujero a continuación, como si fuera otro verso, constituyendo esas tres únicas palabras más el agujero el poema, donde el (concepto de) *silencio* se superpone al (concepto de) *espejo*, y ambas palabras con sus significaciones semióticas, al vacío del *agujero* con que se remata Alejo el poema. Llamamos la atención también sobre el poema del mismo libro que muestra solo dos palabras: “ECO” y “GRABADO”, situadas, la primera en el centro de la página pero en la margen derecha, y la segunda en la parte baja e izquierda de la misma página. En este caso además la O de “eco” es un agujero que deja visible en negro su circunferencia, transmitiendo ese vacío que parece recalcar la segunda palabra, “grabado”, por su significado<sup>122</sup>.

Parece así patente en este poema la representación semiótica de la grabación -en papel- de un eco, que ya de por sí, es aire, hueco, o la representación simbólica de la nada, porque nos habla de un eco, es decir un reflejo, un espejo... de la realidad, y no de la propia realidad. ¿O (*aventuramos*) ambas, en eco, como tantas veces parece dar a entender el poeta sayagués, al ofrecer dos posibilidades porque las dos son válidas?

Casi todos los poemas de este libro son un ejemplo de esa visualización que aúna la palabra, la imagen, la disposición tipográfica, la misma caja, y donde el simbolismo de esos rasgos se unen a la semiótica de la palabra rota o descolgada en otras ocasiones, con los agujeros en sí mismos o *con*-formantes de una palabra. Se puede concluir a tenor de estos y semejantes comentarios que *sola-* / *MENTE*...

---

<sup>122</sup> “Mallarmé instituyó a la literatura como una interrogación sobre el lenguaje y sus poderes, por encima de la significación inmediata de la palabra. El texto poético no es sólo vehículo de un sentido, sino generador de sentidos superpuestos, cruzados. Deja de ser una sucesión de cifras para convertirse en un complejo campo de múltiples sentidos e interpretaciones por encima de la función referencial. [...]. El poema viene a ser con Mallarmé su tipografía, el espacio escrito o en blanco, la forma de la letra, es decir, su propio metalenguaje, como revelan los textos del poeta francés: «Le mystère dans les lettres» o «La musique et les lettres» Mallarme, Stéphane: *Oeuvres Complètes* (Paris: Gallimard, 19) pp. 386 y 645”. CÓZAR, *Poesía e imagen* (1991), [http://boek861.com/archivos/lib\\_cozar/indice.htm](http://boek861.com/archivos/lib_cozar/indice.htm) [14/06/2015].

representó el inicio de una andadura en la poesía de Alejo, que no sabemos por dónde hubiera continuado dada la personalidad del poeta zamorano, pero que supone sin duda un nuevo camino para su modo de concebir y crear la poesía, donde se cuestiona la palabra -en realidad el lenguaje como elemento de comunicación- de otra manera a la que venía haciendo hasta ese momento, apuntando sobre el contenido de la misma un cierto minimalismo.

Nos queda por comentar, sin embargo, un elemento que pasa desapercibido en el lenguaje visual de Alejo. Se trata del *material* físico que utiliza para la confección el libro, el papel, y cómo lo utiliza. Consideramos que es relevante el uso de un papel con un gramaje parecido al de tipo periódico para confeccionar los «Pliegos de cordel valisoletanos»; o el mero hecho de los agujeros en el caso del último libro publicado «por su mano», *sola- / MENTE....* Podemos decir que el papel de sus libritos es importante para el poeta sayagués porque en gran medida cuidó y supervisó él mismo la edición de sus libros. Por eso en los *Pliegos de cordel* el papel sencillo de periódico (y con el valor añadido de tener un precio barato en aquellos tiempos de penuria) transmite el mensaje comunicativo de sencillez, y de soporte sencillo para una poesía sencilla, humilde, que tantas veces insinúa en sus textos.

Y el mismo tratamiento debemos otorgar al color -escogido por el poeta- de ese papel, como hemos podido comprobar en las referencias que hace el propio poeta en sus libros o en las indicaciones a su editor, en el caso de Gonzalo Armero<sup>123</sup>. Un color que se torna en *Doce dulces...* en parte semiótica del poema cuando señala que un texto *determinado* debe ir en un color *determinado*, por los conceptos que expresa ese poema<sup>124</sup>. Caso semejante ocurre con el color amarillo de *todas* las páginas de *Sonnetos....* Su motivo lo insinúa el poeta en el prólogo y epílogo del librito: son “idos”,

---

<sup>123</sup> Según testimonio de Anne-Marie Bernard el poeta zamorano manejó la edición de André Breton (1965), *Manifestes du surréalisme*, donde el apartado “Poisson soluble” está editado en amarillo (aludiendo a la *inocencia* de la expresión surrealista en francés: poesía dentro de la poesía), y «lettre aux voyantes» está editado con una letra tipográfica en verde (¿aludiendo a los videntes/visionarios?).

<sup>124</sup> Lo señala también el propio poeta zamorano en el poema “Para una oda” de *El aroma...* en una nota a pie de página al final del poema, indicando que debe ir en color amarillo *por coherencia* ya que el poema está dedicado a la luz de septiembre, y por tanto acorde con el color del otoño y la melancolía. Lo mismo ocurre con la disposición de la caja tipográfica de la página, relevante en un plano visual. Como se puede ver en alguna de las reproducciones facsimilares que acompañan este trabajo académico. Son rasgos que pasan por desgracia desapercibidos en esa marabunta poética comunicativa, que necesitará de un estudio más profundo y pormenorizado, imposible de abarcar en este trabajo de simple -y general- exégesis de su poesía.

“tontos”, y el color amarillo era *-es-* el color de quien se expone al escarnio público, o tiene algún rasgo de locura, según nuestro acervo cultural<sup>125</sup>. O el tono rojo de las *monuMENTALES REBAJAS...* que sugiere el color de los llamativos folletos de publicidad.

Por último queremos comentar en este proceso de «visualización poética», un recurso que emplea el poeta sayagués en *SERojos...* y repite en otros libros posteriores: Es el uso a modo de collage con el texto lingüístico de textos de periódicos, o que imitan el lenguaje periodístico, elaborado por el poeta.

En el caso de *SERojos...* el poeta zamorano, en el poema “PAROLES: KASTAS”, reproduce una *noticia de sociedad* del diario ABC, que indica que “La princesa imperial Eva de Lí de la antiquísima dinastía china Tang habló ayer en la tribuna de «Arte y cultura» del «Té, su origen, filosofía y leyenda» [...]”, para señalar después que la presentó el marqués de Lozoya, cómo iba ataviada, etc.

Es una nota que aparece *mezclada* con una pequeña crónica personal, por parte del poeta sayagués, de un viaje por tierras -cultas- palentinas, entre Venta de Baños y Frómista.

Ambos textos son introductorios del poema que se encuentra a continuación sin solución de continuidad y con alusiones en el interior del poema a dichas entradillas criticando ese ambiente de apariencia y falsedad, con palabras mitad ampulosas con una pizca de burla y mitad denuncia razonada<sup>126</sup>.

Véase la reproducción escaneada de la página que citamos:

---

<sup>125</sup> Las corozas y los sambenitos que obligaba a usar la Inquisición a sus condenados es un claro ejemplo de ello. También en el mundo teatral se reconoce el color amarillo como muestra de mala suerte al relacionarlo con la muerte de Molière en plena escena vestido de esa guisa.

<sup>126</sup> En otro rasgo más de recoger la actualidad -literaria en este caso- en sus poemas, termina este con una referencia a otro poema de Gimferrer del libro *La muerte en Beverly Hills* (1968) titulado “Llevan una rosa en el pecho los enamorados...”, donde, también al final del poema, Gimferrer alude a “el grito de los ánades llamando desde el país de los muertos.”, como expresión del mundo frío, sin alma, que muestra en el libro y quiere recoger en su poema nuestro poeta.



el poeta sayagués<sup>128</sup>. Sin embargo lo que sí es original en el poeta sayagués es la composición de la página con ambos textos de inicio y cierre, por su disposición, a modo de bocadillo en la página, situando el texto en el medio de ambos textos marcadores. Veámoslo en el caso de nuestro poeta con una entradilla y un apunte, al principio y al final del poema “LOSA en la LUNA” del mismo *SEROjos...*:

muerTO esTA  
que yo le ví  
ni los Dukes le llevaban  
ni 4.

Por las calles  
de Madrid.

cAlmo el cielo estival estaba  
con sus cúmulos lentos :

### P A C E N

A continuación va el poema y lo termina el poeta con:

[...]

En este apunte para una EKología (ciencia de los EKOS) queda pendiente la tentación de un contraste de PÉREZeres con fuNErales Faraónicos plenos de solemnes carrocerías y aún Atuendos (POMPAS fúnebres de HogAÑO)... verbi gratia: esas magnas chuminadas de Chúmez. Dedicado a él, que no me estará escuchando.

---

web del Centro Virtual Cervantes:

[http://www.cervantesvirtual.com/portales/poesia\\_espanola\\_contemporanea/historia\\_bibliografia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/poesia_espanola_contemporanea/historia_bibliografia/) en espacial: [los autores del 68 y la renovación poética](#) y [La evolución de los sesentayochistas desde 1975](#). [25/06/2015].

<sup>128</sup> Justo Alejo, ya lo hemos visto en sus primeros libros, deja en sus versos rastros de la influencia de los poetas de la poesía social y de la generación del 50, pero en *SEROjos...* y en *monuMENTALES REBAJAS...* pasan a un primer plano las influencias culturalistas, urbanas y de la cultura popular, rasgos en los que coincide con los poetas de la generación de los Novísimos; y aún antes de truncarse su trayectoria dejará detalles de un delicado minimalismo, sin abandonar las anteriores propuestas, que abren la incógnita de una innovación en su poesía, al igual que el propio lenguaje, entre significantes y significados, y quizá con planteamientos cercanos a la que se llamará poco después «poesía del silencio». Comparémoslo con la opinión de F. Muriel (2001: 16-17) sobre la poesía en esos años iniciales de la Transición: “[...] los *neopuristas* (Siles, Sánchez Robayna), que, partiendo de los modelos conocidos de los años veinte (Juan Ramón, Valéry, Guillén) o de Mallarmé, Celan y los románticos alemanes, abordan una temática del silencio, con su correlato visual, el espacio blanco de la página. Concluye esta línea asimilándose con la llamada poética del silencio. La poética del silencio, unida a lo metapoético y a la reflexión crítica del lenguaje, constituye una corriente transversal de la mejor poesía. (...) que conocerá su fase de esplendor en nuestra lírica en el primer lustro de los años ochenta”.



Recogiendo y anotando un hecho de la vida cotidiana, el poema habla de un funcionario, sargento provisional de “aquella guerra de siempre jamás”, que participó en los tristes sucesos de Badajoz, y que muere en el Hospital del Aire a punto de jubilarse. De ahí la referencia a “PACEN”, doble, por *pacenses*, y porque extrapolando el tema de la muerte que está tratando, se permite la asociación semiótica que subyace en la palabra, *descansen en paz*, en un doble plano también, paradójico e irónico.

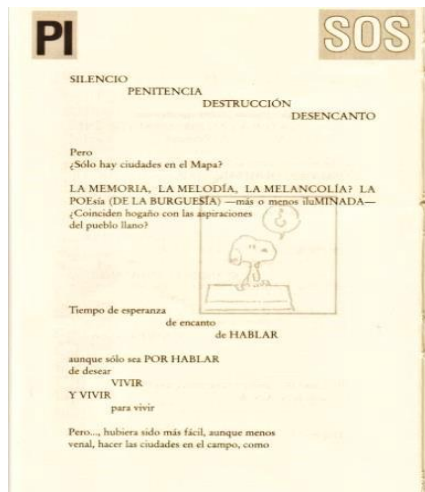
Son evidentes además, en un plano meramente lingüístico, para el lector que vivía en aquella España las referencias al mausoleo de La Cruz de los Caídos (“fuNErales Faraónicos” (...)) “POMPAS fúnebres de HogAÑO”) y a las viñetas de cómic en la prensa -crítica- de entonces, con la alusión al dibujante Chumy Chúmez, donde, además, incluye un detalle que muestra su interés por la lengua oral, una vez más: “Dedicado a él, que no me estará escuchando”. Rasgos todos ellos de una clara presencia de la vida cotidiana propios de la poesía más actual en aquellos momentos.

Dichas disposiciones visuales para la composición del poema le sirven para empezar de este modo a introducir, de una forma evidente, textos orales recogidos de una cultura urbana y de la vida cotidiana consumista en sus versos, convirtiéndolos en parte integrante del material poético para la elaboración del propio poema del que forman parte, bien directamente bien a modo de collage<sup>129</sup>.

Un paso más en este terreno del collage con elementos de la prensa escrita dará en *HOY en día El desencanto...* (que de hecho es un librito editado por el propio autor a ciclostil/fotocopia, y con recortes de prensa e incluso textos escritos a mano una vez compuesto el texto a multicopia). Así vemos en el ejemplo que acompañamos de cita, cómo recoge el poeta sayagués en un poema un recorte de un anuncio inmobiliario y una tira cómica; mientras en el otro poema, observamos un cartucho publicitario recortado que incluye en su texto con una técnica de collage, juntamente con un recorte de una tarjeta/ficha informática, aludiendo a la actitud de la que habla en el interior del texto poético, donde una lingüísticamente lo que está relacionado por connotación: “estar más solo que la luna” y “ante la luna de un escaparate”:

---

<sup>129</sup> Antes ya lo había hecho en *Alaciar* pero con referencias a la situación social e incluso política, y comentarios a anécdotas personales y familiares.



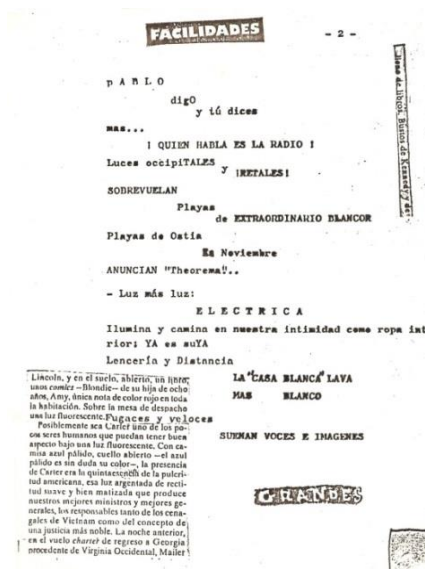
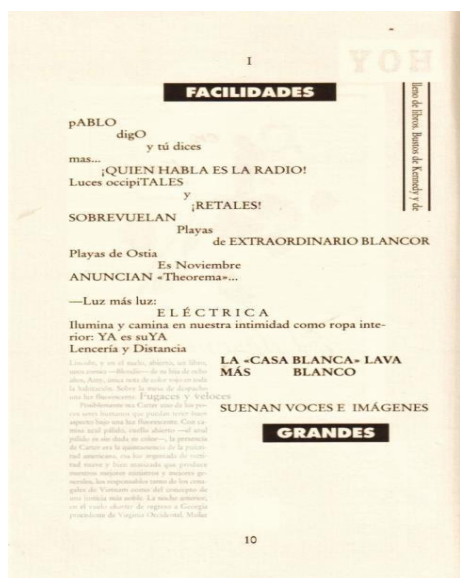
Un ejemplo que muestra más a las claras dicha simbiosis está en la propia portada del librito, en la utilización del folleto-cartel de la película «El desencanto», para la composición del título, pero evidentemente en los *estuches* recortados de la prensa con palabras encerradas, junto a las letras, esta vez recortadas ellas solas, del eslogan publicitario, y en la composición tipográfica final con todos esos elementos que compone el sayagués:



Y un ejemplo más del mismo *HOY en día...* donde incluye el poeta, en la composición de la página, cartuchos de publicidad, una tira, en vertical, de tipo informativo que parece aludir a piezas decorativas preparadas como para una exposición sobre el malogrado presidente Kennedy, y donde incrusta el poeta zamorano, pegado a modo de collage, un recorte de prensa con la crónica del *ambiente* del despacho presidencial del presidente norteamericano Carter; que en realidad es una proyección semiótica del ambiente que rodea al presidente Carter con la intención (más de

propaganda subliminal que de información) de aplicarlo a su carácter y valía política<sup>130</sup>, como un elemento de metonimia, y una proyección de empatía del tipo «si lo que se percibe, es positivo, la noticia o la persona a la que se refiere, también es positiva», basado en un modelo de comunicación hecho para transmitir información de imágenes como se hace en un informativo de Tv. Se aprecia así que “[...] *Los mensajes tienen la credibilidad de lo evidente, que no precisa un cuestionamiento, sino simplemente su aceptación. Nos referimos a la aparente verdad de las imágenes*” Martín de la Fuente (2007:5)<sup>131</sup>.

Crítica a la vez así el poeta sayagués el modo de *vender* en los medios de comunicación las apariencias como realidad, siguiendo los modelos de la publicidad comercial<sup>132</sup>. Incluimos la reproducción del librito original, donde se percibe más claramente la composición y la técnica de collage, y sobre todo donde se aprecia mejor la inclusión de un texto mecanográfico que añade Alejo (“fugaces y veloces”), que solo podemos tomarnos como una apostilla crítica a ese mismo texto periodístico que pondera al presidente norteamericano<sup>133</sup>.



<sup>130</sup> Descifrar los signos del mundo quiere decir siempre luchar contra cierta inocencia de los objetos, según Roland Barthes (1993: 224) en *La aventura semiológica*.

<sup>131</sup> “Los medios crean la ilusión de que muestran la realidad, ocultando el hecho de que se trata de una representación que alguien, un profesional de la imagen, ha organizado convenientemente, seleccionando, fragmentando, imponiendo tiempos y ritmos, y en definitiva codificándola”. Martín de la Fuente, (2007: 5).

<sup>132</sup> Lo ha hecho en numerosas ocasiones en sus artículos de prensa en *El Norte de Castilla* de los que destacamos “Muchas Facilidades” del 8.enero.1977, o “Tontos % o la cantidad de la vida” del 2.noviembre.1976, recogidos en *Prosa Errante, Justo Alejo*, (2005).

<sup>133</sup> “En (*los anuncios*) no existen normas, sino espacios donde se aconseja al sujeto, que se puede relacionar libremente con el producto o con la marca; las normas, si es que existen, están implícitas en el marco de la imagen y desaparecen en el mismo momento en que lo hace ésta”. Benavides Delgado, (1995).

Y aún podemos reseñar unos textos del *pliego de cordel*, inédito y que ya hemos reseñado, dedicado a su amigo José M. Arreciado, que publicó Piedra en el volumen 2 de *Poesía*. Se trata de un ejemplo de que también hace poemas sin la crítica que encierra el lenguaje publicitario; una muestra de que es una técnica aprendida y desarrollada a partir de los modos (el significado) y los elementos integrantes (el significante) de un lenguaje con características sociológicas, pero que Alejo es capaz también de personalizar y darle un sentido emotivo de mayor raíz poética y sin renunciar, en su forma y configuración en la página, a su arraigado carácter comunicativo.

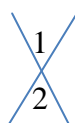


El texto hace alusión, en su tramo final, al accidente sufrido por José María en el bulevar Sebastopol de París y al vacío que obtuvo por respuesta ante sus demandas de una justicia adecuada al daño causado: “para N A D A / puso el grito en LO / ALT- / y Nadie oy-”.

De ahí la ausencia de «O» final de las palabras “ALT-” y “oy-”, que resalta, como hemos comentado en otras ocasiones, la nada o el vacío significativo que deja en el texto, expresado por la elipsis, a la que se añade la rotundidad del vacío del significado semántico de la palabra sin la «O». Una elipsis que ha utilizado como *reclamo* la «O» final de “ciel- O” en el tramo inicial del poema, anterior al dibujo (una orla de flores y hojas en azul con el texto “del M A R” en el centro, y también con una tipografía azul para las letras), que funciona a modo de prólogo y mostrando con una naturaleza equilibrada lo apacible del momento previo. Y una elipsis que alude a la ausencia de ese equilibrio que se rompe, remarcando e intensificando el significado de “ALT-”(o) y “oy-” (ó), añadiéndole significación a la enunciación de toda la oración. Se trata de llamar la atención poniendo el énfasis en la ausencia del bienestar inicial con la ausencia de la

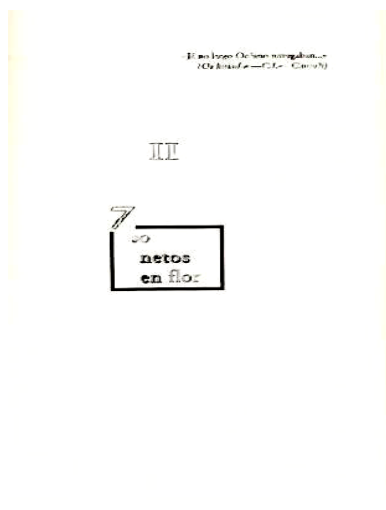
vocal, lo que se acomoda además, en el más puro artificio pragmático alejano, por oxímoron, con el refrán popular de «brillar por su ausencia».

Y ya que hemos hecho referencia a una orla como parte formal de un poema, queremos citar la orla que ciñe el poema “Halos” de *SEROjos*... porque pasan desapercibidos los signos matemáticos que, en el centro de la orla y de la caja tipográfica, aluden a *otro* mensaje añadido. Se trata de los números 1 y 2 con la equis, dispuestos en vertical: primero el uno, después la equis (que recoge los dos números citados en los tramos huecos verticales) y por último el dos:



...«transfiriendo» la información de que el poeta da *un poema por dos*, o quizás, más en consonancia con el contenido del poema, aluda a la mediatización del público español por el fútbol, a través del signo representativo de las quinielas: el un, equis, dos.

Y también nos sirven como ejemplo del terreno que va ganando lo visual en su poesía los cuidados cartuchos tipográficos que le sirven para introducir las diversas partes en que divide los tres grupos de poemas de estos *pliegos de cordel*; y el texto con dibujo, que utiliza como colofón identificativo del cierre tipográfico propio de toda publicación, pero presentado de manera especular, que puede verse hasta el dibujo central en el sentido de lectura, y a partir del dibujo con un texto que solo puede leerse volteando el *pliego de cordel* 180°.



Aunque consideramos que el poema visual que emplea el poeta sayagués es muy especial en su lenguaje creativo, existen comportamientos y actitudes -elementos compartidos- comunes con otros poetas contemporáneos españoles que utilizaron también rasgos vanguardistas en algún momento de su creación poética. Según comenta Sarmiento (1990) sobre Brossa, “Brossa los toma de su entorno cotidiano...” (31), o sobre Cirlot, “al utilizar la permutación como técnica poética, Cirlot elimina todo sentimiento dejando que el poema se reduzca a una operación de metamorfosis entre sus elementos formales (...) conduciéndolo a práctica de la poesía fonética” (32)<sup>134</sup>. Es decir hay un origen común (en ese entorno cotidiano o vinculado a una permutación según Sarmiento) en cuanto a plantearse un nuevo lenguaje con elementos cotidianos o basado en la permutación de significados, pero en el caso de Alejo no será un lenguaje nuevo, sino diferente, porque solo (¿) pretende el poeta sayagués sacarle al lenguaje más expresión, sin renunciar al contacto con la palabra. El dibujo en Justo Alejo, esencialmente en *Separata de lo mismo* y *Son / netos...*, formará parte de la cadena lingüística como otro componente formal, al que trata, eso sí, de sacarle un valor sino semántico sí semiótico, en el proceso comunicativo conjunto. Como hace por cierto con las palabras, por proximidad de significado, permutación o contigüidad con el contenido lingüístico del poema. En un diálogo entre texto y dibujo que refuerza el proceso comunicativo, que a veces incluye la continuidad de un poema con respecto a otro<sup>135</sup>.

#### 4.10. La oralidad y el lenguaje publicitario

Sabemos que la publicidad no es una cultura tradicional, transmitida de padres a hijos, sino una cultura cotidiana, transmitida por entes económicos con unos intereses económicos -comerciales- y con el fin de convencer para que se compre y se use un producto, más por el afán de consumirlo que por la necesidad de usarlo<sup>136</sup>.

Forma parte de una cultura en la que predomina lo visual (lo hemos visto en nuestro apartado sobre el lenguaje visual de su poesía), dejando la voz y la palabra

---

<sup>134</sup> Altera el orden de los versos y la situación de las palabras aunque no llega nunca a agotar todas las posibilidades permutatorias. (Sarmiento, 1990:32).

<sup>135</sup> Véase la serie de poemas referidos a los «*santos que van al cielo*» de *Son / netos...* o los poemas *dobles*, con los agujeros como base común, de *sola- MENTE...*

<sup>136</sup> Para comprobar el comportamiento de la publicidad en la sociedad y el individuo puede verse Benavides Delgado (2005:13-33): “Nuevas propuestas para el análisis del lenguaje en los medios”.

supeditadas en gran medida a la imagen. Ese predominio impone unos valores, humanos y sociales, que en la práctica están basados en el interés (ya sea económico o un mero convencimiento conceptual en un plano comercial o consumista) porque ya es una cultura asentada en la vida cotidiana: “La publicidad no se debe observar, exclusivamente, como un conjunto de técnicas, que se aplican dentro de un proceso estratégico de comunicación debidamente diseñado (...), sino como una práctica social, que ha generado una cierta racionalidad, con la que las personas comprenden y expresan sus estilos de vida”. (Benavides Delgado, 1995). Pero esta cultura audiovisual llega a convertirse en un problema al hacerse además omnipresente e invadir el espacio público de relación humana, ya que “La motivación comercial resulta así no enmascarada sino duplicada por una representación mucho más amplia, porque pone al lector en comunicación con los grandes temas humanos”. (Barthes, 1993: 242).

Ya hemos visto la incidencia de la publicidad sobre la poesía de Alejo pero ahora queremos recalcar el papel importante que juega la lengua oral en ese proceso. Escogemos como ejemplo el último poema, justo antes del colofón, de “solIDADES son ORAS”, incluido en *Poesía 2*:

ESTE AÑO  
MEJOR!

Se Vende

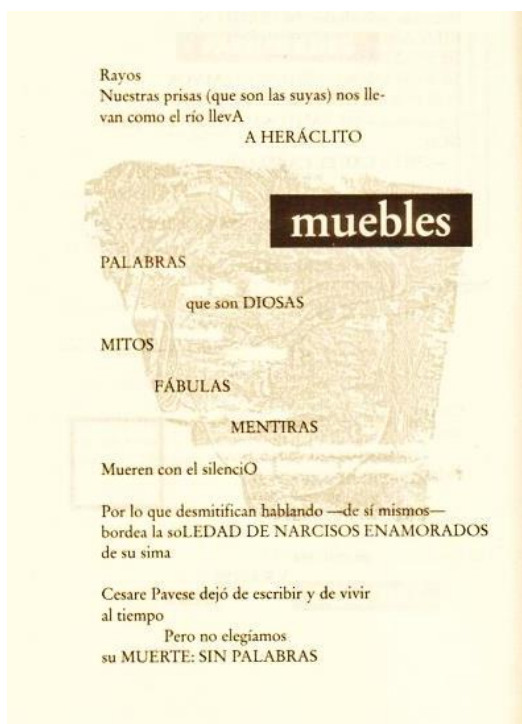
### **TODO, TODO, TODO...**

A propósito de este anuncio consideramos que el uso y manipulación de Alejo es tan veraz que se puede ver hasta estrategias propias de la publicidad como la repetición reiterada, que puede ser un juego del lenguaje pero que también es una estrategia para atraer la atención del espectador -lector- y lograr que identifique una marca con una palabra. Veámoslo mucho más claro en un ejemplo de la publicidad de aquellos momentos con el anuncio de los años 60 sobre el bolígrafo «Bic», que representamos en

su estructura sonora imitando una declamación, a la que sin duda ayudaba la pegadiza música:

**Bic, Bic, Bic / Bic, Bic, Bic / Bic naranja / Bic, Bic, Bic / Bic cristal / Bic, Bic, Bic // Bic naranja, Bic cristal // dos escrituras a elegir / Bic naranja escribe fino / Bic cristal escribe normal / Bic, Bic, Bic / Bic, Bic, Bic**

Pero, volviendo a nuestro poeta, es mucho más evidente, en el terreno poético, ese lenguaje publicitario en *HOY en día*.... Así se aprecia al final del apartado I del librito, donde el poeta destaca la palabra “muebles” en un cartucho-anuncio publicitario, y en el centro de la página se puede apreciar la imagen debilitada, como una marca de agua, de una mujer sobre la que escribe el texto “PALABRAS / que son DIOSAS / MITOS / FÁBULAS / MENTIRAS”, aludiendo a esa manipulación de la imagen de la mujer, y que reproducimos para que se vea la composición del texto poético escalonado sobre la imagen:



O al principio del apartado III del mismo librito, donde, según el desarrollo del poema que alude a la pena de muerte, incluye un texto netamente publicitario:

¡LIQUIDACIÓN DE EXISTENCIAS!



...crítico con el tema, evidentemente, y usando la técnica publicitaria de llamar la atención, con el tipo de letra y la tipografía, aparte de las exclamaciones, que aplicadas al contexto al que se superponen dejan un sentido inequívoco de ironía u oxímoron muy fuerte. Aunque para rematar su evidente oposición a la pena de muerte vuelve a utilizar no uno sino dos reclamos publicitarios, uno de ellos en francés:

[...]  
Se oye el «tiro limpio»  
y lo decantan en La teleVISIÓN  
como si se tratara de «NET-  
TOYER LA VAISELLE<sup>137</sup>» EN FRANCIA [...]

...que remata con un nuevo mensaje publicitario, «sacado de contexto», en un cartucho publicitario y aludiendo al mismo tema de la pena de muerte, con rotundidad, tanto en la expresión como en la crítica:

[...]  

Contamos también con un tiro de
---------------------------------

  
[...]

Y con esos mismos planteamientos comerciales el poeta sayagués compondrá sus versos, quizá como un modo de llegar más fácilmente al público aunque pensamos que más claramente como una crítica a ese sistema económico que solo se basa en el interés de generar y conseguir dinero. Unos planteamientos -comerciales- que usan la publicidad para conseguir sus propósitos a cualquier precio; o mejor dicho a costa de hacer olvidar al sencillo hombre de la calle sus valores identitarios. Observemos cómo usa la publicidad para su propio provecho poético el poeta zamorano, en un poema sin título de la segunda parte de *monuMENTALES REBAJAS...* que lleva una entradilla para situar al lector en la lectura del poema, sobre la que añade la cita “A la Dama sin ducados del Alba”, de por sí sugerente en una velada crítica a la manipulación de la figura de la mujer, y como cita literaria además por la alusión a la muerte con palabras - teatrales- de Alejandro Casona:

FUE un ÉXito o un HITO-in para las GALERÍAS que el OTOÑO

---

<sup>137</sup> Es un anuncio francés de un lavavajillas; dice literalmente «Limpiar la vajilla».

se vistiera de LARGO. Se les vio tambalear entre grises nieblas a los Caballeros entrecanos con su POSE de ANTES, tentados por una TOS de la AMBIGÜEDAD donde SUBYacía el vuelo de un azorín ya donjuanmente atildado para el derribo... Las Señoras Eran atentadas en Plena Luz Solar Por Proclamas de Reclamos; de Antemano...

...para después situar la entradilla de Casona citada, y a continuación el principio del poema propiamente:

galerías  
de ALMAcén  
son  
GALERÍAS sin ALMA  
por más que vistan de seda  
[...]

...donde desgrana su crítica a la publicidad con palabras y actitudes claramente publicitarias, desde el inicial juego de afijos «ex» e «in» (“Éxito” e “HITO-in”) sobre el significado de llamadas publicitarias como *éxito*” o *hito*, continuando en la descripción de caballeros “con su pose de antes” y damas “atentadas”, para terminar utilizando el nombre de un gran centro comercial de la época (*Galerías Preciados*) para expresar con otro juego lingüístico, «alma y almacén», una publicidad vacía de contenidos humanos, al jugar con uno de los rasgos fundamentales del ser humano, el alma, como sílabas inmersas en la palabra de uno de los elementos necesarios para un centro comercial, el almacén.

Toda la entradilla es por otro lado una *exposición* narrativa publicitaria, al estilo de las cuñas publicitarias de la radio o de una crónica periodística de sociedad, que culmina en el arranque de los versos del poema con ese juego sobre la palabra «alma», y que es exponente de una cultura popular o urbana, principalmente cotidiana, con un trasfondo que no escapa a la denuncia o la crítica social, o incluso política<sup>138</sup>, justificable en aquellos momentos.

Una técnica semejante usa en el pequeño poema sin título cuyo primer verso es “FABULOSAS REBAJAS”, de *monuMENTALES REBAJAS...*:

---

<sup>138</sup> No se debe olvidar que el comportamiento y la actitud de una sociedad está regulado siempre por normas y leyes que dictan los gobiernos, responsable último de esa misma sociedad en el plano civil, social o económico. La referencia directa a “*Galerías Preciados*” (*un centro comercial de la época, semejante a El Corte Inglés que también existía entonces*) puede aludir a una crítica política ya que alguno de los accionistas importantes de *Galerías* eran miembros de la familia del Jefe del Estado.

FABULOSAS REBAJAS  
 BULOS  
 FÁBULAS BAJAS  
 REJAS  
 LOSAS  
 FAJAS U.S.A.S.  
 ¿OS.A.S.?  
 ¡¡¡S.O.S.!!!

... pero aquí, además, el juego con la repetición de las palabras y las mayúsculas le permiten al poeta sayagués incrustar su mensaje poético de crítica, al desvelar la manipulación sobre el lenguaje que hace la publicidad<sup>139</sup>, dejando un mensaje -poético- de denuncia superpuesto, a manera de palimpsesto, donde el poeta destaca los bulos y el encorsetamiento del sistema comercial, llegando a la llamada de auxilio final.

Trata Alejo de simular el uso de la fascinación que provoca esa publicidad, y que busca la interacción y la creación de un(os) mundo(s) imaginario(s) que la publicidad incita a desear al espectador, basándose en símbolos y protagonistas que son seres ficticios e ideales, y en gran medida anónimos, de la misma manera que la publicidad no se dirige a nadie en concreto. Véase el mismo procedimiento, con igual denuncia del engaño, en el poema “decliNADA REALIDAD” de *monuMENTALES REBAJAS...*:

monuMENTALES reBAJAS  
 BAJAS mentales  
 RES  
 BAJAS  
 mienten  
 los TALEs  
 ¡¡¡RE T A L E S!!!  
 ¿Bajas Reales de Telas?  
 BAJAS REALES

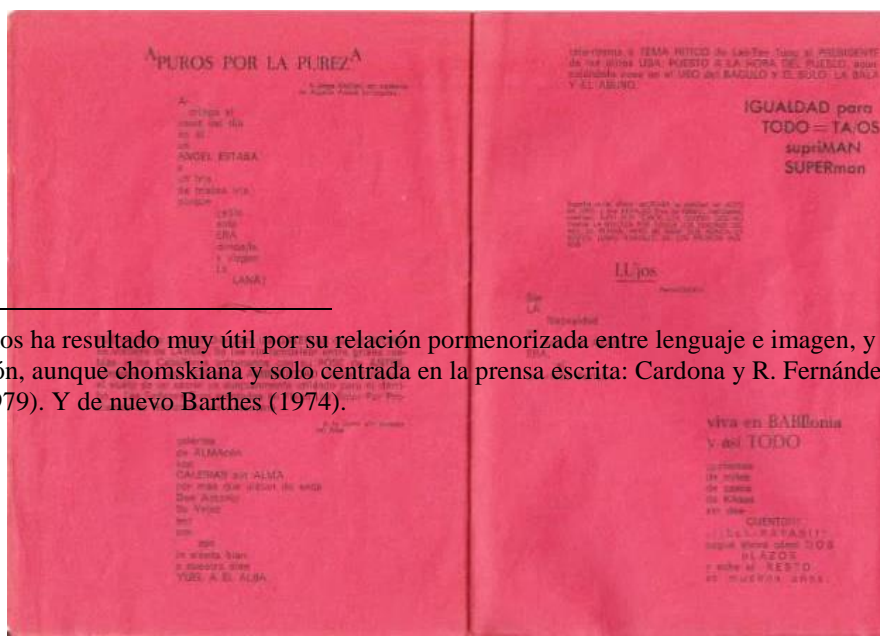
Se refleja un mundo -aparente- que lleva a la pérdida de un espacio personal en favor de uno social y despersonalizado (manifestado en palabras imprecisas además de expresiones despersonalizadas) donde todo vale, y que la publicidad pretende conseguir

<sup>139</sup> Recordemos sobre la efectividad de este tipo de mensajes publicitarios la opinión de Roman Jakobson (1981: 363), sobre la fonética, que, aunque referida principalmente a la rima como repetición, aprovechamos para nuestro interés porque la consideramos importante -y útil- para la publicidad tal y como la usa Alejo: “La acumulación, más allá de lo usual, de ciertas clases de fonemas, o un ensamblaje contrastante de dos clases de textura fónica opuestas de un verso, una estrofa o un poema, funciona como “una corriente subterránea de significación”, siguiendo la expresión de Poe”.

para el espectador mediante argumentos de la falsa lógica que generan los deseos que suscita, muchos de ellos *realmente* inalcanzables, usando la paradoja alejiana<sup>140</sup>.

Todo *monuMENTALES REBAJAS...* destila uso y manipulación por parte del poeta sayagués, de las técnicas y las mañas del sistema económico y la publicidad con un sentido crítico, a través del lenguaje publicitario cuya máxima expresión es casi siempre la lengua oral. Destacaremos solo unos pocos poemas. Por ejemplo en el poema “ATENTADO I.B.M. ANTE LOS ESTADIOS”, donde ese “ES...DIOS” exagerado y burlón del título parece referirse directamente a la gran empresa tecnológica «IBM». En el interior del poema alude a la desorientación que produce la publicidad y la tecnología, con una expresión popular patente en paralelo al hecho consumista de ir de compras: “Voy a tientas / entre tiendas / ¡tanto / tanto! [...]”, para continuar, en una comparación alegórica, por derroteros vinculados a la mitología con el ético Edipo, que representa al ser responsable de sus actos, en contraposición al Cronos devorador de sus propios hijos, volviendo al final del poema al aturdimiento de la publicidad con: “[...] Omnipotente Miseria / después de TANTO / TONTEO”. Una valoración del poeta que pone al descubierto la alienación que observa sobre la sociedad española del momento, con otra repetición en paralelo semejante a “tientas – tiendas” que ahora es “tanto – tonteo”, dejando entrever aliteraciones, retruécanos y oxímoros en el camino de la lengua cotidiana.

También se puede ver, según reproducimos la página, la maquetación del título del poema “Apuros por la pureza”, del mismo *monuMENTALES REBAJAS...*, donde el poeta sayagués con su peculiar estilo destaca la “A” inicial y la “A” final, dejando en otra línea y remarcada la pureza, con un adjetivo (“puros”) y un neologismo (“purez”), algo que por otro lado le sirve para recordar y dedicar el poema a Jorge Guillén:



<sup>140</sup> También nos ha resultado muy útil por su relación pormenorizada entre lenguaje e imagen, y su ejemplificación, aunque chomskiana y solo centrada en la prensa escrita: Cardona y R. Fernández Berasarte, (1979). Y de nuevo Barthes (1974).

Aquí vemos mezclado algo tan propio de la cultura popular española de aquellos momentos como el rezo del ángelus católico, con el eslogan publicitario de la *pura lana virgen* para acreditar la calidad de un tejido. El *juego* poético transcurre en este caso con los valores religiosos al lado de los relativos a las costumbres españolas sobre la virginidad (“¿solo / [...] ERA / [...] virgen / La / LANA?”). Resalta Alejo la generalización de los términos del anuncio, propios del mundo de la publicidad, que se desenvuelven al margen de los valores propios de la cultura española, y en evidente choque buscado por el poeta sayagués. Son las implicaciones y las presuposiciones pragmáticas de dos mundos distintos y enfrentados en los versos, aparentemente, pero en realidad superpuestos y sobrecritos por el poeta en palimpsesto, al igual que ocurría con la publicidad y la sociedad española en aquellos momentos. Una crítica sobre esa paulatina pero inexorable pérdida de una cultura, a mano de unos intereses comerciales, que Alejo apoya en la técnica lingüística de tal modo que el poeta consigue que sobre la sorpresa de la publicidad nos encontremos con el extrañamiento de la literatura.

Siempre hay un proceso argumentativo para convencer, aparte del sugerente, en el campo publicitario y también lo sigue Alejo en sus poemas. En algunos casos con la propia sintaxis publicitaria, como en “Neo aculturación neón” del mismo pliego de cordel que comentamos:

[...] y ante la Gran Desatención General, surgen los OSTENTAORIOS  
TITULARES GIGANTES DE LA MENUENCIA. El Rey Se Sienta Ante el  
Tesoro: NADIE (1)<sup>141</sup>

**;;;Se Ha Producido Una Auténtica Revolución!!!**

en la mODA de las camisas, los estampa-  
DOS jacquares, rayas candelas, bordados,  
dibujos imitación de papeles pintados, ECETERA,  
ECETERAS, (*sic*)  
[...]

... para aludir a continuación en este caso a la crítica (por la banalización que se  
hace de la cultura) superponiendo sobre la sintaxis de la publicidad otro mensaje de  
carácter culto a partir de la implicación de “clásicos”:

[...]  
desplazando a los clásicos  
sigue  
una línea muy ajustada  
y en tejidos  
[...]

... para terminar con una crítica socioeconómica, por la referencia a los tejidos  
(“atrapados / por los TRAPOS”) y al lugar donde están los grandes almacenes, la Plaza de  
Callao en Madrid, nombre incurso en la palabra que recomienda *silencio* ante dichos  
hechos:

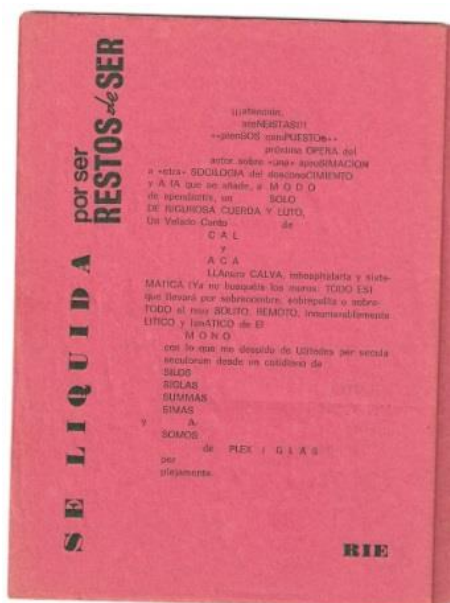
[...]  
Atrapados  
por los TRAPOS  
en Calles  
Plazas  
y Plagas  
CALLAmOs.

Y al final del librito nos encontramos esta vez con un lenguaje más claramente  
publicitario hasta en la caja tipográfica vertical, “SE LIQUIDA por ser / RESTOS *de*

---

<sup>141</sup> La referencia al *Tesoro* (a la que alude el poeta zamorano en una nota a pie de página al final del poema) creemos que puede ser en esta ocasión el propio lenguaje, “Nadie”, que expresa un nombre y una identidad para quien lo dice, pero no para quien lo oye y lo cuenta a otros, como en el relato del ciclope de la Odisea. Por eso la cita parafraseando al poeta sayagués creemos que alude a lo que dice en realidad el texto publicitario y a lo que entiende el espectador: NADA. Creemos que la cita tiene que ver con *El retrato de un artista adolescente* de J. Joyce más que con el Ulises.

SER”, separando las letras a modo de anuncio, que interpretamos y utilizamos como título del poema, pero que, a semejanza de la tira superpuesta-anuncio-informativo de los escaparates, puede que simplemente sea una interrupción visual que nos llama la atención con relación a lo que hay más allá del escaparate, el producto que se quiere vender, en este caso -y parodiando dicho método, casi una alegoría surrealista de eslóganes comerciales- el poema:



...donde, efectivamente, señala y critica que todas las paredes están llenas -y son- una mezcla de anuncios:

[...]  
 Un Velado Canto de  
 C A L  
 y  
 A C Á  
 LLAnura CALVA, inhospitalaria y siste-  
 MÁTICA (Ya no busquéis los muros: TODO ES)  
 que llevará por sobrenombre, [...]

... para denunciar ese bombardeo exhaustivo, que arrasa con todo (“cal y [...] llanura calva...”) y además es alienante (“inhospitalaria y sistemática”), llegando a señalar que no hay muros porque “TODO ES” publicidad. Y acabar aludiendo a un ser de plástico en el que vamos camino de convertirnos -insinuada en esa referencia partida con el encabalgamiento “A- / SOMOS”- terminando con los últimos versos: “[...] A- /

SOMOS / de PLEX i GLAS / per / plejamente”<sup>142</sup>. Dejando por último, separado y descolgado, de una forma inocente y misteriosa, “RIE”, como el final del reclamo inicial “Restos de ser- rie”, pero sugiriendo a la vez, la acción del verbo reír, como otra crítica velada o sutil.

Hay más ejemplos en *Separata de lo Mismo* donde el soneto “NULOS” termina con sus dos tercetos haciendo referencia al mundo de la publicidad y usando expresiones comerciales:

[...]  
Ante el Vidrio del Gran Escaparate  
DEL MUNDO VAMOS SIENDO TRANSPARENTES  
reducidos a menos que ceniza

enamorada: RESTOS DE REMATE,  
LIQUIDACIÓN TOTAL DE LO EXISTENTE  
que UN FRÍO PLANILUNIO NOS ATIZA.

...y aquí la situación física del “gran escaparate” deja paso a la reflexión moral y al guiño literario quevediano en la “ceniza / enamorada” para aseverar con humor la crítica en ese “NOS ATIZA”, referido al “frío \*planilunio” (otro neologismo para invocar la nada en que se queda la oferta publicitaria) como expresión crítica y burlona -por el uso filosófico- de la “LIQUIDACIÓN TOTAL DE LO EXISTENTE”.

Y un detalle más en la inagotable fuente de *monuMENTALES REBAJAS...*; esta vez se trata de un rasgo donde mezcla la publicidad y la vida familiar donde leemos cómo la publicidad en esa cotidianidad llega a entontecer al consumidor; se trata de la entradilla, más que cita, del poema “a CALdo”, alusivo desde el título, en ese doble lenguaje alejano, al caldo en sí y al hecho -con la expresión popular- de empaparse como gesto publicitario que muestra la pesadez de la reiteración del anuncio, a través de la lengua oral, y esta vez un reflejo a su vez del lenguaje radiofónico<sup>143</sup>:

---

<sup>142</sup> Reseñamos el origen del artificio lingüístico que usa aquí Alejo amparado en la definición del diccionario: **plexiglás**. (Del ingl. *plexiglas*, y este del lat. *plexum*, plegado, y el ingl. *glass*, vidrio, cristal; marca reg.). [...]2. m. Material transparente y flexible de que se hacen telas, tapices, etc. (*citamos según la RAE*). Deja así patente también el hecho y la actitud humana de plegarse (*ceder o esconderse*), y el de la fragilidad y transparencia del vidrio, ambos en su vinculación a “SOMOS”.

<sup>143</sup> Respetamos, como hemos señalado varias veces, la tipografía de Alejo (en este caso de cuerpo 10), porque siempre hay una motivación significativa; en esta ocasión creemos que le pudo dar ese cuerpo para insinuar la *delicadeza* interesada de un mensaje subliminal.



hablando del Despojo Cotidiano suele decirse  
 En el común: «Se llevarán hasta el sedal». Así  
 suelen ser «las cosas» cuando «La Sopa nos  
 revela Un Mundo». La Sopa, Señora, Meditada,  
 Antigua; Soberana en las Barbas de Profetas YA  
 Dormidos de Puro Legendarios

En este punto, como remate de este apartado, podemos y debemos considerar como lenguaje publicitario, aunque en una modalidad especial, la relación entre el lenguaje y los medios de comunicación, preferentemente la Tv, que ensambla Alejo en sus versos. Es una modalidad -o un tipo- de lenguaje del poder, a través de la propaganda y la publicidad claramente interesada. Y lo utiliza y manipula Alejo de varias maneras. Observemos una especial preparada por nuestro poeta como una lectura teatralizada en la radio, en otra de hacer presente la lengua oral. Se trata del poema “Cantoral del sembrador de vientos”, de *El aroma...* donde el título ya insinúa por medio de la expresión popular («*quien siembra vientos, recoge tempestades*»), la tensión mantenida con la omisión de la segunda parte del refrán, que vemos en la aguda crítica contra el poder económico. Lleva una entradilla por demás clarificadora que sitúa al lector al modo de las acotaciones teatrales:

– *Ilustración HABLADA y CANTADA para el ANUNCIO siguiente, o para otros que se Publican con semejante SONIDO* –

Voz en off: – HABLA el Banco al labrador castellano y le H A BLA de La Economía... (Social «del» Mercado)  
 Voz: – ¿Claro?  
 Voz en disputa: – ¿Y la suya?  
 Voz coral lejana: – ¿Pero es que quedan labradores castellanos en el yermo?  
 Voz de zarzuela: – Labrador de menos aire y de bancanales (no Bancos)  
 Voz: – Labrador incierto  
 Voz en off: – Habla, habla el Banco en nombre de La Economía y H A B L A D E ILUSIONES (y habla de la Radio)  
 Voz: – Claro  
 Voz lejaní-SIMA – Los campesinos están extenuados y los campos desiertos  
 Voz: – Ciertooo...  
 Voz en off: – Pero si lo que tiene SON ILUSIONES VD. SIEMBRA  
 Coro: – OTROS RECOGERÁN SIEMPRE LEJOS (DE VD.)

[...]

La crítica tanto a los medios de comunicación -como a los Bancos- es clara, aunque las alusiones son más de contenido que gráficas, solo señaladas en las mayúsculas, en los personajes marcados en las distintas *voces*, el recurso pragmático del paréntesis como modo de irrumpir el narrador-poeta, y la insinuación del énfasis fonético en “Ciertooo...”, recalcando el texto de los personajes.

Semejante insinuación crítica a la radio y la Tv nos encontramos en el poema “Las Huellas ¿en el viento?” de *El aroma....* La crítica del poeta sayagués señala la mentira, la manipulación y el silencio informativo de dichos medios ante lo que nos parece un atentado de tipo terrorista:

[...]  
y otro hombre de nuestro pueblo  
a tiro «limpio»  
cae  
[...]  
En la orilla transparente de la EVIDENCIA –  
[¿TELEVISIÓN O DECORACIÓN?]  
NO HAY HUELLAS  
  
Y alguien mendiga por nosotros  
-pro nobis-  
con mentiras suma-  
mente verdaderas  
CLARO  
BLANCO  
ALTO  
VUELA LA RADIO –  
– teleVISIÓN  
Y EL CIRUELO FLORECE PARA NADIE  
CUANDO EVADE UN FANTASMA  
CLARO  
[...]

El texto del poema es tan claro que no necesita más que leerlo, por las «mentiras evidentes» y «silencios» a los que se alude en el mismo, en referencia la información periodística ofrecida por la radio y la Tv.

Pero es más sencillo el poeta sayagués en otras ocasiones, porque también es sencillo en ese caso el mensaje publicitario, casi informativo, como el que aparece en

*Doce dulces sonetos...* (pág. 128 de *Poesía* n° 33) en una muestra de la lengua cotidiana a través de un mensaje publicitario que se ha apropiado de la lengua coloquial:

### **SLOGAN para una TEOría del cartel actual**

CUIDE EL TREN «SUYO»

COMO SI FUERA NUESTRO

PORQUE ES NUESTRO...

... sencillo si no fuera por la sutil pero dura crítica sobre la apropiación de lo público -que estrictamente es *de todos*- por unos cuantos aprovechados y desaprensivos amparados en el juego de palabras que encierra “suyo [...] nuestro”. Un recurso publicitario que usa y manipula poéticamente Alejo poniendo de manifiesto con ironía la realidad, en línea con la desfachatez de un comportamiento utilizado a la vista de todos, o lo que es peor con la colaboración callada del resto, porque recordemos la necesaria colaboración del espectador -consumista- en el mundo publicitario.

En *HOY en día...* la crítica de la publicidad y de los medios, la Tv es más que evidente. Se trata de una relación que se apoya en gran medida en el poder del dinero y en el poder a secas. Desde el título se observa: “[...] LAVA MÁS BLAAANCO<sup>144</sup>” no solo la presencia de la publicidad sino la de la *sonorización* del mismo en esas «*aes*» que se prolongan como un anuncio sonoro pero también visual porque nos lo presenta en abanico como se presentaba en las películas el «cinemascope» en los años 50 y 60. En la mezcla de lenguaje y publicidad la tipografía “aporta elementos semánticos al discurso”, Cardona, B. y R. Fernández Berasarte, (1979: 89) y establece una “(necesaria) concordancia dentro del anuncio para destacar el mensaje”, Cardona, B. y R. Fernández Berasarte, (1979: 99). Es un caballo de Troya para el lenguaje de la publicidad por donde entran equívocos, silepsis o elipsis, metonimias, y un largo etc. que promueven asociaciones y combinaciones en el código lingüístico, pero también en el funcionamiento del mismo que ejercen los hablantes<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> La expresión nos indica José M<sup>a</sup> Arreciado que la toma Alejo de un cómico francés, Coluche, que se presentó a las elecciones a la presidencia de la República en el 1981, y que en los años 70 parodiaba y criticaba con ese eslogan «lava más blanco», precisamente, la falta de limpieza del *Poder* -económico-.

<sup>145</sup> También hemos consultado “Yo, anuncio”, en el suplemento «Gente y aparte» de *ABC*, 10.febrero.1990; en especial los artículos de Alfonso Rivera, Leopoldo M<sup>a</sup> Panero o Mercedes Abad,

Fijémonos en el apartado “V” de *HOY en día...* cómo denuncia la inclusión sin más en el poema -de la misma manera que se cuele en nuestras casas- de la Tv como un personaje, como un ser, un ente que difunde ideas de propaganda y crea un mundo de ficción a semejanza de la publicidad y con sus mismas artes, que trastoca y atonta la vida de cuantos habitan en la casa, según se desprende de la crítica -social- de Alejo, en un modo de recuperar la identidad -o dignidad- del ser humano; lleva inmediatamente antes, y como si fuera un cartucho o pegatina de publicidad “LIQUIDAMOS TODO”, a modo de presentación de los versos que vienen a continuación (y aludiendo claramente a ellos con el «lavado», «drenaje», o la expresión «idéntica a sí misma»):

sueNA  
TODA UNA SANTA TARDE DE RADIO TELEVISIÓN  
ESPAÑOLA  
SOLA  
e idéntica  
a sí misma  
a su mismo abismo.  
Tiros  
Y huyen...  
Pero se quedan siempre como una plaga los malva-  
DOS  
EL «FAR WEST»  
ESTA (*sic*) CERCANO  
Cercándonos pistOLAS  
Y DRENAJE DE CEREBROS VA  
POR DENTRO  
LAVADO-  
-VISIÓN-

Una muestra que se entremezcla sin querer con la crítica a un poder omnímodo que tienen los medios de comunicación repitiendo el mensaje del poder y *distrayendo* al espectador de la realidad; igual que en el poema “PAISAJE Y PARPADEOS DE NEÓN” que entresacamos del cuadernillo “Fragmentos y Momentos” del apartado de poemas inéditos «Fragmentos (Todo queda en el aire)», publicado por Piedra en *Poesía* 2, donde el poeta zamorano pone de contrapeso la indiferencia de un individuo ante el gesto de poner la mano de un mendigo, con el rasgo de alienación de la RTV que invade

---

junto con los anuncios que acompañan a los textos que son de los años 50 y 60. Igualmente Luis Sánchez Corral, (1991), en “Los marcadores deícticos en la publicidad, una estrategia del discurso”.

-el interior de- las casas, y padece o soporta ese mismo individuo antes indiferente, cerrando un círculo de desencanto y soledad. Una narración interrumpida con expresiones populares (“un secreto a voces”), lengua coloquial (“ni ellos [...] pueden creerse”), y comentarios al vuelo (“que alguien perdió de lejos pidiendo claridades”), junto a referencias de la omnipresencia de los medios de comunicación (“habla la radio [...] habla de la radio-tele-visión”), y de la lengua «uniformada», junto a la *nada* (reiterando el *vacío* de la moda), en (“«néant» / *and soda*”):

Un ángel yace leve  
en ESA MANO  
SEPARADA  
que alguien perdió de lejos pidiendo claridades  
[...]  
HABLA LA RADIO  
te sientes solo A SOLAS  
*no cesan de venir los que se van*  
y calla  
un secreto a voces  
por nuestra *frágil-perdidiza-efigie*  
mientras HABLA LA RADIO,  
y alguien requiere un poco de «néant»  
*and soda*  
mientras FRAC y DISFRAZ musitan MENTIRAS COMO SOLES  
que ni ELLOS mismíSIMOS pueden creerSE  
[...]  
HABLA LA RADIO-TELE-VISIÓN  
(¿SOLA?)  
EN CASA DE TODOS LOS VECINOS  
sin excepción  
y temo  
que no estén ya ellos ni estés tú ni esté yo  
[...]

Una alusión, para terminar, a la responsabilidad de rango individual y personal que tiene el espectador-lector de esos hechos que denuncia el poeta sayagués, dejando expreso que no es únicamente una responsabilidad de los poderes establecidos, ya sean sociales, económicos o políticos.

Podríamos decir que el quehacer de Justo Alejo se basa, en estas circunstancias, en reutilizar la propia lengua considerando el texto, más que literario y generador de una función poética en el lenguaje, como el reflejo de la complejidad del comportamiento lingüístico del hombre en la realidad-sociedad del momento donde la *oferta* semántica, visual, sociológica, del mensaje lingüístico va haciéndose más rica en

detrimento del simple soporte formal fonológico. En realidad ya se ve que “la (vieja) cultura está siendo sustituida por otra, donde la palabra cede su lugar a la imagen y la memoria al simple acto de ver...” (Benavides Delgado, 1995).

#### 4.11. La oralidad a través de las entradillas y las citas<sup>146</sup>. La intertextualidad

<sup>146</sup> Digamos enseguida que citas y entradillas son recursos que no solo utiliza nuestro poeta sayagués como presentación del poema, sino como presentación de todo el libro. Nos vamos a ceñir a las citas de los poemas pero no queríamos dejar de comentar esta característica tan especial en Alejo porque es como si fuera una manera de anunciar al inminente lector *lo que le espera* en cuanto empiece a leer. Y como presentación de todo el libro vamos a reflejar aquí las citas que introducen *SERojos...* para dar fe de su antigüedad, y las citas, diez años después, de un apartado de *El aroma...* para dejar constancia de su perseverancia. Une a todas ellas, su preferencia por determinados autores y su interés por las frases espontáneas y populares. Veámoslo primero en *SERojos...*:

... me presenté en la tierra taúrica donde tiene Altares tu hermana Artemisa, que robé la Imagen de la Diosa que los habitantes del país dicen que ha caído del Urano en este Templo...

(EURÍPIDES, *Ifigenia en Tauride*)

« ¡Don Julián, aquí se muere de verdad... y no de mentirijillas como en las dramas! »

(«CÚCHARES »).

Volaban, sí. Nada quedó. Palabras.

(CARLOS BOUSOÑO)

Anuncia el Viento en el Páramo un frío Noviembre. Por la Malva del repecho llega un carro con dos campesinos [...]. Todos, misteriosos, estamos convocados a la salida de un pueblo. Esto sucedió como OS lo cuento. No hay diferencia en las voces. Todas las Historias son iguales... NO hay.

(FERNANDO ZAMORA)

Enterrador, ¿no es cierto que charlarás conmigo? Un cachalote se asoma poco a poco desde el fondo del mar [...] para ver el navío que pasa por estos PARAJES solitarios. [...] – Amigo, me es imposible intercambiar ideas contigo [...]. Es la hora silenciosa en la que más de un SER sueña que ve aparecésele...

(ISIDORO DUCASSE, *Cantos de*

*Maldoror*)

... aquí describe el reflejo con su fantástica escritura un mundo en el que el muro no lo es en tanto no venga a revelarlo el remiendo de sol o el espejo lunar retrate al hombre pasajero... El poema tiene, como la vida, un carácter de insomnio...

(L. ARAGÓN)

ESPAÑA-A-LA-FASE-FINAL-DE-LA-EUROCOPA-DE-AFICIONADOS

(*Titulares del «As»*, 21-11-69)

“NO, César, si conocí a un hombre al que luego no aconteció ningún acontecimiento.

(Trasunto de VALLEJO sin cesar)”

Y ahora en *El aroma...*, en el apartado “HUELLAS”:

“LOS DÍAS que se pierden / SOLOS / SE VAN DESCALZOS...

-Anónimo-

Por eso, en el extremo donde nace el sol, ríe un niño

-Anónimo Castellano, S. XX-

El gran viento agitando el humo de los labios, vieja foto y distancia – Cuchicheos de levas – Triste perro perduto – Vino de lejos buscando alguna cosa no cambiada... Triste y contraído rostro... Murió en la noche... Corte de magnetofón... Toma... Galaxias heridas golpean sobre el cristal – Vient Vendredi – No good – No bueno.

-William S. Burroughs-

La alusión de una u otra forma a la palabra y su pequeña o gran transcendencia, su burla irónica, la sencillez, la expresión de una nota cotidiana de un titular periódico, con su exageración incluida, o el anonimato, parecen tener expresión en la poesía del zamorano para dejar patente, además de lo que señalen las palabras y sus propias semánticas, que todos somos igual de importantes, que todos somos meros pasajeros y que la vida tiene como la poesía un carácter de ilusión y de sueño que no siempre es positivo ni bueno.

Y como cierre de la importancia que le concede el poeta sayagués a la oralidad en su expresión poética queremos incluir aquí las citas iniciales de los poemas y las entradillas de los mismos porque no son sin más un pórtico erudito que sitúa o introduce el poema; ni son tampoco un rasgo erudito del poeta para justificar sus versos<sup>147</sup>, sino que se podría decir que los poemas son unas veces la glosa de esas citas y entradillas, recordando a los poetas de las jarchas medievales, y otras veces se muestran como un diálogo entre dos, cita o entradilla y poema. En algunos casos incluso se puede considerar que se trata del mismo poema que está a la vez en prosa y en verso, y además podríamos valorar que algunas de las notas a pie de página que incluye en sus poemas tienen un trato semejante a las citas o entradillas y deberían formar parte del poema, como hemos visto también en sus últimos libritos. Aunque no rehúye el poeta zamorano las citas usadas en su sentido más común o estricto.

En el poema “5” de *Alaciar* podemos ver que la entradilla sitúa el poema al darnos el motivo del mismo. Se trata de una niña que muere (las alusiones poéticas nos llevan a pensar que la niña cae desde un lugar alto, una presa quizá en construcción, en referencia al desarrollismo sin medida -humana- de aquellos momentos). El poema a continuación nos muestra luego la queja de su madre -y *del poeta*-, ocupando tanto espacio tipográfico una como otro, aunque deja patente la queja bajo la expresión poética y la entradilla, más narrativa, para la expresión en prosa.

...en un libro de muchísimas páginas, de ladrillo y cemento, de fábricas y miles y miles de letras que hormigueaban una incómoda invasión, entre ellas, una niña moría... en el centro de un inconmensurable reino de silencio... [...] Un sueño de necesidad la alejaba [...] El viento, y aquel estruendo o gigantesca resonancia del trabajo que se abría desde la presa en construcción como una enorme flor, fueron tejiéndole un ala de pétalos y seda... [...]

...allá...  
la niña  
¡hijáaa...!  
se moría  
y en su corazón  
piaba...  
[...]

---

<sup>147</sup> La cita o la entradilla es algo que comparte aunque con matices con los poetas de la *generación de los novísimos*, para los que sí es un rasgo de identificación según Jaime Siles (1991:160): “[...] actuaban como signos de élite y como una marca de autoridad para prestigiar desde la misma tradición el texto y el discurso”.

En otras ocasiones la cita es como una breve presentación de la historia que se cuenta en el poema, pero abierta de tal modo que lo mismo pide una interpretación simbólica que refleja un simple hecho; así en el poema “10” del mismo *Alaciar*:

sin más ni más  
un día fue llevado a la cárcel.

Y en el poema “6”, también de *Alaciar* deja expresa su manera de rendir homenaje a un amigo, creando un poema de profunda hondura humana (en la entradilla en prosa) a partir de la anécdota -generadora de toda la historia- de la onomatopeya del tic-tac del bastón de un ciego (ya dentro el poema en sí) que nos presenta el hecho físico de la andadura mecánica del invidente como un elemento sensible de rango humano, para terminar hablando simbólicamente de ese andar a tientas de cualquier ser humano y de la soledad de cualquier hombre. Es una más de las características creativas de Alejo, extrapolar una anécdota y convertirla en un material poético de uso generalizado para cualquier individuo.

... al cabo, ciego en el origen, has llegado con tu carga  
de NOCHE y ese sideral presentimiento de luz. [...]  
Esa efímera peripecia de saltimbanqui. Al fin viandante  
del hilo. [...]

Se puede comprobar ciertamente que no son un hecho ajeno al poema esas entradillas y citas que aparecen al principio de los poemas; y ello es debido también a la ruptura de la disposición lógica, visual y tipográfica esperada en un poema, porque el poeta zamorano usa la prosa mezclada con el verso, o la reproducción de un texto periodístico, a su antojo y peculiar estilo, como en el poema “anaTEMA A LA emPRES.A. anunCIAdora” de *monuMENTALES REBAJAS...* :

Dedicado al rASTRO de Madrid  
y a sus acontecionales CUADROS  
DE LOS LANCES...  
comisión de deslíz  
schopenhaueriano.

...con *incursiones*, más propias de un poema que de una entradilla, en el extrañamiento literario como vemos, con neologismos y connotaciones culturales (“aconteccional”, «el Rastro», la insinuación del cuadro de *Las Lanzas*, «Schopenhauer»)



Pero la cita, a pesar de su disposición gráfica y tipográfica, también se rompe con la letra cursiva, o el paréntesis, que tienen, al margen de la cita en sí, la apariencia de una alusión pragmática personal o desconocida, como en el poema “Ana” de *SE Rojas*...:

¿memORIA?  
¿me moría?

Aquel hombre claro (OH hueso en flor  
-amor-); aquel naufragio...

...donde vemos cómo dispone la entradilla rompiendo -si cabe más- las normas gráficas, colocando dicho texto a la izquierda y la derecha de la página, a la vez, sin conexión coherente conocida excepto la que genera en el momento la lectura lineal -poética- en sí misma; y donde debemos valorar aparte las mayúsculas, el oxímoron, los paréntesis,... como un comportamiento más propio, por su independencia, de un poema (o su principio) que de una cita o entradilla alusiva para presentar un poema.

Pero son entradillas al fin al cabo que pueden ser consideradas, ya lo hemos visto, una glosa del citado poema que le sirve de marco, o un diálogo que entabla el poeta con su poema; así observamos la entradilla a modo de presentación de un poeta, César Vallejo, para justificar hablar de él y de su poesía, a modo de monólogo, como lo hará en el interior de los versos, en el poema “4”, también de *Alaciar*:

presentimiento inútil y presentación ante César  
Vallejo, muerto. Después

Mientras que otras veces aparenta ser una voz en off (una cita más pura, aunque sea en otro idioma) que sirve de marco y referencia al propio poema, como en el poema “Solo viento” de *El aroma*...:

«Le vent se lève  
il faut tenter de vivre»

Y siempre dejando -creativamente- entrever un guiño, quizá literario, quizá social, como en “Anacreónticas” de *El aroma*...:

“Ma che cosa é veramente

*il pomeriggio di un «fauno»?*

Lo podemos ver también en *Doce dulces sonetos...*, en la entradilla del poema “LOS «CANTOS» DE LA LUNA”, pero con una particularidad que no había usado antes<sup>148</sup>: repite el texto como si fuera una concatenación y semejando una paronomasia, que en realidad parece un retruécano y una hipálage, porque construye y reconstruye el texto cambiando elementos sintácticamente y dejando que el lector perciba que todos los cambios, aparentemente, tienen el sentido de la ironía al restar la importancia del primer elemento que cambia, el almirante, y cambiar sus atributos o sus acciones en la oración (sin olvidar el *juego* semántico con la litografía y con la piedra). El resultado, aparte del hallazgo lingüístico, le otorga la autonomía propia de toda cita-entradilla:

LITOFOTOGRAFÍA EN GENERAL ADMIRANDO –UN  
ALMIRANTE– UNA PIEDRA LUNAR UN DÍA  
CUALQUIERA... O.  
LITOFOTOGRAFÍA ADMIRANDO UN ALMIRANTE –EN  
GENERAL – UNA PIEDRA CUALQUIERA UN DÍA  
LUNAR... O.  
LITOFOTOGRAFÍA ADMIRANDO UNA PIEDRA GENERAL  
–LUNAR– UN DÍA CUALQUIERA UN ALMIRANTE O...

Y todo ello con la intención -y el resultado- de una llamada de atención al lector, para poner el foco de luz en un concepto, el tema del poema, o el que viene expresado por el título del poema, “LOS «CANTOS» DE LA LUNA”, en un valor semántico añadido al propio de la palabra «canto» o de la expresión del título (*la polisemia de la palabra “canto” es variada, desde alabanza a borde de un objeto, pasando por piedra*), que sugieren en todo caso el desarrollo o implemento del mismo, dotando a esa misma palabra o a la frase de una significación más amplia, o incluso otorgando un contenido simbólico a lo expresado en la cita o entradilla.

Como podría suceder en el poema “SOMETHING” de *Separata de Lo Mismo*:

*ser o no ser;  
enser*

---

<sup>148</sup> Reutiliza el poeta sayagués el tema de las piedras que trajeran los astronautas de la luna en las expediciones Apolo, que ya poetizó en *SERojos...*, un método recurrente en su poesía con diversos temas, como la nada, el cero, la calvicie, el viento, o la tv, la publicidad, las S.A., etc.

... convirtiendo el poema en un referente semiótico, a través del lenguaje popular y cotidiano (“enser”) -sin olvidar la referencia culta a la duda shakespeariana, que le da origen-; pero también un referente del lenguaje de la publicidad que percibe el ciudadano, entre cuyos rasgos están la repetición de palabras o la aliteración de sonidos (aquí la palabra y sílaba “*ser*”) para remarcar el mensaje y conseguir sus fines publicitarios y comerciales. Recuérdese a este tenor el mensaje publicitario de RENFE en aquella época: «papá, ven en tren», de reconocido éxito.

Ya comentamos en el apartado sobre el lenguaje de la publicidad la entradilla del poema sin título de la segunda parte de *monuMENTALES REBAJAS...*, a la que añade la cita ejemplo de publicidad sugerente, “A la Dama sin ducados del Alba”:

FUE un ÉXito o un HITO-in para las GALERÍAS que el OTOÑO se vistiera de LARGO. Se les vio tambalear entre grises nieblas a los Caballeros entrecanos con su POSE de ANTES, tentados por una TOS de la AMBIGÜEDAD donde SUByacía el vuelo de un azorín ya donjuanmente atildado para el derribo... Las Señoras Eran atentadas en Plena Luz Solar Por Proclamas de Reclamos; de Antemano... [...]

... es un ejemplo de una exposición *narrativa* publicitaria, en la descripción de caballeros “con su POSE de ANTES” y damas “atentadas”, que termina utilizando el nombre de un gran centro comercial de la época (*Galerías Preciados*); rasgos todos ellos de una cultura popular o urbana, y principalmente cotidiana, con un trasfondo que no escapa a la denuncia o la crítica.

Rasgos cotidianos que también se pueden observar aunque con otro criterio, entre simbólico y minimalista, unos años más tarde, en la cita de “Tristes tópicos castellanos” de *El aroma...*, donde la narración (un comentario que la resume) se transforma en un *toque* de lirismo:

*pespuntos para otra elegía*

Es este caso una mezcla de forma y contenido que -ya lo hemos dicho- tiene su origen en la doble formación y educación de Alejo aprendida en los libros y en la transmisión oral de los abuelos y las personas mayores; a lo que debemos añadir su capacidad creativa lingüística, de modo que le permite buscar la máxima expresividad comunicativa con unas palabras y unos recursos basados en la sencillez de las formas

lingüísticas, que están dotadas de una fuerza explosiva en sus significados reales y posibles, haciendo decir a las palabras más de lo que dicen en su apariencia externa. Tómense en cuenta de esta manera esos “pespuntos” sencillos de la última cita reseñada, porque le sirven para hablar con dureza, con seriedad crítica -y compleja- de la situación del campo castellano, que es el tema del poema que sigue. Hasta el detalle de la cursiva creemos que es relevante por su relación con la inclinación del cuerpo que aquí, puede aludir, simbólicamente, a la expresión física de la sumisión, a la figura que compone el labrador con el arado.

Pareciera que para Justo Alejo, incluso en esos pequeños detalles como es una cita de un poema -valorada a fuer de valorar por definición lo sencillo-, el lenguaje no refleja la realidad en la -su- poesía, sino que la corrige, la matiza y, a veces, la recrea, sin quedarse en los recursos del lenguaje (hechos y convertidos visualmente en escritura). Si bien en múltiples ocasiones esa mezcla, al aire de lo cotidiano, lo popular y lo culto, no esconde, aparte de la inevitable crítica, otros rasgos que los de un poeta cabal y hondo<sup>149</sup>. Veámoslo en un poema que nos sirve de paso para hablar de la intertextualidad, con la que pretendemos finalizar este trabajo, como un modo de rendir homenaje a quienes el mismo poeta sayagués rindió homenaje al tomar prestada su voz, pero a los que incluyó en sus versos como un eslabón más -humilde- de la larga cadena de la poesía. Se trata de “la treintaNA” de *SER ojos...*, donde la cita es una mezcla de culturas, con Machado *de la mano* de La Paquera, remozadas por la mano del poeta sayagués, dándole así una dimensión -diferente- mitad creación mitad referencia de culto a la cita:

Anoche cuando dormía  
soñé, doliente ilusión  
que era el tiempo el que latía  
muriendo en mi corazón.

---

<sup>149</sup> Hemos escogido en esta tesis la faceta vanguardista de Alejo, pero sin duda hay un poeta que, aparte de técnicamente muy preparado como hemos señalado en comentarios sobre métrica y su aprendizaje -devorador de textos- en la etapa de su formación académica, tiene una manera de escribir poesía basada en la ruptura del verso de tal manera que solo puede hacerse desde una sólida creatividad y versatilidad poéticas, abierta a todo tipo de recursos lingüísticos y literarios, cuyo conocimiento y buen uso esperamos haber dejado patente, pero que no dejan ver siempre todas las posibilidades, que las tienen sus poemas, de un poeta sensible a la forma y con un trato conceptual del contenido del lenguaje que le permite mostrar los entresijos del alma humana gracias a las combinaciones que establece dentro del lenguaje en sí y entre el lenguaje, el hablante-poeta y el referente-realidad. Una poesía que, con múltiples recursos y crítica social incluidos, abre paso a un minimalismo reflexivo, en el desarrollo de su personal trayectoria poética, de honda raíz hispana.

*Machado, pero algo de La Paquera*

... en cuyo *remate* al final de la copla donde normalmente aparece el autor, incluye el poeta sayagués, entre sincero e irreverente, los nombres de ambos *autores*.

Pero no nos queremos quedar en este caso solo en la cita, para reflejar la hondura del poeta sayagués en el poema con la expresión de la cotidianidad en los primeros versos de ese poema, “la treinteNA”:

Ya se nos va poniendo la cara de la gente  
caudal de grises  
[...]

... seguir con unos versos de gran delicadeza:

[...]  
y  
dulcemente  
vuestro zarpazo suave  
[...]

... y finalizar con severidad y rotundez, que no evita el recurso a la implicación pragmática que subyace en el refrán del último verso («*haz bien sin mirar a quién*»):

[...]  
Aguas caudales  
sin mirar a quién

Sólo un paréntesis, que muestra no obstante el estilo, entre tanta poesía vanguardista, de su quehacer y oficio aprendidos.

Y recogemos para acabar el comentario a citas y entradillas una referencia a los prólogos y epílogos de sus obras, porque el poeta zamorano los utiliza (de modo semejante a las citas y entradillas) para hablar y opinar sobre el propio poemario que presenta al lector y reflexiona sobre el modo de hacer esos poemas, su técnica o las ideas que los sustentan. Así lo hace en el colofón de *Doce dulces sonetos...*, que cierra todo el librito, de manera que recapitulando sobre lo dicho-leído (en su estilo peculiar de escribir, *también aquí*) es como si fuera -casi- otro poema, en este caso el de despedida:

A MODO DE COLOFÓN Y A QUIEN HUBIERA LEÍDO

ANÉCDOTAS que nunca llegan a categoría, ESTOS  
SONETOS han debido leerse ASÍ, sin más, descui-  
DADOS SIN FONDO; hasta perder completamente el  
hilo (del asunto). Porque quizá no son más que rumor;  
porque ACASO leer AHORA SONETOS es tanto como  
ECHAR AGUA EN LA MAR; «esperar» DE AMOR UN BESO  
o ECHAR FLORES AL OCASO para...

**ESO Y SOLO ESO**

El poeta sayagués, diferenciando el contenido del texto de entrada y cierre del mismo con una tipografía en colores del resto del mismo a través de su juego de mayúsculas y minúsculas (que dejan traslucir, al margen de la comunicación deducible por la sintaxis, una atribución sintáctica sencilla de “ESTOS SONETOS”), resalta ambas partes enfáticamente, dejando un cuerpo central donde hace uso de todo tipo de recursos lingüísticos y literarios.

Inmediatamente, enmarcándolo todo, podemos observar la visualización -o el efecto, si se quiere, de poema visual- con la figura resultante de la composición del texto que es abocinada como una pirámide -truncada-, junto a los colores y el tamaño de la letra como en la publicidad. Y a continuación nos encontramos todo tipo de recursos alejados como el significado sugerente a través de la implicación pragmática de “perder el hilo”, o el extrañamiento literario producido al romper la palabra “descuidados” y encontrarnos un encabalgamiento con “dados sin fondo” que tiene una nueva significación inducida (sintácticamente como atribución de “sonetos”, y morfológicamente como expresión connotativa cultural con el juego de dados mallermiano); o el giro semántico (que lleva a una pronominalización pragmática: “ESO Y SOLO ESO”) de los componentes oracionales de los cuatro últimos versos que sugiere una alteración sintáctica del complemento circunstancial que introduce “para”, desde un sentido de finalidad a otro de causa, todo lo cual se focaliza (incluida la visualización de la pirámide y la publicidad del tamaño y el color de la letra) en el último verso, resaltado con una epanadiplosis. Un texto, en definitiva, que se nos muestra de esta manera como otro poema más, aunque colocado en un lugar no habitual, al ser el colofón de cierre del libro.

#### 4.12. Intertextualidad: las voces (o) y los ecos

Para Roland Barthes “Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura que los rodean; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores. Se presentan en el texto, redistribuidos, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, segmentos de lenguas sociales, etc., pues siempre existe el lenguaje antes del texto y su alrededor. La intertextualidad, condición de todo texto, sea éste cual sea, no se reduce como es evidente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen es difícilmente localizable, de citas inconscientes o automáticas, ofrecidas sin comillas”<sup>150</sup>.

De entrada no nos podemos sustraer al hecho de una huella cultural, que encontramos siempre latente en la poesía de Justo Alejo; huella, también lo hemos indicado, aprehendida de los mayores y aprendida de su formación académica y sus lecturas. Tampoco debemos olvidar sus viajes, por España, Francia, Portugal, Italia o Marruecos; porque todo ello con la idiosincrasia del poeta dará como resultado la incursión en sus textos de múltiples escritores, personajes y obras -y acontecimientos- de nuestra cultura común, desde los antiguos a los más modernos; una actitud que no es más que expresión del acervo cultural de nuestra historia y de nuestra lengua, y por supuesto de la enorme cultura del poeta sayagués.

Sin entrar en diferencias sobre intertextualidad, transtextualidad o hipertextualidad, ajenas a nuestras pretensiones, seguimos, *grosso modo*, a Genette<sup>151</sup> para hablar en la poesía de Justo Alejo de un mero reflejo del texto original (cercano para nosotros a paratexto), o de la inmersión del texto original en el propio poema

---

<sup>150</sup> Tomamos el texto *barthesiano* traducido por Marchesi, Á. y Joaquín Forradellas, (1986: 218). [Según los traductores el párrafo original en francés se encuentra en Barthes, “Texte (théorie du)”, art. cit., p. 1014. (Roland Barthes, “Texte (théorie du)”, Encyclopaedia Universalis, Paris, Albin Michael, 1974.)]. Aunque el texto de Barthes en cuestión se encuentra en el muy completo artículo “La Intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la Literatura: Aportaciones Teóricas”, González Álvarez (1991:115-128).

<sup>151</sup> Seguramente porque fue la primera referencia que vimos sobre el caso en nuestros «contactos» formales con Alejo: “(entiendo por hipertextualidad) toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”. Genette, (1989:14). Explicando después su elección porque “entre el texto imitado y el texto imitador, este modelo constituye una etapa y una mediación indispensable, que no se encuentra en la transformación simple o directa.” Genette (1989:15).

(próximo para nosotros a metatexto)<sup>152</sup>, si bien Genette habla principalmente de hipotexto e hipertexto:

“Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta, diremos imitación. [...] (si bien) no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos” (1989 :17)

Es normal que muchos escritores recreen textos de otros autores, porque hablamos en realidad de hacer literatura con la literatura, o en el caso de nuestro poeta de una literatura que dialoga con otra literatura; llegando a usar sus propios textos para repetir y variar con un sentido semejante o diferente, textos que ya escribió y que en un momento dado recrea, los haya o no publicado<sup>153</sup>. Si bien también se da el caso de poemas cuya temática repite con sentido y significado adaptados al momento en que los *relee*, como ocurre con poemas relacionados con las piedras traídas de la luna en los primeros viajes tripulados a nuestro satélite, que aparecen en varios de sus libros<sup>154</sup>.

Hablaremos aquí pues de la presencia de autores y personajes vinculados a la literatura, filosofía, lingüística, u otros campos cercanos, aunque nos ciñamos más a la presencia literaria -patente de una u otra manera- y a los autores literarios cuyos textos podamos reconocer en los del sayagués. Ya hemos comentado a lo largo de este trabajo que muchos autores se *pasean* por los versos alejianos; aunque queremos en seguida reseñar que más que presentarlos como una cita erudita, nuestro poeta de la mano de la intertextualidad, vincula a su poesía esas citas y versos de unos escritores que imita y en

---

<sup>152</sup> Después de hablar de los cinco tipos de relaciones transtextuales, escoge la cuarta a la que renombra, *transitoriamente*, como hipertextualidad : “ [...] Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado (renuncio a buscar, para un uso tan transitorio, un prefijo que subsuma a la vez el hiper -y el meta-) o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la Poética de Aristóteles) «habla» de un texto Edipo Rey). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como transformación, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo”. Genette (1989:10-17).

<sup>153</sup> Hay ejemplos entre los inéditos que publica Antonio Piedra, sin adscripción ninguna, y los que hemos anotado como partes de otros o como poemarios en sí. Tal es el caso de “*Doce dulces sonetos...*”, *El ALGO ritmo*, o versiones diferentes publicadas posteriormente en otros poemarios como *El aroma...*, entre otros.

<sup>154</sup> No obstante somos conscientes de que la lectura intertextual no es imprescindible en la comprensión de los textos, y que el poeta invita con ello más a la reflexión que al puro acontecimiento poético. De la misma manera reconocer o no reconocer en el caso de Alejo los ecos de las voces no supone un cambio esencial en la lectura del poema sobre todo si este está bien construido, aunque sí se resienten de una mejor comprensión en la trasmisión de la información y la sensibilidad poéticas.



algunos casos venera. Y es que en realidad pasan a formar parte de sus versos en el mejor ejemplo de hipertexto e hipotexto.

En efecto, el poeta sayagués utiliza con autores y escritores una técnica semejante a la que ya hemos visto que usa para incrustar expresiones populares y cotidianas en sus poemas. Lo hará con los versos de Machado o Lorca en sus primeros versos, incluso en los que estaban inéditos como los *Poemas tan inconscientes como flores de arrabal* cuyo primer poema “Presentación” termina con un comentario, en prosa, donde aparecen los modos de hacer de Lorca, en «*un sombrero de paja [...] convertido en mariposa*»:

Si Lorca no lo hiciera, y fuese taumaturgo, yo quitaría el sombrero -saludando, se entiende-. Un sombrero de paja (blanca y basta) que se me iría de las manos convertido en mariposa, dejando al descubierto una que pudo ser cabeza [...]

... es una referencia literaria solamente, pero que, un poco más adelante, en el poema sin título cuyo primer verso es “Hay miedo de pensar”, se hace parte de su poema con un hipotexto de Bécquer:

[...]  
Hay un rumor de besos como perros rabiosos  
aullando por la bruma caliente de la sangre,  
con el acento fúnebre de no llegar a ser.  
Hay unas golondrinas que ya desesperadas  
consumen la creencia de no llegar al aire,  
[...]

También vemos en estos primeros versos ecos de la sencillez y el humor de Antonio Machado en el poema sin título, imitando las *canciones* del sevillano:

Nunca llegaré a saber  
la razón por la que pisa  
la hierba verde mi pie.  
Ni me es de risa  
que estas botas toposas (*sic*)  
quiebren la vida...  
Habrá escondido,  
tras este disparate,  
doble sentido...

Poema al que añade a final, en prosa, una referencia al comportamiento de un maestro que recuerda al «Mairena» de Machado:

El viejo Maestro era un santo. El maestro era un loco. Siempre confundía las cosas. En vez de «abrid, cerrad el libro», él «Abrid, cerrad el corazón» [...]

O sigue *-son casi las misma palabras de Alejo-* a Machado cuando en los versos que compone en Baeza el autor de *Campos de Castilla* habla del filósofo Bergson y de paso de Unamuno<sup>155</sup>. Se encuentra la cita en el poema “Testamento” de *Arenales*:

[...]  
Jamás campanas  
(copio a Machado)  
Nunca paredes.  
[...]

Y otra vez Lorca, patente esta vez en el interior de los versos del poema “Cuento” de los mismos *Poemas tan inconscientes...* que respiran ese estilo lorquiano de *infancia, agua, flores, luna, río, plata y colores* que anuncian inocencia y tragedia:

Tres niñas se asomaban a las aguas  
(azucenas, luna y plata).  
Tres niñas se llevaba el río abajo  
hacia el verde corazón,  
o limón, del Océano.  
[...]

... y que también encontramos en *Yermos a la espera* en el poema “MUERTA DE LA PENA BLANCA”, donde resuenan ecos teatrales de las trágicas mujeres lorquianas:

[...]  
La mujer del hilo blanco,  
dijo: «Se murió de pena».  
La vieja del copo negro:  
«Mal de corazón». «De buena»,  
dijo la que carmenaba.  
La más vieja aseguró,

---

<sup>155</sup> Nos referimos al poema «Meditaciones rurales»: “Este Bergson es un tuno; / ¿verdad, maestro Unamuno? / Bergson no da como aquel / Immanuel / él volatín Inmortal; / este endiablado judío / ha hallado el libre albedrío / dentro de su mechinal”. Machado, *Campos de Castilla*, que tomamos de «rinconcastellano.com » del periódico *El Norte de Castilla*, [http://www.espacioebook.com/sigloxx\\_98/machado/machado\\_camposdecastilla.pdf](http://www.espacioebook.com/sigloxx_98/machado/machado_camposdecastilla.pdf). [30/06/2015]

ser su sangre quieta y blanca.  
[...].

... porque Lorca es un poeta que seguirá apareciendo hasta sus últimos libros: así en la cita del primer poema de *sola MENTE*..., ya comentada más arriba: “y las vemos llenarse de aguj- / EROS SIN FONDO”, cuya referencia es el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y cuya autoría menciona solo a medias ya que escribe “-Federico García-”; y en *El aroma*... donde incluye un poema “Cantoral por el Renacimiento / de Federico García” (con varios espacios de separación entre “de”, “Federico” y “García”, quizás para resaltar la importancia del nombre) dedicado al poeta granadino, e incluida la cita, apropiándose del verso lorquiano: «*dejad el balcón abierto*».

Pero aparte de poetas contemporáneos también nos encontramos influencias de más atrás, en un tiempo medieval, con Jorge Manrique y sus *Coplas a la muerte de su padre* en el poema de *Yermos a la espera*, “Allegados son iguales”, que es más bien una glosa actualizada; y por otro lado, el *romance -lírico- del prisionero*, al final del poema “2” de *Alaciar*, con cita textual, inmersa en el poema, solo reconocible *físicamente* por los entrecomillados:

[...]  
«Matómela un caballero»  
ciega  
el alma.

Y ya que estamos en *Alaciar*, encontramos otra vez a Manrique y sus *Coplas* en el poema “15”, copiando, excepto en el «no» que añade el poeta sayagués, la respuesta de D. Rodrigo en la copla XXXVIII<sup>156</sup>: “que querer hombre vivir / cuando Dios quiere que muera / no es locura”; pero recordemos también que usa el nombre de Machado en el poema “12”: “Don ANTONIO MACHADO, / no es el viento, / es tu paso. [...]”. O una cita de su hermano Manuel Machado, sin nombrarlo e inmersa en su propio texto poético, a través del poema “Castilla”, de *Alma* (1902:1947:1967), con referencia más que al Cid a España, lógica en aquellos momentos para un poeta comprometido; la cita es en el poema “8”: “... comienza oscura historia / España / «llaga de luz los petos y espaldares» / fulge espada. [...]”.

---

<sup>156</sup> Ver *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, en “Obra completa / Jorge Manrique; edición, prólogo y vocabulario de Augusto Cortina” (2002), [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-completa--0/html/ff6c9480-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html#I\\_53](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-completa--0/html/ff6c9480-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_53) [17/03/2015].

También nos encontramos con referencias a la literatura –y a la lengua- popular, uno de los recursos reiterativos en su poesía, de la mano de coplillas, con glosa incluida, a modo de paratexto, sobre “Salamanca la blanca / ¿Quién te mantiene?” en el poema “S/N”; y con un fandango andaluz (donde se aprecia una velada crítica política del momento) en el poema “SI”, con el propio poeta como narrador (en la entradilla y en el poema), otro recurso reutilizado en su poesía:

Que así cantaba un minero  
un estudiante decía.  
Era un fandango alosnero.

El periódico no leo.  
No lo leo y sé leer.  
Que las cosas que yo quiero  
no vienen en el papel.  
El periódico no leo.

O Quevedo con *Miré los muros de lo patria mía*<sup>157</sup> en el poema alejano “Ante el retrato de un hombre a quien los años...” de *Desde este palo*, donde cambia el poeta sayagués *miré* por “mirando” y *tiempo* por “un día”. Poema donde por cierto también hay cita de las *Coplas...* de Manrique, en este caso glosada, sobre “los ríos que van a dar a la mar”; y una cita de uno de sus poetas favoritos, César Vallejo<sup>158</sup>, del que reproduce unos versos, también parafraseados, del poema de Vallejo “Ello es que el lugar donde me pongo...” de *Poemas Humanos*<sup>159</sup>:

«Que es tontillo después de haber pasado quince años  
antes quince, y después quince».

Son evidentemente, en esos momentos de su historia literaria, muestras de su formación como estudiante, donde deja lecciones muy bien aprendidas, y bien utilizadas, sin el agobio ni la pedantería de un principiante. Pero ya vemos también en

---

<sup>157</sup> Véase «“Miré los muros de la patria mía” y la reescritura en Quevedo», estudio de María José Tobar Quintanar, (2002). <http://www.unav.edu/publicacion/perinola/perinola-6> . [19/03/2015].

<sup>158</sup> A quien dedica también el poema “4” de *Alaciar* glosando su figura y recogiendo a modo de paratexto sus versos sobre Pedro Rojas. Un «Pedro» al volverá a recurrir en el poema “Caudal sin graderío” de *Separata...*, sin referencias a Vallejo, como un obrero -cualquiera- que padece las injusticias sociales.

<sup>159</sup> La cita a la que se refiere es: “[...] Habiendo atravesado / quince años; después, quince, y, antes, quince, / uno se siente, en realidad, tontillo, /es natural, por lo demás ¡qué hacer! [...]”, del poema “Ello es que el lugar donde me pongo...” de «Poemas Humanos», en *César Vallejo Obra poética completa*. Georgette de Vallejo y Abelardo Oquendo, (1968: 433). También en [http://www.biblioteca.fundacionbbva.pe/libros/libro\\_000023.pdf](http://www.biblioteca.fundacionbbva.pe/libros/libro_000023.pdf) [29/08/2015].

estas primeras referencias una intertextualidad de más difícil adscripción, producto de una cultura más depurada que usa sin citar la fuente de origen, ya que solo pone los versos que imita o parafrasea en cursiva o con comillas. De esa manera es difícil, por ejemplo, reconocer a Vallejo en esos versos sin conocer la obra del peruano, o a Machado, Juan Ramón Jiménez o al citado Lorca; pero además denota lo que hemos llamado devoción por determinados poetas, ya que los tiene tan asumidos que aparecen en sus propios textos como sin querer, y son tan pertinaces que recurrirá a ellos una y otra vez, de una u otra manera, a lo largo de su obra poética.

A algunos poetas los convierte en *material* poético, aunque aparecerán y desaparecerán semejando un Guadiana a lo largo del camino, como hace con Juan Ramón Jiménez, cuya plenitud recorre el poema “Leyendo a Rabindranath Tagore” de *Poemas tan inconscientes...*: “[...] Las callejas oscuras / que así se van llenado de mariposas puras, / de hostias de luz y pájaros de oro, / de mil naderías / que hermocean la vida... [...]”; pero a quien hacía referencia evidente en un poemilla una página antes<sup>160</sup>:

Hoy, mañana, ayer.  
Muerte, vida, voy y vengo.  
Humo, alma, cuerpo, cero...  
«no la toquéis ya más,  
que así es la rosa.»

Un poeta que también nos lo encontramos en el apartado «Claridad y Distancia»<sup>161</sup> de *Poesía 1*, donde en el cuadernillo “Luces y señales” podemos leer dos cartas, una “Carta abierta y una noche”, donde lo incluye como un personaje citando su nombre al hablar de la noche: “[...] A tu Oro / salía Juan Ramón / y a tu Nácar [...] // herido / ante consolas / Juan Ramón olvidaba / un «sí-no-es» desolado / -no sin alas- / tu de Aquellas Blancas Noches de Moguer [...]”; y otra “Carta abierta a las claras sombras (de un animal)”, dedicado a un burrito tirado al fondo de un barranco donde la evocación es claramente alusiva a Juan Ramón y a Platero:

[...]  
Apacible y ameno  
junto al Adaja

<sup>160</sup> “¡No le toques ya más, / que así es la rosa!”. Jiménez (2012: 7).

<sup>161</sup> La referencia temporal de este poemario creemos que se encuentra alrededor de los años 1973-1976, cercano a otros poemarios de esas fechas como *Son /netos...*, o *Doce dulces sonetos...*

Otoño  
pacía  
solitario y paciente  
como ayer  
Animal  
de Fondo  
-Superficial y Sumo junto al Puente  
como Espuma...

Platero  
[...]

Y aún lo veremos al final del mismo apartado «Luces y señales», en el poema “RUMORES de Otoño «elegidos» (III)”:

«...baja la muerte que el cielo filtra como un tesoro entre  
las dulces hojas de oro»...  
J.R.J.

Entre los dulces ojos  
baja la muerte.  
Yo  
ya  
no lloro.

[...]  
y  
cuando quiero llorar...  
¿yo?  
ya no  
veo ni oigo al Otoño  
balar dulce bajo el sueño  
Juan Ramón.

¿Oh Juan rAmor!  
dulce incierto  
es tu balar  
[...]

La poesía comprometida y social de los años difíciles de la larga posguerra, que tan bien conocía el poeta sayagués<sup>162</sup>, aparece también en sus primeros libros. Tiene conciencia del lugar que debe ocupar el poeta en la sociedad como defensor de los débiles y los necesitados, llegando con su escritura a la denuncia social cuando es preciso. Las lecturas de Blas de Otero o Gabriel Celaya<sup>163</sup> se notan no solo en los temas

---

<sup>162</sup> Remitimos al capítulo uno de nuestra tesis donde hablamos de la biografía del poeta sayagués.

<sup>163</sup> Citamos a dos poetas pero podrían entrar en esa nómina desde Dámaso Alonso con *Hijos de la ira*, hasta *Furia y paloma* de Victoriano Crémer, o la *Quinta del 42* o *Cuanto sé de mí* de José Hierro. Para consulta y comparación hemos usado libros de la editorial Losada como hemos hecho con Blas de Otero

sino en el modo de narrar una historia delicada y en la rebelión ante una situación injusta. Apreciamos esas lecturas en los *Poemas tan inconscientes...*, en poemas como “Tarde en el barrio”, donde parece retratar a los hombres y mujeres de un barrio obrero de una ciudad:

[...]  
Qué injusticia que el día de la muerte,  
cuando el ala negruzca del cuervo  
traiga la oscuridad, el apagón furioso,  
se diga con palabras de consuelo  
(verdaderas, oh sí, fue piadosa con él)  
¡Qué dolor conocerlo!”

... y aún en otros como “Niña de diez años con los labios pintados”, o “Una mañana, un niño, un picapedrero”. Incluso no falta una referencia al personaje del *bobo*, habitual presencia en muchos pueblos de aquella España, como muestra de la incomprensión y abandono de todos. Siendo estos temas la otra cara de la denuncia social, ya que señala la responsabilidad individual y no la diluida en la denuncia generalizada, donde el rostro de la víctima se ve pero también el rostro del que mira y no hace nada para evitarlo.

[...]  
Mañana, el bobo puede, no lo dudéis, estar muerto en la acera  
  
¡Que no vengan las madres!  
Este bobo no tiene familia ni hacienda  
[...]  
Aquí nadie llora.  
Si acaso los Santos de viejas iglesias,  
con polvo en la sangre,  
lágrimas de cera.  
Si el loco no ha muerto,  
que vengan las viejas  
más viejas del barrio  
y bailen la rueda...

Sin embargo es ya en *Yermos a la espera* con poemas sin título como:

Hoy cenó una ración escasa, de patatas.

---

(1973), pero preferimos remitir a antologías o páginas web por la facilidad de consulta, ya que no se requieren ediciones críticas en estos casos. Así *Cuatro poetas de hoy*, selección de María de Gracia Ifach (1969), o *Poeta sociales españoles* de José Gerardo Manrique de Lara (1974).

Mañana, no lo dudo, me pondré su corbata

Hoy ceno un plato oscuro de rojizas patatas  
y un huevo estrelladito igual que un sol en lata.

Yo sé que muchos, hoy, ni cenarán patatas,  
ni tendrán la amarilla flor-huevo en su garganta  
[...]

O poemas como “Murió en la Casa de Socorro”, donde aparece una opción social más combativa:

Obrero que caíste, sin alas, desde el piso  
cuarto del edificio.

Hermano, estás bien muerto y nadie te recuerda.  
La casa ya está hecha.

Qué bonita, si vieras, la casa azul y blanca,  
dulcemente habitada.

[...]

Qué amarguísimo, hermano,  
que la tierra te ciña por los cuatro costados.

Hermano acariciado debajo de la tierra.  
Hoy nadie te recuerda.

Aunque también está presente su reflexión, como en la poesía comprometida de José Hierro o Dámaso Alonso (entre otros), y no el mero grito de protesta como en el ya comentado poema “Allegados son iguales...”:

[...]  
Mas a pesar de todo, solo muertos.  
Sois igual que nosotros. Ahora somos.  
Tan uno es nuestro título: el de muertos.  
Aunque grabéis efigies, elevéis panteones  
y os clavéis en las hojas sequizas de la prensa.  
[...]

Es sin embargo en *Desde este palo* donde dejará ejemplos de las influencias más claras de los poetas sociales en la forma y el contenido. Así en el poema “Martín Ezcurra” donde cuenta la vida de un trabajador -carpintero- lisiado por la guerra civil y luchador noble:



[...]  
Señas particulares:  
Una herida  
como un toro de fuego  
en el costado;  
una herida de Creus a Finisterre  
[...]

Aficiones:  
empedernido a andar en los andamios  
a dar la mano y a poner los ojos  
y el alma  
allí donde se sufre o se trabaja.  
[...]

De veinticinco años tuvo mujer,  
y un hijo lograron por entonces,  
que ha crecido.  
[...]

Que es tu fe torre crecida,  
que eres cojo y eres alto;  
naciste entre la herramienta,  
morirás entre el trabajo.

Tu hijo ha crecido, es buen mozo,  
y le bate en los costados  
la sangre que nos dejaste  
[...]

Perdóname,  
me callo  
y me avergüenzo,  
muchísima vergüenza  
de no haber dicho nada  
en tanto espacio.

... donde no solo andan por sus versos los poetas de la posguerra, sino que hasta se pueden ver ecos de Miguel Hernández en ese “naciste entre la herramienta”. Es claramente combativo el poeta zamorano en este libro, que no en vano se publicó como anónimo. Y ecos en concreto apreciamos de Blas de Otero<sup>164</sup> en “Estación de Madrid”:

[...]  
Estación de Madrid,  
están muriendo a un hombre...

La sirena de un ambulancia

---

<sup>164</sup> Recuérdese “Aquí tenéis...” de «*A la inmensa mayoría*», recogido en Ifach (1969:158). Y seguirán apareciendo referencias «a la inmensa mayoría» de raíz oteriana, en varios de sus libros posteriores como *Son / netos...*, *HOY en día...* o *Separata de lo Mismo*.

sonó  
indefinidamente...  
[...]

Unas cuantas maletas en el suelo.  
Tanta gente desconocida.  
Y me volví a mirarte  
como un animal que quisiera dejar ahora de estar profundamente atado.  
[...]

En la Estación. Madrid, y marzo.  
Sucios de cuerpo y alma.

Y del buscado prosaísmo de Celaya<sup>165</sup>, en el poema “A un amigo que marchó por el mundo”:

Borrosa está la foto que una tarde  
[...]

Pasaban como a diario,  
hombres de pantalones y chaqueta mahón,  
claramente mostrando  
sus caras remendadas  
y sus cebadas manos  
donde la fe  
gritaba.  
[...]

Hoy, mirando la foto,  
he pensado escribirte  
por tenderte los brazos sin saber dónde vives.

La vida es esto:  
andar, y morir cualquier día.  
[...]

En este palo, amigo,  
está nuestro destino.  
Y en esta fe pequeña,  
ciego,  
me voy quedando...

...Y claro, siempre, César Vallejo; como en los poemas “Llovemos” o “Masa”, ya desde el título con resonancias vallejianas.

---

<sup>165</sup> Confróntese “Pasa y sigue” de «Paz y concierto», o “Anuncio” de «Entreacto», recogidos en Ifach (1969: 101-103, 108).

Sin embargo en *SERojos...*, con su renovado estilo vanguardista, no aparecen textos “transformados”. El poeta sayagués aquí nos ofrece apenas un puñado de nombres como cita que abren el poemario. Así hay pequeños textos de Eurípides, Carlos Bousoño, Isidoro Ducasse, L. Aragon, -entre los conocidos- que tienen un sentido catafórico más que anafórico, al estar *motivados* por el contenido del libro. Es un poemario con honda preocupación social donde la intertextualidad podemos decir que solo está en la prensa diaria, con artículos que el poeta zamorano reproduce directamente en entradillas y citas de poemas, o con noticias que glosa en el interior de los poemas. Hay pocas excepciones: una se refiere a Pere Gimferrer<sup>166</sup> al final del poema “PAROLES: KASTAS”:

[...]  
 y gritos soterioLOGICOS de los Ánades  
 de Pedro GIMferrer  
 siempre  
 presagios aúlicos

... incluido como vemos a modo de paratexto para aprovechar el verso de Gimferrer en el propio. Un poco más expreso aparecerá Manuel Vázquez Montalbán, pero no en el cuerpo del poema sino en la dedicatoria del poema “Halos” (cuya disposición tipográfica copiamos directamente del *pliego de cordel* original), referencias ambas a poetas recientes lo que denota el atento sentir del poeta sayagués a su tiempo y no solo a escritores ya consagrados:

...no elude aquel FeRIAL (sin fanatismos) de  
 Íntima lucidez intelectual y charanga muy  
 Aparente y orNamental, con que Manuel Váz-  
 quez Montalván (*sic*) atina a RADIO g r a f i a r  
 nuestra SOLAR  
 patria  
 en su «Crónica sentimental de España»  
 tan sentiMENTAL: TAN CRÓNICA”

El resto de los autores que aparecen son simplemente citados como un paratexto<sup>167</sup>; utiliza Alejo sus nombres por lo que representan simbólicamente, como

<sup>166</sup> Compárese nuestra cita 126, en este capítulo, donde Gimferrer (1967) alude a “el grito de los ánades llamando desde el país de los muertos”, que como expresión de unos “malos presagios” glosa el poeta sayagués.

<sup>167</sup> Hay una cita de Moravia, aunque como periodista en la entradilla del poema “the MOON is in the Bote”, donde se reproduce un texto del italiano sin ningún comentario. Aunque no se trate de un escritor,

parte de su razonamiento poético. Dicho hipertexto lo encontramos en el poema “NA” de *SERojos...*, donde critica la situación social del mundo conocido, desde un punto de vista fundamentalmente humanista más que político, con referencias a la guerra del Vietnam, los bombardeos en Laos, la Conferencia de Desarme, el paso *fantasmal* de Armstrong en la luna... hechos a los que considera expresión de la manipulación informativa para que “no haya necesidad de tomar otras medidas”, en clara, esta vez sí, referencia política, concluyendo:

[...]  
allá  
¿qué cantan los poetas?  
llegan  
tras ordeñar  
las cuatro esquilas de la tristeza  
un tris de Vallejo  
de Don Antonio  
un tras  
descendentalmente  
Rilke Eliot Bekett  
B A A L (dios)  
e INCLÁN  
con oriflamas de «BEL EPOK» y bien indumentados  
fenicios  
a mandar  
[...]

... unas menciones a lo que representan dichos poetas (Machado, Vallejo, Rilke, Eliot, el dramaturgo Beckett -o Alberti aludido en ese “qué cantan los poetas”, tan conocido en la época gracias la canción del grupo Aguaviva «Qué cantan los poetas andaluces de ahora»-) para ejercer su crítica, pero que no le impiden seguir *recreando* su lenguaje, por asimilación y proximidad, como en Valle Inclán sugerido por “BAAL ... INCLÁN”, o de una manera más gramatical, una crítica socioeconómica en ese neologismo “descendentalmente” que enseguida nos descubre el “tras” del verso anterior, para comprobar que lo que expresa el poeta zamorano es que la «tras - cendencia» (de

---

y por tanto no se pueda hablar estrictamente de intertextualidad, dejamos aquí constancia del primer poema del librito donde glosa de esa misma manera la figura del conocido revolucionario Che Guevara con un juego de palabras basado en la separación (ajustada a su estilo vanguardista) de la palabra “NO / che”, juego con el que elude la referencia directa al argentino (comprometida en aquellos momentos de la dictadura franquista), aunque lo deja destacado visualmente.

los hechos que narra) es negativa porque es «descendent- e»<sup>168</sup>, donde queremos ver el esperpento valleinclinés con el positivo y negativo de la realidad.

En *monuMENTALES REBAJAS...* seguirán apareciendo referencias y textos *transformados* de otros poetas. Las referencias serán culturales en ocasiones, dándonos una muestra pragmática del conocimiento del mundo, en un terreno sociológico. Veamos ejemplos del cine (que hablan por sí solos)<sup>169</sup> en el poema “tema: / AnaTEMA A LA emPRES.A. anunCIAdora”:

[...]  
NINGUNOS           ¿2001?  
                          UNOS  
                          UNAS  
NOCHES  
                  LAS DE CABIRIA y ZAMPANO BORRACHO  
                          en BLANCO Y NEGRO.  
Película o STRADA  
[...]

En el mismo pliego de cordel citado hay más referencias al cine. Así serán objeto de su poesía genéricamente las películas del oeste y de vaqueros, que utiliza de título del poema, y, desarrollando -como un paratexto- y sobre el significado de dichas películas, otra referencia cinéfila a la misma violencia del título que también se cuela en las películas de amor, con la intención de reflexionar (o hacer reflexionar) sobre el ser humano en esos momentos del siglo XX:

VIENTO  
DEL OESTE  
u Otra  
de Vaqueros:  
  
¿Love Story?  
Yes,  
Side Story  
West.

---

<sup>168</sup> Algo semejante ocurre con “indumentados”, que aluden a un neologismo a partir de indumentaria; y a la vez dicha indumentaria, por lo que podría ser contigüidad semiótica, a lo bien vestidos que van siempre los comerciantes “fenicios”, por antonomasia, en el poema.

<sup>169</sup> Son las películas, *2001, una odisea en el espacio*, *Las noches de Cabiria* o *La estrada*.

También constatamos que utiliza citas de obras (incluso de la cartelera de espectáculos teatrales del momento) o una referencia a algunos autores con la única intención de comentarlos dentro de sus versos. Así en el poema “EL ACOSO del ACAso”:

[...]  
 Alguien  
 (Javier)  
 hABLA con HERÁCLITO  
 por TELÉFONO a Becket  
 (pasa un Galgo)  
 y  
 POR SER RESTOS DE SERIE  
 es «el río en que nos vamos» (1).

...con referencia incluida al autor dramático Samuel Becket y al filósofo Heráclito, con sus correspondientes implicaciones y suposiciones culturales, que parece resolver Alejo con “(pasa un Galgo)”, quizás en referencia a que da lo mismo *a quién se espere* como en la discusión de *los dos conejos* de la fábula de Iriarte sobre si quienes les persiguen son galgos o podencos, porque siempre es un galgo, quien realmente se impone -sorprende- como la realidad: «el río en que nos vamos», siguiendo a Heráclito.

A este respecto llamamos la atención sobre el hecho de que nuestro poeta es consciente de la necesidad de incluir notas a pie de página (al utilizar un dato tan cotidiano como de rápido consumo social, como una obra de teatro) para aclarar su poema al lector: “(1) Javier SERRANO –Teatro”.

Evidentemente hay referencias a escritores y poetas. Así en el poema “NEO ACULTURACIÓN NEÓN”, incluye el siguiente texto en el poema: “El Rey Se Sienta Ante el Tesoro: NADIE (1)”, que explica en una cita a pie de página que es de Joyce: “(1) Cita de Joyce”<sup>170</sup>. O en el poema “Propaganda ante el piar poético de un hippí” (*sic*),

---

<sup>170</sup> Quizás se refiera al *Retrato del artista adolescente* cuando en el primer capítulo, después de la cena de Navidad, el niño se pregunta sobre el Universo y Dios a propósito de unos versos que le escribe Fleming, uno de los compañeros de internado: “[...] Leyó los versos del revés, pero así dejaban de ser poesía. Y luego leyó de abajo a arriba lo que había en la guarda hasta que llegó a su nombre. Aquello era él: y entonces volvió a leer la página hacia abajo. ¿Qué había después del universo? Nada. Pero, ¿es que había algo alrededor del universo para señalar dónde se terminaba, antes de que la nada comenzase? No podía haber una muralla. Pero podría haber allí una línea muy delgada, muy delgada, alrededor de todas las cosas. Era algo inmenso el pensar en todas las cosas y en todos los sitios. Sólo Dios podía hacer eso. Trataba de imaginarse qué pensamiento tan grande tendría que ser aquél, pero sólo podía pensar en Dios. Dios era el nombre de Dios, lo mismo que su nombre era Stephen. [...]”. Todo esto sin olvidar como dijimos en nuestra nota 140 del actual capítulo que “Nadie” puede referirse literalmente al Ulises de la Odisea en el episodio del cíclope, expresando un juego conceptual con el mismo.

con alusiones a la novela *Shit, Man !*, de Alain Chedanne (1971), que cuenta las discusiones sobre lo divino y lo humano de un grupo de jóvenes en Ibiza.

Y aún debemos reseñar la cita del poema “No PASTemos la Historia, hagámosla”, donde para quien conozca los hechos que lo motivan se trata de una referencia a Juan Goytisolo: “A ese Juan Con Otras Cruces”.<sup>171</sup> El hipertexto de Alejo alude, veladamente como es lógico, a esos hechos, ya insinuados en el título:

[...]  
decidles que en un cine  
de más VERAS  
de veras por entero  
intervengan al modo  
verdadero.

También hay una alusión a W. Burroughs como poeta donde la referencia sobre su sentido esclarecedor/provocador<sup>172</sup> se acaba en la propia cita, sin comentario posterior en el poema sin título dedicado a los mass-media en el mismo pliego de cordel, y en la alusión a esas “ÁREAS menos TRISTES” (¿su malditismo?):

traspunte para un típico tópico estadístico que  
dedicamos al esclarecido poeta William Burroughs,  
hacia otras AREAS (*sic*) menos TRISTES”

Y una referencia literaria más, en este caso, a Maikowski, a quien homenajea sin ninguna otra referencia en el interior del poema “BARATO, SE LIQUIDA”:

página ínfima dedicada el gran mAJAcovski,  
que decía estar siempre a DOS metros  
(muertos) del Cementerio Municipal

Son citas que nos muestran a un poeta interesado cuando no conocedor de la poesía del momento, incluida la extranjera. En todo caso cita y transforma las referencias no solo usando el nombre de los autores, sino lo que representan, en un

---

<sup>171</sup> Se refiere al boicot al que sometieron grupos fascistas una película-documental sobre *Campos de Níjar* y *La resaca* (donde se denunciaba la situación tercermundista de La Barceloneta y de Almería en aquella época), sobre textos de Juan Goytisolo, cuando se estrenó en Milán; y el consiguiente revuelo mediático que se orquestó en España con posterioridad. Puede verse un comentario reciente de Juan Goytisolo (2012), “Apuntes para una película invisible”, sobre aquellos hechos en el diario *El País*.

<sup>172</sup> Quizás se muestre más inclinado Alejo por la experimentación de Burroughs con métodos como el “cut-up” (cortado), el “fold-in” (montaje) o el “splice-in” (inserción), *herramientas* aplicadas todas ellas a la literatura, que por el sentido provocador de sus escritos referentes a las drogas y la violencia.

terreno para nosotros claramente pragmático, incrustándolo en su propio texto. Así el actor y cineasta Groucho Marx y el filósofo Marcuse, aparecen unidos mediante los juegos de letras y sílabas alejianos, que ya de por sí aporta la significación de incluir las ideas de uno dentro de las del otro:

aficiones de PROGRE  
menos pobre:

Groucho-Mar-X-cusse

... declarando su interés por el marxismo, con un sentido crítico, como demuestra con la cita del también filósofo T.W. Adorno:

Exclamación pequeño-burlesca  
para denunciar una reducción  
de gran burguesía:  
¡Adorno!  
te  
adoro  
para  
adorno.

... donde deja entrever esa crítica a determinadas actitudes de un intelectualismo de salón, al de banalizar las discusiones pequeño-burguesas tan propias de aquella época entre sectores de la izquierda<sup>173</sup>. En cambio con el dramaturgo Samuel Becket demuestra un claro respeto, aunque solo desvelado al final del pequeño poema:

PARA UNA LÓGICA TESIS  
DOCTORAL EXPRESADA EN DOSCIENTOS  
DOS FOLIOS en BLANCO

título: «POUR BECKET»  
(ESSE SANmuEL)  
que SOLO dice una FABLA

en él  
La aNÉCdota  
se hizo aneDOCTA (*sic*)

Igualmente, y de modo semejante a los autores, aparecen referencias a obras de literatura; así menciona de García Márquez sobre *Cien años de soledad*, simple pero perfectamente integrada en el poema “Imitación de los anuncios”:

---

<sup>173</sup> No se debe olvidar que habla con conocimiento de causa, por su trayectoria personal pero también por su formación académica ya que el tema de sus cursos de doctorado gira sobre el marxismo.



«Aquí se abrirá Otro»  
IMAGO MUNDI  
S.A.  
COMERCIAL  
PARA OTROS CIEN  
AÑOS  
DE MÁS  
SOLEIDAD.

Se puede encontrar también una referencia sobre los Novísimos, que hace Alejo en el poema “LOS eneADAS” (que ya habíamos comentado). Su valoración es positiva: “[...] NUEVE / SIMAS / de / OTRO / abril / trés bien / trés CAMP / very / SEXY- / BARRAL”. Y también una cita dadaísta sobre Dadá en “Esgrafiar el léxico al azar de Tristán”, donde el metatexto del sayagués encierra, explícitamente, (*apuntamos que por su actitud crítica*) el poemilla entre dos «nadas», una al principio y otra al final.

Recogemos por último de este pliego de cordel otras dos citas, una sobre Jorge Guillén<sup>174</sup>: “A Jorge Guillén en memoria de Aquella Pucela portuguesa”. Aquí el paratexto aprovecha la vinculación del vallisoletano con la poesía pura, según recoge nuestro poeta en el título del poema “A/PUROS POR LA PUREZ/A”, para plasmar referencias pragmáticas a la lana, que se unen con la virginidad, y el secular -para nuestra cultura occidental- toque del ángelus religioso al mediodía, explicando con humor en el poema los *apuros* del título a la vez que desarrolla su glosa crítica sobre las citas.

Y en menor medida, otra cita, de Alberti (2002) esta vez, sobre *Cal y canto*, en el último poema del pliego de cordel: “[...] Un Velado Canto de / C A L / y / A C A [...]”, donde la glosa de Alejo hace una alusión evidente a la mezcla de los ingredientes para elaborar la argamasa de la construcción, y a la expresión popular de encontrar algo bueno y algo malo en cualquier actividad, que en el caso del poema tiene más de malo que de bueno por la soledad en que el poeta sayagués ha dejado a “CAL”, aplicando semióticamente, a nuestro entender, una simbología que creemos que se encuentra efectivamente en cómo ha dejado dispuestas físicamente ambas palabras.

En los libros posteriores veremos también referencias a escritores y a hechos o acontecimientos culturales. Así en una descripción de Ávila en el cuadernillo «Azules o

---

<sup>174</sup> Creemos que alude a una ciudad portuguesa con castillo, relacionada con la cría de ovejas, de las que hay varias en la Raya cercana a su Sayago natal.

astros» del apartado “Claridad y Distancia”, nos encontramos con una referencia a Franz Kafka en el poema “Y...vi los filos de Ávila”. El hipertexto de Alejo une a Santa Teresa y a Kafka en la referencia de las moradas de la Santa y el castillo del checo, a la par que describe anímicamente la ciudad en esa misma línea:

[...]  
Muros  
suAVES tules  
y más puros  
los azules  
y perfiles  
  
Siempre  
fácil  
una Imagen  
tras las rocas y murallas  
    Las moradas  
¿de Franz Kafka?  
[...]

Y en el mismo cuadernillo «Azules o astros» se dedica a glosar en todo el poema “ÉRASE UNA VOZ”, la figura y la personalidad literaria de Octavio Paz:

hombre  
por ciudades  
Octa-  
    Vio Paz  
inmenso lucerío  
escalinatas  
ecos  
luces  
y voces  
divisaba  
primor  
liviano  
flor  
espectro  
claro  
    aromas  
[...]  
  
Adiós, Adiós  
volaba  
preguntando tal vez  
si no eran dos  
    o muchas  
las voces en su voz  
Cientos de hombres le hablaban en el alma  
Blanca

[...]

Siguiendo con su bibliografía nos encontramos en *Son / netos...* un aprovechamiento circunstancial<sup>175</sup> del tema -a manera de paratexto- cuando habla en el poema “Obsolescencia II” de *La vida es sueño* de Calderón:

[...]  
He preguntado –en SUEÑOS– ¿Qué nos paS.A.?  
Balbuce Calderón: Lago Letal (.)

...a lo que añade una nota a pie de página que explique “Lago Letal” y donde aprovecha para seguir acumulando, como otra manera de transtextualidad, más información -sugerida con ese «algo»- en el calambur: “(.) LAGO o ALGO de Leteo...”. Además la referencia a la mitología con *el río del olvido* recalca el sentido letal del verso y la explicación del poema más allá de la nota.

Aún en el mismo libro cita con un pequeño comentario, a Jules Laforgue, que lleva a nota a pie de página en otra muestra transtextual más de *comentario sobre comentario* en el poema SON- / SON- / NETO IV:

[...] Monumento  
dedicado al claror SOLO SUCESO  
  
–flor– (.)  
[...]

... y donde explica en nota a pie de página lo referente a “–flor– (.)”:

(.) Un crisantemo –crysantème– cri-sans-theme– a modo de recuerdo para Laforgue.

Hace así referencia al tema *delicado* de su poema y al propio poeta francés con ese “crysantème” que se transforma en “cri-sans-theme”, es decir en «llorar sin motivo», anulando o por lo menos atenuando la dureza que se desprende del poema.

---

<sup>175</sup> La referencia a los *sueños* con ese sentido negativo la hace el poeta zamorano porque está hablando de la Tv y el empobrecimiento mental que esta ocasiona.

Hay, como no podía ser menos, alusiones también a algunos de sus amigos de Valladolid como el pintor Félix Cuadrado Lomas<sup>176</sup> o el escritor Genaro Vicario Iban, a quien volverá a recordar en *El aroma...* a los que dedica dos sonetos personales. Pero las referencias más interesantes sobre el tema de la transtextualidad, las encontramos en el soneto que dedica a otro de sus amigos de Valladolid, el pintor y grabador Francisco Sabadell que regentaba en su vida comercial una floristería. El poema se titula “Bisel azul o acuarela del cielo”, y en él nos encontramos con tres referencias que funcionan como auténticos paratextos. Una sobre el Max Estrella de Valle Inclán donde superpone al personaje esperpéntico de Valle-Inclán sobre el pintor del poema; otra al poemario *Cal y canto* de Rafael Alberti por la idiosincrasia del pintor ante la dictadura franquista; y otra sobre Marcel Proust y *A la sombra de las muchachas en flor* en referencia a la actitud del pintor -y florista- con las mujeres. Veámoslo:

[...]  
**Max Estelar** de quien replicas huellas  
y bohemias de España a cal y... canto  
**-Música y Piedra ACÁ-** mi planto  
mudo se ha de quedar pues tú te callas

Flor es la sombra azul de las muchachas  
su perfil al azar ágil bajel  
[...]

Sin embargo el más adecuado ejemplo de hipertexto e hipotexto nos lo encontramos en el poema “Estar en el mundo”, del mismo libro *Son / netos...*, que dedica con delicadeza y maestría a glosar la figura de San Juan de la Cruz y lo que representa en la literatura y, de paso, lo que puede representar en la vida de cualquier persona:

GOZO de **ser aquí** canta Juan canta  
la gracia presencial la vividura  
de esta pena de amar que nadie cura  
de este pleno de amor que a la garganta

sube del corazón y se adelanta  
**más acá** de la misma noche oscura  
es nuestro **ser ahora** criatura  
y creador «así» canta decanta

---

<sup>176</sup> Ya hemos señalado no solo la amistad sino la edición que hizo de grabados, *Mulas*, sobre poemas del sayagués.

en sabroso decir cuanto a los hojos<sup>177</sup>  
al oído y a todos los sentidos  
es caricia y albricia no despojos

que como ayer estamos hoy rendidos  
de amor y entre azucenas somos flojos  
desmayados por **huertos florecidos**.

En *Separata...* citaremos sólo el prólogo, donde muestra su intención al escribir el libro. Aparentemente solo son simples referencias de sus intenciones literarias, pero van quedando inmersas en el razonamiento y explicación sobre el libro. El comienzo, a modo de cita introductoria, se lo dedica a Lope de Vega como en un juego recurrente a su propio libro: “UN SONETO me manda hacer VIOLANTE” para explicar en el interior el porqué de la forma que ha escogido para sus versos, el soneto, justificativo de la cita de Lope. Casi al final volverá al mismo tema pero esta vez no solo con la forma -en parte- sino con el contenido al citar a Mallarmé para presentar y comentar sus sonetos: “De Lope de Vega a Mallarmé -ironía o metafísica- sus espumas, laureles o aromas, más que a BACO cantaron a VACUO”, señalando en el metatexto el sentido formal del vacío de la página mallarmeana y la alegría vital de Lope. Y entremedias pequeñas referencias a fray Luis de León o a Calderón: “Nosotros, aunque sin tanta teología, yacemos calderoniamente en la PIEDRA donde los sueños gimen sin tener agua curva ni cipreses”, y a San Juan de la Cruz: “el místico de Hontiveros decía por la imagen lo que sin imagen era”.

En el poemario *HOY en día El desencanto...* las referencias son claras y múltiples, pero la mayoría de las veces están incrustadas en el poema a modo de razonamiento que usa el poeta sayagués en la narración del poema. De esta manera las citas son un modo de llamar simplemente la atención del lector, utilizando los hipotextos como meros pretextos para su hipertexto. Hemos recogido de esta manera, en primer lugar las referencias al cine en el propio título del libro que reproduce además el prospecto o folleto de mano -como un mini-cartel- que se entregaba a la entrada de los cines a modo de propaganda y presentación. Además de la portada hay otra referencia en el interior del apartado “V” que comenta -se pregunta por el significado de- una escena de la película:

---

<sup>177</sup> (*sic*). Está escrito así en el original. Apuntamos que pudiera ser, siguiendo al santo, para llamar la atención sobre la importancia que le da San Juan al deslumbramiento, *en todos los sentidos*, ante la presencia del Amor.

[...]  
LuiGI  
PAN-  
-EROS  
¿Qué imitamos cuando –vestiDOS de TEJANOS, Y  
LEJANOS– DE UN SARCÓFAGO SALIMOS?  
[...]

Hay además dos citas de Pasolini, sobre su película *Theorema* y sobre la fecha y el lugar de su asesinato, la playa de Ostia, que muestran críticamente la responsabilidad de todos:

[...]  
Playas  
de EXTRAORDINARIO BLANCOR  
Playas de Ostia  
Es Noviembre  
ANUNCIAN «Theorema»...  
[...]

... y unas páginas más adelante, en el apartado III:

[...]  
**La Playa de Ostia**  
es C.O.S.A.  
DE TODOS  
[...]

A lo que hay que añadir las referencias pragmáticas -connotativas- al *far west*, como tantas veces, a propósito del lavado de cerebro que supone la Tv, y con el mensaje *añadido* de la violencia gratuita, en el apartado V:

[...]  
Pero se quedan siempre como una plaga de malva-  
DOS  
EL «FAR WEST»  
ESTÁ CERCANO  
Cercándonos pistOLAS  
y DRENAJE DE CEREBROS VA  
POR DENTRO  
LAVADO–  
–VISIÓN–  
[...]

Y al final el libro hay una nueva referencia a *El desencanto*, y a *El Fantasma de la Libertad* de Luis Buñuel y *La caída de los dioses* de Luchino Visconti. El hipertexto sobre Buñuel le sirve a Alejo para hablar de la falta de libertad ante la omnipresencia de la TVE. Con *La caída de los dioses*, en cambio, creemos que critica, aparte de la actitud que tienen los Panero, la relación de las clases privilegiadas con el poder:

[...]

Y qui**SIMOS** comprender tantO  
llanto, pero no tanto EL DESENCANTO de **ESA** fracción  
social –como tal-  
Comprender que tiene su corazón, su OCASO y SU  
OCASIÓN: de DIOSAS TARDES DORADAS CON  
MÚSICA DE WAGNER

¿Fueron tan infelices y bebieron diamantes?  
[...]

Pero aparte del cine las citas literarias son las más abundantes. La que primero encontramos, en el apartado I, es al título de un libro, *Cien años de soledad*, sin mencionar al autor al igual que hizo en *monuMENTALES REBAJAS...*:

[...]

Y sin haber cumplido en nuestras solitarias  
biografías individuales (NO EXISTEN)  
CIEN AÑOS  
DE SOLEDAD  
NOS ESTAMOS QUEDANDO cALVOS [...]"

Luego son Heráclito y Cesare Pavese:

[...]

Nuestras prisas (que son las suyas) nos lle-  
van como el río llevA

A HERÁCLITO

[...]

y a continuación:

[...]

PALABRAS

[...]

Mueren con el silenciO

[...]

Cesare Pavese dejó de escribir y de vivir  
al tiempo  
    Pero no elegíamos  
su MUERTE: SIN PALABRAS  
[...]

También encontramos en el apartado III una mención paratextual a Mallarmé y el dadaísmo que debemos *re-interpretar*, y que nos remite a *los que mandan* en ese “hijos de papá”, unos versos más arriba:

[...]  
¿Los hijos de PAPÁ  
y de DADÁ  
    juegan a los DADOS?  
[...]

Y otra referencia, esta vez a la literatura española, que desvela una crítica, social y política a propósito de *Tiempo de silencio* de L. Martín Santos, en el apartado IV:

[...]  
El Páramo de Castilla Ahora parece una Plata-  
forma de la N.A.S.A.  
  
¿Huyeron los campesinos?  
    Tiempo de  
SILENCIO  
    PENITENCIA  
    DESTRUCCIÓN  
    DESENCANTO  
[...]

A las que podemos añadir dos más al final del librito, una de Apollinaire, en el apartado V:

[...]  
EN INMENSAS BARRIADAS, EN INMENSS.O.S. BA-  
RRIOS S.A. CON LA AQUIESCENCIA DE MAYORES Y  
BENEFACTORES MUCHOS HACEMOS AGUA  
  
«Même avec alcools»  
EN EL FONDO (DEL SILENCIO) TODOS HACEMOS  
AGUA Y EN LAS SALAS DE «ESTAR»  
    A GRANEL  
[...]



...aludiendo de nuevo a que nadie debe hacer dejación de su propia responsabilidad. Sobre Chejov en cambio, en el apartado VI, recogiendo lo que había comentado unos versos antes sobre *La caída de los dioses*, coloca una cita que trata de dar una réplica positiva, quizás aludiendo a la dureza de los relatos del ruso -dentro de la inocencia que respiran-, o a la incomprensión de sus personajes de teatro como en *El jardín de los cerezos*, donde la duda sobre la razón de la propia vida alcanza a dejar una puerta abierta; veámoslo:

[...]

Lentas ORACIONES  
PRO NOBIS

Desde aquella atalaya Antón Chéjov nos da la mano. No me echaré a llorar cuando furra está noviembre comenzando a enseñar sus finos dientes delicados. Si acaso ME ECHARÉ SOLO A NEVAR POR LOS HUMILLADOS Y OFENDIDOS que un día, sin raíces, ni bienes, se encuentran –SIN MÁS NI MÁS– SOLOS COMO LA UNA [...]

Más autores y más citas nos encontramos en *sola-* / *MENTE* / *unas* / *PALABRAS*... pero aquí de nuevo incrustados como un paratexto en sus versos, hablando sobre dichos autores y mostrando sus aciertos, razonadamente, en sus propios versos.

Empieza el libro con una cita, ya comentada, de Lorca; a continuación otra cita de Valery, -retocada en las mayúsculas por el poeta sayagués- donde insinúa y deja entrever, a modo de “rumor”, una *in*-cierta relación del libro con “Dada”:

Husmeo desde aquí mi futura humareDA  
y canta el cielo el alma consumaDA  
el cambio de riberas en RUMOR<sup>178</sup>

Después, en “Ahora”, el primer apartado del libro, hay una cita de Verlaine en el poema “Hom-âge” donde todo el poema está escrito en francés -en un evidente homenaje- excepto el final “(verS. / O. / S.)”, colocado en escalera descendente, sugiriendo una *solicitud* de ayuda para el poeta francés. De igual modo en la página siguiente hay otro homenaje a otro poeta francés, un paratexto donde insinúa ya en el

---

<sup>178</sup> La cita es de la quinta estrofa de *El cementerio marino* de Valery, y creemos que traducida por el propio Alejo. Ofrecemos también la versión -bilingüe- de Jorge Guillén, recogida por Juan Carlos Sánchez Sottosanto, <http://sanchezsottosanto.over-blog.es/article-cementerio-marino-paul-valery-51732214.html> [10/07/2015]

título “HOM-MAGE” el reconocimiento de *mag*o para el poeta Paul Valery, que ya hemos comentado. También con otro “S.O.S.” da a entender que es un poeta olvidado en la actualidad:

Valer-

-y-

[...]

FLORecen hacia el olvido tus paSOS

[...]

Encontramos, por otro lado, un guiño a Pirandello en el poema “Así es la rosa si así os parece” que está subdividido en otros cinco poemillas dedicados a dicha flor. Más adelante será Rimbaud el homenajeado con el poema “Bleussure”, un transtexto recreado con el francés y el inglés para expresar *una herida azul* («sobreentendida» en la superposición de *bleu* más *blessure*) en alusión a la cita del poema “el aroma del cielo”, y -quizás- a los versos finales “Agujeros / pour Rimb(e)aud”.

Es en realidad una manera de rendir un homenaje, desperdigado a lo largo del libro a algunos de los poetas franceses que más han aportado a la literatura universal, y que culminará en el epílogo del mencionado libro con otra cita en metatexto de Rimbaud, aludido a través de su obra *El barco ebrio*, junto a otro poeta -este español y zamorano como Alejo- con quien comparte simbolismo y devoción por los mismos poetas franceses. Es Claudio Rodríguez a quien acude, al igual que hace con Rimbaud, con la sola mención del título de una obra suya, *Don de la ebriedad*.<sup>179</sup> Aunque quizás también esté inmerso Baudelaire en la alusión a “la cúpula (*melancólica*) del cielo” y en ese “explendor” (*sic*), (*tan llamativo con la equis*) evocadores ambos de *Las flores del mal* y el *Spleen de París*:

[...] ImpreciSOS (TODOS) BAJO LA CAPA  
(SOUS LA COUPoIE) DEL CIELO. *Un ciel très*  
*CIRCONStanciel par ailleurs*, en el que mani-  
FIESTA por momentos nuestro ramaje innu-  
merable: OCASO y esplendor a la par. Barco  
Ebrio. –Don de la ebriedad al borde del *abismo de*

---

<sup>179</sup> Recogemos en nuestra bibliografía las referencias a los libros citados, en internet, para que se puedan consultar más fácilmente. Son *El barco ebrio* de Arthur Rimbaud; *Una vida llena de agujeros*, Paul Bowles, Larbi Layachi (sobre la oralidad en Marruecos); *Las flores del mal* y *El Spleen de París* de Charles Baudelaire, y *Don de la ebriedad* de Claudio Rodríguez.

*la inocencia cotidiana. Apenas ALGO que se  
produce con la EDAD y la SOL-  
-EDAD*

[...]

A medida que nuestro poeta escribe sus libros va complicando como vemos y dificultando el reconocimiento de los poetas y escritores que deja por sus versos. Aunque no siempre es así. En el grupo de poemas inéditos que incluye Antonio Piedra en el volumen 2 de *Poesía*, en el cuadernillo “Fragmentos (Todo queda en el aire)”, encontramos dos poemas a sendos escritores españoles del siglo XX. Uno al recientemente comentado Claudio Rodríguez en “Carta abierta a un poeta”, en el apartado «Cartas Abiertas e inciertas»:

[...]  
En su oficio  
*va haciendo*  
*«real lo irreal»*  
*lo real irrealiza*  
Aunque parece en sueños  
anegarse  
o florecer  
vigila  
en sueños  
[...]

Sobre el otro escritor, Guillén, digamos que ya en el apartado anterior, «Ecos», del cuadernillo recientemente citado, encontramos un poema dedicado a Jorge Guillén “DIJE”<sup>180</sup>, ponderando, como en el caso de Claudio Rodríguez, algunas de las cualidades de su estilo:

[...]  
palabra  
palabras  
*ser*  
*este es el tiempo*  
y su gracia  
suma del acontecer  
maravilla  
*flor*  
del vient-  
O  
[...]

---

<sup>180</sup> Alejo dedicará otro poema a Guillén en el siguiente y último libro, con distinto título pero igual motivo, el *dije*, que presenta serias variantes y mayor extensión con respecto a este, como veremos.

Y lo vuelve a recordar, con ese estilo conciso aludiendo a la naturaleza atemporal, al final del mismo cuadernillo; pero junto a Guillén, ahora recuerda, de nuevo también, a Baudelaire en el poema “¿Y nuestros amores?”: “[...] Bajo / El Puente Mira- / BEAU / ¿corre el agua? / Corre el tiempo.”, donde observamos que lo *bello* (en alusión al amor) parece diluirse en el agua que pasa.

Hemos visto citas que son homenajes a poetas o escritores en los versos del zamorano; también a personajes importantes del momento histórico, como los cineastas Orson Wells o Pasolini, o políticos como el Che Guevara, el presidente de los Estados Unidos Richard Nixon o el de Chile, Salvador Allende<sup>181</sup>. Pero ahora, en el siguiente libro, *El aroma del viento*, que es el último de su bibliografía, editado por sus amigos a su muerte, rinde preferentemente homenaje a sus poetas favoritos, mencionados a lo largo de toda su obra.

En el prólogo aparecen los nombres que hemos reiterado tantas veces más los de Jenofonte, Stevenson, Nabokov, Saint-John-Perse o Aleixandre; menciona en la despedida a Bécquer, Apollinaire y Mallarmé, e incluye un *reconocimiento* de su propio y peculiar estilo para señalar (*con todos los escritores*), desde la humildad, que solo somos huellas en el aire:

[...]  
No recuerdo EL ANÁBASIS de memoria, ni la ISLA DEL TESORO, ni EN  
BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO. Sólo HUELLAS que VAMOS DEJANDO  
EN EL AIRE [...] Esto es LO MISMO [...]

En cada una de las cuatro partes en que divide el libro coloca al principio citas que son un reconocimiento a los autores que cita y a veces quieren ser orientadoras del contenido. Así para la primera, «Aromas» cita con Jules Laforgue y Francisco Pino; en ambas se menciona al viento, y por los poemas de esta parte *anda* efectivamente la naturaleza: viento, pétalos, la luz de septiembre o la madera. Precisamente con la

---

<sup>181</sup> “[...] las obras ricas en relaciones intertextuales, comprendidas en mayor o menor profundidad según la cultura del lector, ofrecen un aliciente específico a partir de las particularidades estratégicas que el autor sigue en la reelaboración del texto: [...] son nuevas estrategias que favorecen otro tipo de actividad lectora, en un atrayente juego metaliterario, y, finalmente, estimulan una lectura todavía más activa e implicada, porque, además de los conocimientos señalados, se añade la evocación constante del referente hipotextual”. Mendoza Fillola, (1996: 265-288).

madera rinde otro homenaje a Claudio Rodríguez en el poema “Madera y alma”; y en su interior hay menciones a la luz, la amistad, la música que evocan el quehacer de Rodríguez:

[...]  
La madera es materia  
duerme lenta  
  y es alma que nos sale al encuentro  
y detiene su paso  
es MÚSICA CALLADA  
[...]

También incluye aquí, precisamente, dos poemas dedicados a la música como una forma de ese sentir total que parece que va ahora buscando. Uno se titula “Frágiles fragancias” y lleva como cita “*variaciones / -de Haydn-*”:

SUENA  
  un golpe de timbal  
y en el azul  
sale  
EL SOL  
[...]

El otro poema lleva por título “Algo, 1”, y como cita “*-ma non troppo-*” donde parece expresar la dificultad de la comprensión a través de la simple percepción a través de los sentidos:

[...]  
Por el cielo azulado  
el azul  
  ¿es la sombra?  
[...]  
Surtidores de luces y de flores  
precipicios de horas.  
[...]

El segundo apartado del libro, «Huellas», recoge citas anónimas (testimonio del reconocimiento a la labor de las gentes sencillas), y de William Burroughs. En los poemas que lo componen hay dos con citas. Uno se titula “Las huellas ¿en el viento?” y lleva una cita dúplice de Milan Kundera y Manuel Scorza, que alude al contenido del poema, sin parafrasear a los escritores; rezuma cierto pesimismo expresado en la cita de

Kundera de *La Plaisanterie*, “Tout será oublié et rien ne será reparé”, que se corresponde en el interior del poema:

[...]  
y otro hombre de nuestro pueblo  
a tiro «limpio»  
cae  
          aquí  
          degollado en la diaria  
arena  
[...]

... desolación que recoge el otro poema con cita, en este caso de Fray Luis de León<sup>182</sup>, donde parafrasea y reproduce el texto de Fray Luis, aunque cambia los signos de interrogación por los de exclamación. Es una alusión a un hecho luctuoso, semejante a la del poema “Las huellas ¿en el viento?”. Al final del poema repite parte del texto de Fray Luis, ahora sí como metatexto:

[...]  
«Y Tú,  
          rompiendo el puro»  
Aire  
¿te vas al inmortal seguro?

En el tercer apartado «Tópicos y soledades» hay una cita de Proust al principio, y para hablar del abandono que el poeta ve en Castilla recurre a Ortega, recriminándole su sola visión de geometría; pero también acudiendo, para apoyarse, a Quevedo y Francisco Pino, en el poema “Tristes tópicos castellanos”:

[...]  
(Tornó Quevedo en sombras y dijo por boca  
de francisco p.: «Hubo NADA en Castilla» [...])

El último apartado del libro, «Ecos», hace alusión a su título, con referencias a varios escritores y poetas, porque ahora cada poema lleva una cita. Ya desde el principio cita a Poe “Es el viento y nada más” y a Octavio Paz “Pausa vacía entre dos claridades. / ¿Son voces o son pájaros?”. El primer poema, dedicado a Vallejo, “Acendrado en piedra, César”, alude a su vida, su orfandad, su estancia en París y su actitud de defensa de los

---

<sup>182</sup> Se trata de la Oda XVIII “A LA ASCENSIÓN” de Fray Luis de León (Senabre, 2008)

débiles, con concretos ecos vallejanos: “[...] El Ciego Vesperal apaga el día / y se escucha una lluvia «sur» París (...) En el pecho tuviste obreros / hombres / en los hombros [...]”.

También cita a su amigo vallisoletano Genaro Vicario Iban rindiendo homenaje a su trabajo social al igual que literario:

[...]  
Hoy  
(«ese día fatal                   negror beodo  
ya TODO  
para NADA»)                     
se le ha caído                   para siempre el alma a los pies  
el santo al suelo  
[...]

En el siguiente poema “Imitaciones voces y ecos” lleva como cita una mezcla de dedicatoria o reconocimiento de Machado, y a la vez, cita erudita de Emilio Prados: “*de la casa que habitó Antonio Machado / en SEGOVIA «Duerme el tiempo en el espacio» / -E. Prados-*” Y en el poema alude, dentro de una alabanza generalizada, en metatexto al propio Machado:

[...]  
ruinosa la ceniza en flor  
íntima la llama  
que el corazón ardía  
profundo  
[...]  
se sentaba  
en esta celda de viajero  
quería  
                  no le faltaba  
aliento                    conversaba  
con el otro que siempre es compañero  
y nos llama  
[...]

... y en el mismo poema *aprovecha* a Guillén, parafraseando su «Cántico», para alabar a Machado y recordar su calidad de *santo laico* evocando-parafraseando el loor de santidad:

[...]  
aquel loor de Cantidad de Cántico que es  
Calidad  
  
de Pueblo

[...]

Federico García Lorca es a quien dedica el siguiente poema con cita expresa del granadino: “dejad el balcón abierto”. Y de su mano, en hipertexto, aparecen del poema “Despedida”, mencionado en la cita, expresiones lorquianas:

[...]  
y el niño  
sin prisa  
la naranja  
acaricia  
con primores  
del día  
son-  
riendo.

Sigue una referencia a Jorge Guillén con una variante del poema recogido entre los inéditos que edita Piedra en *Poesía 2*, y ya comentado, aunque en este caso con otro título: “Al solo eco del nombre las «Nociones»”, con la cita: “y para un «dije» o perfil de tierra (o AIRE) adentro” donde parafrasea su hipertexto:

[...]  
¿Quién es quién?  
¿Jorge Guillén?  
Punto  
redondo silencio  
[...]

¿Es el páramo silencio o clamor?  
ser  
y  
no ser  
[...]

Montealegre  
Torozos  
cielos  
rotundos ante el aljez del teso  
[...]

Por último cierra el poeta sayagués el libro con un poema que dedica al postista Eduardo Chicharro<sup>183</sup>. Llama la atención aparte de la cita de Chicharro y el comentario interior del poema a su libro *Música celestial y otros poemas*, el título del poema que, también es una muestra de intertextualidad porque recoge el título de un libro de Juan Ramón Jiménez, *Soledad Sonora*.

<sup>183</sup> Véase la crítica que le hace el poeta sayagués en *Triunfo* n° 613, (1974:63) que ya hemos comentado.



Y hablando de cierres y ecos, sírvanos el siguiente poema como cierre *-casual-* del apartado, capítulo y tesis, para recapitular la habilidad del poeta sayagués que *re-*utiliza *siempre* los mismos recursos a lo largo de su obra, marcando un estilo personal. Pareciera que *únicamente* va cambiando y adaptando los poemas según la experiencia vital y la pericia del poeta; como también van cambiando sus gustos por la oralidad o la grafía, en épocas concretas. De la misma manera que sucede con el significado -y significación- de sus versos, porque pasa de la expresión de las emociones y las ideas a la crítica, para, en su última etapa, recurrir al silencio expresivo del lenguaje, que se trasluce de la simbología o de la filosofía que le ofrecía la palabra en un terreno abiertamente pragmático.

Rasgos a los que debemos unir por último la sugerencia creativa de la tipografía y la imagen visual de esa misma *palabra*, que muestra siempre ese rasgo de ternura inevitable, como inevitable es la sensación de abandono o soledad que recorre el ser humano, y que quiere dejar patente Justo Alejo más allá de la crítica.

El poema con el que queremos cerrar este trabajo lleva por título “De ciento en viento”, y ha estado inédito en el apartado “III” de «Material Móvil» hasta que lo publicó Antonio Piedra en *Poesía 2*. Lleva como entradilla una ironía semiótica y/o pragmática, y puede *funcionar* como síntesis de su poesía, tanto formalmente (por su lenguaje cuajado de cotidianidad en el vocabulario o la expresión coloquial, y sus mayúsculas que *rebotan* otras palabras y otros referentes), como en su contenido, donde el ser humano centra el poema en la comprensión machadiana del «otro» y su solidaridad, de la mano todo ello de un múltiple razonamiento:

o lo que cuesta volver  
en sí

Ya he visto en alpargatas al vecino,  
gafas, sombrero y al amor de un perro.  
Sentí piedad de ti por aquel yerro  
y dije UNA VEZ MÁS SOY UNO y trino.

Si canta así mi voz y es y «trina»  
tuya, digo, será si no la encierro.  
Mí sino es tu camino. Tiene el cerro  
una faz hoy más lírica y divina.

Mentira es esta geología pura  
nada detiene la erosión ni el viento  
es igual a sí mismo cada día.

Por eso cuando vi tu arquitectura  
flotar al lado sola y sin cimiento  
en «APARIENCIA» comprendí la mía...

## CONCLUSIONES:

Como ya señalamos en nuestra *Introducción* creemos que con este trabajo de investigación queda patente el carácter vanguardista que existe en la poesía de Alejo, y pensamos que lo hemos hecho desentrañando el vínculo que hay entre la crítica a la sociedad, puesta de relieve en sus componentes económicos, y el compromiso de un poeta que es consciente de la sociedad en la que vive, y de los cambios profundos a que esta ha sido sometida en la segunda mitad del franquismo, a través de un lenguaje innovador y vanguardista tanto en la forma como en el contenido.

Ese carácter vanguardista ha quedado expreso en dos vertientes: por un lado en la crítica que hemos desvelado que se dirige contra las *grandes empresas* de carácter económico, aunque no solo (bancos, empresas eléctricas, grandes almacenes, el propio Estado, principalmente con la TV) por su intrínseca actitud de acumular beneficios a cualquier precio, y sobre todo a costa de *convencer* mentalmente a los más sectores más débiles de la sociedad; y por otro lado mostrando que el vanguardismo del poeta sayagués se ha dirigido a un compromiso ético con la sociedad, un vanguardismo que se apoya en el propio lenguaje que utilizan esas *grandes empresas* para convencer al ciudadano a través de la publicidad -el lenguaje publicitario en sí mismo- para que acceda y compre sus productos. Así Alejo englobará crítica, compromiso y lenguaje en su poesía mediante ese vanguardismo que le hace manipular tanto la forma externa y visual como el contenido intrínseco o sugerente del mismo lenguaje.

De una manera más concreta el carácter vanguardista de la poesía de Alejo se ha mostrado evidente por el uso *libre* del significante de la palabra rota en sus versos, en cuanto a lo que tiene en sí esa forma externa de la palabra -su significante- de significación; pero también por la capacidad del significado de esa misma palabra rota para asociarse en un plano semántico y semiótico a otras palabras, con el fin, a la vez, de sugerir otros significados, en el enunciado y en el referente.

También ha sido evidente la utilización crítica del lenguaje en un plano pragmático, apoyado en la lengua oral, mediante la evidencia de una lengua coloquial

que deja entrever la creatividad de la misma, pero sobre todo tomando como referencia el carácter tradicional de la lengua española, sus modismos y refranes.

Y apuntamos además la *magia* transformadora en las manos de Alejo de un lenguaje publicitario que juega con elementos pragmáticos, implicaciones y suposiciones, que muestran una lengua casi desnuda de intencionalidad por parte del poeta, pero que en realidad muestra el choque entre lo que se dice y lo que se quiere decir, en una sociedad que, aun siendo ya moderna, no ha terminado de abandonar la fuerza expresiva de su idiosincrasia rural y popular.

Por otro lado, en un plano más estrictamente semiótico, la mezcla de los componentes meramente lingüísticos con una imagen o un dibujo, lleva consigo una interpretación necesariamente semiótica en el *nuevo* enunciado resultante, o/y la manipulación del lenguaje publicitario, justo en los niveles de los componentes lingüísticos de la palabra y sus implicaciones, suposiciones y sugerencias, claramente en el plano pragmático del lenguaje, que aportan -reinterpretando la realidad o su referente- una visión crítica del poder socioeconómico.

Se trata en resumen de una apuesta por una poesía, que aparentemente se basa en el *silencio roto* de la propia comunicación, por las dificultades de comprensión de un texto roto y/o manipulado (a veces da la impresión el poeta sayagués de descubrir esa intención a la vez que crea ese lenguaje), pero que abre caminos de conocimiento de la realidad y explora nuevas relaciones entre los interlocutores, el mensaje y la realidad. Aunque en ocasiones, como hemos visto, la seriedad del compromiso social del poeta sayagués deja en evidencia una falta de resultados palpable con esa crítica social, y muestra una poesía que se hace filosofía, más allá de la ética, y lleva al poeta al solipsismo de la mano de la soledad y la incompreensión.

Por lo que respecta a nuestras aportaciones, creemos que quedan patentes en dejar evidencia del uso -y manipulación- de ese lenguaje innovador, creado en ocasiones al margen de los recursos literarios convencionales, y que lleva a cabo el poeta sayagués en el significante y en el significado de la palabra, tanto como en la relación que establece con otras palabras (rotas o no) en la sintaxis. Un comportamiento de la palabra que al margen de la morfología y la sintaxis, le permite también al poeta

sayagués ahondar en la lingüística con su intención crítica, mediante la connotación y la pragmática que se desprende de ella, por sí y por sus relaciones sugeridas, forzando un proceso de comunicación resultante donde la acumulación de información abierta a varias lecturas e interpretaciones, nos descubre a su vez esa doble vía de uso del lenguaje, tanto en la forma como en el contenido de la expresión, que busca siempre la comunicación.

Por último, en el terreno vanguardista y referido al plano visual, donde siempre se ha considerado más importante para la poesía visual el carácter icónico del objeto o su representación, creemos que hemos puesto de relieve -en la poesía de Justo Alejo- la relación en igualdad de condiciones entre lenguaje verbal y no verbal dentro del enunciado comunicativo, y que incluso -señalamos- aparece más subrayado el carácter icónico del lenguaje verbal, aunque predomine a veces la carga semiótica del dibujo, ya que prevalece el sentido verbal por la fuerza semiótica de la palabra, o por la mayor importancia del enunciado verbal, sumando ambos lenguajes.

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía consultada

- ABAD NEBOT, Francisco (1977). *El signo literario*, Madrid, EDAF
- ALBERTI, Rafael, (2002). *Cal y canto (1926-1927)*, Madrid, Alianza
- ALONSO, Dámaso (1946). *Hijos de la ira*, Buenos Aires, Losada (2ª ed.)
- ARANDA, Francisco (1981). *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen
- ATENCIA-LINARES, Paloma (2003): “Peirce y la teoría de los signos”, [http://unizar.es/arenas/Paloma\\_Atencia\\_Peirce\\_y\\_la\\_Teoria\\_de\\_los\\_Signos](http://unizar.es/arenas/Paloma_Atencia_Peirce_y_la_Teoria_de_los_Signos). [11/09/2015].
- BAEHR, Rudolf, (1970). *Manual de versificación española*, (traducción de K. Wagner y F. López Estrada), Madrid, Gredos
- BARRAL, Carlos (1957). *Metropolitano*, Barcelona, Cantalapedra
- BARRERA LÓPEZ, José Mª, (1987). *El Ultraísmo en Sevilla, II*, Sevilla, Alfar
- BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa*, (Traducción y prólogo: Marco Antonio Campos), México, Ediciones Coyoacán; también *Las flores del mal* en [https://es.wikisource.org/wiki/Las\\_flores\\_del\\_mal](https://es.wikisource.org/wiki/Las_flores_del_mal), y *El Spleen de París* en [http://www.dominiopublico.es/libros/B/Charles\\_Baudelaire/Charles%20Baudelaire%20-%20El%20Spleen%20de%20Par%C3%ADs.pdf](http://www.dominiopublico.es/libros/B/Charles_Baudelaire/Charles%20Baudelaire%20-%20El%20Spleen%20de%20Par%C3%ADs.pdf) [23/06/2015]
- BELTRÁN, José-Carlos (2000). “La imagen del poema: poesía visual española 1962-2000”, *Zurgai*, Bilbao, 76-82, <http://www.zurgai.com/archivos/201304/022000076.pdf?1> [15/09/2015]
- BENAVIDES DELGADO, Juan (2005: 13-33). “Nuevas propuestas para el análisis del lenguaje en los medios”, *Questiones Publicitarias*, 10, vol I, Revista Internacional de Comunicación y Publicidad, 2ª Etapa, 13-33.
- BENJAMIN, Walter, (1973). *Discursos Interrumpidos I*. (traducción de Jesús Aguirre), Madrid, Taurus. <http://exordio.gfb.umich.mx/archivos%20pdf%20de%20trabajo%20umsnh/libros/16185881-Benjamin-W-Discursos-interrumpidos-I-Filosofia-del-arte-y-de-la-historia.pdf>. [22/09/2015]
- \_\_\_\_\_, (2005). *Libro de los pasajes*, Rolf Tiedemann, (ed). (traducción de Isidro Herrera Baquero; Luis Fernández Castañeda; Fernando Guerrero), Madrid, Akal

- BOBES NAVES, María del Carmen (1975). *Gramática de «Cántico». Análisis semiológico*, Barcelona, Planeta
- BOWLES, Paul y Larbi Layachi (2012). *Una vida llena de agujeros*, Madrid, Capitán Swing. También en <http://capitanswing.com/libros/una-vida-llena-de-agujeros/> y <http://www.numerossueltos.com/media/empezaraleerbowles.pdf> [11/06/2015]
- BRÉCHON, Robert (1971). *Le surréalisme*, Paris, Librairie Armand Colin
- BRETON, André (1965). *Manifestes du surréalisme*, Paris, Ed Jean Jacques Pauvert. También en <http://www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=12836153604&searchurl=tn%3Dmanifeste+du+surrealisme+poisson+soluble%26an%3Dandre+bretton> [27/06/2015].
- CARDONA, Domingo, y R. Fernández Berasarte, (1979). *Lingüística de la publicidad: el idioma español y la publicidad*, Júcar, Madrid-Gijón
- CASARES, Julio (1981). *Diccionario Ideológico*, Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 2ª edición (10ª tirada).
- CASONA, Alejandro (2011). *La dama del alba*, Madrid, Castalia
- CHACEL, Rosa, (1980). “La poesía de Justo Alejo”, *Poesía* nº 9, 57-66, Madrid, Ministerio de Cultura
- CHEDANNE, Alain, (1971). *Shit, Man!*, Paris, Gallimard
- CIRLOT, J. E. (1994). *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor (3ª ed.)
- COHEN, Jean, (1978). *Estructura del Lenguaje Poético*, Madrid, España. Gredos
- \_\_\_\_\_, (1982). “Teoría de la figura”, 11-43 en *Investigaciones retóricas II*, VV.AA., Barcelona, Ed. Buenos Aires
- CORBALÁN, Pablo (1974). *Poesía surrealista en España*, Madrid, Ediciones del Centro
- CORTÁZAR, Julio, (1977). *Rayuela*, Barcelona EDHASA
- CORTINA, Augusto (2002). “Obra completa / Jorge Manrique; edición, prólogo y vocabulario de Augusto Cortina”, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-completa--0/html/ff6c9480-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html#I\\_53](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-completa--0/html/ff6c9480-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_53) [17/03/2015].
- CÓZAR, Rafael de, (1991). *POESÍA E IMAGEN, Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV aC. hasta el siglo XX*, Sevilla, El Carro de la Nieve

- \_\_\_\_ (2014). “Apuntes para una prehistoria de la vanguardia”, «*Experimental. II*, estudios (ed. y coord. de Raúl Díaz Rosales), número extraordinario marzo 2014, 3-30.», *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*.  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/issue/view/517> [27/05/2015].
- CRÉMER, Victoriano (1967). *Poesía total*, Barcelona, Plaza y Janés
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, (1977). *Introducción al comentario de textos*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia
- \_\_\_\_\_, (1999a). *Estudios de Métrica*, Madrid, UNED
- \_\_\_\_\_, (1999b). *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza editorial
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio, (1993). “Lenguaje como figura”, *Epos: Revista de filología* nº 9 ,137-150, Madrid, UNED. [22/09/2015]
- ECO, Umberto (1977). *Tratado de Semiótica*, Barcelona, Lumen
- FERRER FRANQUESA, Alba y David Gómez Fontanills, (2013). *Imagen y comunicación visual*, Barcelona, UOC
- GARCÍA CALVO, Agustín, (1972). *Sermón del ser y del no ser*. Madrid, Visor
- \_\_\_\_\_, (1989). *Hablando de lo que habla. Estudios de lenguaje*. Zamora, Lucina
- GARCÍA LORCA, Federico (1935). *Elegía a Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Ediciones del Árbol; también <http://datos.bne.es/obra/XX3384256.html>, [12/04/2015]
- \_\_\_\_\_, (1927). *Canciones*, Málaga, Litoral
- GARCÍA SABELL, Domingo (1997). “James Joyce y la lucha por la comunicación total”, *Joyce en España* , Antonio Raúl de Toro Santos, Francisco García Tortosa (coord.), vol. 2, 61-114, La Coruña, Universidade da Coruña
- GENETTE, Gerard, (1989). *PALIMPSESTOS. La literatura en segundo grado*, (Traducción de Celia Fernández Prieto), Madrid, Taurus
- GIL DE BIEDMA, Jaime, (1958). “Metropolitano: La visión poética de Carlos Barral”, *Ínsula*, nº 135, 3
- \_\_\_\_\_, (1974). *Diario de un artista seriamente enfermo*, Barcelona, Lumen
- GIMFERRER, Pere (1968). *La muerte en Beverly Hills*, Madrid, Ciencia Nueva
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1968). *Greguerías (Selección, 1910-1960)*. Madrid, Espasa



- \_\_\_\_\_, (1975), *Ismos*, Madrid, Guadarrama
  
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Cristóbal, (2003). “La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura”, *Lenguaje y textos* nº 21, 115-128, A Coruña, SEDLL (Sociedad Española de la Didáctica de la Lengua y la Literatura)
  
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Lola (1991). “Fonosimbolismo y aliteración. Francisco de Aldana frente a la palabra poética”, *Scriptura*, nº 6-7, 41-50, Lleida, Universitat de Lleida
  
- GOYTISOLO, Juan, (1986). *En los reinos de Taifas*, Barcelona, Seix-Barral
  
- \_\_\_\_\_, (2012), “Apuntes para una película invisible”, *El País*,  
[http://elpais.com/elpais/2012/03/06/opinion/1331050301\\_448124.html](http://elpais.com/elpais/2012/03/06/opinion/1331050301_448124.html) [13/06/2015]
  
- GRANDE, Guadalupe (2002). “La memoria de los naufragos, 5. Justo Alejo o la soledad del explorador”, *Rinconete*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 14.agosto.2002, Alicante,  
[http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/agosto\\_02/14082002\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/agosto_02/14082002_02.htm)  
[14/02/2015]
  
- GUILLÉN, Claudio, (1985). *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica
  
- HERRERA, Asunción y Teresa Honrubia, (1991). “Dos signos: Peirce y Morris”, *Temas de disseny*, 5, 153-158. Barcelona, ELISAVA (Escuela Superior de Diseño e Ingeniería de Barcelona). También <http://tdd.elisava.net/coleccion/5/herrera-es>  
[27/10/2015]
  
- HIERRO, José (1960). *Poesías escogidas*. Buenos Aires, Losada
  
- HJELMSLEV, Louis (1974). *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*, Madrid, España, Gredos
  
- IFACH, María de Gracia (1969). *Cuatro poetas de hoy*, Madrid, Taurus, (3ª ed.)
  
- JAKOBSON, Roman (1975). *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, España, Seix Barral.
  
- \_\_\_\_\_, (1981). “Lingüística y Poética”, *Ensayos de Lingüística General*, 347- 395, Barcelona, Seix Barral; también en  
[https://docs.google.com/document/d/1iy1S2FgfPhFNV1DrZqBx5\\_6TixhK8giWz1XyQD\\_VD36E/preview?pli=1](https://docs.google.com/document/d/1iy1S2FgfPhFNV1DrZqBx5_6TixhK8giWz1XyQD_VD36E/preview?pli=1) [04/09/2015]
  
- JANÉS, Clara (1998). “Paisajes que llevan a más”, *Revista de Libros*, Madrid, Fundación Caja Madrid

- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1970). *Diario de un poeta recién casado*, Barcelona, Labor
- \_\_\_\_\_, (1981). *La soledad sonora*, Madrid, Taurus
- \_\_\_\_\_, (2012). *Piedra y Cielo (1917-1918)*. Facediciones, Sevilla-Moguer
- JUNG, G. C. (1995). *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós. También en [http://monoskop.org/images/0/00/Jung\\_Gustav\\_Carl\\_El\\_hombre\\_y\\_sus\\_s%C3%ADmbolos\\_1995.pdf](http://monoskop.org/images/0/00/Jung_Gustav_Carl_El_hombre_y_sus_s%C3%ADmbolos_1995.pdf) [22/03/2015]
- LEDESMA IZQUIETA, Genaro (1982). *Cuentos de carne y hueso*. Lima, Siglo XXI
- LEVIN, Samuel R. (1974). *Estructuras lingüísticas en la poesía*, (traducción de Julio y Carmen C. Rodríguez-Puértolas), Madrid, Cátedra
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura, (2002). “La poesía visual de Ángela Serna y de Julia Otxoa”, *Espéculo. Revista de estudios literario*, 20, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. También en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/serna.html> [17/11/2014]
- \_\_\_\_\_, (2006). “*Propuestas estéticas y políticas en la obra visual de Clemente Padín, Avelino de Araujo y Fernando Millán*”, *Hipertexto* 4, 99-112, Edinburg-Tejas-Estados Unidos, Ed. [The University of Texas-Pan American](http://www.utexas.edu/panamerican/) [23/09/015]
- MACHADO, Antonio (2011). *Campos de Castilla*, en “rinconcastellano.com” de *El Norte de Castilla*, [http://www.espacioebook.com/sigloxx\\_98/machado/machado\\_camposdecastilla.pdf](http://www.espacioebook.com/sigloxx_98/machado/machado_camposdecastilla.pdf). [30/06/2015]
- MAIAKOVSKY, Vladimir (1970). *Antología poética*, Lila Guerrero (ed.), Buenos Aires, Losada
- MANRIQUE, Jorge (1977, 2002). *Obra completa / Jorge Manrique*, edición, prólogo y vocabulario de Augusto Cortina. (12ª ed.), Madrid, Espasa Calpe. También en <http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0197.pdf>, [11.09.2015], y [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-completa--0/html/ff6c9480-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_1](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-completa--0/html/ff6c9480-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1), [17/03/2015]
- MANRIQUE DE LARA, José G. (1974). *Poetas sociales españoles*, Madrid, EPESA
- MARCHESI, Ángelo y Joaquín Forradellas, (1986), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel
- MCLUHAN, Marshall, (1980). *El medio es el mensaje*. Paidós. Barcelona.
- MERRELL, Floyd (1992). “La semiosis: cascada de significación”, *Signa, revista de la Asociación Española de Semiótica*. 1, Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, UNED. También en [Signa: Revista de la](http://www.signa.uned.es/)

[Asociación Española de Semiótica](#), 1, (81-106) (dedicado a: Ch. S. Peirce y la literatura). [10/05/2015].

- MERZMAIL, (2012). [DE LA POESÍA FONÉTICA A LA POESÍA SONORA](#) (vanguardias históricas de siglo XX), <http://www.merzmail.net/fonetica.htm> [19/05/2015]

- MEYER-MINNEMANN, Klaus, (1992). “Octavio Paz: Topoemas / Elementos para una lectura”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL, nº 2, 1113-1134, [http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18\\_1/apache\\_media/NV8UYK7KF55RY4Y76I8MG6FANJJV3C](http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/NV8UYK7KF55RY4Y76I8MG6FANJJV3C) [10/08/2015]

- MILLÁN, Fernando, (2003). “Poesía, transgresión, vanguardia y experimentalismo” *Escaner cultural* nº 54, <http://www.escaner.cl/escaner54/millan.html> . [01/09/2015]

- \_\_\_\_\_, (1981). “Poesía experimental en España”, *Camp de l'arpa*, 86, Barcelona.

- \_\_\_\_\_ y Jesús García Sánchez, (1975). *La escritura en libertad*, Madrid, Alianza Editorial

MILLÁN DOMÍNGUEZ, Blanca, (2014). “Visualidad y experimentación en la poesía de neovanguardia española”, *Tintas: Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane* 4, «Experimental I, Estudios» [ed. Raúl Díaz Rosales], 113-140. Disponible en <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas> [11/05/2015]

- MURIEL, Felipe (2001). *La poesía gráfica de Eduardo Scala* (tesis doctoral en Filología Hispánica. Universidad de Córdoba), 6-26, <http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/419/13079803.pdf?sequence=1> [23/08/2015]

- ONG, Walter J. (2006). *Oralidad y escritura, Tecnologías de la palabra*, Buenos Aires, FCE, 3ª ed. (traducción de Angélica Scherp)

- OTERO, Blas de (1973). *Ángel fieramente humano. Redoble de conciencia*, Buenos Aires, Losada, (2ªed.)

- PARAÍSO, I. (1985). *El verso libre hispánico*. Madrid, Gredos

- \_\_\_\_\_, (1990). *La Literatura en Valladolid en el Siglo XX 1939-1989*, 181-183, Valladolid, Ateneo de Valladolid

- PARÉS, Luis E. (2011). “Notes Sur l'Émigration – Espagne 1960. Apuntes para una película invisible”, [Notes sur l'emigration, Espagne 1960: apuntes para una película invisible](#), 16-25, Barcelona, Licencia Creative Commons, [30/05/2015].

- PAZ, Octavio (1971, 2008, 2014). *Topoemas*, México, Ediciones ERA; en *Encuadre*,

[http://www.academia.edu/4159682/Transdisciplinas\\_Octavio\\_Paz\\_editor\\_tip%C3%B3grafo](http://www.academia.edu/4159682/Transdisciplinas_Octavio_Paz_editor_tip%C3%B3grafo) (38); también <http://rednel.blogspot.com.es/2014/02/topoema-topos-poemas-poesia-visual-de.html> . [03/09/2015]

- PINO, Francisco, (1976). *Ventana Oda*, Valladolid, ed. Autor
- \_\_\_\_\_, (1978). *Antisalmos*, Madrid, Hiperión
- \_\_\_\_\_, (1994). *Siyno sino Poesía cierta mente ciertamente*, Antonio Piedra (ed.), 3 vols. Valladolid, Fundación Jorge Guillén
- QUEVEDO, Francisco (2002, 2007). «“Miré los muros de la patria mía” y la reescritura en Quevedo», estudio de María José Tobar Quintanar, *La Perinola*, 6, 239-261; también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/mir-los-muros-de-la-patria-ma-y-la-reescritura-en-quevedo-0/> [25/09/2015]
- RATO, Mario Antolín (1985). “Madrid underground 1963-1973”, en *Cuadernos del Norte* nº 33. Oviedo. Caja de Ahorros de Asturias
- REYES, Graciela (1990). *La pragmática lingüística*, Barcelona, Montesinos
- \_\_\_\_\_, (2002). *Metapragmática: lenguaje sobre lenguaje, ficciones y figuras*, Valladolid, Universidad de Valladolid
- RIMBAUD, Arthur (2010). *El barco ebrio y otros poemas*. (traducción de Carmen Morales y Claude Dubois), Madrid, Nórdica. También en [http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/fran/rimbaud/el\\_barco\\_ebrio.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/fran/rimbaud/el_barco_ebrio.htm) , y [https://es.wikisource.org/wiki/El\\_barco\\_ebrio](https://es.wikisource.org/wiki/El_barco_ebrio) [11/06/2015]
- RODRÍGUEZ, Claudio (1998). *Don de la ebriedad. Conjuros*, Madrid, Castalia
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Fernando (2008). “Transdisciplinas: Octavio Paz, editor tipógrafo” *Encuadre*, 15-43, <http://encuadre.org/transdisciplinas-octavio-paz-editor-tipografo/> [22/09/2015]
- RUBIO, Fanny y José Luis Falcó, (1982). *Poesía española contemporánea: historia y antología*, Madrid, Alhambra, 1982
- SALINAS, Pedro (1996). *El contemplado. Todo más claro y otros poemas*, (Francisco Javier Díez de Revenga (ed.), Madrid, Castalia
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, José, (2004). *La España contemporánea: De 1931 a nuestros días. III*, Madrid, Ed Itsmo
- SÁNCHEZ CORRAL, Luis, (1991). “Los marcadores deícticos en la publicidad, una estrategia del discurso” *Lingüística española actual, XIII. 1*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana

- SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás y José Manuel Diego (1990). *Dos poetas de la Generación de los 50: Carlos Barral y José Ángel Valente*, Granada. Ed. A. Ubago
  
- SENABRE, Ricardo (2008). «La oda de fray Luis “A la Ascensión”», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-oda-de-fray-luis-a-la-ascension--0/html/695f95c1-4193-4628-b231-c48df38d2563\\_4.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-oda-de-fray-luis-a-la-ascension--0/html/695f95c1-4193-4628-b231-c48df38d2563_4.html#I_0) [11/09/2015]
  
- SILVER, Philip W. (2010). *Rumoroso cauce*, 9-26, Madrid, Páginas de Espuma
  
- SUÑÉN, Juan Carlos (1989). “Vanguardia y surrealismo en la poesía española actual. La otra vía”, *Ínsula* n° 512-513, 57-59
  
- TOBAR QUINTANAR, María José (2002). «“Miré los muros de la patria mía” y la reescritura en Quevedo», *La Perinola*, 6, 239-261. Pamplona, Universidad de Navarra; también en <http://www.unav.edu/publicacion/perinola/perinola-6> . [09/09/2015]
  
- TORRE, Guillermo de (1967). *Apollinaire y las teorías del cubismo*, Barcelona/Buenos Aires, EDHASA
  
- TUNDIDOR, Jesús Hilario (1976). *6 poetas zamoranos*, Caja de Ahorros Provincial de Zamora, Zamora
  
- URRUTIA CÁRDENAS, Hernán (1978). *Lengua y discurso en la creación léxica*, Madrid, CUPSA
  
- VALDÉS, Juan de (2004) *Diálogo de la Lengua*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dialogo-de-la-lengua--0/html/fede437e-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dialogo-de-la-lengua--0/html/fede437e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0) , [10/09/2015]
  
- VALLEJO, César (1987). *Poemas humanos y España aparta de mí este cáliz*, Francisco Martínez García (ed.), Madrid, Castalia
  
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1970). *Manifiesto subnormal*, Barcelona, Kairos
  
- \_\_\_\_\_, (2005). *Escritos subnormales*, Barcelona, Debolsillo
  
- VITALE, Alejandra (2002). *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*, Buenos Aires. Eudeba
  
- VV. AA. (1997). *BARCAROLA. Revista de creación literaria*. 53. Dossier CIRLOT-Gerardo DIEGO, (Albacete)-Murcia
  
- WALDE MOHENO, Lillian von der, (1990). “Aproximación a la semiótica de Charles S. Peirce”, *Acciones textuales. Revista de teoría y análisis*, 2, 89-113, Méjico, El Colegio de Méjico

- WEBDIANOIA, (2001-2015). “Historia de la Filosofía”,  
<http://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=370&from=action=search%7Cword=etica%7Ctype=full> , [12/04/2015].
- YLLERA, Alicia (1979). *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza
- ZUNZUNEGUI DIEZ, Santos (1994). “Pensar la imagen”, Miguel Ángel Muro (ed.), *Actas del Seminario de Filología Hispánica 1993*, Logroño, Gobierno de La Rioja, Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, 149-180

### **Bibliografía citada**

- ABAD NEBOT, Francisco (1977). *Lecturas de sociolingüística*, Madrid, EDAF
- \_\_\_\_\_, (1992). “Pierce, Jakobson y la esencia de la literatura y del lenguaje”, *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 1, Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa; Universidad Nacional de Educación a Distancia. [Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica](#), 1, 144-152, (dedicado a: Ch. S. Peirce y la literatura). [10/05/2015].
- ALFARO CALVO, José J. (2003). “Francisco Pino: La fidelidad a la Vanguardia”, *Revista de Humanidades “Cuadernos del Marqués de San Adrián”* 2. Centro Asociado UNED Tudela. Disponible en [https://qinnova.uned.es/archivos\\_publicos/qweb\\_paginas/4469/revista2articulo5.pdf](https://qinnova.uned.es/archivos_publicos/qweb_paginas/4469/revista2articulo5.pdf) [01/09/2015]
- AMÓN, Santiago (1979). “La poética de Alejo o la constitución del contralenguaje”, *El Norte de Castilla*, 25.enero.1979. Valladolid
- APOLLINAIRE, Guillaume (1980-1981). *Obra completa en poesía / Guillaume Apollinaire*, Barcelona, Ediciones 29, Edición bilingüe, 3v
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2004). “Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los años ochenta”, *Anales de Literatura Española*, nº 17, [serie monográfica 7, “Literatura Española desde 1975”], José María Ferri y Ángel L. Prieto de Paula (ed.), Alicante, Universidad de Alicante
- BARTHES, Roland (1974). “Retórica de la imagen”, *Comunicaciones*. 4, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_, (1976, 1997). *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI. También en <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Roland%20Barthes.pdf> [22.07.2015]
- \_\_\_\_\_, (1990). “Semántica del objeto”, *Revista de Occidente*, nº 104, 5-18



- \_\_\_\_\_, (1993). *La aventura semiológica y la publicidad* Barcelona: Paidós, (2ªed.), (también en [http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/barthes\\_roland\\_-\\_la\\_aventura\\_semiologica.pdf](http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/barthes_roland_-_la_aventura_semiologica.pdf) [17/08/2015]
- BENAVIDES DELGADO, Juan (1995). “La presencia de la publicidad en la construcción de la cultura cotidiana”, *Espéculo* 1 <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero1/benavid.htm> [02/07/2015]
- \_\_\_\_\_, (1997). *Lenguaje publicitario. Hacia un estudio del lenguaje en los medios*, Madrid, Síntesis
- BENJAMÍN, Walter (2014). “Experiencia y pobreza”, *Función Lenguaje*, Revista multidisciplinar del Centro de Literatura Aplicada, 4, 23-29, Madrid, <http://funcionlenguaje.com/revista/Revista%20FL%2014.pdf> [22/08/2015]
- BOBES NAVES, Mª Carmen (1973). *La semiótica como teoría lingüística*, Madrid, Gredos
- COHEN, Jean (1982). “Teoría de la figura”, en *Investigaciones retóricas II*, 11-43, (vv.aa.), Barcelona, Ed. Buenos Aires
- CÓZAR, Rafael de (1995). “Caligramas, emblemas, laberintos: los límites de la poesía” *III Discusión sobre las Artes. Artes y Literatura*. 3, [http://www.upv.es/ev/secciones/r\\_cozar\\_03.html](http://www.upv.es/ev/secciones/r_cozar_03.html) [22/07/2015], *Grupo de Investigación y docencia Elástica variable*. (Área de Pintura de la Universidad Politécnica de Valencia, la Universidad Miguel Hernández de Elche y la Universidad del País Vasco) Ed. UPV, Valencia.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2008). “Jorge Guillén, poeta y catedrático de la Universidad de Murcia”, *Tonos*, 16, Revista digital de la Universidad de Murcia, <http://www.um.es/tonosdigital/znum16/secciones/perfiles-2-Jorge%20Guillen.htm>. [12/08/2015]
- DÍAZ ROJO, José Antonio (2002). “El fonosimbolismo: ¿propiedad natural o convención cultural? *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 3 <http://www.um.es/tonosdigital/znum3/estudios/fonosimbDiazRojo.htm> [11/07/2015]
- ECO, Umberto (1976). *Introducción al estructuralismo*, edición de David Robey, Madrid, Alianza
- FERRER FRANQUESA, Alba y David Gómez Fontanills, (2013). *Imagen y comunicación visual*, Barcelona, Universitat Uverta de Catalunya
- FRÜHBECK MORENO, Carlos (2003). *Justo Alejo: una escritura de vanguardia y compromiso*, Valladolid: Azul y Academia Castellano y Leonesa de la Poesía
- \_\_\_\_\_, (2013). *Palabra y poética en Francisco Pino*, Tesis doctoral presentada en la Universidad de Valladolid, (<https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/2928/1/TESIS331->

[130605.pdf](#) [22/08/2015]; también hay edición en papel, (2014). *Palabra y poética en Francisco Pino*, Vigo, Ed. Academia del Hispanismo

- FRANCESCONI, Armando (2011). “La traducción de los componentes fonosimbólicos del lenguaje”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero48/fonosimb.html> , [30/05/2015]
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente (1966). “El simbolismo lingüístico”, *Lecciones de lingüística Española*, Madrid, Gredos
- GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, Mario (1991). “En torno al encabalgamiento. Pausa virtual y duplicidad de lecturas”, *Revista de Literatura* LIII, 106, 613-614, Madrid, CSIC
- GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente (1981). “El lenguaje poético de la «Neovanguardia» italiana”, *Studia Zamorensia* 2, 241-254, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca
- GUILLÉN, Jorge (1989). *Final*, (edición de Antonio Piedra), Madrid, Castalia
- GROUPE μ (1982). “Retóricas particulares”, *Investigaciones retóricas II*, (vv.aa.) Barcelona, Ed. Buenos Aires
- LÓPEZ, José Ramón (1994). “Los novísimos o la explicitación posmoderna”. *Quimera* nº 128, 61-68, Barcelona, Literatura y Ciencia
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura (2001). “Un acercamiento a la poesía visual en España: Julio Campal y Fernando Millán”. *Espéculo*, 18. [https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero18/campal\\_m.html](https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero18/campal_m.html) . [22/05/2015]
- MALLARMÉ, Stéphane (1993). *Obra poética II*, Madrid, Hiperión, 2ª ed. (traducción de Ricardo Silva-Santisteban)
- MANČIĆ MILIĆ, Aleksandra (2003). (tesis doctoral), [Una aproximación traductológica al problema de la cultura del extranjero. Aspectos lingüísticos y literarios de las traducciones al castellano de la literatura serbia en España](#), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, [14/07/015]
- MARTÍN DE LA FUENTE, Santiago (2007) “No es lo mismo leer la televisión que leer un libro”. *Paperback* 4, 5, <http://www.artediez.com/paperback/articulos/martin/tele.pdf> [02/06/2015]
- MENDOZA FILLOLA, Antonio (1996). “El intertexto del lector: un análisis desde la perspectiva de la enseñanza de la literatura”, *Signa*, 5, 265-288.
- \_\_\_\_\_, (1998). *Tú, lector. Aspectos de la interacción texto-lector*, Barcelona, Octaedro



- MORAL, C. G. y Rosa M<sup>a</sup> Pereda, (1982). *Joven poesía española*, Madrid: Cátedra
  
- MURIEL, Felipe (2007). “¿Abandonar la escritura? (La metapoésía en la experimentación española de los 70)”. *Ínsula*, 726, 5-9.
  
- \_\_\_\_\_, (2009). “La Neovanguardia poética en España”, *Investigación Nro 0, (02-45)*, [http://revistalaboratorio.udp.cl/num0\\_2009\\_art1\\_muriel/](http://revistalaboratorio.udp.cl/num0_2009_art1_muriel/), [12/08/2015]
  
- ONG, Walter J. (1997). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, (2<sup>a</sup>ed.), (traducción de Angélica Scherp), México, Fondo de Cultura Económica
  
- PADÍN, Clemente (1993). “Dificultades metodológicas en el examen de la poesía visual”, [www.altamiracave.com/dificu.htm](http://www.altamiracave.com/dificu.htm) [25/08/2015]
  
- \_\_\_\_\_ “Dificultades metodológicas en el examen de la Poesía Experimental”, *El Operador Visual en la poesía experimental*, <http://www.merzmail.net/dificult.htm> [05/05/2015]
  
- PARDO, José Luis (1988). “El gato no está bajo la alfombra”, *Los Cuadernos del Norte*, 50, julio-agosto-septiembre, Oviedo, Ed. Caja de Ahorros de Asturias.
  
- PEÑA, Pedro J. de la, (1982). “Últimas formas de la poesía española”, *Equivalencias* n° 1, 107-127, Madrid
  
- PIEDRA, Antonio (1986). “Francisco Pino, una poesía insatisfecha”, en *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Víctor García de la Concha y otros (ed.), 168-177, Valladolid, Junta de Castilla y León.
  
- PINO, Francisco (1986). “Sobre la manifestación y el último lenguaje en poesía”, *En no importa qué idioma*, Valladolid, Junta de Castilla y León
  
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2004). “Poetas del 68... después de 1975”, *Anales de Literatura Española*, 17 -Monográfico 7-, 159-184, Alicante, Universidad de Alicante
  
- ROMERA CASTILLO, José (1980). *El comentario semiótico de textos*, Madrid, SGEL
  
- \_\_\_\_\_, (coor) (1981). *La Literatura como signo*, Madrid, Playor
  
- ROZAS, Juan Manuel (1986). “La palabra rota de Justo Alejo”, «Poesía de renovación y experimentación»; en *Literatura Contemporánea en Castilla y León*, Víctor García de la Concha y otros (ed.), 137-143, Valladolid, Junta de Castilla y León
  
- SÁNCHEZ CORRAL, Luis (1997). *Semiótica de la publicidad. Narración y discurso*, Madrid, Síntesis, 19

- SANTAMARÍA, Cristina (1994). “Las palabras del mercado”, *Revista de Occidente*, nº 162, (151-162), Madrid
- SANTOS, Waldo (1982). “Justo Alejo”, *El Negrillo* 15. (pág. 24-25), Zamora.
- SARMIENTO, José Antonio (1990). *La otra escritura: la poesía experimental en España, 1960-1973*, Cuenca: Ed de la Universidad de Castilla La Mancha
- SEGRE, Cesare, (1985). *Los principios de análisis del texto literario*, (traducción de María Pardo de Santayana), Barcelona, Crítica
- SILES, Jaime (1991). “Dinámica poética de la última década”, *Revista de Occidente* nº122-123, 149-169, Madrid, Julio-Agosto
- TALENS, Jenaro (1989). “De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970”, *Revista de Occidente* nº101, 107-27. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón
- TORRE, Guillermo de (1974). *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, Madrid, Guadarrama, (tres volúmenes)
- VALLEJO, César (1968, 2015). *César Vallejo. Obra poética completa*, ed. de Georgette de Vallejo y Abelardo Oquendo, Lima, Francisco Moncloa editores, [César Vallejo. Obra poética completa. Edición con facsímiles. Primera edición numerada, preparada bajo la dirección de Georgette de Vallejo y realizada bajo el cuidado de Abelardo Oquendo. Lima: Francisco Moncloa Editores.](#) [28/08/2015]
- \_\_\_\_\_, (1987). *Poemas humanos y España aparta de mí este cáliz*, ed. Francisco Martínez García, Madrid, Castalia
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1972). “Elogio a un subnormal”, *Triunfo* nº 503, 54-55
- VIGARA TAUSTE, Ana M<sup>a</sup> (1992). *Economía y elipsis en el registro coloquial (español)* <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero1/vigara.htm> [17/07/2015]
- \_\_\_\_\_, (1998). “Función metalingüística y uso del lenguaje,” *Espéculo* 9 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/fmetalin.html>. [11/07/2015]

### **Bibliografía de Justo Alejo**

- ALEJO, Justo. (1959), *Yermos a la espera*, Valladolid, Librería Relieve
- \_\_\_\_\_, (1960). *Papeles Anónimos* (tres poemas), Valladolid, Librería Relieve

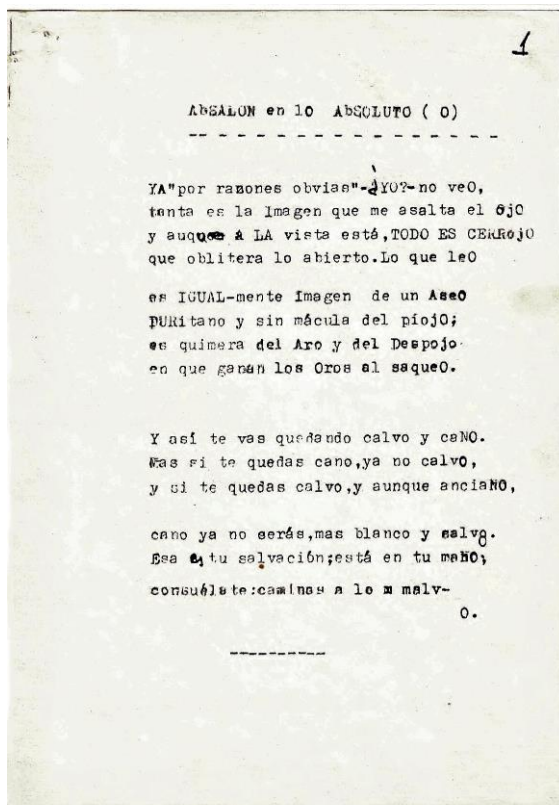
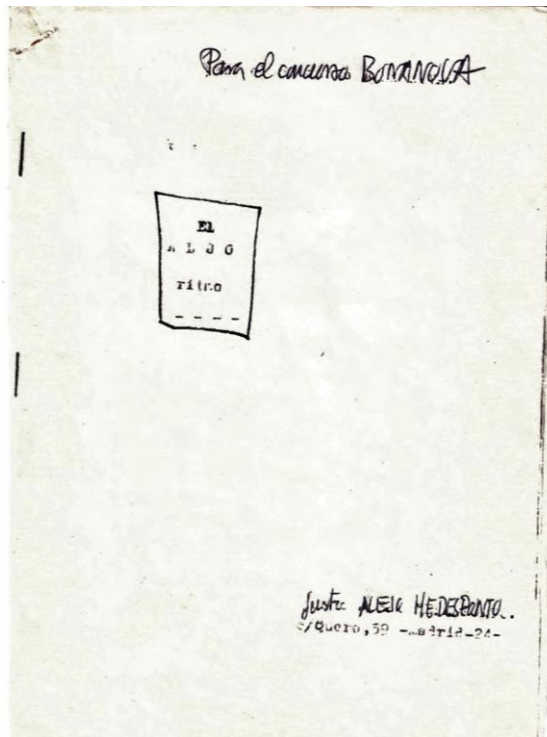
- \_\_\_\_\_, (1960). “Yo sé que algunas veces”, *Revista Santa Cruz*, Valladolid, Universidad de Valladolid
- \_\_\_\_\_, (1960). *Arenales* (ocho poemas), Valladolid, Librería Relieve
- \_\_\_\_\_, (1962). *Desde este palo*, Valladolid, Librería Relieve
- \_\_\_\_\_, (1963). *Mulas*, Simancas, Félix Cuadrado Lomas
- \_\_\_\_\_, (1963). *allá mundial poema* (vv.aa.), Valladolid, ed. de autor
- \_\_\_\_\_, (1963). *Siete poetas vallisoletanos* (un poema), Valladolid, Francisco Sabadell
- \_\_\_\_\_, (1965). *Alaciar*, Valladolid, Librería Relieve
- \_\_\_\_\_, (1969). *SERojos luNARES (NIMBOS)*, Valladolid, Librería Relieve
- \_\_\_\_\_, (1971). *monuMENTALES REBAJAS / (tristes tópicos) /subMINIFIESTO NORMAL*, Valladolid, Librería Relieve
- \_\_\_\_\_, (1972). “Ante la edición ejemplar de un poeta que tan bien lo fue también”, *Trece de nieve*, 3, 38-40 [reseña sobre la edición crítica de Domingo Ynduráin de *Los complementarios* de Antonio Machado, Madrid, Taurus, 1972]
- \_\_\_\_\_, (1974). *Separata de lo Mismo*, Valladolid, Ed. del autor
- \_\_\_\_\_, (1976a). *Son netos son ecos*, Valladolid, Ed. del autor
- \_\_\_\_\_, (1976b). *Carpetas grises* (un poema), Valladolid, Francisco Pino
- \_\_\_\_\_, (1976c). *HOY en día El desencanto LAVA Más BLAAANCO*, (ed. del autor a ciclostil del autor)
- \_\_\_\_\_, (1978a). *sola- / MENTE / unas / PALABRAS / libro de horas / y orificios*, Valladolid, Ed. del autor
- \_\_\_\_\_, (1978b). “O ninguno (Oda en prosa)”, *Poesía*, 2, 91-96, Madrid, Ministerio de Cultura.
- \_\_\_\_\_, (1979). *Flores* (tres poemas), Simancas, Félix Cuadrado Lomas
- \_\_\_\_\_, (1980). *El aroma del viento*, Madrid, Ayuso
- \_\_\_\_\_, (1984). “Naderías”, *Homenaje a Librería Relieve*, Valladolid
- \_\_\_\_\_, (1990). «Doce dulces sonetos y en prosa», *Poesía*. Revista ilustrada de información poética, nº 33, 119-141, Madrid, Ministerio de Cultura
- \_\_\_\_\_, (1992). *HUMO – HOME / N AJE a Francisco Sabadell*, (ed. Blas Pajarero), Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid

- \_\_\_\_\_, (1994). *Marbella entre mil ríos (bálagos)*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén
- \_\_\_\_\_, (1997). *Poesía*, 2v, Valladolid, Fundación Jorge Guillén
- \_\_\_\_\_, (2005). *Prosa Errante*, (edición de Juan Luis Rodríguez Bravo), Zamora, Ed. Semuret
- \_\_\_\_\_, (2006). *Triunfo* [aquí están los artículos publicados por Alejo en la revista] <http://www.triunfodigital.com/resbcombinada.php?autor=Alejo,%20Justo,%201936-1979&inicio=0&paso=10&orden=Seccion> [23/06/2015]
- \_\_\_\_\_, (2010). *Alaciar / monuMENTALES REBAJAS*, San Sebastián de los Reyes (Madrid), Universidad Popular
- GALLERO, José Luis, (coord.) (1989). *Antología de poetas suicidas 1770-1985*, Madrid, Fugaz Ediciones Universitarias

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### Apéndice 1

El ALGO ritmo -inédito-



FOR RAZONES OBVIAS... I

2

variaciones posibles al Huevo(0)  
Absalonico (0)

Razones ob-vias me dicen que NO VEO NADA  
por mas que mire a Imágenes  
que  
A Fondo Pérdido  
nos tientan  
Aonde Fuera.

Todo es cerrado  
aunque a la vista está.

Imágenes de aseos puritanos  
en la conciencia dineraria actual  
¿Fueron undia urinaricos?

Hoy  
e mpero,  
son -  
-oro

Quimera sumaria  
y...  
sigue...

El oro es cero  
¿Eros ?

Y en el orohay silencio  
Y nos saquean el fondo que hubimos

4 → en extrañanos NOS  
convierten

3

extravierten.  
Ya dentro SOLO SALAS.

y alas  
para irnos  
sin  
Cesar  
ni  
cesar ....

¡Hala!  
¡Ala!  
bajo el cielo  
con un GEARO  
para nada

0

→ nuestra pobre auestru  
 rentes somos  
 en palestre ~~xxxxxxxxxx~~  
 que nos vanos, de perdición  
 vamos,  
 por donde vinimos  
 (con el agua en una certa)

Viendo  
 de  
 U r o  
 o

de oro la  
 SOLA Orución.

MANUEL ANGEL: este páq. va detrás de  
 "Ob-ji-EDAD II"

ID-ALGUA tras-HUANTE (I)

acontecERAS DE PALLOS Y ESTIAD.  
 o HERUDENCIAS PROVENTUS.

En la pechera abierta corre el CALGO  
 de la yacante tierra de planicie,  
 persiguiendo EL Alcance : SUINAFICIE  
 EXTensa, INTERSITAD, ¿DE DONDE SALGO ?

YA DESIERANEA FALTO SIEMTE ALGO  
 el hombre que se eschcha LA CALVICIE  
 roerle intimidad para que inicie  
 férvida torre un quietro EN EL HIDALGO.

POST EL LANCE AMOROSO apenas visto  
 para su efigie venatoria, altiva,  
 tal "NOMINA DE HUESO", (Sólo SIXTO)

Y AHORA, tras la Imagen fugitiva  
 de la caaza y lo intimo, ha prevISTO  
 en medio del D'sierto, su deriva.

(1/10/1963) E. cf -



Ch-vi-EDAD II

-9

Variación segunda al soneto (0)

Por más que mire al NUDO NO veo nada  
y por razones  
de perdido fondo

es  
obvio.

Su decir: NO ES.

fuera:  
VEO la verdura  
por y tensa  
de la ERA

y  
veo  
tras la ventana  
~~xxxxxxx~~ pura  
de la más pura quimera

del oro

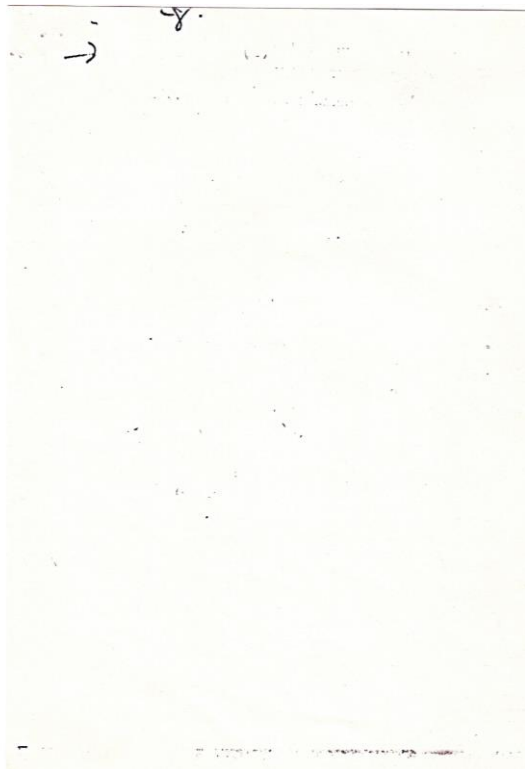
y

Oro

r o

o

es así v a s  
que oculta a coro  
Solares →





Id al Alcor - Hualgo

- 9 -

(variaciones al Soneto I)

En la pechera, sobre la pechera al tecto de  
la yacente tierra planocaria,  
corre el galgo ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~  
persiguiendo el Alcañoz.

Superficie Extensa recuerda a <sup>segundo descartes</sup> ~~REINATO DE LOS REYES~~  
La intimidad quiere SALIR:

Alas

¡hala!

Un incipiente HIBALGO VIEGO

como el oro y el cristiano idem,

puro,

nota declinar en su fisiología un deplutario  
esencial.

Se para, piensa, y paraliza.

De sus torres siente caer la fina arena

y Otra demolición intrínseca le adviene

en el páramo

mientras corre el animal que persi-  
gue y el que es perseguido.

NOMINA de HUNDO es su nombre:

SOLO SEIATO →

10

→ El amoroso lance va perdido  
y Eros va dando paso a Eolo:

eslvicias

Un viento fugitivo sacude el escano bono  
casa ardido.

En medio del desierto y del desconcierto  
escucha un olegle

marítimo:

espumas y olas

y un ahora venatorio que pisa sus talones,  
vuelsu su cabeza.

dinamitade

desde

el

mas

a

c

a.

4 el alvicio  
le pista en hilo  
y su orido

Punto 7: "el fallo..."

En los concursos  
aunque sean indefinidos  
(siempre se corre un riesgo)  
me preocupa el fallo,  
tanto como el fallo,

y el palo  
~~como~~ el faro. ~~Tanto.~~

ambas nociones, más allá,  
son  
~~psico~~ **psico** **profundas**

¡actos y actores fallidos?

ondas, vendas...  
...non los maree ~~nuestra~~ **fundas**

y a ellos vamos

ya sin vida

luchando desamorzados

por la sola ~~hice~~ **flot**

...onda ~~Sentido~~...

maree ~~será~~ ~~nuestra~~ **vendas**...

INTECETO

relacionada con el punto 11.

La plena aceptación de los Bases.  
Esa es la cuestión:

para BLOQUE de DEMOCRACIA.

*¡Aceptación  
de las bases!  
En la cuestión  
de la cuestión  
tras  
de la lucha de clases.*

ACTA DE CALIFICACION  
DE PREMIO BONANOVA  
DE POESIA 1974

EL MECENAZGO MATAFAVERO, tras las deliberaciones  
del jurado, ha determinado otorgar el premio BONANOVA de  
POESIA 1974 a:  
D. JESUS ALEJO HELESPONTO.  
En la obra titulada: "EL ALDORIMON".

Palma de Mallorca, a 1 de junio de 1974.

PREMIO BONANOVA  
DE POESIA

EL MECENAZGO MATAFAVERO convoca, con carácter  
ANUAL, EL PREMIO BONANOVA  
DE POESIA 1974, CON UN  
PREMIO INSOLITO.

1. Podrán presentarse a este certamen sencillos trabajos inéditos que serán escritos en castellano. — 2. El tema de los mismos será libre. — 3. La extensión máxima será de 300 versos. La mínima de 200. — 4. Los originales deberán ser enviados, por duplicado, a Mecenasgo Matafavero, C/ Francisco Vidal, 237, La Bonanova, Palma de Mallorca (España), hasta el día 30 de abril de 1974. — 5. Asimismo, los originales han de remitirse acompañados de la dirección del autor y su nombre verdadero. — 6. Los concursantes deberán enviar una biografía de un folio como máximo. Los originales no serán devueltos a sus autores. — 7. El fallo será dado a conocer durante la primera semana de junio. — 8. Se otorgará un único premio de CINCUENTA Y SEIS pesetas. — 9. Por razones obvias, no se examina la publicación de la obra premiada. — 10. El ganador percibirá, en concepto de indemnización, un magnífico dibujo de MATA, perteneciente a la serie "Mallorca". — 11. La presentación a este certamen supone la plena aceptación de sus bases.

# Baleares

de más circulación en el Archipiélago

Palma de Mallorca, jueves, 21 de febrero de 1974

ADICION	DIRECTOR:	REDACCION, ADMINISTRACION Y TALLERES:
ALID	F. JAVIER JIMENEZ GONZALEZ	Paseo Mallorca, 29 - PALMA

ARO XXXV N.º 1180  
PRECIO: 5 - PESETAS

Apéndice 2

Poemas de Justo Alejo – Veneno nº 74 - una versión y un poema inédito-

(Cerca 1965)

¿un mundo menos LÓGICO y más biológico?

porque "creo" en los piojos de oro que traen riqueza diferente de lo que se habla

(Es lo Enorme, de lo que no se ha de hablar)

cual silentes rastros (átomos SON.)

de A LOS PIOJOS volver al Mundo entre huestes atómicas atómicas

OIGO a veces

mece fabricado y elemental

y respiro en sus millones de granos, granos, de oro a ras del mal

no llega de prisa

comer comer

sigue A LOS PIOJOS

oigo a veces

si A LOS piojos volver al Mundo entre huestes atómicas atómicas (átomos SON.)

cual silentes rastros (Es lo Enorme, de lo que no se ha de hablar) de lo que no sé hablar

porque "creo" en los piojos de oro que traen riqueza diferente un mundo menos LÓGICO y más biológico?

(Cerca 1965)

VENENO 74  
Poemas de JUSTO ALEJO  
(1936/1979)  
Maquina de Francisco Alsedá

Inyima Mata  
Dep. Legal Va. 86/1964  
Valencia, Enero de 1992  
España

Miembro de

VENENO 74

Poemas de JUSTO ALEJO

74

Poemas de JUSTO ALEJO

oigo  
ahora A LOS PIOJOS  
comer  
comer  
de prisa  
y no llegar  
nunca  
a roer el mal  
y respiro en sus millones de granos, granos, de oro  
un tesoro  
fabuloso  
y elemental

OIGO  
a veces  
si A LOS piojos volver al Mundo entre huestes atómicas  
atómicas  
(átomos SON.)

cual silentes rastros  
(Es lo Enorme, de lo que no se ha de hablar)  
de lo que no sé hablar

porque "creo" en los piojos de oro que traen riqueza diferente  
un mundo menos LÓGICO  
y más biológico?

(Cerca 1965)

ÓPTIMA Y ÓPTICA ESTANCIA

En la casa que habló Antonio Machado. Simón Nida dice en Segovia cómo se va ni dónde está. Y sin embargo allí queda un rumor hecho de sus pelo sencillo, llano, popular.

...ahora

espacio que ya es tiempo

soledad sonora

en esta ESTANCIA

SOLA  
CLARA

FLORA  
y eALMA

se sentaba  
a pensar  
y descender

di

que fue entre nosotros yunque de labor

y esperanza

heando

fiel

ritmosa la ceniza

en flor

íntima la llama

que al corazón ardía

se sentaba

en esta celda de viajero

Don Antonio

quería

no le faltaba aliento

conversaba

con el otro que siempre es compañero

del alma

compañero

habitaba esta casa

pueblo aliento

sinuoso

ensombrado

albatil de lo mejor

calles

al viento aquel loco

del pueblo

no le faltaba aliento...

(Cerca 1965)

A Blas Paparero, in memoriam. Dic. 94.



## Apéndice 3

### Arenales

**HERADIO GONZALEZ**

**Del pasado**

Triste... triste, triste...  
En vano busco  
lo que ayer perdí  
en sonatas:  
...Mis primeros años,  
mi inocencia.  
En valde del adentro  
mis recuerdos  
pasan como sombras  
y se elevan al hierático  
mil formas  
de una búsqueda.  
Triste... triste, es triste  
entrar al aula  
del saber humano  
y remontarse a Dios  
para no encontrarlo.  
Triste... es triste  
vivir de amor  
y no saber qué amamos.

**De la meditación**

Así... llega  
el recuerdo de mi madre.  
Sigue... ¡un gran amor!  
Después... una ventana  
un ropero y una mesa  
donde tantas veces  
el alma se disecta  
en escrituras: Versos.  
¡Versos!!  
...Y ¿para qué y por qué?  
Ecos... ecos... ecos  
... ¡sopla el viento!

Man cuidado la edición de estos pliegos de cordel "ARENALES", Justo Alejo y Ramón Torío en estrecha colaboración con sus amigos y poetas jóvenes. "ARENALES" recoge muestras de poesía de poetas diversos, algunos ya conocidos; a su sombra van otros que ascen por primera vez a este mundo de la imprenta. "ARENALES" es el primer verso de una composición de Francisco Pino. El cuarto y último verso se pregunta: ¿Serán arenales? Sobre estos arenales y cascaderas, páramo y valle, ribeteados por el aljor del teso—cielos aluminio y violeta en amplia arco—un mundo de silencio y quietud nos deja mudos con serena y lírica mudéz. "Castilla...!—Oh tierra de palardos—sín danzas ni canciones!", dice Machado. Mas ¿cómo cantar en el páramo? La voz nace de los muros de la garganta y se pierde y muere donde se hay muros que la recoja y hagan resonar. Torne la pregunta y venga ya sin la canción: ¿Serán arenales? La pregunta es optimista porque ya es bastante para el alma castellana in duda de nuestro arenal. Y más si es la pregunta se guarda la clara respuesta: No son arenales. Sean estos versos; pues, como la explosión optimista y altiva de la fuerza profunda y creadora del alma nuestra, de un alma concreta, valisoletana, si aquí ellos surgen; nacen o aquí se afinan.

DOMINGO Y JOSE RODRIGUEZ, Libreros.

Para referencia de estos pliegos de cordel:  
Librería "Anticuaría RELIEVE", C. del Castillo, 3, Valladolid

Tableros Códigos CERES, San José, 7, -1314 Depósito legal, -VA, 1959, 524

**Pliegos de cordel valisoletanos**

Enero 1960  
Impresor: CERES

PRECIO:  
Ocho reales

**ARENALES**  
(ENTREGAS DE POESIA)

Arenales  
que dan estas copas  
tan veraces al alre,  
¿serán arenales?  
Francisco Pino



**FRANCISCO PINO**

**Arenaga**

¡Al sol, al sol, al sol  
con todo!  
¡Con el pecho, las manos  
y el rostro!  
¡Al sol, al sol, al sol  
con todo!  
¡Con la sangre oculta y el sueño  
recondito!  
¡Al sol, al sol, al sol  
el mozo!

**JUSTO ALEJO**

**Cierta biografía**

Este era un hombre que notó su crecida  
y emperzaba a cansarse del vuelo de los pájaros.  
Se le ocurrió empujarse, con los ojos redondos,  
al brocal de "los ojos de las vacas que pacen"  
y perdió la cabeza. Ya lo dijo Santiago.

I

De pronto se ausó de haber crecido tanto.  
Se miraba las botas,  
los pantalones largos,  
el reloj de pulsera,  
el vacío de los banos,  
los viejos de la esquina,  
los hombres del andamio,  
la caja del café,  
los altos campanarios;  
los ojos de los lunas  
tras los ojos del sábado  
y el asco del domingo;  
los yermos de las manos...  
(por todo el ancho mundo  
se apagaban los pájaros)

El hombre de corbata  
que pisaba en un plátano  
y en traje de diez tablas,  
—bien brufido zapato—  
pasaba por la tarde  
sin rumbo en el costado...

II

Le preguntaba a un guardia  
si Dios y Dios son cuatro.  
El guardia le decía  
que torciera a la izquierda,  
que volviera a torcer,  
que torciera, torciera...  
(resbalaba a sus pies  
la esfera de la tierra)

III

Se clavó en el cemento.  
Su mirar era largo  
hacia ninguna parte...  
La voz a flor de labios  
ya no tenía raíces.  
Devanaba los brazos.  
En el fondo del pecho  
le quedan unos pasos  
de la estatua de sal  
de los libros sagrados.  
(Un pañuelo de sol  
al rincón del sobrado.)

IV

Comenzó a crecer mucho.  
Ya sobre los tejados  
alzaba su cabeza  
con la luna y los gatos.  
Se hizo tan puntiagudo  
que cayó resbalando  
por la piel de naranja  
y se hundió en el espacio.  
(Previamente se oyeron  
tres secas dentelladas.)  
(El sol sigue saliendo.  
La tierra es un caballo  
por su circo de sombras  
y breves fognozos.)

V

Un bracito de luna  
nos lleva hasta otro astre  
donde Marcelo Arroita  
es premio de epitafios.

Lleído mansamente:

"Aquí yace un poeta, sin embargo,  
quitados el sombrero. Murió en lucha,  
sin un endecasilabo. De un tiro."

VI

Donde la capa se pierde,  
la capa se va a buscar.  
Se puede; pero, encontrála...  
Eso es ya otro cantar.

Testamento

Cuando me muera  
llevadme al campo;  
meted mi cuerpo  
bajo del árbol  
o de la espiga.  
Llenos de fiesta:  
dadme un abrazo.  
Jamás campanas  
(copio a Machado).  
Nunca paredes.  
Dejadme abierto  
bajo los cielos,  
bajo el tejado  
de los trigales;  
junto a los troncos  
de los segatos.  
No digáis nada  
cuando me muera.  
¡Llevadme al campo!

Nunca llegaré a saber  
la razón por la que pisa  
la yerba verde mi pie.

Después de 70 años  
de decir y desdecir,  
nos dimos la mano.  
¡Ah, de acuerdo, de acuerdo!  
(gritamos).  
Acuerdo ¿de qué? ¿de qué?  
Oh... ¡se nos había olvidado!





Ayudas: Les que galeras  
Escritas y citas: Fernando Zamaro  
y Justo Albi  
Dibujos: Félix Celedonio Lemos  
Fotografía: Melisa  
Impresión: Talleres Graficas CERES  
Litografía: Rafael Latorre  
Tipografía: Susanna Caballero  
Impresor: Antonio Jimenez  
Encuadernador: Mariana Martinez  
Regista: Lidia Guebara

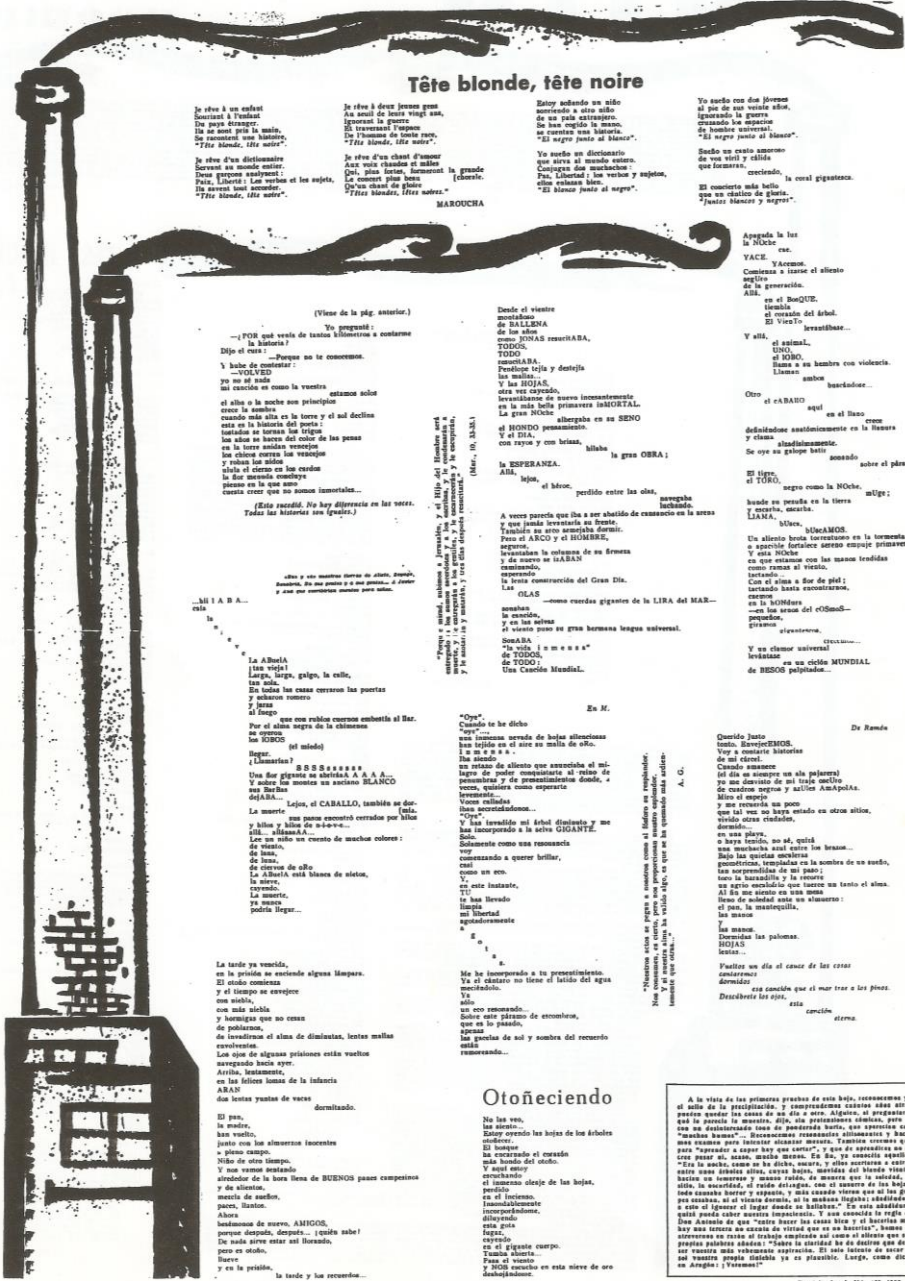
— "¡Ay!" — respondió Sancho Berrado. — No se muera nunca, mero, se muere solo como un conejo, y vive mucho más que los otros, porque la mayor fuerza que puede hacer un hombre es en esta vida de dejarse morir, sea más o sea más, sea que muere al morir, sea que muere al morir que los de la muerlella. Miré, no se muere, sino levántate dos veces, y vímonos al campo verde de pasturas, como inermes concertados, qué cosa de alguna cosa halláremos a la señora. Indiferente desconcertada, que no haya más que ver. Si es que se muere de pesar de verme muerto, déjame a mí la culpa, déjame que por haber yo estado más afortunado le doliere; cuanto más que vana merced había visto que en sus libros de calabrías era una contraindicación contra una calabría a sí, y el que se vendió hoy es vecedor mañana."

"Hay un timbre humano, un vital y de voluntad, que consiste a la vez, la corteja indígena y el tratamiento contra a todos los hombres, al cual propende el artista, a través de su imaginación que disciplina, levanta o proceso creador. Dice así en esta obra, natural, sincera, en decir, propensión a otros y no importa dónde venga y como más los momentos de odio, inocencia, que el amor, etc. A este rasgo de humildad y de pura emoción a su generosidad."

Continúa con las hojas  
el mismo, y más allá;  
caminando, se hay cuando  
— se hay cuando al andar...  
A. M.

"Toda las cosas proceden de la vida humana y se hacen palpables de vida, por la vida se hacen."  
"Vale".

Los días son nos grande, amañado guapo  
Escritas y citas se va sentir cuando  
G. de R.



### Tête blonde, tête noire

Le rêve à un rebat  
Sociedad à l'émulsi  
De pas dringier.  
De de sind pro la mite,  
Se remonta un hombre.  
"Tête blonde, tête noire".

Le rêve à un chat d'amour  
Auté vna chassée et melle  
Dul, plus lante, lanchante la grande  
Le cunest plus lante  
De un chat de blanc  
"Tête blonde, tête noire".

Enny volando un niño  
sometiendo a otro niño  
de su raíz castrojo.  
De sus ojos, lo mismo.  
Se cunesta un hombre.  
"El negro para el blanco".

Yo sueño con dos flores  
al pie de un verde año,  
apuntando la guerra  
cuando los espacios  
de hombre convierten.  
"El negro para el blanco".

(Viene de la pág. anterior.)  
— POR qué ves de tanta bilocidad a contarme  
la historia?  
— ¿Por qué no la contengo.  
— ¿Y qué de contengo?  
— ¿Y qué de contengo?  
yo no sé más  
me levanta en como la viente  
estanco solo  
creo la sombra  
cuando más alta en la tierra y el sol declina  
está en la historia del poeta:  
luchando se levanta los brazos  
los años se hacen del color de las penas  
en la tierra solada veniendo  
los años se hacen del color de las penas  
y el año de los años  
dónde el color de los años  
la luz sacada cuando  
placenta en la que  
cuenta creer que no somos inmortales...  
— ¿Ella vacila. No hay diferencia en las cosas.  
Toda las historias son iguales.

Enciclopedia de la vida  
sometiendo a otro niño  
de su raíz castrojo.  
De sus ojos, lo mismo.  
Se cunesta un hombre.  
"El negro para el blanco".

Yo sueño con dos flores  
al pie de un verde año,  
apuntando la guerra  
cuando los espacios  
de hombre convierten.  
"El negro para el blanco".

Yo sueño con dos flores  
al pie de un verde año,  
apuntando la guerra  
cuando los espacios  
de hombre convierten.  
"El negro para el blanco".

— M I A B A...  
La Albatraz  
[un viejo]  
Largo, bajo, galgo, la calve,  
los ojos,  
En todos las cosas corren las puertas  
y se hacen rumbos  
y jana  
al fuego  
Por el amor que nos rubica cuando embelida al Bar.  
de repente  
se levanta en como la viente  
estanco solo  
creo la sombra  
cuando más alta en la tierra y el sol declina  
está en la historia del poeta:  
luchando se levanta los brazos  
los años se hacen del color de las penas  
en la tierra solada veniendo  
los años se hacen del color de las penas  
y el año de los años  
dónde el color de los años  
la luz sacada cuando  
placenta en la que  
cuenta creer que no somos inmortales...  
— ¿Ella vacila. No hay diferencia en las cosas.  
Toda las historias son iguales.

Enciclopedia de la vida  
sometiendo a otro niño  
de su raíz castrojo.  
De sus ojos, lo mismo.  
Se cunesta un hombre.  
"El negro para el blanco".

Yo sueño con dos flores  
al pie de un verde año,  
apuntando la guerra  
cuando los espacios  
de hombre convierten.  
"El negro para el blanco".

Yo sueño con dos flores  
al pie de un verde año,  
apuntando la guerra  
cuando los espacios  
de hombre convierten.  
"El negro para el blanco".

La tarde ya venida,  
en la prisión se enciende algunas llamas.  
El modo comienza  
y el tiempo se encorcha  
con mielo,  
y hermita que no cesa  
de poblarse,  
de invadirnos el alma de diminutas, lectas mallas  
convulsivas.  
Los ojos de algunas prisiones está vueltos  
avergonzado hacia ayer.  
Atrás, tristemente,  
en las felices lomas de la infancia  
A. M.

Enciclopedia de la vida  
sometiendo a otro niño  
de su raíz castrojo.  
De sus ojos, lo mismo.  
Se cunesta un hombre.  
"El negro para el blanco".

Yo sueño con dos flores  
al pie de un verde año,  
apuntando la guerra  
cuando los espacios  
de hombre convierten.  
"El negro para el blanco".

Yo sueño con dos flores  
al pie de un verde año,  
apuntando la guerra  
cuando los espacios  
de hombre convierten.  
"El negro para el blanco".

### Otoñeciendo

El peso,  
le madre,  
han vuelto,  
justo con las dimesnas lanchante  
a ritmo campo.  
Nido de otro tiempo,  
V un vno cuando,  
alrededor de la hora buena de BUENOS pases campesino  
y de alianza,  
muerte de suena,  
pasa, lanchante,  
Ahora  
hallamos de nuevo, AMIGOS,  
porque después, después... ¡qué sabe!  
De nada sirve estar así llorando,  
pero en estado,  
hueres  
y en la prisión,  
la tarde y las recorda...

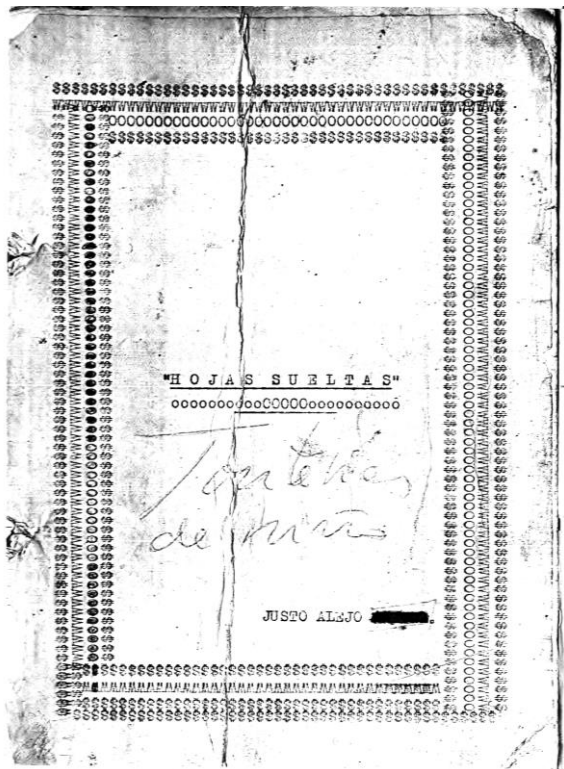
Enciclopedia de la vida  
sometiendo a otro niño  
de su raíz castrojo.  
De sus ojos, lo mismo.  
Se cunesta un hombre.  
"El negro para el blanco".

Yo sueño con dos flores  
al pie de un verde año,  
apuntando la guerra  
cuando los espacios  
de hombre convierten.  
"El negro para el blanco".

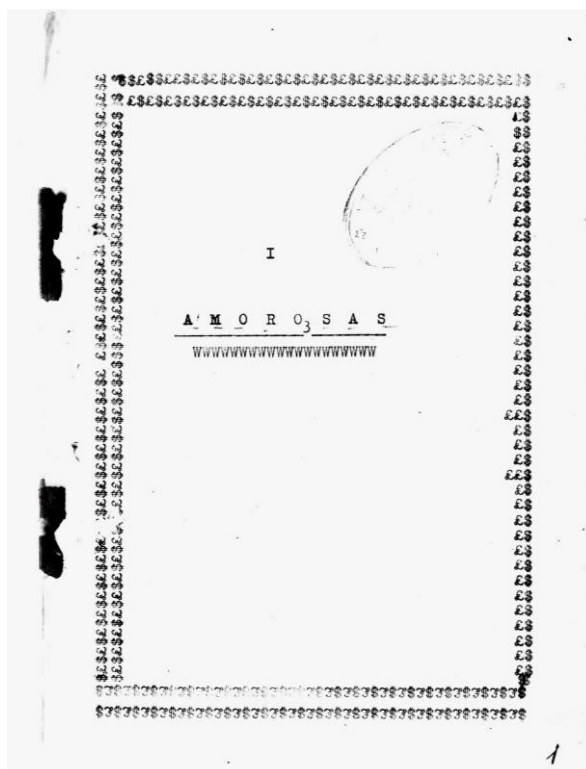
Yo sueño con dos flores  
al pie de un verde año,  
apuntando la guerra  
cuando los espacios  
de hombre convierten.  
"El negro para el blanco".

Apéndice 5

HOJAS SUELTAS -Inédito juvenil- Selección de *Amorosas* y *Diversas*



I - Amorosas





(El aprendizaje de la métrica) -página 36 y vuelta-

SONETO.

Ayer en vaso de oro y de diamantes  
me dabs a beber exquisiteces,  
y mil dichas me dabas ,tantas veces....  
Eran puré gozar ,tantos instantes...  
Hoy mis ojos contemplan vacilantes  
el,oro y los diamantes,que son heces,  
y amor con desengaños y sandeces  
me ofrece sucios filtros a sobjantes.

Eres una veleta giratoria,  
que constante te mueves y alocada:  
das unas veces pena y otras gloria;  
tan pronto entregas todo como nada.  
Tus dulzuras se trocan en ingratas;  
pués tan pronto das vida ,como matas.

ooooooooooooo0000000oooooooooooo

El fuego de tu amor me está abrasando,  
el hielo de tus celos me congela,  
y estáy igual que la cerosa vela  
que el fuego lentamente va apa\_ando.  
Tu fuego poco a poco está esfumando  
la frigidéz del hielo en la candela;  
mas según va cayendo se congela  
y otra vez lo que fué se va tornando.

Yó sumido entre fue\_los y entre frios  
estoy sufriendo tanto desigual,  
que tengo los sentidos intranquilos.

Amor ,tienes eternos desvarios;  
amor que eres lo mismo que puñal:  
matándome con armas de dos filos .

ooooooooooooo0000000oooooooooooo

36

(La presencia de la propia muerte) -página 37-

DEJÁME SOLO.

No me atormentes más,déjame verma;  
que tranquilo me muera en mi desierto,  
que el hombre a quén el alma hubiste muerto  
es en las soledades donde duermo.

Deja,como dejaste de quererme,  
no vengas a aumentar mi desconcierto;  
deja que expire,que cadaver yerto  
este mi cuerpo solo,mudo,inerte.

Que no quiero importunas plañideras;  
que no quiero tu llanto impertinente:  
si me lloran sean lágrimas sinceras.

No quiero centinela incongruente  
que me vele en las horas pestrimeras  
y medeje después cuando me aisente.

oooooooo00oooooooo

YA MIS ANSIAS HENCHIDAS

Ya mis ansias henchidas,de deseos cobijo,  
encontraron el cauce que a la mar las llevo;  
ellas fueron a ellas cual la madre va al h  
pués tenias tu ansias,tu lo mismo que yó.

Mas...,guardabas oculto lo que yó descubierto  
propagaba a las auras que besaban tu oida;  
tu sabias,sin duda,que mi amor era cierto;  
yo del tuyo ignoraba,tan profundo escondido...

Descubrió tu secreto mi sabido secreto.  
Cuando pienso que púdo esfumarse el amor,  
mi pupila desgrana,con suave respeto,  
unas lágrimas vivas de dichoso tenor.

..Ya mis ansias henchidas ,de deseos cobijo,  
encontraron el caude que a la mar las llevó;  
ellas fueron a ellas cual la madre va al hijo,  
pués tenias tu ansias,tu lo mismo que yó.  
ooooooooooooo0000000oooooooooooo

37

(La intertextualidad) -Bécquer y Lope de Vega-

"Los suspiros son aire, y van al aire,  
las lágrimas son agua y van al mar.  
Dime mujer: ¿cuando el amor se olvida,  
sabes donde va?" (Bécquer)

REMEMORACION

De la fugaz ribera junto al lecho,  
viendo discurrir el agua clara,  
ya con torcido cauce, ya derecho,  
un lejano recuerdo se dispara,  
y las aguas que corren por mi pecho  
del agua enturbian la ribera clara,  
suspirando en honor de tu donaire,  
y "el suspiro que es aire, se va al aire"

El suspiro me lanza, me provoca;  
un gemido sucede a otro gemido  
y ya lloran mis ojos cual mi boca,  
al pensar que por siempre te he perdido.  
Un torrente de lloros se desboca  
deslizando las lágrimas sin ruido,  
y en la corriente caen sin cesar:  
"las lágrimas son agua y van al mar".

...Y pasaban los vientos, y pasaban,  
y pasaban las aguas sin cesar:  
aquellos mis suspiros transportaban  
daban estas mis lágrimas al mar.  
Así nuestros amores se esfumaban:  
sigilosos, cansados de llorar;  
en brazos del olvido yacían ya...  
"este amor olvidado, ¿dónde va?"

oooooooooooooooooooo oooooo oooo

"No se puede amar sin dar,  
ni dar sin empobrecer" LÓPE V.

EL AMAR ROEA EL AMOR.-

Siempre, pequeña, te amé.  
con abusiva pasión,  
y te entregué el corazón  
y todo te lo entregué.  
Enajenado bogueé  
de esperanzas en un mar,  
y era tan dulce bobar  
teniéndote junto a mí,  
que, todo, todo te di,  
"no se puede amar sin dar"

Pero el bien se pasa a mal;  
las dichas se hacen dolor,  
y las mieles del amor  
dejan un sabor fatal.  
Todo el inmenso caudal  
de mi absoluta quere;  
tu lo jugaste a perder,

dejandome pobre y ruin,  
y destinándome al fin:  
"ni dar sin empobrecer".

===== .....

(El aprendizaje literario)

CUANDO TRANSCURRAN LOS AÑOS...

Cuando transcurran los años,  
que lo harán con rapidez;  
¿tendrá tu cuerpo armonías?  
¿tendrá dulzuras tu ser ?

Cuando los tiempos discurran  
cual linfas en el correr,  
¿habrá esperanza en tus ojos ?  
¿en tus labios, habrá miel?

¿ Habrá, cuando avance el barco  
de nuestra vida al través,  
sonrisas en nuestros ojos?  
¿en los labios habrá fe?

¿ Cuando los días se sumen  
y el mañana se haga ayer,  
¿nos seguiremos amando ?  
¿tu me querrás?; ¿te amaré?

Cuando aquesta adolescencia,  
tráqueese, ya, en madurez,  
¿estaremos tan unidos,  
como soñaste y soñé ?

¿cobijará un mismo nido,  
nuestras vidas a la vez...?

oooooooooooooooooooooooo

HOY LA CALMA YA PERDÍ.-

Hoy la calma ya perdí;  
ya tengo el sosiego muerto,  
pués en entre el vergel de un huerto,  
"madre unos ojuelos ví"

Eran tales sus destellos  
que al mismo sol eclipsaban;  
al mirarme me turbaban,  
"verdes, alegres y bellos".

Sufro cuantos atropellos,  
se quema el corazón y  
y ya no tengo razón:

"¡ay, que me muero por ellos"

Sufro, sufriré y sufrí,  
desde que ví tal tesoro;  
me matan, yó les adoro,  
"y ellos se burlan de mí".

.....

TENGO EL PECHO LACERADO.

/-/-/-/-/-/-/-/-/-/-/-

Tengo el, pecho lacerado,  
de un cuidado;  
y me traspasa una espina,  
q que me arruina;  
y que me causa escozor!  
Es amor.

¿Quién comprendo tu dolor,  
ni eso me causa extrañez;  
pués aquete efecto empieza  
con un cuidado de amor!

¿pero el amor da tormento.?  
"Cruento, cruento."  
¿peroo el amor tiene hieles ?  
" más que mieles."  
¿del amor hablas así ?  
"¡i, y sufrí..."

Entonces lo que yo aquí  
siento, no me ha de extrañar,  
si en amor se puede hablar:  
cruente, hieles y sufrí.

¿Este mal, por largo dura. ?  
Es sin cura.  
¿Eso que no se ha de borrar?  
"Ni pensar".  
¿on la muerte, acabará...  
Más allá.

Entonces siempre tendrá  
mi pecho el dolor que temo;  
pués quien llegará al extremo  
de la muerte... ¿más allá ?

oooooooooooooooooooooooo

"IMPASIBLE"

¿Que rocas puso Dios en tus entrañas,  
para que no se ablanden a mi llanto?;  
¿que dureza de alma puede tanto,  
que no se le humedezcan las pestañas...?

Ni aún las más truculentas alimañas,  
(el compa arlo me produce espanto)  
dejaron de sentir el sutil canto  
de una lágrima viva, ¿no te extrañas ?

Tu corazón está petrificado;  
quebrándose el buril de mi deseo  
al intentar dar forma al bloque armado.

Mi tentativa infructuosa veo,  
pués ee que no comueve el pétreo estado  
ni la armoniosa música de Orfeo.-

oooooooooooooooooooooooooooooooo

HABLAN LOS OJOS.-

"bien aventurados los que  
callan porque ellos se entienden"

Nos amamos los dos, rabiosamente;  
nos amamos los dos tímidamente;  
con gran ansia.  
Acaso nos hallamos frente a frente...,  
nos dan ganas;  
Pero los labios intranquilos emudecen  
y se callan.  
De nuestros seres las fibras, se estremecen  
impulsadas  
por un soplo que viene, misterioso de las  
de las almas,  
y aunque los labios quedan silenciosos,  
habalan con arrebatado fervoroso,  
las miradas.

=====

SE ACERCAN LOS REYES...

Se acercan los Reyes,  
ya, con pasos largos...

Tengo una esperanza;  
pondré mis zapatos.  
...Ya se que soy grande,  
pero, ¿por probarlo?  
Tal vez se enternezcan  
y me pongan algo.  
No pitos ni flautas,  
coches o caballos,  
pelotas, ni cromas;  
tampoco soldados.  
Yo quiero otras cosas...  
quiero..., Reyes Magos...  
!ay si me lo dieran!  
¿pero por probarlo?  
¿Sabéis lo que quiero?  
pues quiero un regalo...  
!ay si me lo dierais...!  
Quiero ser amado!

LA CAMPANA. (Soneto)

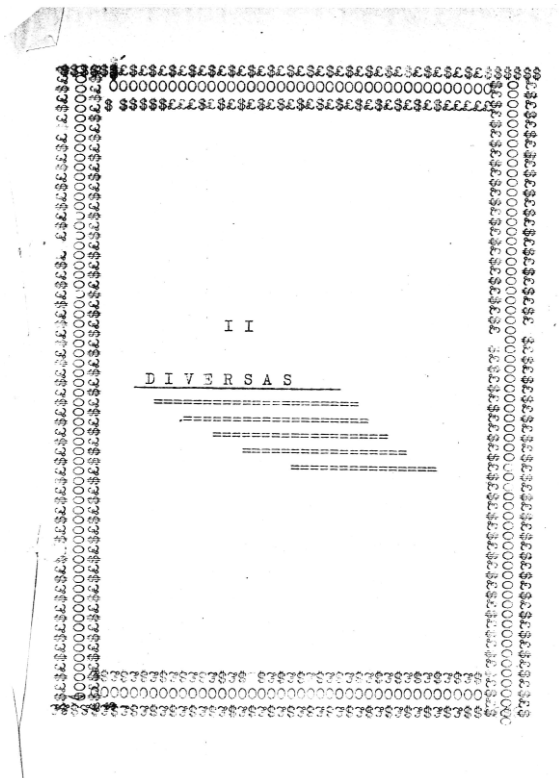
Eres lengua de bronce del poblado  
y tu charla sonora e incosciente,  
es así, como voz del confidente,  
que en nuestro oído vierte algún recado.  
El rítmico latido acompasado  
incognita siembra entre la gente,  
circulando una angustia suavemente  
por el pecho, que vibra unisonado.  
Tu voz anunciará, tal vez, la vida;  
anunciará tu voz, tal vez, la muerte.  
Por eso queda el alma suspendida  
y el pecho se conmueve de tal suerte.  
Que si la vida y muerte están en hilo,  
¿quién no siente su ánimo intranquilo. ?

oooooooooooooooooooooCCCCCCCCOOoooooooooooooooo oooo

Cruzando los espacios sigilosa,  
va la fugaz paloma confiada,  
del cazador le atisba la mirada  
rauden aprestando el arma presurosa.  
Rasga el aire detonación arrojosa,  
da un aleteo el ave y angustiada,  
se eleva: cae luego desmaya  
para finar su vida venturosa.  
Desta forma: volando mi esperanza  
por ámbitos azules, sonrosados,  
alegre va, mostrando confianza.  
No pensando en peligros ni en cuidados  
marcha loca, veloz y sin camino...  
¿No ha de acabar un tiro con su trino...?

/ oooooooooooooooooooooo000000oooooooooooooooo/

## II - Diversas



(Noticias de casa -la madre-)

### LA ESPERABA VEHEMENTE.

La esperaba vehemente, con afán insondable;  
con un ansia sin margen: infinita, alargada,  
y ha llegado a mis manos la silueta agradable  
y me ha puesto en el alma una paz endulzada.

En sus líneas, de letras sin cabal estructura,  
que la mano más tierna con cariño trazó,  
hay un hondo poema de infinita ternura;  
un poema con vida que el cariño dictó.

No son frases buscadas de servil protocolo  
abundoso en palabras, pero hueco e informal;  
es trasunto innegable de una amor que sin dolo  
da la madre a su hijo; es la entrega total.

La palabra de hijo, y los besos que ofrece,  
son dos gritos vivientes que en alma hacen nido;  
yo los siento rasgarme, y un temblor me estremece  
que trasmigra a mi pecho su caliente latido...

Cómo sabe las cuitas, y que dulces consejos  
tiene siempre en los labios el amor maternal;  
nadie está más unido a los muchos complejos  
que en la vida del joven son terreno mortal.

Que tesoro cuantioso de abundante cariño  
me ha traído su carta. Nada iguala su amor.

De alegría he llorado, pues me llama su niño;  
yo no se que llamarle: to' es poco en su honor.

He besado su carta con unción, la he besado  
como beso en la noche ese gran crucifijo,

que tu misma en el pecho me dejaste colgado  
cuando fui a despedirme. Me dijiste: ten hijo!

Hay tan solo dos cosas que entristecen mi mente  
y me anegan en sombras; madre mía, estas dos:

que la muerte interpoga su figura de puente...  
que no pueda colmarte de grandezas: OH, Dios...!

Ahora vuelvo a escribirte y a esperar con anhelo  
que tu nueva misiva me traslade tu ser:

por qué son tus misivas un trocito de cielo,  
de ese cielo grandioso de tu santo querer...

(La naturaleza, la madre siempre, el ocaso y los finales)

"vivir es luchar a veces una  
ilusión" E. Zamacois.  
vivir es luchar a perder ilusión

SONETO.-

Cuando empieza a brotar el dulce canto  
que la savia venal adolescente,  
infunde al pecho púber,raudamente  
renace la ilusión con aureo manto.

La mariposa azul,vuela entre tanto  
liba de gayas flores miel ardiente;  
goza aquí,rie allá,mas de repente,  
queda aislado su anhelo ante el espanto.

La flor que la ilusión vistió en larga  
belleza y esplendor...,y la ambrosía,  
que en el caliz previó...:la dulce carga  
al choche del gustar,es linfa fría.  
La miel sabe algo a miel,pero es amarga;  
la vida sabe a muerte ,y es impía.

DESPEDIDA DE AÑO.

En la sima sin fondo,en la hondonada  
que el tiempo abierta,indefinida,  
van cayendo las horas de tu vida;  
de tu exacta existencia ya contada.

El plazo va a expirar,ya la llamada  
del que suple la falta,decidida,  
penetra por oriente,y te convida  
a preparar tu fin:vas a la nada.

Vas a clavar tus horas al vacío,  
de do fueron salidas a dar vida,  
y tornas a esfumarte en el abismo.

El despido te doy con dolor mío,  
por qué se me transportas en la ida,  
y así me precipitas:cual tu mismo.

oooooooooooooooo

ESA MEJILLA MADRE...

La enjute de tu vida ya marchita,  
en otro tiempo uberrima y lozana,  
parece que mehabla de una cuita;  
de una aflicción prolija e infinita;  
de una fausta nostalgia,ya lejana.  
Esa mejilla,madre,sin color  
que mostrose en su tiempo rosa,y,tersa,  
parece que me habla de un dolor,  
de una constante ~~in~~ labor  
que a través de los tiempos se dispersa.

/ OCASO/

El sol envuelto en regio cortinajes,  
deslizábase allá por occidente,  
y caía despacio,mansamente:  
cubierto de un sudario,de celajes.

Quedaron solitarios los parajes;  
el jilguero piaba dulcemente,..;  
el cielo se enlutó por el ausente:  
era todo una bruma los paisajes.

Mente se embecía en un arcano...  
El ocaso me incita más y más,  
indicando lo humilde de lo humano.

Sol que sin luz ni brillo siempre estás:  
aquel saldrá mañana más temprano;  
nosotros si caemos,nó,jamás.Im

ooo 000CT7

LA TARDE MUERE.

Despacio, poquito a poco  
se fué muriendo la tarde,  
con ansias de quedar viva  
entre las brumas del valle;

despacio, poquito a poco  
fué enlutando sus ropajes,  
y sola marchó a su tumba  
pidiendo lloros al aire:

pidió lágrimas al cielo  
y cirios para alumbrarle;  
pidió flores a los montes,  
pidió música a las aves;  
pidió sepulcro a occidente  
y al tiempo su carruaje;  
pidió rezos, a los hombres  
y a todos..., sus funerales.

... Y el cielo que la quería,  
por qué era buena la tarde,  
se apresuró en el mandato:  
dijo a sus nubes: flórrarle!  
Y le lloraron las nubes,

se extendieron lentamente  
las mil notas naturales.

Sepulcro le dió occidente  
trás una montaña grande,  
y el tiempo dió su carroza  
para los restos mortales.  
El hombre le dió los rezos,  
cuando resonaron graves,  
las contadas campanadas  
de la oración de la tarde.

El aire el cielo, occidente,  
y los hombres, y las aves,  
formaron el concordato  
para este dar a la tarde.

oooooooooooooooo

27-de Septiembre de 1.954. Formariz

por entre nivóos celajes,  
las lágrimas más sinceras  
aon que se puede llorarle.

El cielo le dió los cirios:  
mil cirios para alumbrarle,  
que fueron las mil estrellas  
de viva luz titilante.

Los montes les dieron flores;  
flores bellas y abundantes  
se tejieron en corona,  
rindiéndose en homenaje.

..Y el aire que la adoraba:  
!cómo la doraba el aire!  
Enamorado y convulso  
se puso a ceñir su talle,  
y mil prodigos sollozos  
virtió sobre los ramajes.  
...Y las aves destrenzaron  
de sus arpas los cantares...:  
sonó la fúnebre marcha para enterrar  
para enterrar a la tarde...  
Suaves, dulces, melosas,  
envueltas celofanas...

(La naturaleza recurrente)

- 23 -

Del tiempo surtidor inagotable,  
cuya gota, minuto a minuto,  
nos hará poco a poco el coputo  
de esta vida finita, pasable.

Tu sonoro tic.tac..., incansable,  
es un eco empañado de luto;  
es la risa del tiempo, que astuto  
Cronometra sagaz: fiel contable...

El metálico acento me irrita,  
y me enerva el cantar persistente.  
Cuanto menos escucho, me grita;  
cuando menos escucho, se siente ...  
y habrá un día, quizá, que repita:  
"has corrido bastante, ¡detente!"

.....

LATIR DEL FRIO.  
="="="="="="="="="="="

Está muda la campiña,  
duerme un sueño tranquilo el poblado...

Allá, lejos, extiende una viña,  
sommelientos, sus brazos pelados.

Tiene nodorra el paraje:  
un aspecto señil se refleja  
en el vasto y extenso paisaje ...  
y la faz de la tierra es muy vieja.

En la rama desierta  
de un frondoso, fortísimo pino,  
un jilgero abre, en vano, la puerta  
invocando a... ¿quién sabe...!, su trino.

La afilada silueta  
que alza al cielo el ciprés, asaz serio,,  
es la muda, la inmóvil silueta  
que me indica un peregrino misterio.

Hay allá en lontananza,  
sobre el cardeno gris de una peña  
una oveja amorosa, que lanza  
la llanada a su imagen pequeña.

- 22 -

Vislumbro en la colina tu figura,  
de una forma cabal, rectangular,  
y a través de la luz crepuscular  
hay un fondo misterio que perdura...

De una cruz, en el aire, la figura  
destaca con aspecto secular  
y su quieta silueta es un pesar  
que me clava en el alma, una tristura  
Sumido en la penumbra de dos luces  
ofrece aspecto vago y temeroso  
el contraste fugaz, que hacen las cruces.  
Parece que levanta su reposo  
y que va a caminar el cementerio  
hacia ignoto lugar..., con paso serio.

.....

En el bosque vecino  
hay un buey que patá la tierra,  
mientras muge con tono cansino  
un torrente de voces de guerra.  
Un obrero en camisa,  
a pesar de lo duro del día,  
mueve el pico o la azada con prisa,  
y se siente un crujir de agonía.

El arroyo perdádo,  
se detiene en los baches del suelo,  
y se queda a momentos dormido  
bajo el grueso cristal de los hielos.

Hay allá una zagala  
que retuerce el vellón en la masca  
y al mir a la oveja que bala,  
en su cara se pinta una mueca.

En sus ojos tristonas,  
que parecen mirar a la nada,  
se columbran las mil ilusiones;  
los mil sueños de aqueza alborada...

La quietud infinita:  
¿quién lo manda que nadie se mueva?  
¿que se espera, que nada se agita,??.  
¿de la nieve silenciosa, la nieve . . . .

(7

73



A ESE AMIGO QUE ME ACOMPAÑO EN MI SINFERIDAD.

Amigo del alma .amigo sincero,  
yo nunca en la vida podre sufragar,  
aquellas fortunas de amor verdadero  
que tu en mis congojas me viniste a dar.

Tu fuiste mi amparo;tu fuiste mi aliento,  
y nunca olvidaste la santa misión:  
venias a verme,allí, en mi tormento,  
trayendo la calma a mi corazón.

Mi larga ,mi cruenta,pesada agonía,  
mataba la lumbre de mi juventud;  
tu fuiste a mi alma,pan de cada día;  
trayendo reposo a mi inquietitud.

Amable,risueño:jamás de tus labios  
salió una palabra que no fuese amor;  
amigo,bendigo mil veces los sabios  
consejos,que fueron sedante al dolor.

Allí cuando inerte,yacia en mi lecho,  
sufriendo el malvado designio del mal,  
tu siempre venias ,y siempre tu pecho  
consuelos y aliento traia a raudal.

Llegaba la noche,la dalcida hora  
que en mi purgatorio,ansiaba ya ver,...

...peataba un minuto...que larga la espera.  
Creia que el tiempo,cese en su correr.  
Con que ansia espero ,miraba la esfera.  
El reloj dormía...que gran pesadez;  
que larga...infinita se hacia la espera:  
"el tiempo no corre,se ha muerto,pardiez!"

Con ansia profunda:con ansia infinita  
espero la hora que tu has de llegar;  
la hora sagrada ;la hora bendita  
que alivia la bruma del negro pesar.

Y nunca faltabas ,y siempre venias  
como un angel bueno ,trayendo la paz...  
y hoy que pasaron,recuerdo los días...  
nublando una sombra mi pecho,fuagaz.

Allí me probaste con hecho palpable,  
la sacra consigna del hombre leal;  
del férvido amigo la ayuda incansable;  
del hombre que es noble la ayuda cabal.

Mil veces bendigo la hora sagrada,  
que tuve la dicha de hallar tu amistad,  
Es púdica virgen ,sin sombra manchada  
que tiene por lema:honor;lealtad !

En mi canto exiguo mil salves te ofrezco,;  
mas nunca en la vida podre sufragar,  
aquellas fortunas de amor verdadero  
que tu, en mis congojas, me viniste a dar.

ooooooooooooOOOOoooooooooooo

Apéndice 6: Algunos poemas o versos diferentes, y variantes de edición  
 HOY en día El desencanto LAVA Más BLAAANCO -«Páginas originales»-

- 6 -

en el Oeste  
 y "se" mata  
 Más Acá  
 y Más Allá de Dallas  
 sin tremendismo

**LIQUIDACION DE EXISTENCIAS!**

Se oye El "tiro limpio"  
 y lo decANTAN en La teleVISION  
 como si se tratara de "NET-  
 TOYER LA VAISSELLE" EN FRANCIA

Contamos tambien con un tiro de "GRACIA".

obSOLESCENTE  
 y OBsexivo deseo de pureza que es como el filo de  
 N A D A en último extremo

Se oye en las brisas

de las guillotinas  
 o en el rayo del poder

que no cesa  
 concisa y precisa

Sección: Fido e  
 Carter y su hijo  
 conocido, dice  
 de calibrar así  
 la mayoría que tiene  
 al estar tan co  
 yo, solo que su a  
 atención vigilan  
 rientes. Si, sin d  
 las que inmedia  
 nocer más a fonc  
 Su mujer nos  
 agradable intere  
 con el hijo de  
 dama Daría Origen; sin du  
 resolución del concepto  
 primera dama desde los 34

- 7 -

SALDOS  
 SALDOS  
 SALDOS  
 de cuentas  
 Corriente  
 La estética de la muerte es más o menos estética  
 pragmática y manierista

Altí-S I M O  
 su precio  
 y su desPRECIO A LA  
 INMENS.S.A. MAYORIA SILENCIADA

Cantan.

¿ Los hijos de PAPA  
 y DE DADA  
 juegan a los DADOS ?

A veces EL PURO FUEGO DE AZAR NO ES MENOS OCIO-  
 SO Y OCASIONAL QUE IR AL NO-DO  
 PARA NA-DA

¿ Cantan ?

- 8 -

que un pacifista

LA FAMA, LA GLORIA, LA HEGEMONIA, EL DESCON-  
 SUERO  
 O EL NOMBRE DE FAMILIA  
 ¿ ES SOLO LA SOMBRA DE LA RESURRECCION DESPUES  
 DE MUERTOS?  
 C.O.S.A. GREGARIA

La Gloria, La Fama, El Poder, La Riqueza, La  
 Sapiencia, El Agua, La vida, La Tierra, La  
 Historia, El Cielo

La Playa de Ostia

en C.O.S.A.  
 DE TODOS  
 ¿ Por qué Con-Ságrarla y Con-Centrarla siem-  
 pre en dirección de la minoría excelente?

EXCELENCIAS Y EXTRAVAGANCIAS S. Very Ltda.

también pueden ser formas líquidas de con-  
 ciencia, o astucias de la misma. Very Ltd.

Transfiguraciones y Oraciones de Ocasiones...  
 y.... SABRE ~~ESCANIA~~ SUEÑO  
 Y ~~ABRE~~ EL SUEÑO

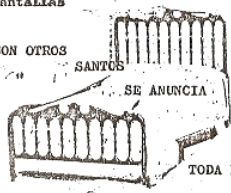
- 9 -

IV

En la perla silenciosa de un cielo igualmente  
 cóncavo SALI EL SOL y NO PASA APARENTEMENTE  
 N.A.D.A. (S.A.) ¿Es Palencia ?

Fulge como un Santo al Sol o al  
 ORO VIEJO DE SU SANTIDAD

En los vidrios de los Escaparates o en las  
 pantALLAS

CON OTROS  ILUMINADAS  
 " SANTOS SE ANUNCIA OTRA SANTIDAD

TODA PAGI N A

El Páramo de Castilla Ahora parece una Plata  
 forma de la N. A . S . A .

¿ Huyeron los campesinos ?  
 Tiempo de

LA TELE  
LAVA  
MAS BLANCO  
**ECCE HUMMO**  
BLANCO BLANCO BLANCO  
Y BAN-  
CO VAN  
POR DENTRO  
Como brisa  
a tiro limpio  
o guillotina  
vinjamos  
y "viejamos"  
novedos y sedosos  
homo, faber

Luigi  
PAN-  
-EROS  
¿ Qué imitamos cuando-vestidos de TEJANOS, Y  
LEJANOS, - DE UN SARCOFAGO SALINOS ?  
LA ESTETICA DE LA EXTRAPOLACION - HIPER E HEPIE-  
REAL Y HERMOSA A VOCES - MONTA CON SUMA FACILI-  
DAD  
A CABALLO REGALADO  
¿ DO  
VA ?  
¿ DO SE EVADE ?



Traveling y VOZ-en-OFF  
EN INMENSAS BARRIADAS, EN INMENS.S.O.S. BARRIOS S.A.  
CON LA AQUIESCENCIA DE MAYORES Y BENEFACTORES MUCHOS  
HACEMOS. A G U A.  
"Même avec alcools"  
EN EL FONDO ( DEL SILENCIO ) TODOS HACENOS AGUA  
Y EN LAS SALAS DE "E S T A R"  
A GRANEL  
¿ NO SOMOS ? --YA -  
¿ Y en el CINE ? ¿ A QUE VANOS ?

**PAPEL AUTOMATIC O**

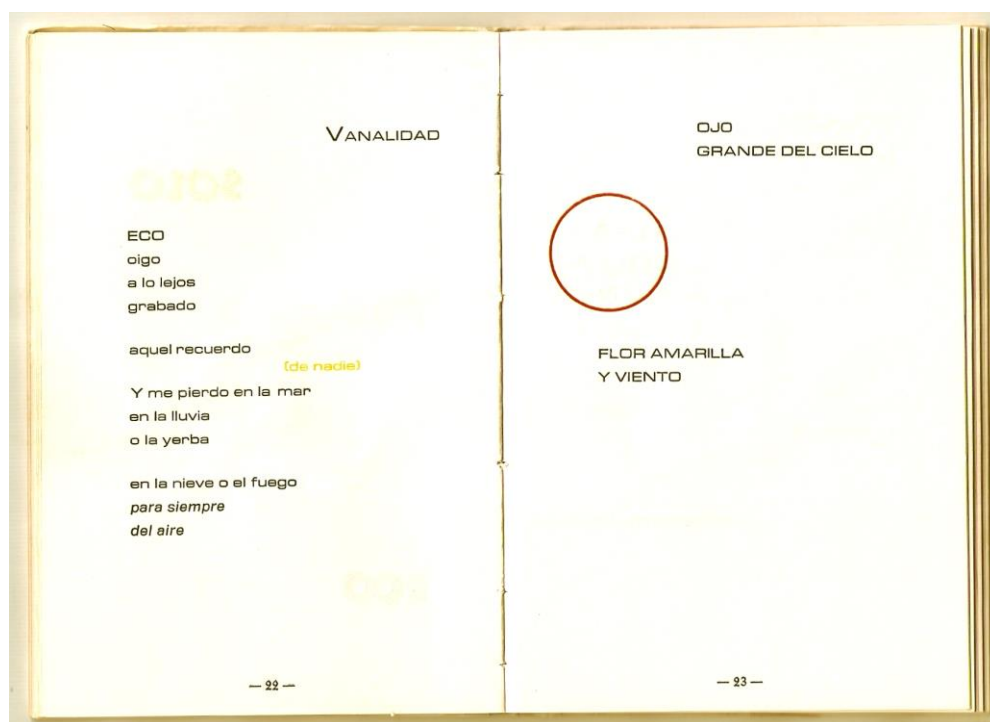
No creemos peligroso tomar las metáforas como argu-  
mentos. POR ESO, AQUELLO, Y LO DE MAS ALLA, intran-  
cendentes, esperamos, aquí y ahora, bajo esta Piedra,  
la resurrección de la carne nuestra de cada día  
VI  
Perdidos por países y paisajes de R.T.V, hemos estado  
TODA UNA SANTA tarde iluminADA y alucinADA persiguien-  
do UN FANTASMA SIN LIBERTAD  
En ASFORGA O VENEZIA aquella luz crepuscular MOF. DADA  
A TODAS LUCES CON LA MADIE.  
y quisimos comprender tanto  
llanto, pero no tanto EL DESENCANTO de ESA fracción  
social - como tal -

Comprender que tienen su corazón , su OCASO y  
SU OCASION: de DIOSAS TARDES DORADAS CON MUSTCA  
DE WAGNER  
¿ Fueron tan infelices y bebieron diamantes?  
Lentas ORACIONES  
PRO NOBIS  
Desde aquella atalaya Antón Chejov nos  
da la mano. No me echaré a llorar cuando fuera este  
Noviembre comenzando a enseñar sus finos dientes  
delicados. Si acaso ME, ECHARE SOLO A NEVAR POR LOS  
HUMILLADOS Y OFENDIDOS que un día, sin raíces, ni  
bienes, se encuentran - SIN MAS NI MAS-, SOLOS,  
COMO LA UNA, Y LA LUNA, ante la de un ESCAFARATE  
DE UNA CIUDAD, SIN ALMA,  
SIN FERRO, SIN PANCAFTA  
He aquí su lápida en vida:  
Fueron acribillados por los balazos-  
de limpiezIMA INDIFFERENCIA de los que no  
fueron sus hijos ni allegados, ABSUELTOS  
POR LOS OJOS DEL CIELO -SOLO AZULES- .Y  
BAJO ESTA CARNE ESPERAN LA RESURRECCION  
DE LA PIEDRA  
El corazón, más tranquilo que otros días, en-  
traba sigiloso en las encinas para siempre?  
¿ PARA NUNCA ?

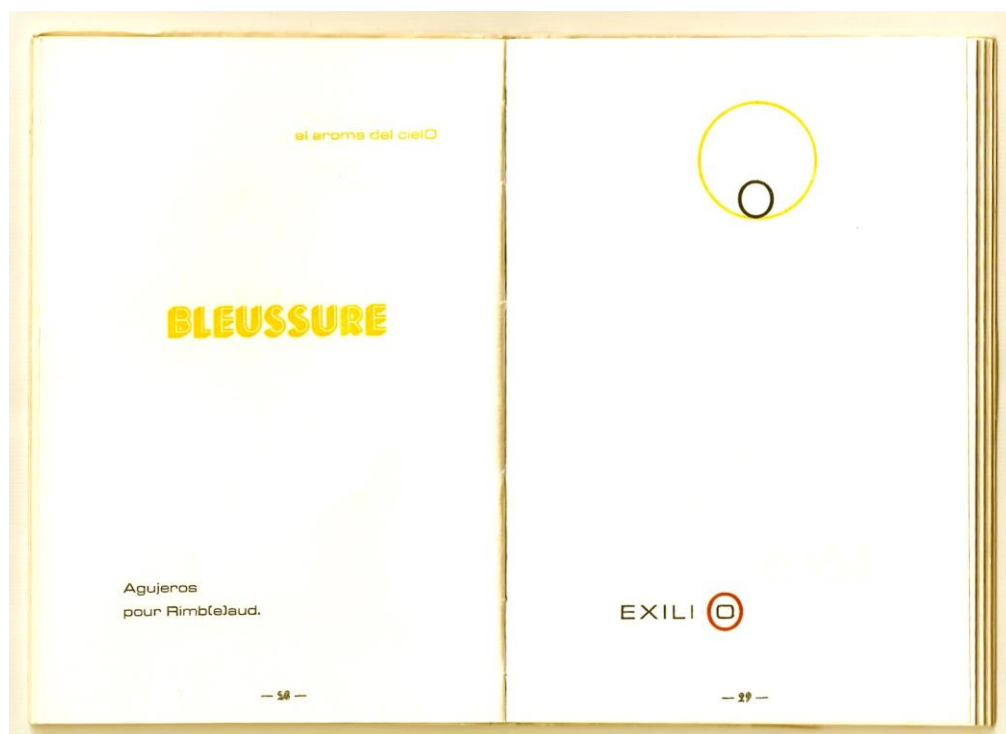
**automaticamente  
nos lavamos las manos**

Páginas «originales» de *sola-* / *MENTE* / *unas* / *PALABRAS...*

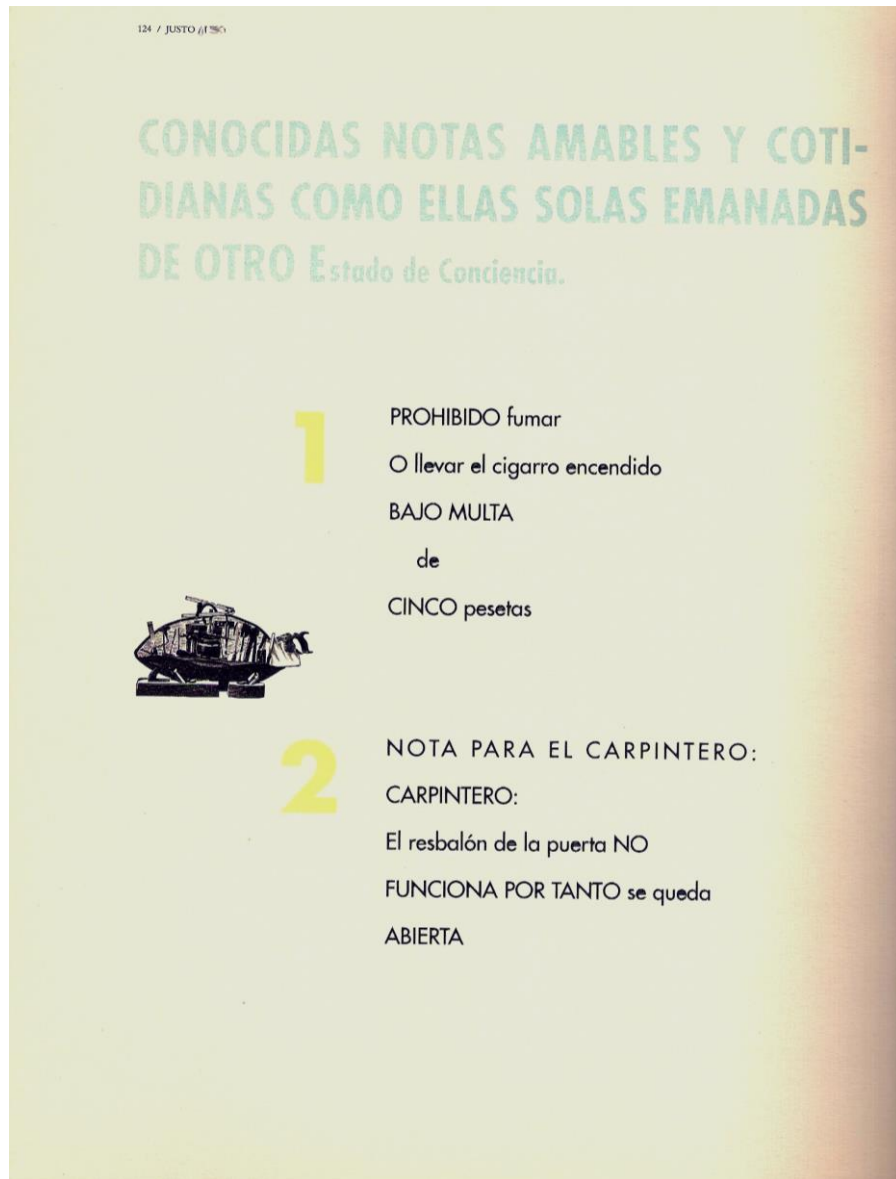
En el poema “OJO” hay un agujero señalado en rojo



En el poema “O” la «o» de “exilio” aparece circundada en rojo por un círculo

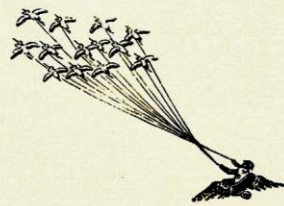


Poemas «visuales» (selección) de *Doce dulces poemas y en prosa:*



...y mirando suavíSIMAMENTE hacia aquella  
OTRA PARTE AZUL del cielo vieron brillar  
—por un momento—

a  
D  
I  
C O S A S  
S  
E  
S





## SLOGAN para una TEORía del cartel actual

CUIDE EL TREN «SUYO»

COMO SI FUERA NUESTRO

PORQUE ES NUESTRO...





A MODO DE COLOFÓN Y A QUIEN HUBIERA LEÍDO

ANÉCDOTAS que nunca llegan a categoría. ESTOS SONETOS han debido leerse ASI, SIN MÁS, descuidados SIN FONDO; hasta perder completamente el hilo (del asunto). Porque quizá no son más que rumor; porque ACASO leer AHORA SONETOS es tanto como ECHAR AGUA EN LA MAR; «esperar» DE AMOR UN BESO o ECHAR FLORES AL OCASO para ...

**ESO Y SÓLO ESO**



En BAÑOS aquella nAve levo  
adorada OSAtura  
pOSA  
apenas HABLA.

CORONas, LaureLES, Fabis de LuZBEL,  
Iconoclastas, Al hijo del que fue organista  
y sacristán de Frómista, y que hoy, a  
sus 76 años, guarda de memoria y gloce  
aquella lívida gota visigoda, casi insólita  
sobre el sombrío morado de unos páramos  
lunarmente nevados. Después fuimos a  
Dueñas donde nos perdimos en un noctur-  
no de infinitesimales juderías...

## PALORES: KASTAS

clA R A  
como la luNA es la memoria  
NO  
NO  
como la NOche espesa derrainada  
apenas ya destellan  
resquicios de otra luz  
SeñORAS y señORES  
sus ALGOROSOS sombreros  
sus  
ventaNAS egregias  
donde  
ante las CUALES  
mudos

COMARAN el fúreo té de las cinco de la tARDA  
acompañados  
de celestiales sonos  
gatOS sedOSOS  
y fúlgidas serpientes vigilantes de caKABEL  
donde brillABA  
un «trís» astral  
de LUZ  
y FER-ROS

oxidades

vuelan  
cetros  
Después

Imperios  
NADAN

diOSSES  
extintos  
conferencian  
sobre escaliNATAS  
ulular del viento  
y gritos soterioLOGICOS de los Anades  
de Pedro GIMferrer  
siempre  
presagios áulicos

La princesa imperial Eva de Li, de la  
antiguísima dinastía china Tang, habló así  
en la tribuna de «Arte y Cultura» del «Té,  
su origen, filosofía y leyenda». Fue presen-  
tada por el marqués de Lozoya, quien afir-  
mó que ante la princesa de Li nos encon-  
tramos ante la China milenaria, represen-  
tada por una de las familias más ilustres,  
consignada en el seis veces milenario «Libro  
de los anales de las antiguas dinastías».

Las palabras de la princesa de Li, ricamente  
ataviada con vestido de seda larga  
de la última Corte Imperial y tocado de  
plumas, fueron trasunto de su personali-  
dad, es decir, fueron refinamiento quinta-  
escenciado, delicadeza y poesía. Comenzó  
con un homenaje de amor a España, donde  
vivió en su niñez en compañía de su pa-  
dre, y con un canto al Imperio del Medo,  
verdadero nombre de China.

El estudio del té —dijo la princesa—  
forma parte de un vasto panorama espiri-  
tual, del que ella sólo deja entrever algu-  
nos aspectos, que serán como un rincón del  
alma china. El origen del té, objeto de ley-  
enda, se pierde en la noche del tiempo.  
Es el té causa y efecto de cultura, y apa-  
rece asociado a las más brillantes páginas  
de la vida e historia...

(«A B O»)



Versión anterior del poema "Estación de Madrid" de *Desde este palo*, sin el comienzo que aparece en la versión definitiva del pliego de cordel, y otro final.

ESTACION DE MADRID  
(*Tan acucinos todos*)  
Un hombre quiso morir entre el gentío.  
Estación de Madrid.  
La sirena de una ambulancia  
sonó  
indefinidamente....  
A punto de estar muerto, ~~desgollado~~  
~~desgollado~~,  
pasó entre los opacos altavoces que anunciaban  
salidas,  
llegadas,  
vías,  
salidas,  
andenes,  
horas,  
de los trenes  
que salían o llegaban...  
Unas cuantas maletas en el suelo,  
Tanta gente desconocida,  
y yo quise mirarte  
como un animal que quisiera dejar ahora de estar atado profunda-  
mente  
e incendiar con un grito ~~algun~~ ~~a~~ ~~algun~~ camino oscuro  
Otro animal, cansado, ~~algun~~  
volviste tu mirada,  
y la fuimos volviendo todos  
mientras siguió la voz acuchillada de la ambulancia  
sonando  
indefinidamente.  
Son momentos en que uno, si tuviera, quiere volver a casa.  
En la estación. Madrid. y Marzo  
España.

## Apéndice 7

Uso *parcial* de sílabas y letras al modo de Justo Alejo, que perviven a lo largo del tiempo, en la prensa, en anuncios, en escaparates y en diseños de publicidad; son imágenes recogidas de diversas fuentes por el autor de esta memoria.

Erase una vez unas agencias de viajes que para vender más pensaron en ofrecer descuentos sobre los precios iniciales de sus vacaciones. Al principio hubo quien creyó que era una buena oportunidad de ahorrarse un dinerillo y fueron a informarse sobre los precios "descontados". Pero después, y como el consumidor es inteligente y sabe comparar, entraron en HALCON VIAJES y comprobaron, con sorpresa, que los precios de las "agencias del descuento" eran más caros, incluso después de "rebajados". ¿Y qué hicieron? Pues al final compraron en HALCON, y aprovechando el dinero que de verdad se habían ahorrado decidieron darse algún capricho y empezaron ya a soñar con sus vacaciones, las de HALCON VIAJES, que a pesar de inútiles tentaciones, seguía siendo su agencia de confianza con la mejor relación calidad/precio.


**No deje que le confundan con descuentos**  
**En Halcón Viajes siempre obtendrá el mejor precio desde el principio, porque HALCON VIAJES es la forma más inteligente de viajar.**

Erase una vez unas agencias de viajes que para vender más pensaron en ofrecer descuentos sobre los precios iniciales de sus vacaciones. Al principio hubo quien creyó que era una buena oportunidad de ahorrarse un dinerillo y fueron a informarse sobre los precios "descontados". Pero después, y como el consumidor es inteligente y sabe comparar, entraron en HALCON VIAJES y comprobaron, con sorpresa, que los precios de las "agencias del descuento" eran más caros, incluso después de "rebajados". ¿Y qué hicieron? Pues al final compraron en HALCON, y aprovechando el dinero que de verdad se habían ahorrado decidieron darse algún capricho y empezaron ya a soñar con sus vacaciones, las de HALCON VIAJES, que a pesar de inútiles tentaciones, seguía siendo su agencia de confianza con la mejor relación calidad/precio.

Erase una vez unas agencias de viajes que para vender más pensaron en ofrecer descuentos sobre los precios iniciales de sus vacaciones. Al principio hubo quien creyó que era una buena oportunidad de ahorrarse un dinerillo y fueron a informarse sobre los precios "descontados". Pero después, y como el consumidor es inteligente y sabe comparar, entraron en HALCON VIAJES y comprobaron, con sorpresa, que los precios de las "agencias del descuento" eran más caros, incluso después de "rebajados". ¿Y qué hicieron? Pues al final compraron en HALCON, y aprovechando el dinero que de verdad se habían ahorrado decidieron darse algún capricho y empezaron ya a soñar con sus vacaciones, las de HALCON VIAJES, que a pesar de inútiles tentaciones, seguía siendo su agencia de confianza con la mejor relación calidad/precio.

Erase una vez unas agencias de viajes que para vender más pensaron en ofrecer descuentos sobre los precios iniciales de sus vacaciones. Al principio hubo quien creyó que era una buena oportunidad de ahorrarse un dinerillo y fueron a informarse sobre los precios "descontados". Pero después, y como el consumidor es inteligente y sabe comparar, entraron en HALCON VIAJES y comprobaron, con sorpresa, que los precios de las "agencias del descuento" eran más caros, incluso después de "rebajados". ¿Y qué hicieron? Pues al final compraron en HALCON, y aprovechando el dinero que de verdad se habían ahorrado decidieron darse algún capricho y empezaron ya a soñar con sus vacaciones, las de HALCON VIAJES, que a pesar de inútiles tentaciones, seguía siendo su agencia de confianza con la mejor relación calidad/precio.

Erase una vez unas agencias de viajes que para vender más pensaron en ofrecer descuentos sobre los precios iniciales de sus vacaciones. Al principio hubo quien creyó que era una buena oportunidad de ahorrarse un dinerillo y fueron a informarse sobre los precios "descontados". Pero después, y como el consumidor es inteligente y sabe comparar, entraron en HALCON VIAJES y comprobaron, con sorpresa, que los precios de las "agencias del descuento" eran más caros, incluso después de "rebajados". ¿Y qué hicieron? Pues al final compraron en HALCON, y aprovechando el dinero que de verdad se habían ahorrado decidieron darse algún capricho y empezaron ya a soñar con sus vacaciones, las de HALCON VIAJES, que a pesar de inútiles tentaciones, seguía siendo su agencia de confianza con la mejor relación calidad/precio.

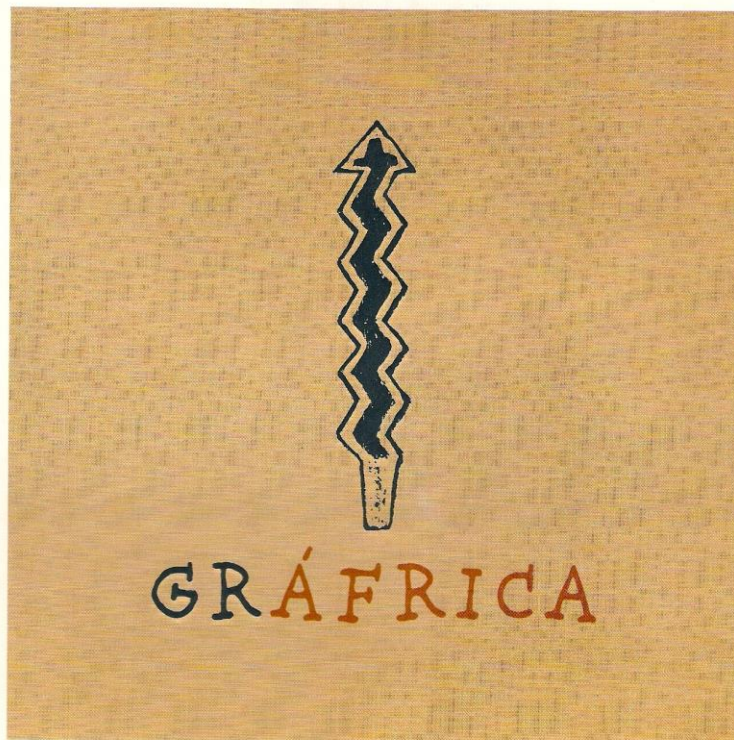

**HALCON VIAJES**  
 Inf. y reservas:  
**902 300 600**  
 500 OFICINAS PROPIAS A SU SERVICIO EN TODA ESPAÑA



149

# Gráfica

MUESTRA GRÁFICA



CENTRO DE CULTURA "ANTIGUO INSTITUTO"



FUNDACION MUNICIPAL DE CULTURA,  
EDUCACION Y UNIVERSIDAD POPULAR  
Ayuntamiento de Gijón





**¡MEEVETE!.con**  
**izquierda unida - los verdes**  
**Nos vemos en: MUELLE DE LA SAL (Junto al Puente de Triana)**  
**SEVILLA - A las 21,30 Horas - VIERNES 10 DE JUNIO**

<b>Con:</b> KECHU ARAMBURU <small>Candidato Parlamento Europeo</small> ALONSO PUERTA CONCHA CABALLERO LUIS CARLOS REJON JULIO ANGUITA	<b>Presenta:</b> CLAUDIA GRAVI  <b>Actúa:</b> LUIS EDUARDO AUTE
--	---

**ANDALUCÍA**  
**¡MEEVETE!**

**VOTA**  
  
izquierda unida los verdes  
 convocamos por andalucía

# HAZTE RICO



## PRUEBA EN LA BOLSA

EL VALOR DEL BUEN TÉ ESTÁ EN ALZA. EN UNOS MINUTOS, UNA TAZA DE TWININGS PRODUCE UN BENEFICIO EXQUISITO. UNA DELICIOSA LIQUIDEZ INMEDIATA. LOS EXPERTOS DEL REINO UNIDO INVIERTEN DESDE 1706 EN TWININGS Y SIGUEN GANANDO EN SABOR. TIENES MUCHAS VARIETADES PARA ELEGIR: ENGLISH BREAKFAST TEA, DARJEELING TEA, EARL GREY, PRINCE OF WALES, ORANGE PEKOE, CEYLON BREAKFAST.

SON LOS MÁS COTIZADOS DEL MERCADO. YA PUEDES HACER TÉ RICO.

INFÓRMATE. ESCRÍBENOS Y RECIBIRÁS GRATIS EL LIBRO DE LAS VARIETADES TWININGS.

CILE: C/ ALCALÁ, 95 - 2ª PLANTA. 28009 MADRID.



### TWININGS OF LONDON

INGLÉS POR EXCELENCIA

2 DIARIO 16 CRÓNICA  
Sábado 13 Enero 1996

## 'CASO GAL'

# El juez acusa a BARRIONUEVO de detención ilegal

Quedó en libertad tras pagar el PSOE una fianza de quince millones aunque no podrá salir del país

C. LÓPEZ/A. GAYO  
Madrid

**MAREY, SATISFECHO**

El juez Móner decretó ayer la libertad provisional bajo fianza de quince millones de pesetas de José Barrionuevo Peña al estimar que existen "indicios racionales" de que el ex ministro de Interior autorizase la "detención ilegal" del ciudadano vasco-francés Segundo Marey. Sin embargo, el juez del Supremo no menciona en su auto los otros dos delitos que le imputan las acusaciones, el de malversación de fondos y el de participación en banda armada.

En el auto, el juez Móner insta además al ex ministro a que entregue su pasaporte para impedir que abandone el territorio nacional y le

Francisco Álvarez, el ex secretario general de los socialistas de Vizcaya Ricardo García Damborenea y el ex jefe de información de la Policía de Bilbao, Miguel Planchuelo, corroborada a su vez por los carnos que mantuvo el ex ministro con los tres primeros.

"Pese a la similar firmeza apreciada en todos los carreados", Móner indica en su resolución que "mientras Barrionuevo mantenía una negativa a ultranza", los otros colimpuados aportaban una serie de datos complementarios que corroboraban sus testimonios —concesión de hora, medio usado para la conversación telefónica; forma de iniciar la misma, entre otros—, otorgando a las de





