





STUDIA IBERICA  
*et*  
AMERICANA

*Journal of Iberian and Latin American  
Literary and Cultural Studies*

Year 4 - March 2018  
Ebook/Monograph, 4

*General Editor and Coordinator:*  
Enric Mallorquí-Ruscalleda  
(California State University, Fullerton)

*HETERODOXIAS DE LA POESÍA ESPAÑOLA  
CONTEMPORÁNEA: REVISIÓN, RENOVACIÓN,  
CONFLUENCIAS Y DESACUERDOS*

Ed. Sergio Arlandis (Universitat de València)

Fullerton, California (United States of America)  
Distribuye: Pórtico Librerías, S.L.  
Muñoz Seca, 6 - 50005 Zaragoza (Spain)  
distrib@porticolibrerias.es  
www.porticolibrerias.es

© *Studia Iberica et Americana*, Dept Modern Languages & Literatures,  
800 N State College Blvd H-820A, California State University, Fullerton  
Fullerton, CA 92831-3599 USA

*Front Cover, graphic design, electronic edition, layout, and proof reading and copy-editing:*  
María A. Fuentes Ibáñez, Cristóbal Macías Villalobos y Enric Mallorquí-Ruscalleda.

*Studia Iberica et Americana* is published under the auspices of, in collaboration with the Center for Medieval Studies-University of São Paulo, University of Girona, Prometeo/ISIC-IVITRA/University of Alicante, the Seu Universit ria de la Nuc a (Alicante), Pablo de Olavide University, and the Center for Catalan Studies (University of California-Santa Barbara).

The authors have attempted to trace the copyright holders of all the images reproduced in this publication and apologize to copyright holders if permission to publish in this form has not been properly obtained. If any copyright materials has not been acknowledged please write and let us know so we may rectify it. In any case, *Studia Iberica et Americana* does not accept responsibility for a third party potential copyright infringement.

*Studia Iberica et Americana* does not accept responsibility for views expressed in articles, reviews, and other contributions that appear in its pages.



# STUDIA IBERICA *et* AMERICANA

*Journal of Iberian and Latin American  
Literary and Cultural Studies*

ISSN: 2327-4751 (print)  
ISSN: 2327-476X (online)

## EDITORIAL BOARD

FOUNDER, EXECUTIVE DIRECTOR AND EDITOR-IN-CHIEF

ENRIC MALLORQUÍ-RUSCALLEDA

California State University-Fullerton

Higher Cooperative Research Institute (ISIC)-International Virtual Institute  
of Translation (IVITRA), University of Alicante

Center for Medieval Studies, University of São Paulo

Centre Internacional d'Estudis Avançats d'Història de la Corona d'Aragó,  
University of Alicante

Internationales Institut für Iberisches Studien, University of Bamberg  
& University of Alicante

Center for Catalan Studies, University of California-Santa Barbara

## EDITORS

ANTONIO CORTIJO OCAÑA (Co-founder)

University of California-Santa Barbara

Center for Catalan Studies, University of California-Santa Barbara

Higher Cooperative Research Institute (ISIC)-International Virtual Institute  
of Translation (IVITRA), University of Alicante

Center for Medieval Studies, University of São Paulo

Centre Internacional d'Estudis Avançats d'Història de la Corona d'Aragó,  
University of Alicante

Internationales Institut für Iberisches Studien, University of Bamberg  
& University of Alicante

Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona

JEAN LAUAND

Center for Medieval Studies of the University of São Paulo  
*ISIC-IVITRA*, University of Alicante

VICENT MARTINES (Co-founder)

University of Alicante  
Higher Cooperative Research Institute (ISIC)-International Virtual Institute  
of Translation (IVITRA), University of Alicante  
Center for Catalan Studies, University of California-Santa Barbara  
Center for Medieval Studies, University of São Paulo  
Centre Internacional d'Estudis Avançats d'Història de la Corona d'Aragó,  
University of Alicante  
Internationales Institut für Iberisches Studien, University of Bamberg  
& University of Alicante  
Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona

ASSOCIATE EDITOR

CRISTÓBAL MACÍAS

Universidad de Málaga

REVIEW EDITOR

JORGE GARCÍA LÓPEZ

Universitat de Girona

## EDITORIAL BOARD

**Nadia Altschul**

University of Glasgow

**Vincent Barletta**

Stanford University

**Fernando Bayón**

Universidad de Deusto

**Nancy de Benedetto**

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

**Laura Borràs Castanyer**

Universitat de Barcelona

**Marina S. Brownlee**

Princeton University

**Debra Ann Castillo**

Cornell University

**Matilde Conde Salazar**

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

**Justo Cuño Bonito**

El Colegio de América  
Pablo de Olavide University

**Raquel Chang Rodríguez**

The Graduate Center - CUNY

**Trevor J. Dadson**

Queen Mary, University of London  
Fellow of the British Academy

**Luis Fernández Cifuentes**

Harvard University

**Jean Dangler**

Tulane University

**Enrique García Santo-Tomás**

University of Michigan-Ann Arbor

**Cecilia Enjuto Rancel**

University of Oregon

**Ruth Fine**

Hebrew University of Jerusalem

**Dian Fox**

Brandeis University

**Barbara Fuchs**

University of California, Los Angeles

**Dominic Keown**

Cambridge University

**Ruth Hill**

Vanderbilt University

**Ignacio López-Calvo**

University of California, Merced

**Ángel G. Loureiro**

Princeton University

**Mar Martínez-Góngora**

Virginia Commonwealth University

**Gonzalo Navajas**

University of California, Irvine

**Robert Patrick Newcomb**  
University of California, Davis

**Xosé M. Núñez Seixas**  
Ludwig Maximilians University Munich

**Fernando Operé**  
University of Virginia

**Yuri Porras**  
Texas State University-San Marcos

**Hans-Ingo Radatz**  
Bamberg University

**Joan Ramon Resina**  
Stanford University

**Elena del Río Parra**  
Georgia State University

**Rosabel Roig-Vila**  
University of Alicante

**Connie Scarborough**  
Texas Tech University

**Jesús Torrecilla**  
University of California, Los Angeles

**Ronald E. Surtz**  
Princeton University

**Lía Schwartz**  
The Graduate Center-CUNY

**José Luis Villacañas Berlanga**  
Complutense University of Madrid

**FROM CALIFORNIA STATE UNIVERSITY-FULLERTON**

**Eric Carbajal**

**Juan Ryusuke Ishikawa**

**Sandra Pérez Preciado**

**André Zampaulo**

# STUDIA IBERICA *et* AMERICANA

*Journal of Iberian and Latin American  
Literary and Cultural Studies*

*Studia Iberica et Americana (SIBA)* is an international, double-blind, peer-reviewed journal hosted by the Latin American Studies Program at California State University-Fullerton. It is published annually (December) in digital format (and in print on demand). Founded in 2013 by Professor Enric Mallorquí-Ruscalleda, *SIBA* emerged from the international consortium formed by the following universities: California State University-Fullerton, Center for Medieval Studies-University of São Paulo, University of Girona, Prometeo/ISIC-IVITRA/University of Alicante, the Seu Universitària de la Nucia (Alicante), and Pablo de Olavide University. In addition, the journal is also sponsored by the Center for Catalan Studies (University of California-Santa Barbara).

*SIBA* seeks to publish high-quality scholarly articles which may contribute to the advancement of Iberian and Latin American studies, including the Caribbean, while fostering the articulation of new and innovative approaches in these and related fields. It welcomes work in any period from the Middle Ages to the twenty-first century and in any of the linguistic and cultural manifestations encompassed by the aforementioned domains. Submissions may be in English, Spanish, Portuguese, Galician, Catalan or Galician.

Manuscripts should be in MS Word format, submitted electronically as an email attachment to our email address: [emallorq@fullerton.edu](mailto:emallorq@fullerton.edu). We also welcome:

— Both books for review or unsolicited reviews. In the case of books for review, please send them to:

*Studia Iberica et Americana* c/o Dr Enric Mallorquí-Ruscalleda  
Dept Modern Languages & Literatures  
800 N State College Blvd H-820A  
California State University, Fullerton  
Fullerton, CA 92831-3599  
USA

— Monographs dealing with any of the areas/periods covered by *SIBA*.

— Proposals for volumes of collected essays. In this case, abstract, title and name of the collaborators should be sent, along with a short general abstract.

*SIBA* employs double blind reviewing, where both the referee and author remain anonymous throughout the process.

## **INDEXATION**

SIBA is a member of The Council of Editors of Learned Journals (CELJ) (An allied organization of the Modern Language Association) and it is already indexed in the following databases:

- MLA (Modern Language Association) Directory of Periodicals
- ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities)
- Portal del Hispanismo (Instituto Cervantes)
- Catalogo Italiano dei Periodici (ACNP)/Italian Periodicals Catalogue (ACNP)
- Atlas de Humanidades y Ciencias Sociales (University of Granada)
- AISC (Associazione italiana di studi catalani)
- GrinUGR (University of Granada)
- The Linguist List
- ProQuest - Serial Solutions
- ProQuest - Ulrich's Knowledgebase
- UlrichsWeb-GlobalSerialsDirectory
- Latindex (33/36)
- Regesta Imperii
- In-Ref-Hispanismo (Índice de referencia de revistas digitales abiertas del Hispanismo)
- MIAR 2015. Matriz de información para el análisis de revistas
- Worldcat
- Philobiblon Resource List (University of California-Berkeley)
- Biblioteca Virtual de Biotecnología para las Américas (Universidad Nacional Autónoma de México)
- The Library of Congress (USA)
- Sherpa/Romeo

## TABLE OF CONTENTS

### MONOGRÁFICO

#### HETERODOXIAS DE LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA: REVISIÓN, RENOVACIÓN, CONFLUENCIAS Y DESACUERDOS

Ed. Sergio Arlandis (Universitat de València)

SERGIO ARLANDIS (Universitat de València) <i>Introducción: Heterodoxos somos y en el camino nos encontraremos...</i>	13
FRANCISCO JAVIER DíEZ DE REVENGA (Universidad de Murcia) <i>Sobre el proceso de internacionalización de Carmen Conde (Carmen Conde y Mathilde Pomés, 1930-1935)</i>	19
JESÚS CAMARERO (Universidad del País Vasco UPV/EHU) <i>La poesía metafísica de Pedro Salinas</i>	35
ENRIQUE BAENA (Universidad de Málaga) <i>María Zambrano y los poetas</i>	69
MARINA BIANCHI (Università degli Studi di Bergamo) <i>Del Siglo de Oro al siglo XX: poesía crítica, Cervantes versus Gil de Biedma</i>	79
RAQUEL LANSE ROS SÁNCHEZ (Universidad de León) <i>Antonio Colinas, el compromiso con la palabra</i>	93
ENRIC BOU (Università Ca' Foscari Venezia) <i>Muerte, muertes. Una aproximación a Libro del frío de Antonio Gamoneda</i>	107
JUAN JOSÉ LANZ (Universidad del País Vasco UPV/EHU) <i>La otra sentimentalidad en su contexto, muchos años después</i>	127
SERGIO ARLANDIS (Universitat de València) <i>Poetas desclasificados de las coordenadas del canon postnovísimo. Lecturas a destiempo: Carlos Alcorta, Rafael Fombellida, Juan R. Barat y Antonio Cabrera</i>	165

ARACELI IRAVEDRA (Universidad de Oviedo)	
<i>¿Otra poesía es posible?: para una cartografía del compromiso en el     cambio de siglo</i> .....	195
REMEDIOS SÁNCHEZ GARCÍA (Universidad de Granada)	
<i>Apuntes para construir un canon en la joven poesía en español     (1970-1985)</i> .....	219
FERNANDO VALVERDE (Emory University)	
<i>Erri de Luca, ciudadano de la lengua italiana</i> .....	239

## Introducción

# Heterodoxos somos y en el camino nos encontraremos

SERGIO ARLANDIS  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

*Recibido: 12 de noviembre de 2017*

*Aceptado: 5 de diciembre de 2017*

La poesía está en crisis: ya lo sabemos. Nos lo vienen repitiendo todos los días, desde que se hizo el primer *Cancionero* de palacio o aquella primera selección del *Romancero viejo*, aquellos desventurados pliegos sueltos que alguien, un día, determinó juntar en un único volumen y clasificar (y calificar) sus textos como populares, místicos, cultos, sacros, etc. La cuestión era esa: *la unión hacía la fuerza*. También iguala, equipara, clasifica, masifica y generaliza. Siempre ha existido un lugar para la crisis y un posicionamiento o resistencia poética contra ella. Lo venimos llamando *canon*, por su valor referencial, por su pauta marcada, por su necesaria intercesión entre la producción y su consumo. Y ahí, en la desconexión real que se da entre creatividad y divulgación, llega la crisis: la falta de sintonía entre intereses personales y colectivos, con las respuestas que unos y otras dan al lector de poesía. Por eso la poesía siempre está en pie guerra, en constante renovación, sea ahora o hace quinientos años, cuando el concepto de originalidad no tenía aún la señal romántica sobre su frente. La poesía no sabe vivir en paz porque es plural y no permite más consenso que aceptar la lectura como espacio de encuentro con uno mismo y con los demás. Más allá de esta premisa, todo es cuestionable, renovable, discutible.

La poesía española contemporánea, según versa en la historiografía literaria, está muy delimitada por generaciones y también por características generacionales comunes, epocales y personales. Al final, todo esto crea una sensación de uniformidad difícilmente sostenible

con los textos poéticos delante: cualquier intento por generalizar se rompe, así que cualquier atisbo de unión queda rápidamente desmentido. No hay refugio posible cuando el que habla no es el crítico de turno, sino el texto. Pero lo peor es que esas conclusiones, tan necesarias para la enseñanza o el aprendizaje o para la visión global del fenómeno literario, generan una realidad paralela, que acaba adoptando la vitola de canon, de verdad absoluta e incuestionable. Este monográfico se titula, curiosamente, *Heterodoxias de la poesía española contemporánea: revisión, renovación, confluencias y desacuerdos*, porque pretende dar una visión mucho más amplia de la poesía española desde comienzos del siglo XX hasta nuestros días, sin caer en las simplificadas líneas de continuidad ya suficientemente explotadas en manuales y libros de panorámica más amplia.

Pero el planteamiento de base— esa necesidad de señalar la heterodoxia poética española de más de un siglo— no puede dar la espalda a ese canon perfectamente instaurado en nuestra percepción de la poesía española contemporánea, de ahí que, en verdad, se plantee una revisión y una renovación mucho más profunda de algunas de las pautas señaladas y consideradas como genéricas. Y que a partir de este punto podemos establecer esos aspectos de confluencia y desacuerdos, donde ciertas figuras emergen con suma contundencia: por ejemplo, el primer trabajo, firmado por el profesor Francisco Javier Díez de Revenga, titulado “Sobre el proceso de internacionalización de Carmen Conde (Carmen Conde y Mathilde Pomès, 1930-1935)” nos intenta recuperar la imagen de la mujer poeta, traductora, ensayista, como agente activo y vital dentro de una circunstancia histórica fundamental. Este trabajo aporta una visión absolutamente novedosa dentro de los estudios realizados sobre la genial poeta española, y también sobre la figura de la célebre hispanista francesa. Dos figuras, pues, que siguen pasando una pequeña travesía por un injustificado olvido y que aquí, desde la heterodoxia, la revisión, la renovación, la confluencia y el desacuerdo, se estudian con especial rigor. Por suerte— y de ahí el título del monográfico— este es el gran denominador común de este número en su conjunto. Sucesivamente le sigue el trabajo del profesor Jesús Camarero, titulado “La poesía metafísica de Pedro Salinas”, quien se adentra en una profunda revisión de la obra de un poeta muy reconocible por su poesía de temática amorosa y metapoética, pero bastante menos por su matiz metafísico, donde la identidad y la existencia se ponen en jaque a la hora de tensar la definición del yo poemático. Otro trabajo que recupera la imagen de la mujer es el firmado por el

profesor Enrique Baena, titulado “María Zambrano y los poetas”, donde se muestra cómo las teorías fenomenológicas de la filósofa impregnan los versos de tantos poetas contemporáneos, pero sobre todo, de cómo entiende Zambrano cuál es el lugar del poeta en este nuevo tiempo llamado *presente*. Es decir, tan importantes son sus teorías sobre la poesía como lo son, también, sus conclusiones en torno a los poetas y su lugar social, su inclinación, y la necesidad real que hay de ellos.

Con el trabajo de la profesora Marina Bianchi, titulado “Del Siglo de Oro al siglo XX: poesía crítica, Cervantes *versus* Gil de Biedma” comenzamos nueva etapa, una vez atravesada la maraña histórica de la guerra civil en cuyo salto vertiginoso se nos quedó algo olvidada la poesía comprometida (y no) de la inmediata posguerra, sobre la que volveremos más adelante. El trabajo de Bianchi se articula sobre un juego de correspondencias muy interesante, en que se intenta instalar la figura del poeta catalán más allá de la tradición anglosajona; por tanto, exige una revisión profunda de algunos parámetros de su obra que han quedado un tanto olvidados. La profesora (y poeta) Raquel Lanseros, con su trabajo titulado “Antonio Colinas, el compromiso con la palabra” enlaza ya varios frentes que precisan una urgente renovación y revisión: primero, porque Antonio Colinas es un *novísimo* fuera de toda lista antológica primeriza, pero dentro de una estética y segundo, porque la veta culturalista (que ha marcado buena parte de su producción) con esos ecos románticos, con Leopardi de fondo, no niegan una poesía mucho más ética y comprometida con la cultura en su sentido general y, por tanto, entroncaría con la línea *novísima* más disconforme y protestataria.

El profesor Enric Bou, con su trabajo “Muerte, muertes. Una aproximación a *Libro del frío* de Antonio Gamoneda” intenta poner sobre el tapete de la poesía española de los 50 a un poeta que ha quedado un tanto olvidado dentro de la reducida nómina de autores del medio siglo pero que, al contrario de lo esperado, comienza a tener una especial presencia y una consideración de su obra mucho más acorde a los méritos que atesora como poeta: en este caso, Bou se centra en un libro (que considera crucial dentro de la evolución de su propia obra) y en un tema, la muerte. El estudio del profesor Juan José Lanz, titulado “*La otra sentimentalidad* en su contexto, muchos años después” sirve de transición entre esa generación de los 50, que tanta renovación llevaron (como olvido sufrieron poco más tarde): a partir de esa veta poética que acabó dando aquella tan manida “poesía

de la experiencia”, Lanz se adentra en las teorías del célebre granadino Juan Carlos Rodríguez, la poesía de Javier Egea (algo menos), Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán y Álvaro Salvador. El seguimiento de la construcción de toda una teoría poética en torno a una ideología muy determinada será el motivo central de su estudio. Dentro de ese marco de años, el estudio del profesor Sergio Arlandis, titulado “Poetas desclasificados de las coordenadas del *canon postnovísimo*. Lecturas a destiempo: Carlos Alcorta, Rafael Fombellida, Juan Ramón Barat y Antonio Cabrera”, intenta desgranar cómo se ha construido el discurso crítico en torno al canon postnovísimo y qué olvidos ha conllevado esa revisión, partiendo, en este caso, de cuatro poetas que, por trayectoria, méritos y calidad, merecen estar en la primera fila de las muchas antologías que, por el contrario, los han dejado al margen de la historiografía literaria contemporánea.

Con el estudio de la profesora Araceli Iravedra titulado “¿Otra poesía es posible?: para una cartografía del compromiso en el cambio de siglo” se abre un debate de los nuevos rumbos que ha tomado la poesía española desde finales del siglo XX hasta los primeros quince años del siglo XXI. La idea intenta recuperar todo el discurso de compromiso que siempre ha estado en el olvido desde que los *novísimos* sesgaran buena parte de la poesía social y comprometida que se venía haciendo a partir de la década de los 50. Así, de este modo, el trabajo de Iravedra vendría a cubrir un arco temporal que dejamos un tanto incompleto cuando dimos el salto por la inmediata posguerra entre los poetas del 27 y los del medio siglo. Ahora, además, se establece toda una línea de continuidad que siempre estuvo presente y que sigue estando muy activa en la última poesía de estos años. Le sigue el estudio de la profesora Remedios Sánchez, titulado “Apuntes para construir un canon en la joven poesía en español (1970-1985)”, donde repasa de qué manera se ha construido el canon poético (y sobre qué fundamentos) para tratar la obra de todos aquellos poetas nacidos entre 1970 y 1985. Sus conclusiones son, a todas luces, sumamente interesantes, partiendo de la base de un concepto de canon que ya está obsoleto y requiere revisarse y renovarse. Por tanto, a partir de una visión más amplia, establece una serie de vetas estéticas más o menos dominantes: la poesía de la incertidumbre, la poética del fragmento y un neobarroco irregular e inarmónica, más dominante en Latinoamérica. Y cierra el monográfico el estudio del profesor y también poeta Fernando Valverde, que se ha querido sumar a este volumen con el trabajo titulado “Erri de Luca, ciudadano de la lengua italiana”

y nos sirve ya no solo para concluir el monográfico, sino para darle también un sentido muy unitario, ya que se retoman conceptos como traducción, guerra y olvido, creando un denominador, siempre común, con el primer texto, firmado por Díez de Revenga.

No sé muy bien qué lugar le queda ahora mismo a una crítica literaria que está en jaque por un sistema que ya ha decidido que su espacio real sea quedarse al margen de la realidad, quitarle todo tipo de relevancia, social, cultural y educativa. Es decir, hoy por hoy la propia crítica literaria está quedándose fuera del canon de la sociedad actual mientras se ha distraído haciendo otros cánones, como podría haber afirmado John Lennon. Y quizá, por ello, nos vemos ahora capacitados para problematizar ese mismo canon, pedir su renovación, cuestionarlo, revisarlo, reflexionarlo, discutir con él y sobre él y también alabar sus aciertos, claro que sí. Lo realmente cierto es que —y a ello nos aferramos— no podemos estar callados y quedarnos inmóviles mientras todo está cambiando a nuestro alrededor: las mujeres deben tener un papel más protagonista, los poetas deben dejar de ser valorados por sus amistades o intereses de terceros y convirtiendo a sus textos en su único aval, el compromiso debe perder ese aura de empobrecimiento estético o desinterés que siempre le ha ensombrecido y relegado a una literatura de *segunda* categoría, o señalar que la filosofía debe estar más en contacto con la poesía, o que la nómina de autores representativos de cada época debe aumentar siempre, pero no solo para engrosar listines vacíos, sino para acercar sus textos a los auténticos protagonistas de todo este pequeño espectáculo de palabras: el lector. ¿Podremos algún día recuperarlo para la causa o ya lo hemos perdido? En efecto, el lector —la única parte del hecho literario que al final podríamos considerar como imprescindible— es el gran olvidado, más allá de las tasas de consumo y del beneficio que su lectura pueda generar. Quizá si ve en nosotros un primer paso de renovación confíe algo más en nuestra imparcialidad, en nuestro criterio, en nuestro trabajo. Estamos trabajando ya en ello, convencidos de que solo hay un camino para redimir a la crítica literaria: el trabajo honesto, a pesar de todo y de todos aquellos que, por diferentes vías, lo han afeado o reducido a su versión más pobre.



# **Sobre el proceso de internacionalización de Carmen Conde (Carmen Conde y Mathilde Pomès, 1930-1935)**

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA  
UNIVERSIDAD DE MURCIA

*Recibido: 15 de noviembre de 2017*

*Aceptado: 5 de diciembre de 2017*

**Abstract:** This paper analyzes the presence of Carmen Conde in the anthology of Mathilde Pomès *Poètes espagnols d'aujourd'hui*, published in Brussels in 1934 with the transcription of the translated texts of the chosen poems, belonging to her book *Brocal*, of 1929, and the edition of three letters by Mathilde Pomès addressed to Carmen Conde, one sent to Antonio Oliver Belmás, and a card by Juan Guerrero Ruiz.

**Key words:** Mathilde Pomès, Carmen Conde, Antonio Oliver Belmás, Juan Guerrero, internationalization.

**Resumen:** Este trabajo analiza la presencia de Carmen Conde en la antología de Mathilde Pomès *Poètes espagnols d'aujourd'hui*, publicada en Bruselas en 1934 con la transcripción de los textos traducidos de los poemas escogidos, pertenecientes a su libro *Brocal*, de 1929, y la edición de tres cartas de Mathilde Pomès dirigidas a Carmen Conde, una enviada a Antonio Oliver Belmás, y una tarjeta de Juan Guerrero Ruiz.

**Palabras clave:** Mathilde Pomès, Carmen Conde, Antonio Oliver Belmás, Juan Guerrero Ruiz, internacionalización.

La publicación de la antología de Mathilde Pomès *Poètes espagnols d'aujourd'hui* (1934), en Bruselas, en 1934, supuso para los poetas españoles jóvenes un auténtico espaldarazo en su proceso de internacionalización, al que también contribuyeron otras antologías internacionales de 1934, a las que nos hemos referido en otro trabajo anterior (Díez de Revenga, 2016a: 123-141). Pomès, responsable de la selección y de las traducciones, nacida en Lescurry en 1886, y muerta en 1977, fue una hispanista prestigiosísima en su tiempo y también poeta y crítica y estudiosa de la literatura. Fue la primera mujer Agregada de Español de Francia y publicó numerosos trabajos de investigación así como diversos libros de poesía. Sus estudios sobre Unamuno, Benavente, Gómez de la Serna así como sobre autores hispanoamericanos, entre ellos Gabriela Mistral, se alternaron con la publicación de traducciones de poesía española.

En *La Gaceta Literaria*, número 123, del año 1932, Rafael Alberti y María Teresa León presentaron una nutrida antología de poetas belgas de aquellos años, titulada “Cinco poetas belgas contemporáneos”, muy poco conocidos entonces (y ahora, salvo en el caso de Vandercammen) en España. Con ellos colaboraron Mariano Brull y Carlos Rodríguez-Pintos, que se encargaron de traducir a Mathilde Pomès. Correspondían así el gesto de Mathilde Pomès, que había presentado una importante serie de composiciones de poetas españoles, traducidos por ella en el periódico belga *Le Journal des Poètes*, número 1, 15 de noviembre de 1931. Precedidos por una traducción de Jaime Torres Bodet, de su poema “Danse”, toda una sección, titulada “Voix de l’Espagne moderne” está dedicada a nuestros poetas. En ella figuran un estudio de Pomès, “Une soirée à Santander”, y sus traducciones de Juan Ramón Jiménez “Lune sur la mer, poème”, Salinas “Amie”, Alexandre “Adolescence”, Gerardo Diego “Absence,” Alberti “Poème de la mer”, Guillen “Élévation de la Clarté”, Altolaguirre: “Brise” y García Lorca “Romance de la Lune, Lune”. Hay además dos pequeños trabajos de Pomès: “La Poésie à la Conquête du Théâtre - Un Interview de Rafael Alberti” y “Federico Garcia Lorca”, en nota se indica: “La présente page espagnole a été établie par Mademoiselle Mathilde Pomès qui en a traduit tous les poèmes. Nous la remercions pour son admirable collaboration”.

*Poètes espagnols d'aujourd'hui*, aparece en Bruselas en 1934 en un cuidado volumen que cuenta con una larga introducción de Lucien Paul Thomas, profesor de la Universidad de Bruselas que dedicó gran número de ensayos y estudios a las letras hispanas, en torno

al culteranismo, Góngora o el teatro de Pedro Calderón de la Barca. En sus primeras palabras revela Thomas la intención de Pomès, que no es otra que dar a conocer a los poetas más jóvenes de la literatura española, y cita las palabras de la propia traductora:

Mon plan, me dit-elle, est de n'en point avoir. Je ne veux pas, en réunissant ces fleurs d'un pays qui est pour moi une seconde patrie, faire œuvre de juge ou de critique, moins encore de pédant distributeur d'exclusives louanges. J'ai traduit, un peu comme celui qui se promène au bord des sentiers verdoyants où le soleil fait jaillir à chaque pas l'or vivant. J'ai été guidée par les impulsions du moment et c'est un peu – à côté de la grande valeur des élus d'aujourd'hui – le hasard et la fantaisie qui ont déterminé le groupement actuel des mes traductions.

Se refiere a las características que ha de tener la traducción poética, traslación de sentimientos y de imágenes, refundición completa de modos de expresión de manera que no se altere la inspiración original: el traductor se encuentra en un estado de comunicación íntima y profunda con la vibración que quiere reproducir, para terminar esta introducción con una pregunta: ¿Cómo presentar a los lectores franceses esta zarza ardiente de poemas?, algo que va a abordar inmediatamente destacando aquellas cualidades más sobresalientes de los poetas traducidos.

Los poemas traducidos por Pomès corresponden a los siguientes poetas, de los que indicamos el número de composiciones: Juan Ramón Jiménez (35), Fernando Villalón (1), José Moreno Villa (3), Pedro Salinas (15), Jorge Guillén (11), Gerardo Diego (10), Dámaso Alonso (6), Federico García Lorca (11), Emilio Prados (4), Vicente Aleixandre (5), Rafael Alberti (10), Luis Cernuda (3), Manuel Altolaguirre (10), Carmen Conde (4), Josefina de la Torre (3).

Las palabras de Lucien Paul Thomas dedicadas a Carmen Conde y a Josefina de la Torre revelan el aire de novedad que envolvía su presencia en la antología: “Carmen Conde et Josefina de la Torre, avec des œuvres récents où l'on glane des joies trouvailles, représentent, dans la ligne d'inspiration inconsciemment suivie par le traducteur, deux gracieuses silhouettes féminines parmi les poètes déjà nombreuses qui justifient notre admiration”. Y en la breve referencia biobibliográfica anota: “Né à Cartagena. Oeuvre - *Brocal*, 1929. Collaboration à *Sudeste*, Murcia, quatre numéros parus depuis juillet 1930”.

Indica la editora de dónde proceden tales textos, lo que resulta harto curioso. Aunque no en el caso de Salinas, Guillén, Diego, Lorca,

Aleixandre, Alberti o Altolaguirre, ya que indica que proceden de sus libros ya publicados (*Presagios, Seguro azar, Fábula y signo, Cántico, Versos humanos, Canciones, Romancero gitano, Ámbito, Marinero en tierra, Sobre los ángeles, Soledades juntas, Ejemplo y Las islas invitadas*). Pero sí resultan llamativas algunas otras procedencias: los de Dámaso Alonso, así como algunos de Prados, de la *Antología* de 1932 de Gerardo Diego, el soneto “En la muerte de José de Ciria y Escalante”, de Lorca, del *Suplemento Literario de la Verdad*, o la “Elegía” de Cernuda, del número 12 de *Verso y Prosa*. Otros poemas están tomados de las revistas *Poesía, Héroe y Litoral*, lo que pone de relieve lo al día que estaba de las publicaciones de estos poetas tanto en sus propios libros como en las revistas más representativas.

Los poetas españoles, agradecidos, ofrecieron a Mathilde Pomès una comida en Madrid, ocasión de la que se conserva una simpática fotografía en la que posan muchos de ellos con la admirada hispanista francesa y al que nos referimos más adelante.

La presencia de Carmen Conde en la antología supone para ella un nuevo paso adelante en la difusión internacional de su poesía, algo que a Carmen y a Antonio siempre les preocupó y, desde Cartagena, procuraron darse a conocer no solo en España sino también fuera de nuestro país. Prueba de ello es su participación en la cubana *Revista de Avance*, desde 1927 a 1930, como hemos estudiado en otro lugar (Díez de Revenga 2016b).

Los textos traducidos de poemas de Carmen Conde pertenecen a su libro *Brocal*, de 1929, y son los siguientes:

## I

Les terrasses  
ont une agilité de colombes  
et comme elles,  
de fines ailes dont le bout trempe  
dans les eaux.  
Dans ces piscines aériennes  
quand la lune  
se baigne, les toit sourient de toutes  
les lèvres retroussées  
de leurs tuiles multiples.



Las terrazas tienen agilidad de palomas, y como ellas, unas alas finas con el vértice en el agua.

Así que la luna se baña en estas piscinas aéreas, los tejados sonríen con los labios rizados de sus tejas.

Yo, tan delgada como un horizonte, voy por este camino. Cantando.  
¡Al viento mis cabellos ondulados, mis cabellos de mapa!

Llevo en las manos una rosa blanca llena de rocío.

Soy esbelta, recóndita. Para llegar a mí hay que saltar cinco ríos y tres álamos.

¿Por qué me has quitado tus manos, tanto y tan bien como acariciaban mi frente?

Para que me quisieras otra vez, te regalaría un collar de islas, un sistema nervioso de horizontes.

¡Me abriría, para ti, todas las mañanas en tus labios!

Descalza, estrella, descalza.

Por el agua alta, yo quiero ir descalza.

Por el cielo hondo, yo quiero ir descalza.

Descalza, estrella, descalza.

Reproducimos en el apéndice documental tres cartas de Mathilde Pomès dirigidas a Carmen Conde y una enviada a Antonio Oliver Belmás, así como una tarjeta de Juan Guerrero. Todos los documentos tienen relación directa con la *Antología* de Pomès, y a través de sus referencias podemos completar algunos datos en torno a la célebre recopilación y a la presencia de Carmen en ella.

La primera carta es de 31 de marzo de 1930 y está enviada desde París. En ella acusa recibo con evidente retraso del libro *Brocal*, que justifica por la intención de traducir algunos poemas y hacerlo también con algunos de Josefina de la Torre para un futuro trabajo. Anuncia un viaje a España y promete que, a la vuelta, abordará los trabajos proyectados, además de manifestar un deseo de coincidir con ella en Madrid o Barcelona. Los elogios para el libro *Brocal* se prodigan también en la epístola.

Más interesante es la de 10 de abril de 1931, escrita en papel timbrado del Hotel Nacional, del Paseo del Prado, de Madrid, sobre todo porque acaba de venir de la comida con una serie de poetas españoles, que enumera. Es la comida a la que nos hemos referido y, tras la cual, se hicieron varias fotos, una de cuyas copias se conserva en el archivo del Patronato Carmen Conde Antonio Oliver<sup>2</sup>, en cuyo dorso, con letra

<sup>2</sup> Agradezco a Caridad Fernández e Isabel Ortuño, del Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver de Cartagena, su colaboración en la consulta de la documentación así

de Pomès está escrita la fecha: “10 abril 1931”, y con letra de Carmen el lugar y el nombre de algunos de los comensales: “Madrid. Matilde Pomès (Esplá, Bergamín, Salinas, García Lorca, Diego, de Torre (Claudio), Sánchez Cuesta, Aleixandre, etc.)”. Aunque Pomès se refiere y enumera a catorce comensales, en la foto, junto a Pomès, sólo hay doce caballeros. Faltan, por tanto, de los comensales, exactamente dos: Dámaso Alonso y Antonio Marichalar. Dámaso figura en otras fotos de ese mismo día y lugar. En la foto que se conserva en el Patronato, distinta de otras publicadas de aquel mismo día, están de izquierda a derecha. Vegue, Guerrero, Diego, Torres Bodet, Pomès, Cernuda, Sánchez Cuesta, Lorca, Aleixandre, Esplá, Claudio de la Torre, Bergamín y Salinas. La comida tuvo lugar en el Restaurante Buenavista en Madrid.

Una observación interesante de la carta es la necesidad que expresa Pomès de convertir en verso los poemas en prosa, cuyas cuatro traducciones le adjunta, y, aunque le avisa que solo irán en la antología las tres primeras, al final en la antología figuraron los cuatro poemas, como ya hemos advertido. Y también está en la carta el título que pensaba dar a la antología, que como sabemos, al final cambió: *Cent poèmes de la jeune littérature espagnole*. Las manifestaciones de su pasión por España no faltan por supuesto en esta misiva.

La carta desde París, de 15 de marzo de 1933, dirigida a Antonio Oliver es un acuse de recibo tardío de *Tiempo cenital*, y en ella vuelve a referirse a la antología asegurando su inmediata aparición, aunque constata las dificultades que están surgiendo en su elaboración.

Dificultades que se pondrán de manifiesto en la cuarta y última carta de Pomès, esta vez a Carmen Conde, la que escribe desde su lugar de veraneo, Florac (Lozère), el 29 de septiembre de 1934. Descubrimos a la hispanista francesa realmente cansada y además decepcionada por la recepción que está teniendo la antología, ya aparecida, hasta el punto de apuntarse sin más al “nadismo unamunesco”, desilusionada por el desinterés que la antología había provocado entre los lectores españoles. También con mucho retraso y los consiguientes elogios, acusa recibo del nuevo libro de Carmen: *Júbilos*.

Completamos el apéndice con dos documentos que contienen información sobre las relaciones de Carmen con la antología de Pomès. La felicitación del siempre atento Juan Guerrero, desde Alicante, 27 de junio de 1933, por haber visto a Carmen entre los autores presentes en la antología, que aún no ha aparecido, y una reseña de Arturo del

---

como en la recopilación del epistolario, y a su Director el Dr. Cayetano Tornel Cobacho las facilidades que me han permitido contar con un fondo documental tan valioso.

Hoyo, que el matrimonio conservó entre sus papeles, reseña en la que no falta la mención de las dos mujeres, incluso de forma destacada, cuando señala que “al final del libro, como un remanso claro, tibio, dos singulares mujeres ofrecen sus poesías como un atenuante, quizá oasis, a tanto varón de pro: Josefina de la Torre y Carmen Conde son las representantes de la floreciente y florecida poesía femenina española”. La reseña ya es del año siguiente, 13 de junio de 1935.

Y de 1935 también es una nota manuscrita por Carmen Conde en el ejemplar de la antología de Pomès, que se conserva en el Patronato. Revela su interés por la internacionalización de su nombre, sobre todo tratándose nada menos que de Jean Cassou, el autor de la referencia anotada. Apunta, finalmente, las páginas en las que figura su nombre. Y dice así:

Libro citado en el tomo XVII de la Enciclopedia Francesa dirigida por Lucien Febvre (Tomo de “Artes y Literaturas en la Sociedad Contemporánea” (II); pág. 17’44 -1 Diciembre 1935, del cap. III de las tendencias actuales de las Literaturas: “Las de Lengua Ibérica”).

La firma Jean Cassou, y llama “la joven generación” a los q. nombra en su trabajo crítico: Todos los q. constan en el presente volumen.

Dirigió el tomo Pierre Abraham. Public. en París en 1935, Dicbre.

C. C. p. XX

p. 155.

Son, en todo caso, nuevos documentos que ponen de relieve cómo Carmen Conde, desde su Cartagena, fue logrando ser conocida en el exterior, y en el caso de la antología de Pomès, en territorios de habla francófona y lo que sin duda más le satisfizo, junto a todos los poetas más importantes de la joven literatura española, ya bien consagrados todos ellos a la altura de 1934.

### Obras citadas

- Díez de Revenga, Francisco Javier. “Las antologías de 1934 y la internacionalización de los poetas del 27”, en *Los poetas del 27: tradiciones y vanguardias*, Murcia: Universidad de Murcia, 2016a.
- . “Carmen Conde, Antonio Oliver y sus colaboraciones en la *Revista de Avance* (La Habana, 1927-1930)”, *Monteagudo*, 21 (2016b).
- Pomès, Mathilde. *Poètes espagnols d’aujourd’hui. Poèmes choisis et traduits par Mathilde Pomès. Introduction de Lucien-Paul Thomas*, Bruxelles: Labor, 1934.

## **Apéndice documental**

1

Paris, 31 de marzo 1930

FIGARO

*14 Rond Point des Champs Eysées*

Querida amiga,

amiga sans visage como dice nuestro Valéry que habría que traducir del alma, sólo del alma ¿no le parece a Vd.?

Mejor, en este caso, que no me vea la cara. Porque no leería más que vergüenza en ella. Es decir que la vergüenza ocultaría lo demás de modo que Vd. no lo podría ver, ni sospechar siquiera y tampoco sé ahora si debo hablarle de ello.

Y sin embargo, una voz secreta, una voz del instinto certero me dice que, al mandarme su librito, Vd. estaba segura que me gustaría. Y ¡vaya si estaba en lo cierto! Pero lo que ha pasado es que, esperando siempre una ocasión oportuna para publicar algunos fragmentos traducidos, se me han ido los días y las semanas.... y los meses.

Y ahora, le escribo estos renglones, casi a punto de marcharme para Barcelona y Madrid, y sólo a la vuelta podré dedicarle la traducción prometida, en un artículo que hace tiempo me apetece dedicar a las jóvenes escritoras y poetisas españolas, entre las cuales Vd. y Josefina de la Torre son aquellas a quienes más hondas y fraternales emociones debo.

¡Qué bonito el título de su obra y qué bien escogido! Sí, brocal de palabras, por el cual nos asomamos a un agua profunda, secreta, un agua a la cual deseamos abrevarnos una y otra vez, agua de poesía y de una poesía tan personal y tan exquisita. “¡Más! más!” ese debe de ser el reclamo de sus admiradores de allí y ese es el mío también.

A ver si acude Vd., como pájaro a la vez selvático y confiado, sabiendo muy bien que no se le quiere coger, sino tan solo incitarle a que cante.

Adiós, querida y agraviada amiga ¿Hay alguna probabilidad para que la vea en Barcelona o Madrid? Andaré veinte días por tierras españolas, por mí tan querida, tan añorada España, desde el 1º de abril en adelante. Si pudiera encontrarla, estoy segura que conseguiría ese perdón que por ahora no quiere ni pedirle su sincera admiradora

*Mathilde Pomès*

2

10 de abril 1931

## HOTEL NACIONAL

PASEO DEL PRADO

MADRID

Mi querida y admirada amiga,

Vd. claro está, creará que la olvido, peor aún, que me porto con toda grosería, no agradeciéndole siquiera las finas y repetidas pruebas de cariño que me da. Pero, por las traducciones inclusas, verá Vd. que todo ello no es sino apariencia. Me acuerdo muchas veces de Vd. y mucho hubiera querido ir a verla al venir de Mallorca donde he estado descansando unos días. Pero, por esta vez no era posible.

En Madrid tengo que ver siempre a tantos amigos tan dedicados y cariñosos que no me dan tiempo para nada. Ahora mismo vengo de almorzar con catorce de ellos. Óscar Esplá, Ángel Vegue, Pedro Salinas, José Bergamín, Antonio Marichalar, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Federico García Lorca, León Sánchez, Claudio de la Torre, Jaime Torres Bodet, Gerardo Diego y Juan Guerrero. Le digo los nombres para que vea Vd. que la poesía predominaba. Y, naturalmente, el maestro Guerrero no ha dejado de sacarnos fotografías. Los poetas estaban muy alborozados, pues el volumen de los *Cent poèmes de la jeune littérature espagnole* va a salir muy pronto. Y entre ellos irán los tres primeros de los que le adjunto. Solo le tengo que pedir me perdone la disposición tipográfica adoptada: lo he hecho por no alterar la unidad del libro en que no va ningún poema en prosa. Me figuro que Vd. no pondrá reparos a esa pequeña libertad que me he tomado.

Me marcho mañana con nostalgia redoblada. Madrid es encantador, tan alegre, tan alerta, tan primaveril. Y España, un país único. He pasado en Mallorca días adorables.

Adiós, querida amiga, y no crea nunca en el ingrato olvido de quien tan de veras le estima y quiere

*Mathilde Pomès*

3

París, 20 rue Grenelle 7<sup>e</sup>

15 de marzo 1933

Querido poeta y amigo,

Vd. pensará que más vale nunca que tarde. Yo también pienso así. Y así no debiera de escribirle pero, ordenando hoy unos libros, me encuentro con *Tiempo cenital*. Lo vuelvo a leer, mejor dicho a saborearlo y me asalta una duda terrible: la de saber si en tiempo oportuno le había agradecido el precioso obsequio diciéndole cuanto me habían gustado esos versos ágiles, finos, de una calidad de cristal y aire, que se leen en presente, en realización y al mismo tiempo en futuro —anticipación y promesa—.

Y de Carmen ¿qué es? Arroyo anegada en río, confluencia, enriquecimiento ¿verdad? Pues mi enhorabuena ¿qué mejor ni más alta poesía que la de hacer más generosa la de un verdadero, autentico poeta?

La *Antología* está en prensa y debiera haber salido ya. Sólo que la han retrasado un poco las dificultades materiales de la hora presente.

Estuve para Navidad en Alicante y con gran deseo de darme un salto hasta Cartagena. Me lo impidió el tiempo atroz que hacía. Pero no es sino proyecto postergado.

A Carmen le repito mi ya antigua adhesión, a Vd. le expreso la reciente que me merece y a los dos que les recuerda muchas veces y con sincero afecto

Su amiga

*Mathilde Pomès*

## 4

Alicante, 27 junio 1933

Gracias, querido matrimonio, por vuestro recuerdo en el día de las hogueras. Magníficas fueron las que ardieron aquí aquella noche, y confieso que el espectáculo de toda la ciudad ardiendo en oro y llamas rojas, visto desde lo alto del castillo era algo sorprendente, fantástico, que vale la pena de verse.

No crea en un J. R. contaminado por la prena política. Él necesita sitio frecuente donde dar su constante producción, y sólo el periódico sirve para eso. Han visto —¿dónde?— esa nota “Tagore en español” de que se defendía el domingo último? — Carmen, he visto incluido su nombre en la antología de M. Pomès que saldrá en Bruselas. Enhorabuena. Adiós, Juan.

## 5

Florac (Lozère) 29-9-34

Querida amiga,

Es verdad que parece haberme tragado un silencio sin fondo, un silencio definitivo. Y, sin embargo, en ese silencio ¡cuánto pensar en Vd., cuánto recordarla!

Nada tiene que ver el olvido con esa apariencia de olvido, ni de malquerencia por lo que pueda ocurrir en el dominio político. ¿Qué tiene que ver este con el afecto verdadero?

La razón es siempre la misma: la prisa, las obligaciones, la solitización abrumadora de la vida en París. Y luego, cuando se sale al campo, una especie de letargo imposible de sacudir... En fin todo, todo lo que quiera, excepto falta de cariño o de buena voluntad.

No achaque pues a ésta —a la mala voluntad— la respuesta negativa que tanto me pesa darle respecto a *Júbilos*. Aunque me hubiera gustado traducir un libro tan rebotante de finura, sensibilidad, poesía entrañable, no puedo. Me falta tiempo, para todo. Ya voy envejeciendo, querida amiga y es tiempo de que me acuerde de mí, de que deje en mi vida algún hueco para las cosillas propias.

Sin contar que me faltaría también probablemente editor. Corren malos tiempos para la publicación y las editoriales no quieren ya sino jugar cartas seguras. No digo que *Júbilos* fuera una mala, sino que el esfuerzo y los gastos para dar a conocer un autor nuevo, ya casi ninguna casa quiere hacerlos. Una editorial me ha pedido, para publicarlo en

una serie de libros de aguinaldos —artículo que aún tiene salida aquí— unos fragmentos de *Platero*. Si gusta el libro se podría ver para el año que viene. Yo me encargaría de buscarle alguna buena traductora.

Gran alegría me dio su tarjeta colectiva con el querido Guerrero y Ginesa ¿Cuándo volveré a Alicante? No sé. Pero el recuerdo busca muchas veces esa hermosa costa de Levante.

El libro de traducciones ya salió. Su título es *Poètes espagnols d'aujourd'hui* y el editor Labor, 12 rue des Colonies, Bruxelles (dirigir las cartas a M. André), el precio 30 francos franceses. Supongo que ya León Sánchez lo tiene en depósito. Me pesa en el alma no mandarle siquiera un ejemplar. No lo tengo, ni puedo pedirle. La publicación ha sido un *tour de force* que no se ha podido realizar sino con abnegación y gastos de mi parte que no le puedo exigir al editor. Hacían falta 200 suscriptores para cubrir la edición. Se han encontrado —iparece mentira!— cerca de 80 en Bélgica, unos 70 en París y en España solo 2. Prueba más de que todo es tan inútil cuando se trata —perdone Vd.— de sus compatriotas que he resuelto acogerme al nadismo unamunesco.

No he visto ninguna nota en *Les Nouvelles littéraires* y desde luego ni Supervielle, ni Cassou ni Falgairalle pueden hacerla. Sería, en todo caso, Marcel Brion, a cuyo cargo corre la rúbrica *Litterature étrangère*. Mándele el libro, si aún no lo ha hecho, a *Cahier du Sud*, Marseille. Pero con todo, es posible que se haya publicado algo y yo no lo haya visto.

Sé cuán admirable es su obra y la de Antonio allí, común y separada. Les felicita por todo, les da gracias por todo y les desea felicidad, trabajo y éxito su siempre amiga

*Mathilde Pomès*

20 rue Grenelle  
París 7<sup>e</sup>

## 6

*El Sol*, Madrid, 13 de septiembre de 1935.

Los libros

Autores del día

Antología

POMÈS, MATHILDE: “Poètes espagnols d’aujourd’hui”. Introduction de Lucien-Paul Thomas, Editions Labor, Paris-Bruxelles.

Creemos que entre las gracias que asistan al antólogo ha de ser la suprema una agilidad parecida a ese obrar sin fundamento —que se dice—. Agilidad de prestímano, que sabe hacer sin que le vean y le noten la patraña; y logra dar el traste con el artificio que piensen los demás y con la proclividad malintencionada del curioso. Que no se le note el porqué de sus preferencias, para que así podamos gustar el fruto reunido con nueva y joven ansiedad.

Esta gracia que decimos ha debido asistir a Mathilde Pomès, profesora en Francia de español, que ha traducido a la lengua de Villon, de Racine, de Valéry, el esfuerzo hispano de varias generaciones poéticas. Ha sido la suya labor de antología y de traducción. Y los escollos y granulaciones que estorbaban su deseo han obrado como limatón que allana y purifica. Un poeta puro, como Guillén, o un poeta que domina la arquitectura del verso, como Alberti, no dejan de adquirir un algo lejano y exótico en las fieles traducciones de Mathilde Pomès. “Je ne veux pas, en réunissant, ces fleurs d’un pays qui est pour moi une seconde patrie, moins encore de pédant distributeur d’exclusives louanges. J’ai traduit, un peu comme celui qui se promène au bord de sentiers verdoyants où le soleil fait jaillir à chaque pas l’or vivant...”

Abre el libro Lucien-Paul Thomas, hispanista de conocidas y bien aquilatadas cualidades, que ha estudiado en más de una ocasión nuestra poesía áurea. Y para cumplir su misión de introducir al lector belga y francés se interroga: “¿cómo he de presentar esta colección de poemas al lector?”. Porque todo intento de clasificación o de agrupamiento en escuelas a los representantes de nuestra poesía de hoy, se desvanece ante la brava y recia independencia de cada signo poético. Pues, según afirma M. Lucien-Paul Thomas, no existe un país en que las artes, y particularmente la literatura, sean más rebeldes que en España a los grupos, capillas y escuelas. Y a continuación da una breve, pero fervorosa noticia sobre los poetas que Mathilde Pomès ha traducido. Figuran en esta breve antología cuantos ya en España han sido reconocidos como auténticos valores. Por sus páginas desfilan los poemas más

característicos —casi inéditos por la rareza de las revistas en que se publicaron— de Salinas, Lorca, Guillén, Moreno Villa, Alberti, Villalón, Dámaso Alonso...

Y al final del libro, como un remanso claro, tibio, dos singulares mujeres ofrecen sus poesías como un atenuante, quizá oasis, a tanto varón de pro: Josefina de la Torre y Carmen Conde son las representantes de la floreciente y florecida poesía femenina española.— *Arturo del Hoyo.*



# La poesía metafísica de Pedro Salinas

JESÚS CAMARERO  
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO UPV/EHU

*Recibido: 15 de noviembre de 2017*

*Aceptado: 5 de diciembre de 2017*

**Abstract:** A study of Pedro Salinas' poetry from a hermeneutic point of view, focusing in two definitory core ideas: Identity and Existence, both key to understanding the 'Who' in Salinas' poetry. We are thereby enabled to explore the Love tale inside the fields of Narrativity and Fictionality, in which Salinas' poetry finds its meaning, a relative interpretation for the fictional-poetic world built by its author. The purpose of this study is to investigate Salinas' love poetry from *Presagios* (1924) to *Largo lamento* (1936-39).

**Key words:** Poetic narrativity, fictional narrativity, Pedro Salinas.

**Resumen:** Un estudio de la poesía de Pedro Salinas desde un enfoque hermenéutico, concretado en dos ejes definidores: la identidad y la existencia, claves para comprender el 'quién' de la poesía saliniana. De este modo se abre la vía para explorar el relato del amor en los ámbitos de la narratividad y de la ficcionalidad, en los que la poesía saliniana encontrará su sentido, una interpretación relativa al mundo ficcional-poético construido por su autor. Este estudio tiene como objeto de investigación la poesía amorosa de Salinas desde *Presagios* (1924) hasta *Largo lamento* (1936-39).

**Palabras clave:** Narratividad poética, ficcionalidad poética, Pedro Salinas.

La poesía es, por definición, la expresión más elevada —o intensa, profunda— del lenguaje literario. Así lo afirma también el mismo Pedro Salinas en *El Defensor*: “Los poetas son los que usan el lenguaje en su máxima altura, y para su fin de mayor alcance” (2002: 298). Dicho esto, convendría entonces explorar el hecho de que, en la obra y por medio de su recepción-lectura, la expresión poética alcanza de algún modo una trascendencia más allá del significante, para transformarse en una forma de existencia semiótica (a partir del texto), fenomenológica (las vivencias representadas), epistemológica (el conocer-se) y también ficcional (los mundos posibles). Este otro existir alternativo estaría dotado de identidad y tendría relación en este caso con la emoción principal del ser humano: el amor, convertido en el *leitmotiv* de la poesía de Salinas. Esta especie de “filosofía de la literatura”, que exponemos en este ensayo, responde a lo que Salinas señalaba como el objetivo principal cuando se enseña literatura: “buscar en las palabras de un autor la palpitación psíquica que me las entrega encendidas a través de los siglos: el espíritu en su letra” (2002: 284).

Planteamos, así pues, una metafísica existencial e identitaria en la que se puedan resolver las incógnitas relativas, por un lado, a la vida, al existir propio de un ser humano en el mundo, y por otro lado, a su identidad (tú, yo) como seres-amantes unidos en la poesía, y previamente en la vida. La metafísica, en la poesía de Salinas, responde a su vez a una dinámica apuntalada por un vivir exuberantemente el amor, por una pasión que desborda aquellos pronombres —“tú”, “yo”, los indicios gramaticales de las identidades metafísicas— hasta llegar a la re-creación artística de la emoción. La poesía de Salinas equivale a una luz carnal, que alumbra el amor y el conocimiento del existir, y sin la cual no sería posible la vida.

Estaríamos hablando entonces, específicamente, de una dimensión metafísica cuyo interés fundamental tiene que ver con la identidad humana. Y, por lo tanto, habría que interrogarse sobre dos cuestiones que afectan al menos a la existencia de dos identidades —el autor que la configura y el lector que la refigura— implicadas en la obra saliniana. Primera cuestión, fundamental en este caso, desde el punto de vista de la narratividad, es que la poesía de Salinas narra la historia de amor contada por el poeta y ello tiene una implicación metafísica directa: “La historia narrada dice el *quién* de la acción” (Paul Ricoeur), se trataría de saber en qué consiste el ser que se representa en la historia narrada, en qué consiste el *quién* de ese ser, cuál es su identidad existencial. Y segunda cuestión, que acompaña implícitamente a la anterior mediante

una dimensión hermenéutica: resulta de todo punto necesario hallar el sentido trascendente de lo narrado por el *quién* del autor mediante la “compreensión” de la obra (Roman Ingarden), que implica al lector (otro *quién*) en el proceso hermenéutico de la comprensión, explicación e interpretación de esa historia. La primera constituye el objeto de esta investigación, la segunda es el punto de vista aplicado obviamente en este trabajo. Y, dada su especificidad temática, nos ocuparemos de la obra poética de Pedro Salinas que abarca su primer periodo con *Presagios, Seguro azar y Fábula y signo* (1923-1931) y el ciclo completo o trilogía del amor compuesta por *La voz a ti debida, Razón de amor y Largo lamento* (1933-1938), siguiendo el proceso ordenado de su cronología, ya que ese proceso tiene un sentido histórico y existencial que se añade al análisis filosófico y literario aquí planteado.

A diferencia de otras consideraciones, en este trabajo entenderemos la noción de metafísica en su sentido “existenciario”, es decir la existencia en tanto que “ser-ahí” (*Dasein*) y el modo de un comprender el ser en el mundo, de decidir su existencia, tal como lo ha definido Martin Heidegger. El correlato de este enfoque en la poesía de Pedro Salinas es evidente y hasta llamativo en su forma de comprender la existencia y el mundo; y por lo tanto no se trata solamente de que la poesía saliniana culmine en “una metafísica poética” (Gaos, 1977: 32), sino de que la metafísica existenciaria está presente en toda la poesía de Salinas, hasta el punto de constituir su razón de ser (o razón-de-ser). Así, cuando Salinas, a través de su narrador poético, se dirige a la amada, se expresa del siguiente modo: “Ser / la materia que te gusta, / que tocas todos los días / y que ves ya sin mirar / a tu alrededor, las cosas” (*La voz a ti debida*), en una idea que reúne la identidad de la persona en relación con el tiempo y con el mundo; igual que en otro poema del mismo libro, cuya expresión podría ser más sintética pero no menos contundente: “afirma la recta / voluntad simple de ser / pura virgen vertical [...] Y mira al mundo. [...] Tu obra eres tú, nada más”.

El puntal sobre el que se apoyaría esa expresión metafísica saliniana sería entonces una fenomenología de la vivencia (*Erlebnis*) tal como la define Edmund Husserl: “Frente a la tesis del mundo, que es una tesis ‘contingente’, se alza, pues, la tesis de mi yo puro y de la vida de este yo, que es una tesis ‘necesaria’, absolutamente indubitable. [...] ninguna vivencia dada en la persona puede no existir”. En esa vivencia estarían resumidos los fenómenos que el poeta construye en su percepción altamente sensible: el sujeto (yo, *tú*, ellos) y el objeto (el amor), el hombre (poeta, siempre) y el mundo (otra vez el amor, la

relación amorosa que es un mundo). Y junto a ello estaría también la conciencia-de-sí del poeta que le permite tener el conocimiento de esa conciencia (Jean-Paul Sartre), o sea llegar a la experiencia más plena o completa, y así captar la esencia (*eidōs*) de las cosas. Por ese medio se obtendría la vivencia más alta o elevada del ser en *su* mundo, para ser más, llegar a conocer más, captar el sentido (*Sinn*) que al mundo se le da puramente, en la verdad de la poesía, plenamente.

Además, no se puede pasar por alto la aportación de la ficcionalidad (la creación de un mundo —poético— posible de ficción) y de la narratividad (la historia contada por el narrador poético) para poner en claro la dimensión metafísica de la poesía saliniana. A este respecto conviene tener presente la idea seminal de Paul Ricoeur: “el texto es la mediación por la cual nos comprendemos a nosotros mismos”. Y como Salinas busca proyectar o refigurar su ser por medio de la expresión poética, entonces ello da lugar a un proceso de construcción identitaria del sujeto poético que es el mismo autor y del objeto poético que es su experiencia amorosa, a la que el lector —actor o ejecutor de la refiguración— podrá dotar efectivamente de una nueva dimensión existencial, representando(se) de nuevo la pasión del amor vivida por el poeta. Por un lado, en *La realidad y el poeta*, el mismo Salinas ya se aproxima a la problemática fenomenológica (sujeto / objeto, hombre / mundo) que implica la ficcionalidad o la creación poética del mundo posible de la ficción: “la poesía se aparece como la relación entre dos elementos: uno, el hombre creador, el poeta, a un lado; y al otro lado, el resto del universo, sin exclusión ninguna, el conjunto de todas las realidades concebibles, puesto que todas ellas son susceptibles de ser transformadas en poesía” (1976: 15). Esta idea resulta ciertamente importante respecto de la figura —principal— de la amada en la poesía saliniana, porque la ficcionalidad poética, el hecho de construir un mundo de ficción en su poesía, permite a Salinas crear un mundo propio donde habitará la amada junto a él mismo en un universo único, diferente, no real, pero —considerado metafísicamente— existente porque se halla dotado de significación (Lubomir Dolezel). Y, por otro lado, está el hecho de que Salinas, en su poética, narra la historia de un amor, que es como contar en qué consiste el amor; con lo cual entramos en el ámbito de la narratividad, centrada en la identidad narrativa (Paul Ricoeur) del poeta, de la amada y de su relación amorosa. Así se construye lo que Wilhelm Dilthey denomina el encadenamiento o la conexión de una vida (*Zusammenhang des Lebens*), la historia “vivencial” de esos amantes que aparecen representados en la acción amorosa tramada

por Salinas en su propio mundo, personal, semiótico-poético, y que trasciende la historia real y el tiempo histórico.

Por otra parte, aunque la metaliteratura pudiera ser considerada por algunos una práctica textual postmoderna, meramente lúdica o artificiosa, sin embargo nos planteamos que la metapoesía se convierte en la poesía saliniana en una praxis metafísica del texto poético. Ya Salinas, en *La realidad y el poeta*, alude a la metapoesía en una definición de gran interés en relación con nuestro enfoque: “Junto a la poesía sobre el árbol o el crepúsculo hay una poesía sobre la poesía, sobre el arte mismo. [...] Su aproximación se realiza por medio de esa segunda vida refleja del sentimiento intelectualizado o del pensamiento abstracto” (1976: 31). Pero, además, hay una razón fundamental para ello: al adentrarse dentro de la palabra para descubrir el sentido profundo del ser al que remite ese significante, el poeta impulsa una trascendencia existencial de su expresión poética, como bien señala Concha Zardoya: “Toda su poesía gravita, pues, hacia esa ‘otra realidad’ del amor, de las cosas, del mundo, en busca de la pura existencia, del ser permanente. [...] esto es existencialismo o existentivismo puro. [...] Salinas, visto a esta luz, se nos revela como un poeta metafísico de primerísima categoría. [...] La palabra, para él, no es nada en sí, si no se supera a sí misma, si no se trasciende, pues debe darnos el ser absoluto” (1976: 63-64). De este modo, la existencia y la identidad se convierten en el verdadero desafío planteado por la poesía metafísica saliniana. Ciertamente, la metapoesía es un género asociado a una dimensión metafísica existencial de la obra, en la que el autor se construye a sí mismo como una identidad. En diferentes momentos, el texto ofrece un argumento ligado al proceso mismo de la obra, a las circunstancias que concurren en la vida del autor o los recursos que este utiliza para construir su obra. Como es evidente, todo ello constituye un registro existencial y metafísico de primer orden, pues tiene que ver con ese *quién* que construye el mundo ficcional y, no menos, con la identidad que trascenderá de ese mundo nuevo y alternativo, autosuficiente, autónomo, antes desconocido. Por lo tanto, la metaliteratura en general y la metapoesía en particular constituyen al menos un recurso o un procedimiento esencial en el proceso de construcción del sujeto poético y de su identidad, a través de ello trascendida porque se ha construido de nuevo desde la palabra y el signo hasta el sentido y su interpretación.

Toda la poesía entera de Pedro Salinas, y sobre todo la trilogía del amor, compuesta por *La voz a ti debida*, *Razón de amor* y *Largo*

*lamento*, nos permite sin duda una aproximación al problema de la fenomenología “vivencial” del amor al modo de un proceso ordenado en cuyas etapas encontramos los estadios correspondientes a la pasión amorosa y su relación con una teoría de las emociones. Primero, el sentimiento, la pasión, la experiencia del amor como realidad emocional del conocimiento: *La voz a ti debida*. Después, la razón, el otro conocimiento, lo racional: *Razón de amor*, aunque impera todavía —o siempre— la pasión. Y luego *Largo lamento*, tras el análisis de la emoción, cuando se constata la fugacidad o caducidad de la pasión y quizá de la misma existencia. En principio la poesía surge como una necesidad existencial que hace posible la vivencia del amor, cuando este aparece refigurado en cada verso o, por decirlo de un modo categórico, cuando toda la experiencia del amor fluye sobre todo a través del pronombre “tú”, máxima expresión de la dimensión existencial-amorosa de la poesía saliniana. Pero también, como señala el propio Salinas en *El Defensor*, la palabra —la palabra poética sobre todo— es “un acto de conocimiento” (2002: 286), o sea que su aventura poética se habrá convertido obligadamente en “conocer” el amor a través de una exploración sistemática, en clave metafísica, de su propia pasión, porque el lenguaje, la poesía-lenguaje, “es el primero, y yo diría el último modo que se le da al hombre de tomar posesión de la realidad, de adueñarse del mundo” (2002: 286-287). Las palabras de la poesía le permitirán comprender el mundo en un sentido concreto, saber qué es el amor o lo que es lo mismo, en clave saliniana, conocer(se) el hombre que él mismo es en la emoción del amor y así construir su propia filosofía de la realidad, entendida como una hermenéutica de la existencia, de su existir.

### ***Presagios, el advenimiento del mundo poético***

En *Presagios* ya se configura, en el comienzo mismo de la aventura poética de Salinas, la enunciación de un universo, un espacio de dimensiones o características metafísicas: “Suelo. Nada más./Suelo. Nada menos. [...] la idea pura, y en la idea pura / el mañana, la llave / —mañana— de lo eterno./Suelo. Ni más ni menos./Y que te baste con eso”. El espacio mismo se ve representado por el suelo, como una forma de la que se constriñe en cierto modo su percepción y su realidad según una fenomenología específica, original. Al efectuar semejante limitación, queda fijada también la existencia del ser humano, sobre todo cuando decide limitar también —lógicamente, biológicamente— la duración, del tiempo de esa existencia, el mañana, con

una expresión radicalizada, “y que te baste con eso”. A esa expresión casi sorprendente ya se habían anticipado otras del mismo cariz y quizá con la misma intención de fijar los límites de un mundo que el poeta está construyendo en el génesis de su poesía: “nada más”, “nada menos”, “ni más ni menos”, al principio abarcando todo lo posible, luego relativizando su proyecto fenomenológico y existencial, como si el poema hubiera servido efectivamente (eficazmente) para llevar a cabo su comprensión del mundo y de la vida.

La relación del poeta con el mundo queda expresada y definida en una paradoja: “La mano da vueltas, vueltas / por el aire; / tiene ambiciones de esa bola / imperfecta de este mundo, / buen fruto para una mano / de ciego, ambición de luz, / eterna ambición de asir / lo inasidero”. La mano del sujeto está perdida buscando, sin reconocer los objetos del mundo; eso sí busca y busca sin cesar, impulsada por un destino y, en concreto, por la sensibilidad poética (“ambición de luz”) que lo abarca todo sin comprender su propio mecanismo o, quizá mejor, sin resolver su relativismo (“asir lo inasidero”). El resultado fenomenológico de estas maniobras es confuso todavía, aunque al sujeto quizá le baste con sentir: o sea la mano ya citada sintiendo a su lado y tocando la otra mano, el sujeto se tiene a sí mismo, se queda consigo mismo sintiendo(se). A este reduccionismo fenomenológico ayuda sin duda la dificultad del objeto amoroso, cuya presencia es dudosa o insuficiente; así que, entre tanto, la poesía (la vida, el sentimiento) avanza también paradójicamente: “Posesión de tu nombre, [...] Pero tu cuerpo nunca, / pero tus labios nunca”. Han quedado por fin las palabras —la poesía al fin y al cabo— y el objeto amoroso (cuerpo), así como su objeto-símbolo (labios), inaprensibles, o imposibles. Lo cual no es sino afirmar, tautológicamente diríamos, el poder y la realidad de la poesía: en ausencia del objeto amoroso, la poesía se vuelve realidad, única realidad quizá de un universo demasiado complejo para que el sujeto pueda realizar o materializar todo el deseo que el objeto provocaba en su sensibilidad.

La experiencia de definir la propia poesía no es una tarea que se resuelva sin algunas complejas ecuaciones, planteadas por el poeta como una experiencia del mundo, con el mundo y en el mundo. Lo primero que aparece, lógicamente, es el vestigio de la humanidad de Salinas, “la sombra de mí mismo”, ligada al “suelo” del mundo y reducida a una proyección de sí mismo, que es esa sombra, a la vez identidad proyectada de sí mismo y alternativa de la propia identidad. A esa relatividad óptica se une una insuficiencia epistemológica: “sabe cosas

de mí que yo no sé”, en relación con esa sombra de sí mismo que es su conciencia alojada en lo más profundo de su yo. Ambas dimensiones tienen que ver con el humanismo natural, espontáneo y hasta ingenuo (por lo sincero) de Salinas. Pero también, como es preceptivo en el hacer poético saliniano, aparece la poesía como escenario-mundo donde se resuelven, estratégicamente diríamos, los problemas anteriores: “el secreto del movimiento justo / para mi verbo”. Sin que falte por cierto esa típica dosis de relativismo que no deja resolver enteramente los problemas, dejando a medias la operación planteada por las ecuaciones: “¿Pero de qué me sirve? / Si la miro en demanda ansiosa de conciencia, / es burlona”, salvo en lo que consiste la escritura, la actividad misma de escribir sus poemas: “Y por eso la mato cada día / entrándome en la casa, toda sombra sin sombras”.

Frente al mundo y dentro del mundo, donde se conjuran todas las especies sensibles de lo humano, el alma de la poesía saliniana, esa alma citada constantemente al albur de un protagonismo excepcional, aparece bajo múltiples géneros o formas. Hay un rubor venido de los otros, desde fuera y, frente a él, surge otro rubor: “cuando a tu rostro ya venía otro / rubor del alma, desde dentro”. Este rubor, manifestación de un sentimiento profundo, tiene su origen en el alma, ese espíritu anhelado permanentemente por el poeta, casi perseguido, presente en casi todos los poemas, ubicado en versos fuertes, allí donde el poeta verbaliza una expresión pura, definitiva, en un texto culminado, perfecto, como el ya citado antes (rubor del alma, desde dentro). Este tipo de unidad textual es un conjunto significativo dotado de una fuerza superior de significación hasta alcanzar un sentido trascendente, que es donde lo verbal se transubstancia en realidad existencial, o sea una forma de realidad semio-hermenéutica en la que el lector es capaz de re-vivir, re-presentar o re-construir el sentimiento que acompañaba la acción mundana (del ser en el mundo, el “ser-ahí” de Heidegger) que el poeta trajo al poema en virtud de la pasión amorosa que le impulsaba. En este caso la transubstanciación no es ya un fenómeno teológico o asociado a una cierta divinidad, como sería propia de la poesía mística por ejemplo, sino un suceso cercano a la vida y al mundo: “sentirás la emoción que siente el alma”. Por tanto el alma, lejos de situarse en las antípodas de lo humano, vendrá a buscar el tejido sensible de lo humano por medio de la emoción y, en concreto, del amor como la emoción humana más elevada y principal.

El debate constante sobre el alma, bien sea el espíritu de la amada o incluso la amada misma hecha espíritu, se halla por doquier en la

poesía de Salinas. Muy a menudo, por no decir en general, se produce en clave de insuficiencia y hasta de imposibilidad: “El alma tenías / tan clara y abierta, / que yo nunca puede / entrarme en tu alma. [...] Me quedé por siempre / sentado en las vagas / lindes de tu alma”. Eso sí la imposibilidad de acceder a esa alma no se produce, ciertamente, por la amplitud y magnificencia de esa entidad (clara, abierta, vagas lindes), sino por la incapacidad fenomenológica del poeta para aprehender(se)la o fusionar su espíritu (alma) con ella, en tanto que deseo de fundir dos entidades por causa del amor que se profesan, o porque esa alma amada y sin embargo ajena está configurada —en la poesía— como inalcanzable de tan sublime y extraordinaria como ha sido idealizada en el imaginario del propio poeta. Jorge Guillén señala al respecto: “Perfección quiere decir espiritualización. Se desea lo real, pero convertido en espíritu dentro de quien lo humaniza, recreado. [...] Esta poesía es eso: un mundo profundamente acompañado por un alma. Así se expresará el dominio del hombre, gracias a la honda y constante humanización” (2007: 7). El verso que dice “¿Alma, tú me lo preguntas?” expresa incluso la dificultad de comprensión-interacción entre el poeta y la entidad espiritual que frecuenta tan a menudo, pero siempre a distancia, disponiendo un doble régimen del imaginario repartido entre lo espiritual (inalcanzable, el alma) y lo vital (la existencia terrena del poeta), entre los cuales quizá solo existe un medio de comunicación o expresión: la poesía. Así que la poesía se convierte en el acto creador en el que se resuelven todas las insuficiencias y al que recurrirá el poeta (hombre, contingente) para construir su mundo imaginario-trascendente, aunque la exégesis que lo acompaña no dejará de aportar sin embargo la parte de verdad de aquellas tareas humanas: “Y así la identidad que nos unía [...] separó nuestras vidas para siempre”, como es el caso del amor, al que acompaña siempre una cierta desesperanza o frustración. La permanente situación paradójica en la que se halla la emoción del poeta tiene que ver con una problemática estrategia epistemológica, expresada magníficamente en este verso, si no definitivo, por lo menos extraordinario, excelso en relación con el tema del amor: “Y que me lleves a la claridad de lo incognoscible”.

Los objetos y los gestos del amor, el tema principal y absoluto de Salinas, aparecen al comienzo mismo de su obra: “No lo diré: entre tus labios me tienes, / beso te doy pero no claridades”. Los labios no podrían representar mejor lo que el amor significa desde el punto de vista de un objeto asociado a la pasión amorosa, que además se ve culminado —asociativamente— al gesto del beso como una síntesis perfecta de

la realización amorosa y de la culminación emocional que representa. Al hallarse atrapado el poeta en los labios, objeto-símbolo que induce la presencia de la amada, queda su existencia asociada al amor y a la amada misma, aventurando de paso el territorio existencial típico de Salinas. Así, la función de la poesía tendría un destino adecuado a la situación antes descrita, en un verso que enuncia al mismo tiempo el deseo (fuente y vehículo del amor) y el silencio (no hay palabras): “para la sed de los labios que nunca preguntan”, sin que el lector sufra en absoluto la contradicción de esos labios llenos de deseo y a la vez incapaces o inhabilitados para hablar, como si el poeta hubiera construido el amor en el deseo y el beso, anulando las palabras que lo habrían estorbado.

El beso, que estaba configurado como un objeto-símbolo, viene a ser algo alejado del sujeto en su proceso fenomenológico porque ese sujeto piensa el amor y no tanto su realización: “Te beso, /y mientras te beso pienso / en lo fríos que serán / tus labios en el espejo”. O es que el amor, como ideal, porque es un ideal, al ser elevado a un estatus tan excelso, también se sufre como alejamiento y hasta con desesperación. Este estado de inestabilidad emocional, por otra parte tan propia de la pasión amorosa, a veces se despeña hasta la vacuidad existencial: “en el pecho / siento un vacío que sólo / me lo llenará ese alma / que no me das”. Curiosamente el vacío y el alma, dos entidades inaprensibles, o incomprensibles, se asocian en un vínculo casi infernal: por un lado, el sujeto, ante la irrealización plena del amor, se siente vacío, irrealizado a su vez; y por otro lado, el alma demandada (quizá recuerdo, síntoma, sensación o representación) no es obtenida, haciendo realidad la antítesis indeseable de la ausencia o la distancia.

La ausencia es un tema recurrente, por no decir uno de los soportes de la sensibilidad poética, desencadenante junto al amor de las emociones más intensas del poeta Salinas: “cuando al no verte ya, / me imagine que sigues / aquí cerca, a mi lado, /y que basta hoy la voz”. La ausencia, que provoca la invisibilidad y la intangibilidad del objeto del amor, desencadena las fuerzas de la imaginación, directamente asociadas a la escritura poética. Así es como la amada ausente, sea así realmente o simplemente como temor o anticipación, provoca la emoción del amor como deseo no culminado, como anhelo, es decir con una fuerza o energía que desborda el propio ser del poeta y lo conduce a la escritura como remedio (*pharmakon*) pero también como sustituto, signo y, en cierto modo, realidad alternativa existente en un mundo posible de ficción. En ese mundo ficcional la amada existirá también,

de otro modo, que podríamos definir siguiendo dos vectores diferentes y complementarios: el semiótico, representacional, simbólico, dotado de sentido interpretante (*hermeneusis*), y el existencial, ontológico (ente) y metafísico (sujeto humano), que remite a un ser nuevo refigurado desde la escritura hasta el sentido, y de ahí a la emoción y la imaginación.

### **Seguro azar, la reafirmación de la vocación poética**

La mujer amada, típico objeto de la poesía amorosa, aparece curiosamente como imagen representada (refleja en) e incluso como proyectada (reflejada para, hacia) en un elemento *ad hoc*: el agua. Como en tantas ocasiones, la amada se halla ausente y, entonces, mediante una operación epistémica compleja es trasladada del signo-símbolo a una cierta realidad (emocional y ficcional) que es el argumento, tan sugerente, de estos versos: “No te veo la mirada / si te miro aquí a mi lado. / Si miro al agua la veo”. Pero, sorprendentemente, más allá del proceso de visualización fundamentado —claro— en imágenes, también se produce otro fenómeno que se transmite igualmente a través del agua: “Si te escucho, / no te oigo bien el silencio. / En la tersura / del agua quieta lo entiendo”. Se trata pues de oír el silencio (ya de por sí elaborado como proceso) y hacerlo a través del agua tersa, como si ese tipo de espejo fuera capaz de transmitir no solo la imagen sino también el sonido, incluido el sonido del silencio, equivalente de la ausencia en el nivel de la imagen. Se trata sin duda de un intento supremo de atraer, desde la materialidad excepcional del agua, la imagen y hasta el sonido, el rostro y la voz de la amada. El intento de transubstanciación es tan intenso que hasta el cielo (no infinito) es atraído hasta el agua para formar parte del proceso y consumir el deseo de aquella presencia, *a priori* definida como difícil, o imposible. El título del poema, ‘Otra tú’, dice bien la traslación semiótica y ontológica antes citada, así como la evidencia de un ser alternativo, o lejano, o diferido en el tiempo y el espacio.

A fin de cuentas la poesía amorosa de Salinas requiere condiciones que hacen del amor configurado una pasión un tanto especial, por no decir específica, o alternativa, por lo diferente y alejada de lo habitual. En primer lugar, la amada posee una fuerza pasional centrípeta, ensimismante: “Amarte: iqué ir y venir / a ti misma de ti misma”, no ya que atraiga a ella al otro objeto del amor, sino quizá un amor que se concentra en ella misma, acumulándolo, haciéndolo el objeto inmenso y deseado que la poesía requiere. Y, en segundo lugar, complementando sin duda lo anterior, la distancia del objeto amado, “vaivén sin parar” y

su corolario: “No, tu voz no, tu silencio”. Dos condiciones, la distancia y el silencio, necesarias para la poesía, porque la escritura se hace *in absentia* y porque el efecto de la ficcionalidad literaria ya se encarga de construir un mundo posible alternativo dotado de su propia existencia: “Pero tu voz no la quiero” (este poema se titula ‘La difícil’). Y como es habitual en la poética saliniana, todas estas maniobras de su universo metafísico (el *quién* del ser) se producen con la participación o la intermediación del alma, como en el poema titulado, esta vez, ‘La distraída’, del mismo libro, donde dice: “No estás ya aquí. Lo que veo / de ti, cuerpo, es sombra, engaño. / El alma tuya se fue / donde tú te irás mañana”. El cuerpo y el alma separados, y hasta contrarios, producen en el poeta (inmerso en su mundo personal y poético) la aversión del cuerpo, el *summum* de la metafísica llevada al extremo de la abstracción, y la añoranza o el deseo del alma (en tanto que dimensión posible y plausible que pudiera permitir la fusión de la otra alma), porque el *tú* —que es el todo de la amada, la amada misma— es otra dimensión, la tercera, que incluso trasciende el cuerpo y el alma en otro ente superador de los anteriores gracias a la fuerza constructora de la ficcionalidad poética. Esta misma idea se ve representada también en unos versos magistrales en los que encontramos tanto el fulgor poético como su dimensión metafísica asociados en una expresión irrepetible: “Tu recuerdo eres tú misma. / Ahora ya puedo olvidarte / porque estás aquí, a mi lado” (del poema ‘Amada secreta’).

En el poema ‘Mirar lo invisible’, Salinas plantea una tipología fenomenológica adaptada a su universo personal y poético, dadas las condiciones previas que el poeta ha establecido para trasladar a la poesía su emocionalidad. El mundo ha fluctuado —“de esos que yo antes soñaba”—, bien sea porque eran unos “vagos mundos desmedidos”, bien sea porque el poeta ya no los desea. Además, el mundo parece haber cambiado de tal modo que su percepción ha debido adaptarse hasta el extremo de funcionar de un modo exultante e inusual: “por lo que no puedo ver / llevo los ojos abiertos”. De este modo, Salinas se reafirma en su vocación poética, pero modelada por una sugerente inclinación por la abstracción, única manera de poder percibir lo esencial del mundo (lo que a la poesía interesa) y todo aquello que, en la ficción, pudiera tener la posibilidad de construir un mundo alternativo, a la medida del poeta en su sensibilidad y en su emocionalidad. En el poema ‘Amiga’, unos versos tajantes, de estirpe puramente metafísica, dicen perfectamente el proyecto antes descrito: “Para mirar el mundo, / a través de ti, puro [...] pero invisible siempre, / sin verte y verdadera”.

La dimensión metapoética de la lírica saliniana no es un objeto estético postmoderno, artificioso, para uso indiscriminado de no se sabe qué tipo de lectura, sino una dimensión específica, especial, de exégesis interna de la poesía de Salinas. Es un modo de entender el mundo a través de la reflexividad operada en el ámbito del sentido, y por ende una capacidad del poeta de construirse a sí mismo en su escritura: “esto que me queda ahora / clavado e inolvidable / como el más alto cantar, / esto, que nunca se olvidará / en mí porque fue del tiempo, / de tan mío, de tan visto, / de tan descifrado, fuera, / eternidad, lo olvidado”. De este modo, lo que pudiera en principio ser considerado una simple maniobra parestética se convierte en un fenómeno de transformación ontológica, por el que el juego verbal y su sentido reflejo remiten a una construcción humana, a una existencia de Salinas (y su amada) en la poesía, ese otro mundo anhelado al que el poeta estaba destinado.

### ***Fábula y signo, las aporías de la amada***

El mundo posible de la ficción y la imagen poética, en aleación perfecta para hacer posible la existencia en la poesía, tiene en Salinas una protagonista excepcional: la amada re-creada en el verso. En algún momento preciso, por cierto bastante frecuente, la amada está ausente y solo queda su recuerdo en la memoria: “Sí, tú naciste al borrárseme / tu forma. / Mientras yo te recordé / ¡qué muerta estabas!” (el poema se titula precisamente ‘Vida segunda’). Luego la ausencia, o la distancia, aumentan debido al paso del tiempo y al debilitamiento progresivo del recuerdo: “Estabas ya, sin límites, / perdida en la desmemoria”. Y en ese momento, se produce el acto de la creación del mundo ficcional por medio del verbo poético: “Y te tuve que inventar [...] nueva, / con tu voz o sin tu voz, / con tu carne o sin tu carne. / Daba lo mismo. / Eras ya de mí, incapaz / de vivirte ya sin mí. / A mis medidas de dentro / te fui inventando, Afrodita, / perfecta de entre el olvido, / virgen y nueva, surgida / del olvido de tu forma”. A este respecto señala Alma de Zubizarreta: “el poeta se dirige con el *tú* que otorga existencia y esencializa [...] pero en este caso no es la memoria [...] lo que Salinas quiere salvar, sino, como Proust, a ella, ente real, singular y concreto [...] para siempre perpetuada en su poesía” (1969: 93). La verbalización de ese modo re-creador poético como un nuevo mundo posible ficcional se lleva a cabo por medio de una expresión metapoética, en la que la voz de Salinas se duplica o desdobra reflexivamente para decir por qué y cómo surge, de nuevo, la amada, su objeto existencial y poético, recuperada

ya del olvido y las tinieblas de la razón, salvada y traída de nuevo al mundo de la emoción poética. Dice Jorge Guillén: “los seres significan, son signo de una trascendencia” (2007: 8). El narrador poético cuenta la experiencia misma de la creación y su proceso, sujeto a la emoción tanto como atento a la temática de la memoria y la re-construcción de su imagen anhelada, necesaria en la poesía y en la existencia.

El poeta vive en la poesía, o vive en su poesía más que en el mundo habitual de los hombres, porque vive en el mundo que ha fabricado poéticamente, allí donde su ficción es otra realidad más acorde a sus deseos, a su inteligir, incluso a pesar del otro mundo que todos consideran el normal o habitual (real). En este mundo propio —poético, ficcional— todo es posible (a diferencia del otro), incluso si el mismo creador-poeta mantiene con su mundo relaciones a veces sorprendentes, paradójicas, confusas para el resto de los humanos, y para buena parte de sus lectores: “Si esto que ahora vuelvo a ver / yo no lo vi nunca”. El mundo posible de la ficción tiene también sus procesos y procedimientos, humanos, cambiantes, imprevistos o simplemente dificultosos. Por eso surgen las cosas, nuevas, construidas, inventadas, “es otra cosa, otra tierra/ que brotaron anteayer”, incluso si el creador poético percibe una “imposible identidad”, sorprendido y hasta apabullado por el devenir de las cosas que él mismo construye. Aunque en esto el mundo ficcional no se diferencia del mundo real, porque ambos son “reales” para quien vive (en) su mundo, y porque el ser humano, en su contingencia mundana tanto como en su contingencia poética, construye las cosas junto a su existir del modo que le es propio.

A nadie se le oculta la enorme dificultad que supone, incluso en el ámbito poético, definir y/o explicitar en qué consiste y cómo funciona el impulso que lleva a la creación. Como en este caso se trata de un objeto, es decir un gesto, o mejor una acción surgida del interior emocional, entonces no es fácil explicarlo racionalmente, a menos que sea por medio de un lenguaje que se identifica con la misma emoción: “Si ya te acaban ahora, / es que te salvas de nuevo, / es otra vez que te escapas” (‘Salvación’, el poema que culmina *Fábula y signo*, antes de *La voz a ti debida*). Es algo hecho, como terminado, la “salvación” obtenida sin saber cómo ha sido y queriendo saber, ahora (o luego), en qué ha consistido. Y la respuesta es: “No eras de nada, de puro / querer, de querer sin más”. En verdad, el impulso se resume en “querer sin más”, una especie de aporía para decir lo que ya ha sido antes de que incluso se haya querido que fuera, o al menos sin haberlo racionalizado demasiado: “Ahora, intención, ya estás hecha”. Este nivel metapoético

de la expresión saliniana tiene que ver, en este caso, con una temporalidad revisada, en la que el concepto de tiempo habitual ha sido desmontado, o anulado, para dar paso a una intemporalidad supraexistencial, cuyos objetos y gestos funcionan de otro modo: “virgen ímpetu primero / de todo y nunca de nada”; eso sí, sin renunciar al mundo y a una existencia alternativa, diferente, construida en la ficción: “Tú arriba, ingrávito, leve, / salvado ya de ser vida / tú mismo, para vivir”.

### ***La voz a ti debida*, la culminación del amor por el pronombre hecho carne**

El poema que da inicio a *La voz a ti debida* señala una identidad que luego permitirá todo el juego del amor. Es “ella”: “Tú vives siempre en tus actos”, asociada a lo mundano, el viaje, la existencia plena: “La vida es lo que tú tocas”, dibujada como una hacedora del mundo, quizá el mundo-todo en el que el amante busca su alojamiento, porque ella no se equivoca, salvo que aparezca la otra identidad: “Una sombra parecía. / Y la quisiste abrazar. / Y era yo”. Esa enunciación del yo existencial y poético a la vez, solo se culmina al final de un trayecto recorrido exclusivamente por ella, el objeto amado, el objeto del amor, el objeto de la poesía, al modo de una *anunciación* casi sorprendente, exclusiva, reservada para el narrador que construye el mundo ficcional de ese amor re-presentado, y referencial como ninguno. De ahí el tono fácilmente asociable al registro autobiográfico, mediante el que se traslada a la escritura un fragmento de existencia con el ánimo de trascenderla o superarla en el otro ámbito —el auto-ficcional—, que se corresponde con el mundo ficcional asociado a la expresión poética, cuya clave es la experiencia amorosa vivida con una intensidad única. En esta misma línea argumentativa, Juan Villegas define la poesía existencial de Salinas del siguiente modo: “la poesía amorosa de *La voz a ti debida* corresponde a una concepción del amor muy del siglo XX, en la que por su intermedio el hombre se aproxima a su realidad más verdadera, más auténtica, y que potenciado por la fuerza del amor se salva de la banalidad caótica de la existencia o del confuso foso de la nada” (1976: 129-130).

El poeta, como gran constructor de mundos poéticos, no siempre atiende las expectativas de un mundo construido al modo como lo entendemos habitualmente. Ya dice Salinas a propósito de la lengua en *El Defensor*: “tomamos de la atmósfera algo, impalpable, invisible, que adentramos en nuestro ser, que se nos entra en nuestra persona y cumple en ella una función vivificadora” (2002: 281). A este respecto,

Jorge Guillén dice que en la poesía de Salinas hay “una voz que intensifica —con delicada fuerza— la vivificación del mundo” (2007: 7). En realidad se trata de complejas o densas imágenes poéticas en las que el mundo construido que nos ofrece Salinas tiene una configuración particular, diferente, y hasta inesperada: el poeta se olvida de la gente (la sociedad del mundo), de la amada (su objeto anhelado) y de sí mismo (interrogador vuelto interrogante). El mundo, que es todo lo citado antes, es insuficiente, hasta llegar a la misma muerte; y entonces hace todo lo posible (la poesía) por encontrarla de nuevo y vencer la ausencia, de nuevo: “dejar / de vivir en ti, y en mí, / y en los otros. / Vivir ya detrás de todo, / al otro lado del todo”. En este caso se podría decir que el mundo (construcción poética) ha sido sacrificado con todo lo que contiene (proveniente del mundo real), y entonces no queda más que la voz —“por encontrarte”— construida en la poesía (el “puro” mundo de la ficción literaria), eso sí sin la presencia de la humanidad, ante un vacío desafiante (“detrás”), en un estado de desesperación (anhelo intensísimo) que no puede ocultarse disfrazado de simple deseo. Una vez más, el registro metapoético nos aporta una interpretación clarividente porque facilita la comprensión de la expresión poética y la explicación de un mundo construido complejamente. Y es que Salinas nos aclara el proceso que él utiliza cuando construye su poesía-mundo: “Tengo que vivirlo dentro, / me lo tengo que soñar”. Incluso con la amada presente no es suficiente para su mundo, tiene que inteligirlo, dotarle de una existencia más allá del existir, en el otro mundo de la ficción donde la emoción encontrará su sentido.

Queda claro que la poética saliniana está íntimamente relacionada con la construcción de un mundo posible ficcional en el que se ubica su imaginario emocional y lírico, al que se accede por una fenomenología compleja, así como la dimensión metafísica que ello implica por cuanto el poeta define el *quién* de su identidad en el ámbito poético del *tú* de la amada y de su propio yo afiliado a un destino construido en la pasión amorosa de su existencia. O sea que, de algún modo, el amor es el verdadero constructor de la existencia, tal como afirma Jorge Guillén: “Es el amor quien descubre —y crea— a los dos amantes. Un nuevo yo se afana tras un nuevo tú” (2007: 15). En ello incide asimismo Alma de Zubizarreta: “Salinas descubre la relación dialógica existencial del amor, dentro de la cual la palabra crea a la amada —hito en el itinerario de la relación que va desde las cosas al Absoluto— en una depuración verbal hasta el pronombre” (1969: 21). Y en este mismo sentido se puede entender el argumento de Jean Cross Newman: “El amor no es

otra cosa que el localizar en un ser, en un nombre, en una vida, dentro de los límites de un rostro y un cuerpo todo un mundo de abstracciones y anhelos, de espacios infinitos e irrealidades sin medida” (2004: 239-240).

Pero, al tratar de mundos ficcionales y de juegos de identidades, vienen a colarse en el argumento otros temas que van lógicamente vinculados a ellos, y de modo muy principal además. Se trata por ejemplo de la temporalidad, del problema del tiempo que toda narratividad implica en su propia determinación narrativa-ficcional y, más aún, en su especificidad metafísica-identitaria. El sujeto poético construye también un tiempo, que es el de su existencia trasladada al mundo ficcional, y el de ese vivir el amor junto a la amada (no siempre *in praesentia*): “¡Ay, cuántas cosas perdidas/ que no se perdieron nunca! / Todas las guardabas tú”. La temporalidad es una dimensión fundamental de la creación poética, por mucho que se considere la poesía como una expresión de marcada intención intemporal, ya que ese tiempo construido/vivido define el ser poético en su identidad (humana, existencial, pero también poética, y ficcional). A este respecto señala Montserrat Escartín: “Desde el instante en que se tiene certeza de que lo visto es solo un reflejo de lo que es, el poeta inicia una larga búsqueda de la verdad última dentro de sí, como creación propia. El instrumento para lograrlo es la palabra [...] dado que nombrar permite poseer, ordenar el caos del mundo y crear uno propio” (2007: 31). Además, la temporalidad, como es obvio, en su dimensión íntimamente humana, va asociada a la memoria personal. Ahí se conjugan entonces los factores determinantes de la temporalidad en relación con la identidad, al amparo de una metafísica existencial: “En ti seguían viviendo. / Lo que yo llamaba olvido / eras tú”. Como el tiempo humano viene a ser identificado con la existencia en el mundo, la temporalidad es una clave principal de la narratividad (la historia del amor-pasión objeto de la poética saliniana) y de la ficcionalidad (el mundo posible construido por el poeta): el tiempo vivido (el amor, la pasión, la existencia) se traslada en otro tiempo a la poesía (el texto, el poema, los libros, la literatura) y allí luego construye otro tiempo (ficcional, posible, total). Todos esos tiempos, claro, confluyen en la temporalidad de Salinas como un torrente de pasión y gozo al que el lector no puede menos de reconocer como un ente emocional muy próximo, pero también como una existencia que (casi) se vive en paralelo a la propia.

Hay una relación intrínseca que se produce entre el proyecto de construcción del mundo (ficcional, posible) y el objeto de la amada

(deseo, sueño) desde el momento en que Salinas plantea un orden cósmico o planetario a su manera: “No, no dejéis cerradas / las puertas de la noche, / del viento, del relámpago, / la de lo nunca visto”. El mundo queda abierto infinitamente, incluidas “las incógnitas”, hace incluso alusión al fin de los tiempos, y así *todo* queda dispuesto para que en ese mundo suyo pueda caber *todo*, o sea *ella*, el advenimiento de la amada. Eso sí es consciente del límite humano, es decir *suyo*: “Aunque sé que es inútil. / Que es juego mío, todo”, se trata de un mundo de ficción (a hacer ficción le llaman “juego”) en el que el poeta lo dispone todo a su modo, personalmente, limitadamente, mientras dura la ausencia. Otra cosa será cuando la amada esté presente: entonces ya no habrá ficción, su presencia bastará, lógicamente, para hacer posible ese existir del amor, que ya no será poesía, ficción, sueño, sino una realidad, una verdad presente, carnal (el signo-símbolo suele ser el beso en este caso). Incluso se podría hablar de una especie de catarsis fenomenológica, mediante la cual la construcción del mundo sintetiza el objeto que lo contiene, dando lugar a una síntesis mundo-amada, que sería en realidad una antítesis procesual permanente: el poeta construye un mundo en el que puede imaginar-sentir el amor en ausencia de la amada y, por el contrario, pero simultáneamente, vive la existencia real del amor junto a la amada en su presencia. Son dos mundos diferentes, claro, el del amor carnal (por no decir real) y el del amor poético (por no decir artificial), pero la poesía los convierte a ambos en una vivencia emocional única y trascendente, por la que afortunadamente, en el nivel de lo literario-artístico, todo lo acabamos entendiendo como una misma cosa: la pasión amorosa considerada efectivamente como la más elevada emoción humana, y la entrega de un poeta a la tarea suprema de la re-creación de esa emoción.

El poeta está en el mundo, es un ser humano en el mundo, “es-ahí” (ser-ahí, *Dasein*) en el mundo y para el mundo, donde la amada reside además. Pero también hay otro mundo (ficcional-poético) que el poeta ha construido con su sensibilidad y su deseo, donde está el “tú” de esa amada y el yo poético del poeta siempre anhelante, que son ambos el objeto poético con el que interactúa el narrador lírico de Salinas. En este sentido, hay un poema en el que Salinas juega con la idea del mundo, imaginando un dentro y un fuera del mundo (sea el real, sea el imaginado) y pasando de uno a otro por medio de una percepción-intelección basada en la mirada de la amada: primero viaja “adentro”: “Cuando cierras los ojos / tus párpados son aire. [...] Me sobran / los ojos y los labios, / en este mundo tuyo”; y luego está el “afuera”: “Cuando

vuelves a abrir / los ojos yo me vuelvo / afuera, ciego ya”. El poeta, a fin de cuentas, parece no sentirse cómodo en ninguno de los dos: en uno, porque le falta la visión del mundo real, con las cosas; en otro, porque estaba “descolorido” antes de conocer a la amada. O sea que la intelección del mundo será siempre imperfecta, inacabada, insuficiente para llevar a cabo el proyecto de su existir, siempre deseoso de más amplios horizontes, siempre anhelante ante cualquier estímulo proveniente de la pasión. Eso sí el poeta sabe muy bien su destino, en ese mundo, por muy confuso que se le parezca y por muchas dudas que se le planteen: “De ti salgo siempre, siempre / tengo que volver a ti”.

La fenomenología de Salinas incorpora algunas peculiaridades notables, sobre todo por el funcionamiento de sus componentes, destinados a pergeñar un universo poético original y único. El mundo, lugar en que concurre todo fenómeno, se ve afectado gravemente por la relación distante o cambiante con la amada: “El mundo material / nace cuando te marchas”, el mundo real no es percibido en presencia de la amada, sino en su ausencia, cuando el poeta ya no está absorbido por ella y su pasión, y cuando la soledad le enfrenta a una cierta realidad; de lo contrario, la realidad matérica se evade de la percepción de los amantes, absortos irremisiblemente en su pasión: “La materia no pesa. / Ni tu cuerpo ni el mío”. El objeto de la percepción, principal, se presenta siempre adobado de las características más llamativas, como corresponde efectivamente al objeto de la pasión amorosa y al centro de interés de la poesía: “tu carne no oprime / ni la tierra que pisas / ni mi cuerpo que estrechas”, “tu forma / corporal, / tu dulce peso rosa”, en este caso el cuerpo de la amada es percibido más como un elemento aéreo, fugaz e ingrávito, que como carnalidad, debido al efecto inducido por la ausencia. Esta es una especie de no-existencia existente, una antinomia metafísica relativa al existir propio de la amada que el poeta deja expresamente sin resolver: “la distancia, es / el hueco de tu cuerpo”, “tu memoria, es materia”. Para Salinas, el amor es elevación, no solo de los sentimientos y las emociones, sino de los mismos cuerpos, que vencen las leyes físicas por medio de fenómenos casi sobrenaturales, de entre los que destaca el beso: “Los besos que me das / son siempre redenciones: / tú besas hacia arriba, / librando algo de mí, / que aún estaba sujeto / en los fondos oscuros”, el beso es una operación carnal y corporal (sita en el mundo), mediante la cual los cuerpos y las vidas de los amantes se transmutan y casi volatilizan, para trasladarse a otra esfera o dimensión (ficcional) en la que otro mundo posible acoge los acontecimientos líricos, extraños, insuperables.

La pureza del amor saliniano quizá podría consistir en que no se trata de un amor bifásico, de dos amantes que se remiten el uno al otro su pasión, sino de un solo y único acto amoroso, el amor de uno solo: el de ella, en el que se subsume el de él. El poeta ama lo que la amada ama, que no es él mismo, sino el amor de ella cuando se manifiesta: “Y no quiero ya otra cosa / más que verte a ti querer”. Esta forma pura del amor, de tan sintética y concentrada, tiene su origen, en primer lugar, en una percepción casi obsesiva del poeta en relación con la amada, muy idealizada: “Lo que eres / me distrae de lo que dices”, “estoy mirando / los labios donde nacieron”, “yo no miro adonde miras: / yo te estoy viendo mirar” y, de forma culminante, “en el puro acto / de tu deseo, queriéndote”. En otro poema del mismo libro, con esa amable redundancia que tanto nos ayuda a profundizar en el sentido trascendente de su poesía, Salinas escribe: “pedirte que me quieras / es pedir para ti: / es decirte que vivas, / que vayas / más allá todavía / por las minas / últimas de tu ser”. Y tiene, también, su origen en la fuerza constructora del verbo poético que expresa el amor, donde de nuevo el acto de amar se resume en una sola persona, en este caso por el reenvío de la otra, su delegación: “La forma de querer tú / es dejarme que te quiera”, pero intermediada por el temor: “de miedo / a que no sea verdad / que tú vives y me quieres”, “esa soledad inmensa / de quererte sólo yo”.

La identidad de la amada —en el caso de Katherine Reding se llegó a suponer, erróneamente, que no tenía una identidad humana real, carnal— implica una especie de conflicto, no emocional, sino ligado al destino particular del poeta: “¿Los pronombres *Yo*, *Tú* son entes metafísicos? Estas condensaciones monosilábicas nos sitúan frente a los amantes en una profundidad de esencia que jamás abandona su existencia” (Guillén, 2007: 15). Según Carlos Feal Deibe, “todo está en la amada, porque la amada está en todo” (2000: 107). En los últimos poemas del libro, el poeta “busca” a la amada, trata de comprenderla, saber su identidad, y halla por fin una especie de código de su existencia, como si fuera una clave metafísica (existenciaria) de lo que es en realidad: no la encuentra en la duda, no viene por el dolor, no surge de la angustia, sino que “tú ibas por las últimas / terrazas de la risa, / del gozo, de lo cierto. [...] a ti se te encontraba / en las cimas del beso / sin duda y sin mañana”. Esta identidad propia de la amada está, consiguientemente, ligada a un mundo, en el que los amantes existieron: “no sé dónde estuve / contigo. / Allí me llevaste tú”. La historia ya pasó, el poeta está en otro ámbito, y desde él le resulta imposible,

ya, volver a aquel en que tuvo lugar la pasión con la amada. Eso sí la poesía hace posible re-presentar lo que ocurrió a pesar de la ausencia de la amada, a la que el poeta tendría ya un difícil acceso, en aquel otro mundo “real”. Las claves de semejante ecuación emocional son: “A ti solo se llega / por ti”, “adonde estuve / sólo / se va contigo, por ti”, el hecho de que la amada resume o sintetiza “todo” el amor y que el amor del poeta se subsume en ese amor total.

La ausencia, la soledad, y el deseo, la duda, van asociados a una vivencia intensa en relación con el amor: la carnalidad. Su fuerza arrasadora construye energías antes ocultas o desconocidas y parece reconstituir en la sensibilidad del poeta un territorio nuevo donde crece y crece su sensibilidad: “las manos y los labios, / con los ojos cerrados, / recorren tiernas pruebas: / la lenta convicción / de tu ser, va ascendiendo / por escala de tactos, / de bocas, carne y carne”, “un cuerpo besa, abraza, / frenético”. De modo que esa carnalidad se añade a la unidimensionalidad del amor saliniano, al hecho de concentrar en una sola persona la acción del amor: “formándote tú misma, / naciéndote, / dentro de tu querer, / de mi querer, confusos”, “la irrefutable tú, / desnuda”.

Hay un suceso que se produce en la poesía de Salinas como un acontecimiento único y quizá excepcional: la identidad es el pronombre y, en concreto, el pronombre *tú*, trasunto ficcional y poético de la amada, a la que no se nombra nunca y cuya existencia algunos daban por absolutamente ficticia (existente ficcional). Se trata de un ente de ficción poética dotado en este caso, sin embargo, de referente, carnal, humano, femenino, pura seducción además: “Para vivir no quiero / islas, palacios, torres. / ¡Qué alegría más alta: vivir en los pronombres!”. Y como pronombre, vive en ausencia del nombre, o sea vive, existe en el mundo posible saliniano, aquel alternativo donde ella —la amada— vive incluso ausente o distante, a base de ficción constructora de una identidad existencial y humana, por la fuerza que el amor-pasión impulsa en el alma —esa *otra* alma— de Salinas. Hasta llegar a monopolizar todos los nombres en un pronombre que solo es uno: *tú*, que es ella con su nombre y su persona (detrás): “sólo tú serás tú”.

La temática existencial, en cuanto dimensión apropiada de la identidad, tiene su recorrido metafísico porque en la poesía de Salinas, a diferencia de otras, *hay* “una desconocida / alta, pálida y triste”. Existe la amada, tiene un nombre, o sea *es alguien* (ese *quién*); y por tanto existió para hacer posible la pasión (emocionalidad), ha existido en el escribir cada palabra de cada poema, o cada carta, y vuelve a

existir en la re-figuración que el lector construye en su lectura. Todos esos *existires* redundan en una función existencial, metafísica, por la cual un sujeto humano es llamado a trascender(se), en este caso por medio de un universo literario relativo a un mundo ficcional; y por mucho que el poeta juegue a veces con esa misma identidad que, al enigmatizarla, solo hace que sea más evidente, y verdadera: “quién eres tú, mi invisible”.

En el contexto de una narratividad poética, es decir adaptada a las imágenes del discurso poético que cuenta (narra) una historia, la temporalidad saliniana pasa a funcionar de un modo distinto, adquiere una dimensión más radicalmente existencial y, por supuesto, metafísica. El tiempo cósmico representado adquiere un tono simbólico-metafórico: “La espuma, hora tras hora, / infatigablemente”, o una realidad física inesperada, original, grandiosa: “desde cénit total / mediodía absoluto”. El poeta nos lo presenta en su circunstancia, nunca mejor dicho: “antes de las distancias”, lógicamente opuesto al espacio, o al espacio-tiempo (siempre el temor) y, además, no duda en mostrar el intento de alejarlo, no computarlo: “El tiempo no tenía / sospechas de ser él”. Tales aparejos preparan el escenario de una historia narrada en la que el beso, de nuevo, siempre, obtiene un protagonismo sustancial: “No nos hacía / falta. Besarnos, sí. / Pero con unos labios / tan lejos de su causa, / que lo estrenaba todo, / beso, amor, al besarse, / sin tener que pedir / perdón a nadie, a nada”. Y este beso, gesto principal de la narratividad poética de Salinas, requiere entonces esa relativización temporal que los amantes necesitan y que hará posible vivir su pasión sin límites: “Para vivir despacio, / deprisa”, “para vivir, vivir / sin más”. El impulso de la expresión poética es tan intenso que no puede por menos de alcanzar el éxtasis, pero sin dejar de asociarse a ese tiempo convertido ya en existencia: “Y entonces nos dejaba / ingravidos, flotantes / en el puro vivir”.

Otro símbolo-gesto, la lágrima, anuncia claramente la separación de los amantes, la tan temida ausencia y la dolorosa soledad del poeta, a pesar de la actitud estoica que las compensaba. Al final del libro, este fenómeno inunda la percepción del poeta, que lo utiliza para re-definir y quizá re-ubicar, trasladar en el espacio y en el tiempo su pasión, dotarla de una razón (sentido), tal como afirma Jean Cross Newman: “Salinas suele racionalizar ausencia en presencia, poblando los espacios vacíos en torno a él con la imaginada amada” (2004: 240). El poeta trata de ser razonable en medio y dentro de su emoción, sensitiva y lírica a la vez: la amada no puede ver las lágrimas, se van de su ser

(no son de ella), “se van a nada” (dolor absoluto), ella no las puede besar (y eso que el beso, antes, lo podía todo), “tienen sabor / a los zumos del mundo”, y el poeta no sabe mucho de esas lágrimas, ni para quién son. Pero aquellas lágrimas del poeta contienen algún mensaje: “Lo que quieren se queda / allá atrás, todo incógnito”, son tan intensas que si dijera su nombre nadie sabría a qué se refieren, por quién corren de unos ojos a unos labios en cada caída no solo física, emocional, sino metafísica: son una destilación del ser de la amada que se desvanece en la distancia.

La ausencia de la amada provoca, lógicamente, la soledad del poeta enamorado. Por eso, Salinas alude frecuentemente al alma, obligada traslación al espíritu del cuerpo que ya no es o no está aquí y ahora, pues de ese modo es como también puede re-tener en cierto sentido la figura del amor, en su memoria y en su emoción, a pesar de los signos que la sustituyen en la poesía, con una actitud ciertamente tranquila, sin desesperación por lo general: “Y marcharse despacio, / despacio, con el alma, / para dejar detrás / de la puerta, al salir, / un ser que descansara”. Desde este punto de vista de la ausencia-soledad, en tanto que dos momentos o situaciones del poeta frente al mundo y en relación con la amada, cabe considerar estos dos versos definitivos: “Su gran obra de amor / era dejarme solo”. Asumida pues la situación, el poeta seguirá en el mundo, en su mundo, a su modo, en la poesía, donde ella estará —ficcionalmente— más presente que nunca (*Tú*): “A ella, que llena el mundo, [...] Que quepa en monosílabos”. Sin olvidar el gesto-símbolo que preside toda la poesía saliniana (el beso) y que se muestra exuberantemente a lo largo de la trilogía del amor, como una carnalidad trascendida, posibilista, imprescriptible: “Los labios ceden, rinden / su forma al otro labio / que los viene a besar. [...] allí se aprieta el mundo”, capaz incluso de transmutarse y autoescindir, “cuando pasen los labios, / sus besos” y dar el relevo a su antagonista racional-pensante, cuando ya los besos solo sean pensados: “cuando toco tu frente / con mi frente, te siento / la amada más distante”, o sea “tu ausencia / sin labios”. En la soledad, tras la ausencia, la pasión no dejará de existir, sino que existirá de otro modo, no real, pero construyendo la existencia atormentada del poeta, porque es algo “más palpable que tu cuerpo”. En la poesía es pues posible re-figurar, reconstruir, dar una existencia, otra, a lo que fue antes: “Estar ya siempre pensando / en los labios, en la voz, / en el cuerpo, / que yo mismo te arranqué / para poder, ya sin ellos, / quererte”. Pero, ¿cómo hacerlo? sencillamente, gracias al *cogito* cartesiano, en una cosmovisión racional,

llevada al límite de la razón desde la emoción poética: “tu solo cuerpo posible: / tu dulce cuerpo pensado”. Ahora bien, conviene dejar claro que el poeta no sufre *in extremis* toda esta situación (ausencia) y la acepta estoicamente, porque ya sabe la imposibilidad de su aventura o la caducidad que afecta incluso, también, a la pasión amorosa. De ahí estos versos terminales, casi trágicos, que anuncian la verdad del final: “eres sólo / el gran deseo inútil / de estar aquí a mi lado”. El amor, entonces, al no poder vivirse carnalmente, en el mundo real, es re-construido, se hace una aventura nueva, en la poesía: “tu vivir conmigo / es signo puro, seña, / en besos, en presencias, / de lo imposible”.

La dicotomía cuerpo/alma, en principio aristotélica y cartesiana, es otra de las constantes de la poesía saliniana. En realidad queda asociada, por lo general, al fenómeno dual y trágico de la presencia/ausencia, aunque también a los actos, siempre tan enigmáticos, del juego amoroso: beso, deseo, anhelo, mirada, palabra, viaje, etc. De ello resulta sin duda esa dimensión metafísica de la poesía de Salinas, pues el cuerpo remite al *quién* del ser que posee ese cuerpo, y el alma es como la dimensión abstracta del *quién* llevada a un ente, hecha entidad. Un ejemplo es el momento en que conoce a la amada, y con los besos y el cuerpo decide realizar su pasión: “Me iré, me iré con ella / a amarnos, a vivir / temblando de futuro, / a sentirla de prisa”. Pero, luego, cuando ve que no es suya o no es para él, entonces es cuando la posee, quizá tras hacerla alma, espíritu, o sea poesía: “cuando la lleven, / dócil, a su destino [...] Y veré / que ahora sí es mía, ya”.

La existencia, tal como la concibe Salinas en su poética, no se asocia simplemente a la vida ni a vivir el amor, sino a una concepción compleja de un existir a pesar del tiempo y del espacio, la alteridad frecuentada de la amada y una subsidiariedad un tanto original, conducente todo ello a una trascendentalidad o eternidad como efecto poético final y culminante. La poesía viaja a través del tiempo y del espacio para hacer posible la existencia del sujeto (poeta) y del objeto (amada, amor) de la fenomenología amorosa: “otro ser, fuera de mí, muy lejos, / me está viviendo”, “allí / estoy besando flores, luces, hablo”. Pero esta distancia espacio-temporal puede sobrellevarse por el efecto existencial de la *otra*, del otro ser que suple al ser del poeta y lo complementa-completa: “vivir / sintiéndose vivido”, “ignorancia / de lo que son mis actos, que ella hace, / en que ella vive, doble, suya y mía”, de modo que el poeta en soledad y a distancia se ve trasladado a otro existir alternativo —no solo poético por cierto— por medio de la acción existencial y poética, de Salinas. Este fenómeno implica un cierto grado de subsidiariedad

del poeta respecto del mundo, como maniobra quizá para poder abor-darlo, dada la dificultad que ello le supone: “Que hay otro ser por el que miro el mundo / porque me está queriendo con sus ojos”; pero también induce o impulsa la trascendencia que toda poesía persigue. En concreto, se trata, obviamente, de la elevación que la pasión amorosa saliniana produce, y que se extiende de principio a fin de su obra poética: “este vivir mío no era sólo / mi vivir: era el nuestro”, pues la fusión de ambos seres en el amor trasciende incluso la muerte, en la poesía.

La ausencia marca sin duda una buena parte de la experiencia del amor-pasión saliniano provocando, no desesperación o ansiedad, sino un malestar contenido, casi escéptico, que se manifiesta por la expresión del vacío, el sueño, la ceguera, el silencio, la soledad, la espera o el temor apaciguado. Todo ello es consecuencia del modo de relación que el poeta mantuvo con su amada pero, a su vez, tiene un contrapunto o elemento compensador en la figura-gesto del beso. Ese beso que se vive en el presente o que se recuerda en la distancia o que se espera tras un reencuentro: “Ayer te besé en los labios. [...] Hoy estoy besando un beso”, tiene siempre el aderezo de la carnalidad: “Te besé en los labios. Densos, / rojos”. La ausencia es la imposibilidad de tener el cuerpo y, por tanto, de besarlo; pero el beso significa (evoca) de un modo u otro la inmediatez presente y disponible del cuerpo. O sea que el beso, incluso cuando la amada está ausente, rememora o reconstruye su presencia, aunque ese beso dicho o verbalizado ya no sea el beso real sino su trasunto mediático (semiótico) y poético: “Te estoy besando más lejos”. Por eso el beso se convierte en un fenómeno principal, junto al pronombre “tú”, de la poesía de Salinas, el gesto por el cual es posible re-construir esa entidad tan difícilmente definible que es el amor, capturar un instante la sensación producida por la pasión amorosa y su emoción trasladada desde el autor hasta el lector.

### ***Razón de amor, la comprensión de la pasión infinita***

Este quinto libro de Salinas y segundo de la trilogía del amor, se abre con el verso que dice “Ya está la ventana abierta” y anuncia el otro nuevo mundo que viene ahora, la apertura hacia todo lo que existe, “deja el amor atrás” y reafirma su certeza de que “ya es del mundo”, porque el amor o la relación intensa que ha sido anuncia la separación. Ahora las cosas ya no serán como antes, cuando existir era así: “un día nunca sale / de almanaques ni horizontes: / es la hechura sonrosada, / la forma viva del ansia / de dos almas en amor, / que entre abrazos, a lo largo / de la noche, beso a beso, / se buscan su claridad”. En el poema

siguiente se habla de separación, de ruptura, aunque el amor, ahora devenido un fenómeno eterno e intemporal, perdure en el alma saliniana: “¿Serás amor, / un largo adiós que no se acaba? / Vivir, desde el principio, es separarse”. Pasamos entonces, en esta fase poética, de la carnalidad presente, de la intensidad pasional, a otras formas del amor; seguirá siendo en el mundo del mismo modo que habíamos definido según una metafísica existencial enfocada sobre la identidad del sujeto humano, pero sus conceptos irán por otros derroteros: la salvación, “bajo el techo que es la tierra nuestra, / inasequible, incierta eterna, / jugando con nosotros / a será o no será”; lo sobrenatural, lo maravilloso y lo imprevisto se habrán de presentar en este nuevo modo de estar-en-el-mundo porque “el hecho más sencillo, / el primero y el último / del mundo, fue querernos”.

A medida que la existencia avanza, la dimensión objetiva, directa, carnal del amor, se va alejando, y aparece la otra dimensión, más abstracta, diferida, de la relación amorosa, ya interrumpida. Pero ahora, paradójicamente, es cuando Salinas, a distancia ya y sin la presencia de la amada, elabora su definición del amor, más conceptual y sintética, dotada de mayor reflexión y acaso más teórica o sistémica. En uno de los primeros poemas, el poeta contempla el amor como si fuera un constructor que necesita definir por sus rasgos vividos, experimentados, todavía ligados a su pasión no-extinta: “Torpemente el amor busca”, ahí están sus devaneos, sus preocupaciones; “no tiene ojos que le satisfagan / su ansia de ver”, los límites a que estuvo sometido, un cierto relativismo; el amor que tanto ha disfrutado no ha sido sin embargo fácil, “se tropieza con el cielo, / con un papel, o con nada”; hacerlo vida, convertirlo en vivir, tampoco, “ni aire ni tierra ni agua / le sirven para salir / desde su mina a la vida”; el amor es irreductible porque “sólo quiere, quiere, quiere”; es difícil hacer del amor un viaje, un proyecto, pues “sólo va hacia su destino / con las alas y los pies / que de su entraña le nazcan” o “está como masa oscura, / en el fondo de su mar, / esperando que le lleguen / formas de vida a su ansia”; cualquiera diría que el amor fue tan ardiente si, ahora, ya “el amor no es una rosa. Un día azul; el amor / no es tampoco un mañana”. Al final parece que el poeta se conforma con esperar, atrapado en un sueño (soñando con ese amor), en un “esperar desesperado: / a fuerza de tanto amarla”. La pasión saliniana queda ya en rescoldos, pero no se extinguen a pesar de la ausencia, porque no hay olvido, en la poesía.

Sin duda *Razón de amor* constituye en cierto modo el libro profundo que explica la identidad del poeta enamorado escribiendo sobre el

amor. En lo que se refiere a la amada, llega el momento de anotarla, explicitarla, sacarla a la luz (poética): “Estabas, pero no se te veía”, “Tu realidad vivía entre nosotros / indiscernible”, “El mediodía terrenal, / esa luz insuficiente [...] nunca pudo explicarte”, y lo que se dice es casi su imposibilidad perceptiva, una especie de desapercibimiento sistemático u ocultación, como si fuera mágica, sí, pero también en cierto modo proscrita. La razón (de amor) de semejante identidad y existencia no es solamente el secreto de la relación, sino la misma definición que el poeta otorga a tan elevado objeto de su pasión, que estaba resumida en el objeto mismo representado: “Tan sólo desde ti venir podía / tu aclaración total”, el poeta es el único descodificador de su enigma, el privilegiado *partenaire* capaz de explicar en qué consiste por medio de su saber inmediato. Avanzada ya la obra de Salinas y el desvanecimiento de la relación amorosa, como decíamos, el poeta descubre la clave de acceso a su objeto supremo: “a ti sólo se llega por tu luz”, que es como decir el aura de ella, su fuerza, su poder resumido en su identidad. En presencia de la amada, todo se construye en esa luz, símbolo de lo absoluto, casi divinidad, cuando ella con su presencia puede materializarlo, refigurarlo a su modo según su dominio: “Ni recuerdos nos unen, ni promesas. / No. Lo que nos enlaza / es que sólo entre dos, únicos dos, / tú para ser mirada, yo mirándote, / vivir puede esa luz”. Sin embargo, esta apoteosis de la amada coincide con el fin de la relación, se lleva a cabo cuando ya nada tiene remedio (en el mundo real), cuando aparece el pesimismo debido a la ruptura: “no volvemos a ver nunca en tu luz”.

La idealización de la amada, a causa del pronombre “tú” elevado a esencia constructora de existencia, no contraviene el principio existencial de la materia. Más bien produce, en esta compleja metafísica, una paradoja o dulce contradicción entre lo espiritual y lo material que hace de la materia una entidad volátil, abstracta, evanescente, y permite que el cuerpo, por ejemplo, se eleve al nivel del espíritu. A ello ayuda el ocultamiento de la identidad civil (que no poética) de la amada: “¡Cuántos años / has estado fingiendo, tú, la oculta, / ser la aparente hija / del mundo, de tus padres, de la tierra / en donde nació el tallo de tu voz”. Ahora bien, es la autonomía existencial de la amada la que mantiene siempre el poder re-figurador del amor y hasta del mundo: “En la común materia [...] que en ti llevabas, / te has infundido tú, y a ti te has hecho. / Ya no recibes vida, tú la creas”.

El poeta se transfigura (se re-figura trasladándose) en el poema constantemente, como si el yo de su ser fuera el objeto de su lírica;

pero en realidad se trata de una especie de metalepsis autorial (“auto-real” podríamos decir), por la cual el ser del poeta se metaforiza en ese yo del amante como sujeto del amor en la historia representada junto a la amada, verdadero motor del amor, ese amor que es el objeto supremo de la poesía saliniana. Eso sí en cualquier caso no cabe dudar de ese mundo-amor en cuyo centro se halla, re-viviendo la pasión, la amada, con una energía capaz de construirlo todo en la palabra poética: “Pero has vivido un día / todo el gran peso de la vida en mí. / Y ahora, / sobre la eternidad blanda del tiempo [...] marcada está la seña de tu ser, / cuando encontró su dicha”. Entonces aparece la temporalidad en el seno de la metafísica existencial de Salinas. Según Carlos Feal Deibe: “Para Salinas, el tiempo (presente y pasado) es pura latencia en una de sus dimensiones básicas. Pura tensión hacia el futuro” (2000: 108). La amada será convertida en huella, o sea signo de una realidad pasada, ya inexistente, para continuar en el tiempo, existiendo (de otro modo): “Y tu huella te sigue [...] anhelosa / de existir otra vez, siente la trágica / fatalidad de ser no más que marca / de un cuerpo que se huyó, busca su cuerpo [...] el recuerdo de tu planta un día / sobre la arena que llamamos tiempo”. De todo lo cual se deduce que si *La voz a ti debida* contiene toda la emoción de la “pasión” amorosa, parece corresponder a *Razón de amor* la fase de la “razón” que reflexiona sobre el amor y ahonda la metafísica existencial como ejercicio poético-filosófico de Salinas en su obra: “eres hoy sólo huella de tu huella”, todo se ha hecho poesía, o solo queda la poesía, para que el amor exista, siempre.

Así pues, en *Razón de amor*, que es el libro de la razón-reflexión sobre el amor, por tanto el más filosófico, o metafísico, encontramos la teoría del cuerpo poético saliniano, en concreto en el poema ‘Salvación por el cuerpo’. Una teoría de la metafísica trascendental de Salinas en relación con el cuerpo, ese objeto poético abundantemente representado en la poética saliniana y relacionado directamente con una determinada visión de la relación amorosa. El punto de partida es el problema del mundo (visión fenomenológica), y decimos problema porque el narrador poético vacila —razonablemente, razonadamente— entre dos niveles mundanos: “Sobre el mundo [...] bajo el mundo”, entre el suspiro y lo subterráneo, nada menos, vuela o se arrastra, con una alternancia, lógica por otra parte, ya que se trata del fenómeno del “cuerpo”. Entonces entramos en la dimensión de la materia: en principio se opone al espíritu, según la tradicional distinción: “cumplirse en la materia, / evadidas por fin del desolado / sino de almas

errantes”, pero el destino fijado por el poeta (el amor) hace que el cuerpo sea como un todo, o sea un mundo, el mundo en el que el amor se materializa (se hace materia). Entonces el cuerpo se hace carne y se hace vida, las dos condiciones necesarias para el amor que Salinas persigue: la carne es la materia por excelencia y la vida es la acción misma de existir por y con la carne. Con este sistema, Salinas ya habría hecho posible la construcción de su poesía amorosa, tan marcadamente existencial; pero todavía consigue completarlo con una especie de “dialogía corporal”, basada obviamente en el cuerpo, y por la que el fenómeno del cuerpo se complejiza-completa hasta definir un cierto nivel de perfección sistémica: “tú y yo en el mismo día, / un cuerpo que se busca [...] solo se encuentra en otro”. Y aún llega más lejos, cuando establece una relación entre lo material y lo espiritual, que no pasa por la sabida dicotomía aristotélica: “aquel rosado bulto que tú eras, / y brota, inmaterial masa de sueño, / tú inventada figura”, el verbo poético se hace existencia en el sueño y construye (re-figura) la imagen de la amada, ausente. Al poeta le “parece la vida”, tiene “sospechas del estar un cuerpo al lado”. ¿De qué modo excepcional ha conseguido semejante re-figuración? Por medio de la fórmula sencilla de una alteridad complementaria a partir de la cual piensa-siente el amor como una mutua presencia o co-presencia: “un cuerpo [...] sólo está en su pareja”, fórmula extraordinaria y genial de la metafísica existencial de Salinas: “cuerpo con cuerpo igual que agua con agua”, “un cuerpo es el destino de otro cuerpo”. Por eso, la ausencia de la amada no impide la re-figuración del cuerpo, poéticamente hablando, pues el cuerpo ha llevado a cabo una transubstanciación, la de la palabra capaz de construir una nueva realidad: “Arribo a nuestra carne transcorpórea, / al cuerpo, ya, del alma”, “a dos seres les sirvió esta carne [...] para encontrar, al cabo, al otro lado, / su cuerpo, el del amor, último y cierto. / Ese / que inútilmente esperarán las tumbas”.

La memoria es inevitable, inexpugnable, irrenunciable, porque los seres humanos *somos* memoria, no solo tenemos recuerdos. La memoria del poeta “vive” dentro de su pensamiento, asociada a él, vinculada a ese *cogito* que reflexiona (sobre) el amor. Pero este pensar que recuerda, en la memoria, adquiere en Salinas unas proporciones inmensas, metafísicas hasta el punto de constituir existencias, entidades: “Pensar en ti es tenerte”. Lo mismo que la poesía permanece, queda también la memoria como re-presentación del amor, de nuevo: “Siento cómo te das a mi memoria”. Esta re-memoración del amor produce el ensueño (en-sueño) de un re-encuentro: “unirnos, al pensarte”, pero

no hasta el punto de la sin-razón, del delirio, sino como simple recuerdo enamorado en cuyo centro el poeta re-conoce su propio ser poético: “y pensamos en ti, los dos, yo solo”, un verso que contiene la contradicción explícita del amor pretérito, del tú al yo, del amor a la ausencia, en un juego de identidades muy propio de la, tantas veces, alambicada metafísica existencial de Salinas. Un ejemplo de ello puede ser el verso que dice “esa gran traspresencia de ti en mí”, una definición metafísica (traspresencia) del fenómeno del amor ausente en clave identitaria (tú, yo). Pero no se olvide que esa traspresencia existencial se produce, ahora, en el ámbito de “quererse quieto, quieto”, de un amor “sepultado en su ser”, como si continuara siendo sin serlo, la inmovilidad (no el inmovilismo) de los seres motores de la pasión, incluso, sorprendentemente, en “otra forma más profunda / de querer”.

Como reflexión sobre el amor, en general, y sobre la relación amorosa, en particular, este libro es también el relato (narratividad poética) de la ruptura de los amantes. En la separación intervienen tres factores diferentes, cada uno de ellos definidor metafísico de la poesía de saliniana. La luz ya no es suficiente, o no hay ya suficiente luz que alumbre la pasión de los amantes distanciados: “Para encontrarnos / este día tan claro / las presencias de siempre / no bastaban”. Por consiguiente, el gran símbolo-gesto del beso queda amortizado en su propio mecanismo, como impedido desde dentro de su hacer: “Los besos [...] no sabían volar”. Y, en fin, esa mirada que es el sistema de comunicación del amor se marchita (todavía parece estar ahí) y queda minorada, lánguida, ante la falta de luz: “Mi mirada, mirándote, / sentía paraísos / guardados más allá, / virginales jardines / de ti, donde con esta / luz de que disponíamos / no se podía entrar”. Como ya se ha dicho antes, siempre queda la poesía, el otro mundo posible: “Nos hemos encontrado / allí”, quizá el mundo más verdadero para la emoción del poeta, pues antes y después todo sigue siendo posible en el mundo configurado por el poeta, en su poesía, construyendo otro ámbito añadido y complementario, pero no menos, de su existir. Como no podía ser de otra manera, el sueño, ámbito por excelencia del mundo posible ficcional, sigue re-figurando la pasión amorosa a pesar de la distancia y la separación: “Y de pronto, en el alto / silencio de la noche, / un soñar mío empieza / al borde de tu cuerpo; / en él el tuyo siento. [...] tu sueño era mi sueño”.

***Largo lamento, el mundo inventado del amor eterno***

El libro *Largo lamento* se escribe coincidiendo con los duros años de la Guerra Civil española, pero también tras la separación de los amantes y bajo el designio de la ausencia y la soledad. De ahí que el poema titulado 'Eterna presencia' explicita por un lado la nueva situación, dramática pero asumida: "No importa que no te tenga, / no importa que no te vea"; y también un nuevo desafío de la poética saliniana, encaminado por las sendas de la ficcionalidad: "que estés más cerca / de mí mismo, dentro". El poeta continúa entonces la construcción de un mundo posible, ahora más que nunca, en ausencia definitiva de la amada y, paradójicamente, en una presencia —semiótica y metafísica a la vez— que es "posesión total / del alma lejana". Porque, si bien se ha desvanecido la presencia y la acción del cuerpo, esto no debe constituir el final del amor: "Lo que yo te pido / es que la corpórea / pasajera ausencia / no nos sea olvido, / ni fuga, ni falta", ni tan siquiera la ausencia total del mismo cuerpo, que será re-figurado por la palabra poética en su mundo ficcional.

El amor ha quedado configurado bajo el signo de una ansiada eternidad. Ante el exultante fracaso del olvido: "me marché a buscarte en el olvido", en el fondo siempre indeseado por imposible, el poeta se entrega a su mundo personal-ficcional, donde re-figura constantemente toda la pasión amorosa que ha vivido, e incluso la que no ha vivido, porque la imaginación nunca va reñida con la memoria: "Perdóname si tardo algunos años / todavía en dejarte". Este microcosmos poético, pero también existencial, ficcional pero real de otro modo, indeseado pero soportado, permite a Salinas continuar la historia del amor que empieza en el inicio mismo de toda su obra, dando lugar a una narratividad transmisora de una existencia añadida, de un sobre-existir en el que se confunden la memoria y el sueño, la pasión y la razón, la exaltación y la tranquilidad.

En *Largo lamento* el poeta da por asumida la ausencia de la amada y su soledad. Pero no será nunca el fin del amor. La poesía, hecha palabra y narración, viva en la ficción, construye entonces un nuevo mundo —posible, ficcional— y continúa la relación amorosa en otro nivel de existencia, diferente, alternativo, no real-vivencial, sino real-semiótico, dando lugar a otro existir, en el que no es menor ni menos intensa la pasión, ni el amor, ni siquiera la "otra" presencia de la amada. En el poema titulado "¡Cuántas veces te has vuelto!", Salinas deposita unas claves nada despreciables de su metafísica existencial en el nivel de la ficcionalidad: "Al hablarnos nos vemos. El silencio / por inmenso

que sea se quebranta/echando en él un nombre de persona”, “Una palabra puede/salvarlo todo si se la echa allí/en el agua del alma que la espera” y “Y de pronto tu voz, tu voz cayendo/en el centro de mí/me hizo sentir la vida”. A medida que avanza el tiempo, el poeta no solo es más consciente de su mundo, también se atreve más a explicitar —metapoéticamente— el mundo de ficción en el que habita, porque del “afuera” en que estuvieron los amantes, aquel mundo real y social, ahora se ha pasado a un “dentro”, que es el territorio inmenso —infinito, intemporal, ¿eterno?— de la poesía, donde todo es posible (el mundo posible de la ficción literaria, la otra dimensión existencial) y donde los amantes (el poeta) inventarán su vida más allá de la vida: “Escápate de ese afuera / que nos hechizó un instante, / y verás, al dar la vuelta / cuanto tenemos por dentro. / ¿No ves nuestra vida allí?” (“¡Cuánto nos falta por fuera!”). Incluso inventarán nuevas coordenadas existenciales: “Hagámonos nuestro tiempo / nosotros mismos”, “inventemos nuestro espacio”. Así seguirán viviendo —todavía hoy—, en la poesía que es esa “otra vida”: “Si en la vida, en la de todos / no hay para nosotros hueco, / dos seres pueden hallar / otra vida en esta vida, / si quieren seguir viviendo”. En el poema titulado ‘Mira, vamos a salir’ el poeta avanza por los vericuetos de la relación amorosa sin abandonar la deriva ficcional en la que ya está profundamente inmerso, y por ello propone el nuevo juego en que se basará su narración poética de ese amor superviviente en el nuevo mundo que para él ha construido: “Vamos a descansar / de nosotros, con nosotros; / vamos a jugar a que éramos / los mismos, pero otros dos”.

Queda claro que la metafísica existenciaría de Salinas permite, en el ámbito ficcional creador de una nueva realidad, la salvación del amor, incluso la promesa de una renovación en el futuro, ya sin tiempo ni quizá tampoco espacio, de la relación amorosa que fue el motor vivo de la pasión. La amada sobrevive, persiste, lejanamente, en un absoluto, “por los cielos del alma” (“Cuando el día se acaba”). Y la palabra —ya nunca metáfora de la poesía, sino su síntesis en este caso— seguirá viva haciendo vivir el deseo, por ejemplo, que estuvo en el origen de la pasión: “La corporal materia / se volvía a su nada / pero las claras almas / de lo que tú quisiste / decir, allí en el cielo / del callar te salvaban”. Como bien señala Alma de Zubizarreta: “Salinas es el poeta trascendente que busca esencialidades más allá de la materia temporal, aunque valiéndose de ella. Dentro de la relación con la amada esta búsqueda se perfila claramente como un deseo de salvación, de vencer a la muerte [...]. Este vivirse en otro ser, y ser por él vivido,

permite salvar las limitaciones de las leyes materiales” (1969: 166). Todo el silencio de la amada se compensa con la atronadora voz de la poesía, el pasado se hace presente y hasta futurible, la ausencia se vuelve existencia (el otro existir), no hay ruptura en la poesía sino continuidad sin tiempo ni espacio, existencia pura, ingrátida del signo que construye nuevas realidades. Salinas utiliza una figura, nada peculiar pero muy efectiva y densa, para definir esta nueva situación: el destino, “una larga / promesa de promesas” (‘Cara a cara te miro’) en que se convierte el vivir, o “entregar la semilla / de otra promesa al suelo”, en definitiva, una “resurrección del hombre” que abre el camino del humanismo saliniano. Y al mismo tiempo, como por efecto de una catarsis de la razón, todo se vuelve sueño, lo vivido y el alma, ya para siempre: “Sólo muere / un amor que ha dejado de soñarse / hecho materia y que se busca en tierra”, así acaba *Largo lamento*: “Todos los sueños pueden / ser realidad, si el sueño no se acaba”, en las aporías de la razón, siempre tan reconociblemente humanas.

### Obras citadas

- Cross Newman, Jean. *Pedro Salinas y su circunstancia. Biografía*. Madrid: Páginas de espuma, 2004.
- Escartín, Montserrat. “Introducción a la poesía completa”, in Pedro Salinas, *Obras completas I*. Madrid: Cátedra, 2007. pp. 25-71.
- Feal Deibe, Carlos. *Poesía y narrativa de Pedro Salinas*. Madrid: Gredos, 2000.
- Gaos, Vicente (ed.). *Antología del grupo poético de 1927*. Madrid: Cátedra, 1977.
- Guillén, Jorge. “Prólogo”, en Pedro Salinas, *Poesías completas*. Barcelona: Random House Mondadori, 2007. pp. 7-34.
- Salinas, Pedro. *La realidad y el poeta*. Barcelona: Ariel, 1976.
- Salinas, Pedro. *El defensor*. Madrid: Alianza, 2002.
- Villegas, Juan. “El amor y la salvación existencial en dos poemas de Pedro Salinas”, en Andrew P. Debicki (ed.), *Pedro Salinas*. Madrid: Taurus, 1976. pp. 129-141.
- Zardoya, Concha. “La ‘otra’ realidad de Pedro Salinas”, en Andrew P. Debicki (ed.), *Pedro Salinas*. Madrid: Taurus, 1976. pp. 63-84.
- Zubizarreta, Alma de. *Pedro Salinas: el diálogo creador*. Madrid: Gredos, 1969.



# María Zambrano y los poetas

ENRIQUE BAENA  
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

*Recibido: 13 de noviembre de 2017*

*Aceptado: 5 de diciembre de 2017*

**Abstract:** This article seeks, through the thinking of María Zambrano, the relationship between modern poetics and philosophy inset into the field of critical comparatism. The philosophy occurs in the finding of essential places of poetry, whose main themes identified in the law of *ricorso*, going upstream and thereby invoking a back to the origins. Authors like Vico or Joyce participate of this sense that Zambrano, together with the conceptual union of creation and individual, extends to the greatest classical, modern and contemporary poets; from San Juan de la Cruz to Federico García Lorca and José Ángel Valente.

**Key words:** Poetics, symbolism, literary theory, comparatism, imaginary.

**Resumen:** El presente artículo, a través del pensamiento de María Zambrano, busca la relación entre la poética moderna y la filosofía, integrada en el ámbito del comparatismo crítico. La filosofía se halla en el hallazgo de los lugares esenciales de la poesía, cuyos temas principales se identifican con la ley del *ricorso*, del remontar corriente arriba, invocando así una vuelta a los orígenes. Autores como Vico o Joyce participan de este sentido, que Zambrano, junto a la unión conceptual de creación y persona, extiende a los grandes poetas clásicos, modernos y contemporáneos, desde San Juan de la Cruz a Federico García Lorca y José Ángel Valente.

**Palabras clave:** Poética, simbolismo, teoría literaria, comparatismo, imaginario.

La poesía, sea oral o escrita, es lenguaje. Mallarmé lo recordaba: está hecha sólo de palabras. Los componentes son unidades fonéticas arbitrarias pre y sobre determinadas por un uso consensuado, por significados y connotaciones frecuentes. Los temas principales favorecen, conforme a esta ley del *ricorso* el remontar corriente arriba invocado por Vico, Joyce o María Zambrano (Eguizábal, 1999: 147 y 55). La originalidad significa realmente así, una vuelta a los orígenes. Para María Zambrano la principal congruencia en el arte del lenguaje reside en el hallazgo de los lugares decisivos de la poesía, allí donde se encuentra la filosofía. Y en ese punto el concepto de creación se une más directamente a persona, pero también a personaje y yo poético. Los textos sobre los poetas clásicos, modernos y contemporáneos, es decir, desde San Juan de la Cruz, a Antonio Machado, Federico García Lorca, José Ángel Valente o Antonio Colinas, nos persuaden de la sustancia vital de la poesía, o sea de su peso existencial (Zambrano, 2000: 19-23). Y ello, en primer término, pasa por un enigma cognitivo, una metafísica de la presencia, que otro de los grandes exiliados, Eduardo Nicol, determinaba como el ser del hombre a través de su estar y su cambio (González Valenzuela, 1998: 61). Zambrano converge en ello: el hombre es el ser de la expresión; su forma esencial está en su propia presencia, incluida la obra, que no es sino pura expresividad. La presencia de Emilio Prados o de Miguel Hernández la sentía, la escribía como esencial María Zambrano. Presencia completa, entera, pura, en Prados (“como la de un ciego”) que obstaculizaba incluso las categorías analíticas. Presencia de Hernández que no es recuerdo sino hecho viviente y verdadero del poeta, antecediendo las huellas de un compromiso fulgurante al sacrificio, casi una inmolación. Metafísica y expresividad se nutren, pues, de la presencia.

El poeta está entero en su rostro, en todas sus acciones, en todas sus creaciones. Esa unidad, o mejor esa búsqueda de la unificación, sólo se encuentra a través de las claves expresivas: la dialogía del *logos* que incorpora la intersubjetividad, la síntesis primordial —que es donde radica lo poético— entre los opuestos: lo absoluto-relativo, lo uno-múltiple, lo permanente-cambiante, la mismidad-alteridad. Una confrontación, un afán. Incluso el hombre de Ítaca, Odiseo, tomó primero forma en la voz del rapsoda: su sustancia natural fue el aire vibrante y el oído humano. Y esa vida sobrepasa la nuestra cruelmente. Lo hace en el tiempo. Nuestra existencia es breve y tiene fin. La persona engendrada por el poeta persiste durante siglos o milenios. Ninguna temporalidad ensombrece los Salmos, o la cólera de Moisés,

el porte lírico de don Quijote, la libertad de San Juan o el *Da-Sein* de Unamuno...

María Zambrano recalca en la libertad y los poetas desde el anuncio trágico del exilio y, más tarde, en la mirada nómada y transterrada en cuya experiencia la realidad más y más se hacía múltiple (Blanco, 2009: 75-82). María Zambrano, la pensadora, captó indeleblemente esta complejidad, que alcanza lo universal para poder absorber lo concreto, en su ensayo sobre San Juan de la Cruz; un texto muy significativo a este propósito que comenzó a escribir en Barcelona cuando ya el exilio era el destino anunciado para su biografía y claves intelectuales. Escribe Zambrano:

San Juan de la Cruz sale de la vida de España, de la de Castilla, y casi cuesta trabajo reconocerlo por su transparente universalidad. Hay que atravesar la transparencia de esa universalidad para llegar a la raíz misma de donde saliera; hay que recorrer el mismo camino que en su trascender de todo (“toda ciencia trascendente”) recorriera, para tocar la necesidad que queda bajo su alto vuelo, la necesidad de su libertad, la sustancia donde prendiera esta llama que después parece haberla consumido enteramente. Y así nos encontramos ante dos sucesos: el vuelo, el trascender de una criatura mediante la mística y la poesía, y el que esta misma criatura, esta misma mística y esta misma poesía nos sirvan de clave, de señal inequívoca de la sustancia que lo engendrara, de la vida que lo forzó a tan alto vuelo (Zambrano, 1986: 186).

Lo que estaba en juego, en este momento fuera de España, era también el problema de la tolerancia ante lo intolerable. Es evidente que, en la respuesta de los exiliados, ninguno de los dos términos excluye la necesidad de descartar al otro. Ocurre, en efecto, una identidad nacional, pero al tiempo existe la identidad cultural. Para ser conducido a lo universal, imagen de lo múltiple y uno de los mitos más constantes en el exilio, no sirve el fenómeno de identidad con lo propio salvo que se dé el deseo de sumergirse tanto como sea posible en el sustrato cultural que a uno le identifica. Son las expectativas de María Zambrano cuando alude a la libertad sanjuanista, engendrada desde la propia vida que lo forzó a la búsqueda; una metáfora igualmente del exiliado, según la cual parece disiparse la misma existencia en aras de las formas creadoras, del texto que es identidad supracultural: “La existencia de San Juan es un no existir; su ser es al fin haber logrado no-ser” (Zambrano, 1986: 187).

San Juan, Cervantes...: el exiliado comprende cómo la audiencia universal no estriba en el cosmopolitismo superficial sino en aquellos autores que más profundamente se han fijado en su propia cultura. ¿Quién más español que Cervantes y más de nuestras raíces que San Juan? No existe incompatibilidad, pues, entre la identidad cultural y la universalidad, todo lo contrario. En cambio, sí hay discordancia entre la identidad cívica y la idiosincrasia de la pertenencia cultural. Es lo que María Zambrano sugiere en el “marcharse” de San Juan, logrado por la doble vía de la mística, del Carmelo, y de la poesía:

Lo que ha conseguido en toda su pureza la mística de San Juan es algo negativo: eliminar, borrar, separar. Ascetismo es renuncia. Pero bien pronto sentimos que algo cruel sucede bajo la transparencia de su prosa purísima, algo que denota mayor actividad y que recuerda por analogía un proceso: el alma se ha devorado a sí misma, transformándose en alguna otra cosa (Zambrano, 1986: 187).

El correlato con que interpretamos las palabras de María Zambrano remite insistentemente a la metamorfosis que sufre el peregrino ahora exiliado, la soledad del místico es su misma soledad; la necesidad de escapar de ella, atravesándola, como una crisálida, su encierro, su alma —siguiendo a Zambrano—, concierne, igualmente al exiliado; la transcendencia que se encuentra en todo, habla a la vez del místico y del transterrado; no es posible la comunicación cotidiana con los seres y las cosas; se ha producido la reclusión de la mirada, lo que impele a buscar una salida. Parecería que no existiera o que sólo fuera la finitud; sin embargo, hay un más allá de la inmediatez, o en igual sentido, una penetración a la realidad más oculta de las cosas. Por eso el escenario fuera de la soledad nunca está vacío ni para el místico ni para el exiliado: la creación poética, el pensamiento creador, desvelarán el encuentro puro del sujeto con la presencia plena de la realidad. Así aflora la deseada lucidez, es decir, la línea clara de una visión singular que muestra las sustantividades como poesía, e igualmente, lo lírico en el mundo fenomenológico.

Este camino que conduce a la poesía, que nace de la admiración, que no persigue el poder ni el afán de dominio, remite a la unidad, que es el sueño del filósofo, aunque sólo ocurra en lo poético. La poesía se hace así en aquellas circunstancias un todo. Sin embargo, esa totalización no es abstracta, no es ninguna esencia esencial y ucrónica, no está fuera del tiempo, tampoco es un universal, o sea, no es lo indiferente o lo equivalente. En *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Heidegger

se manifiesta en estos términos, y García Bacca, que lo edita, traduce y comenta, subraya la historicidad al entender que la poesía como esencia está enraizada, no se realiza en todos por igual, hay nombres propios, aunque sean casos ejemplares y discontinuos, privilegiados y sueltos; filósofos y poetas, esencias, pero históricas, chispazos: Platón, Aristóteles... Heidegger; Esquilo, Sófocles... Hölderlin... A. Machado... No obstante, la poesía es anterior a la filosofía primera; García Bacca así lo entiende haciendo manifiesto del mito de lo poético:

La llamada *Metafísica* surge en un *Poema*: el de Parménides. Que no es un poema didáctico, cual el *Ars poética* de Horacio, monstruoso por la intención misma de unir arte o técnica con poética... Porque no es coincidencia, sino natural necesidad, el que la primera obra de *Metafísica*, madre de todas las demás hasta el presente, haya sido obra de un poeta: Parménides; y escrita, cantada, en versos hexámetros. Y fue el poeta-filósofo Parménides quien dio nombres fundadores y fundamentales al Ser, y quien inventó las palabras *Ser, Pensar, Identidad... Dichtung ist das stiftende Nennen des Seins* (Heidegger). Poetizar es nombrar una palabra para el oficio de hablar del Ser... Por de pronto Parménides, hace ya sus buenos 2.500 años, dio cima a la faena inversa: levantar a estado poético la palabra fundamental de la metafísica: la del Ser (García Bacca, 1991: 47-48).

Pero lo heideggeriano reside más bien en el precio que exige el imaginario a cambio de la prodigalidad de sus dones. ¿Cuánto de Antonio Machado o de Unamuno se enriquece a la vez que los despoja? La construcción de lo irreal se venga metafísica y psicológicamente de las pretensiones cotidianas de la realidad, pero también lo real ejerce su magra influencia sobre la poesía. Ese es el sentido de la doctrina de Heidegger que María Zambrano encuentra en sus precedencias españolas: “Es una tarde cenicienta y mustia, destartalada, como el alma mía; y es esta vieja angustia que habita mi usual hipocondría...” en Machado. O la angustia ante la muerte unamuniana y su valor ético del consuelo de rebeldía (Gómez Blesa, 2003: 17-23).

Y, no obstante, sabemos con Schopenhauer que nuestro mundo es representación (*Vorstellung*). O, en otros términos, nuestras incertidumbres respectivas a la realidad son las mismas que se pronunciaron en los primerísimos intentos de sistematizar el pensamiento. La ironía de Jenófanes de que si las vacas tuvieran religión sus dioses tendrían pezuñas permanece sin refutar.

María Zambrano es heredera de una ruptura: no podemos volver a la inocencia epistemológica de los constructos cartesianos sobre la certeza, basados en la confianza y comprensibilidad de las relaciones entre el intelecto humano y el cosmos. Después de Rousseau, Nietzsche, Freud o Jung, nuestro sentimiento de interiorización resulta irresistible como visión y experiencia de lo seminal, lo irracional o lo imaginario.

En esta senda, respecto a los poetas, María Zambrano hizo sus propuestas avanzadas. Desde el Idealismo alemán hasta Husserl, con modelos en el fondo platónicos, los filósofos sostenían la abolición de la total separación ingenua entre sujeto y objeto, entre los procesos del yo perceptivo y el mundo exterior. Una tesis abstracta que Zambrano pone en duda añadiendo la toma de conciencia de estados intermedios. Los sueños, alucinaciones, delirio y fantasía limitan una zona fronteriza, donde habita la poesía, vasta y en penumbra, pero buscando la luz entre el yo y el objeto (Ortega Muñoz, 1999: 84). Y en ese ámbito sitúa la poesía de Federico García Lorca: en lo onírico, de principio a fin en su obra, más allá de las categorías provenientes del Modernismo o de su ruptura vanguardista.

Desde el sueño, potencia del alma, Zambrano ve a Lorca rescatando su latir recóndito, inmerso en la formidable causa del cosmos, lo que significa que, desde las raíces y la inmediatez, recorre los lugares privilegiados de la poesía, aquellos que afectan a esa dimensión cósmica de lo humano (Moreno Sanz, 2015: 381-388). Sensualidad terrestre y pulsión del universo que en *Poeta en Nueva York* se ofrece a la vista y al pensamiento, sin poder ser descifrado completamente, es decir, formando parte de un *yo en viaje* que es el recorrido del sueño creador.

Poesía y onirismo, “infancia y muerte”, zonas de penumbra que gestan en los textos la aparición de la identidad, la mediación entre las fuentes del yo y la interpretación del mundo exterior (Abellán, 2006: 71). Y así, en la gran aportación de Zambrano como *razón poética*, desde Homero a Lezama Lima y Octavio Paz, o George Steiner, su palabra creadora se descubre también cercana a los sueños culturales, como el de Descartes o Jung, en sintonía con los sueños artísticos y literarios o los mismos sueños religiosos de origen bíblico. Es decir, su pensamiento, y en ello su visión de la voz de los poetas, nace en un tiempo dominado por el psicoanálisis individual de Freud y el subconsciente colectivo junguiano. Y así el conocimiento del hombre se desarrolla entonces bajo el signo del estudio de los sueños de tal forma que sus elementos meta-artísticos empezaron a fraguarse gracias a los trabajos de Bachelard. Y al tiempo se recuperan los pensadores cristianos que se

preocuparon por los sueños. Tertuliano, Alcuino, Sto. Tomás de Aquino, Salisbury. También de las fuentes helenísticas y latinas se dieron a conocer los relatos oníricos de Heródoto, Plutarco, Cicerón, así como los tratados sobre los sueños de Hipócrates, Aristóteles, Artemidoro de Éfeso, etc.

María Zambrano se integra en esta extraordinaria empresa de comienzos del XX para explorar la noche del hombre. No fue una peripecia cultural sin más, sino un gran esfuerzo que recorrió el primer tercio del siglo pasado para desvelar las innumerables claves de los sueños, en contacto también con los grandes tratados indios y árabes y la copiosa literatura china. Occidente descubrirá sus tinieblas. Nacía igualmente de ello el surrealismo al que Zambrano presta, en consecuencia, su atención a través de uno de los máximos exponentes en España, el citado *Poeta en Nueva York*. Escribía sobre ello: “La poesía y el sueño creador se identifican como lugares donde el sentido se manifiesta, el antes y el después no rigen enteramente. Lo que cuenta como aquí, es el centro, la oscura raíz del grito o del llanto”. Se trata del mismo centro que encuentra María Zambrano en la poesía de Emilio Prados, una nuclearidad en la que el tiempo se abre hacia adentro (Zambrano, 2003: 532-533). Así la ve en el poemario *Circuncisión del sueño* donde la pensadora destaca los versos que le dan sentido: “En lo infinito, —escribe Prados—/ el tiempo vive su paloma abierta,/ el corazón sin nombre de su olvido”.

El nuevo motivo que introduce con Prados sobre los poetas recalca, pues, en el tiempo. Porque la creación de Prados no discurre mirando el tiempo sucesivo o el tiempo humano y vivido. La verdadera dimensión no consiste en recorrer el tiempo sino en quedarte en él, evitando la disociación entre el hombre y el ser, a riesgo de quedar sumergido en la totalidad.

De ese modo, María Zambrano entiende en el poeta malagueño un programa de poesía absoluta (Romero de Solís 2005: 232), por eso, la autenticidad de lo poético, lo absoluto, se declara únicamente en los confines de sí mismo, como si la verdadera poesía manifestara una afirmación al límite de sí misma, una auto-vocación que sólo se revela al ser cuando se acepta la presencia del final y la extinción. El poema, así, se reclama desde su *ya-no* a su *todavía*, y el poeta queda en plena soledad, dirigiéndose a una cita indefinida a la que nunca acudirá. La elucidación de ello no es sino descifrar que se trata de un segundo nacimiento. Es el centro que revela el ser como algo que nace porque el morir, el ir muriendo da comienzo, subraya expresivamente Zambrano.

De ahí que la principal tarea del poeta sea luchar contra las coacciones de la finitud. Y ese encuentro puede hallarse en la frontera del vacío, de manera que el arriesgado privilegio del poeta verdadero, que es una especie de observador secreto de la percepción, consiste precisamente en hacer de ese cruce de fronteras, a la vez clandestino y luminoso, una instigación a la plenitud, que comporta asimismo el comienzo del acabamiento. De esta forma, la íntima relación de la poesía y la finitud, refiere una cuestión central para María Zambrano, entendiéndolo en ello la individualización del acto estético y metafísico unido a la soledad de la propia extinción personal. Se trata en ambos casos de un aislamiento ontológico, de la soledad, de la *solitudo* latina que es su origen y que implica un exilio en la tierra baldía del yo, un apartarse de otras presencias humanas comparable al de un anacoreta. También connota *la noche del alma* que es mística, metafísica y poética, y a partir de ella el nacimiento de la obra produce luz o una oscuridad más densa si cabe (Ortega Muñoz, 2014: XLIV y ss.).

José Ángel Valente es expresión no sólo de la herida solitaria del lírico sino, también, para Zambrano, de “la luz remota y los estallidos nocturnos”. Para el Góngora de las *Soledades* éstas no eran sino confusión. Lo saturniano, desde la antigüedad clásica, afecta a la faceta nocturna de la soledad, donde, como escribía Milton, pestañea en alguna alta y solitaria torre la lámpara del filósofo o del poeta. María Zambrano invoca la palabra de la verdad de ese camino que la convierte en “breve son”, en la poesía del silencio cultivada por Valente, aunque también en una especie de amenaza que no conjura su vértigo. Y también en el ímpetu constante hacia la pureza, hacia la liberación de las ataduras de lo ya existente que compromete lo poético.

La filosofía y la literatura, la metafísica y la poesía, no se buscan más que a sí mismas. Una aspiración por otra parte, que define el platonismo y su herencia teológico-filosófica en Occidente, imponiéndonos un siempre desconcertante contrato con lo sagrado y lo trascendente (Pino Campos, 2005: 199 y ss.).

Y, sin embargo, por último, María Zambrano que es partícipe de todo ello, entiende igualmente que el lenguaje no permite lo inmaculado. El menos contaminado de los textos líricos o la más abstracta y meta-geométrica de las proposiciones de Spinoza no podrían romper con las impurezas de lo vulgar. Por eso, frente a esa retención del lenguaje, entiende Zambrano desde la filosofía, que lo que realmente importa en los poetas —la prosa puede dar la espalda al *urbi et orbi*— es el vigor de la energía desatada para liberarse de la referencia impuesta, prestada,

gastada (Zambrano, 2011:139 y ss.; Gómez Blesa, 2011: 74-76). Es el esfuerzo, en suma, por traspasar lo indecible, por atravesar con riesgo extremo el círculo de fuego, como hace elocuentemente el mudo Peregrino del Paraíso.

### Obras citadas

- Abellán, José Luis. *María Zambrano, Una pensadora de nuestro tiempo*. Barcelona: Anthropos, 2006.
- Blanco, Rogelio. *María Zambrano: la dama peregrina*. Córdoba: Benenice, 2009.
- Eguizábal, José Ignacio. *La huida de la Perséfone: María Zambrano y el conflicto de la temporalidad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- García Bacca, Juan David. “Comentario primero. Poesía y metafísica”, en Martin Heidegger. *Hölderlin y la esencia de la poesía*, ed. y trad. García Bacca. Barcelona: Anthropos, 1991. 47-48. (1ª ed., 1944).
- Gómez Blesa, Mercedes. “Unamuno-Zambrano: un pensamiento poético”, prólogo a María Zambrano. *Unamuno*, Barcelona: Debate, 2003.
- . Introducción a María Zambrano. *Claros del bosque*, Madrid: Cátedra, 2011.
- González Valenzuela, Juliana. “El ser que habla del ser (Metafísica y ética en Eduardo Nicol)”, *Eduardo Nicol, La filosofía como razón simbólica*, *Anthropos*, n.º 3, extraordinario (1998).
- Moreno Sanz, Jesús (dir.). “La poesía de Federico García Lorca”, en María Zambrano. *Obra Completa*. I. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.
- Ortega Muñoz, Juan Fernando. *La Vuelta de Ulises*. Madrid: Endymion (Ensayo), 1999. 84 (cap. sobre María Zambrano y Miguel de Molinos).
- . “Los existenciaristas de la condición humana”. Introducción a María Zambrano. *El exilio como patria*, Barcelona: Anthropos, 2014.
- Pino Campos, Luis Miguel. *Estudios sobre María Zambrano: el magisterio de Ortega, las raíces grecolatinas de su filosofía*, Universidad de la Laguna, 2005.
- Romero de Solís, Diego. “El corazón en la niebla”, en Pedro Cerezo (ed.). *Filosofía y literatura en María Zambrano*, Sevilla: Fund., José Manuel Lara, 2005.

Zambrano, María. “San Juan de la Cruz (De la “noche oscura” a la más clara mística)”, en *Senderos*, Barcelona: Anthropos, 1986. p. 186. (Publicado originalmente en *Sur*, Buenos Aires, n.º 63, diciembre 1939).

———. *Filosofía y poesía*, México: FCE, 2000.

———. “El poeta y la muerte: Emilio Prados”, en Jesús Moreno Sanz (ed.). *La razón en la sombra*. Madrid: Siruela, 2003.

———. *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra, 2011 (“El ser escondido - La Fuente”).

## **Del Siglo de Oro al siglo XX: poesía crítica, Cervantes *versus* Gil de Biedma**

MARINA BIANCHI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

*Recibido: 12 de noviembre de 2017*

*Aceptado: 5 de diciembre de 2017*

**Abstract:** Intertextual coincidences, as a migration of forms, content or rhetorical resources between literary products from different ages, are essential to understand poetic works. The aim of this article is to compare two poems that share the choice of some rhetorical resources and their critical approach to the social situation: “Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla” (1598) by Miguel de Cervantes and “El arquitrabe” (1959) by Jaime Gil de Biedma. Both authors offer subversive visions through the ironic demystification. We do not defend that Cervante’s sonnet is a direct source of Biedma’s poem, but we want to show similarities, in order to confirm the thesis of the Baroque as background and origin of the wink of the mid-twentieth century Spanish poetry.

**Key words:** Intertextuality, Cervantes, Gil de Biedma, irony, commitment.

**Resumen:** El estudio de las coincidencias intertextuales, entendidas como migraciones de formas, contenidos o recursos retóricos entre productos literarios de diferentes épocas, es fundamental para el encuentro hermenéutico con la obra poética. Lo haremos aquí cotejando dos poemas lejanos en el tiempo, aunque cercanos en la elección de algunos recursos retóricos y en su postura crítica frente a la situación social: “Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla” (1598), de Miguel de Cervantes, frente a “El arquitrabe” (1959) de Jaime Gil de Biedma. Los dos autores coinciden en ofrecer impresiones subversivas recurriendo a la desmitificación irónica. No queremos ver en el soneto cervantino una fuente directa de la composición del catalán, sino explicitar las similitudes para corroborar la tesis del barroco como antecedente y origen del guiño que protagoniza la poesía española de mediados del siglo XX.

**Palabras clave:** Intertextualidad, Cervantes, Gil de Biedma, ironía, compromiso.

## 1. Premisas: marco teórico de referencia<sup>1</sup>

El estudio de las coincidencias intertextuales, entendidas como migraciones de formas, contenidos o recursos retóricos entre productos del ingenio creativo de diferentes autores, épocas y lugares, es fundamental para el encuentro hermenéutico con la obra poética. De hecho, la herencia literaria y la reelaboración de los antepasados se respiran en todo poeta de calidad; pese a ello, las marcas originales de cada uno brotan de la experiencia personal y confieren innovación a unos versos que trasciben lo observado, tanteado, sentido o experimentado en el viaje de la existencia, de acuerdo con la idea machadiana de la “palabra en el tiempo” (100): aunque dialoga con legados cercanos y lejanos, el verso es reflejo tanto del entorno inmediato del escritor, como del momento histórico en el que vive. El resultado suele ser una biografía anímica individual e irrepetible, que es expresión del instante, pero siempre desde la conciencia de que la *auctoritas* del vate reside en lo antiguo revivido desde la visión actual, como recuperación de los textos consagrados de la historia de la literatura, cuya resonancia ha contribuido a formar la individualidad del sujeto poético.

Esta concepción se amolda a la de Paul Valéry, para quien la originalidad reside en nutrirse de los otros, actualizándolos: “Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé” (478)<sup>2</sup>. Lo corrobora también Thomas Stearns Eliot, quien encomienda en su “Tradition and Individual Talent”:

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead (49)<sup>3</sup>.

La tarea de detectar las coincidencias es ardua, puesto que, como aclara el estadounidense en “Philip Massinger”, los poetas de calidad

<sup>1</sup> Este artículo está vinculado al Proyecto de Investigación “Poéticas del 50: proyecciones y diversificaciones” (ref. FFI2013-41321-P AEI/FEDER, UE), del Ministerio de Economía y Competitividad.

<sup>2</sup> “Nada más original, nada más propio que nutrirse de los demás. Pero hay que digerirlos. El león está hecho de cordero asimilado”.

<sup>3</sup> “Ningún poeta, ni artista de cualquier tipo, tiene por sí solo su significado completo. Su importancia, su apreciación es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. No se le puede valorar solo, hay que colocarlo, por contraste y comparación, entre los muertos”.

“roban” (125) material a escritores lejanos y transforman la herencia de la tradición en algo mejor, o al menos diferente: lo que de allí procede se vuelve expresión única, bajo el impulso de revelar sus íntimas preocupaciones. Como es de suponer, nos referimos a la dimensión social del lenguaje, a la polifonía de Mijaíl Bajtín, quien, en *Problemas de la poética de Dostoievski* de 1929, rechaza la idea de la palabra individual a favor de la lengua literaria como resultado de la asimilación de lo escuchado: el ‘yo’ vive de sus relaciones, por lo que las voces previas de los demás van conformando la suya (15 y 278-279). Sobre este concepto, en 1956, Octavio Paz remarca:

Así, la palabra que inventa el poeta [...] es la de todos los días. El poeta no la saca de sí. Tampoco le viene del exterior. [...] Y lo mismo sucede con su lenguaje: es suyo por ser de los otros. Para hacerlo de veras suyo, recurre a la imagen, al adjetivo, al ritmo, es decir, a todo aquello que lo hace distinto. Así, sus palabras son suyas y no lo son. El poeta no escucha una voz extraña, su voz y su palabra son las extrañas: son las palabras y las voces del mundo, a las que él da nuevo sentido (174-175).

Roland Barthes ilustra la misma idea en su prefacio a los *Ensayos críticos*, aclarando que esto se debe a que, cuando nacemos, todo está ya nombrado, y el poeta tiene que asentar su voz en el lenguaje previo:

Ahora bien, la literatura tiene que debatirse con este primer lenguaje, este algo nombrado, este demasiado-nombrado [...]; el que quiere escribir debe saber que empieza un largo concubinato con un lenguaje que es siempre anterior. [...] él viene a un mundo lleno de lenguaje, y no queda nada real que no esté clasificado por los hombres: nacer no es más que encontrar ese código ya enteramente hecho y tener que adaptarse a él (17).

Por último, en 1969, Julia Kristeva profundiza el concepto y forja la denominación vigente de “intertextualidad” (66-67).

Se asientan sobre estas bases teóricas las múltiples lecturas hermenéuticas que buscan las fuentes de las obras para desglosar unas claves interpretativas y su génesis, lo que aquí haremos cotejando dos poemas lejanos en el tiempo, aunque cercanos en la elección de algunos recursos retóricos y en su postura crítica frente a la situación social: “Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla” (1598), de Miguel de Cervantes (*Poesías* 376-378), frente a “El arquitrabe” (1959) de Jaime Gil de

Biedma (*Las personas*, 49). Con esto, no queremos ver en el soneto cervantino una fuente directa de la composición del catalán, sino que nos proponemos corroborar lo que María Belén Hernández González (217-232) afirma acerca del barroco como antecedente y origen de la comicidad moderna:

El pensamiento clasicista ha desvalorizado la cultura del cómico porque estaba ligada a los aspectos más bajos del hombre; [...].

[...]

Efectivamente, sólo durante el periodo barroco se manifiesta de forma ostensible este dualismo entre lo serio y lo cómico. En Goya o en Cervantes encontramos la expresión más genial de la ambigüedad mencionada; pero ambos son, no casualmente, figuras representativas de una sociedad en crisis, en la cual toman cuerpo las lógicas subalternas del caos, la desarmonía y el laberinto. Por ello el pensamiento barroco constituye el más claro antecedente de la cultura moderna.

[...]

Hasta finales del siglo XIX y principios del XX las investigaciones filosóficas o teóricas sobre la función del humor en la vida y el arte eran prácticamente inexistentes. Sin embargo, hacia el 1900, [...] un nutrido grupo de pensadores europeos dirigió su atención al tema, mostrando nuevas perspectivas que modificaban sustancialmente la valoración precedente del cómico y que han determinado la consideración del mismo durante el presente siglo (219-220).

Además, la estudiosa remite a Pedro Aullón de Haro, según quien: “El pensamiento clasicista nunca alcanzó a elaborar una teoría estética del Humor propiamente dicho, fuera de los límites del ingenio barroco” (202).

## **2. Breves notas contextuales sobre “Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla”**

El 13 de septiembre de 1598, en plena penuria económica del reino, el discutido monarca absolutista Felipe II fallece en el Escorial. La ceremonia fúnebre se organiza en Sevilla, ciudad conocida por el fausto y la suntuosidad de los sucesos solemnes de la época, con la erección de un túmulo colosal y pomposo, en cuya construcción se tarda cuarenta días, descrito detalladamente por Francisco Gerónimo Collado en su libro de 1611 (*passim*). Debido a que los funerales se retrasan por una disputa entre las autoridades de Sevilla, el monumento de cartón-piedra

queda expuesto al público hasta el final del año (cf. Díez de Revenga, 67 y D'Onofrio, 162-163). Con motivo de la construcción del catafalco, Cervantes compone su irreverente poema de circunstancia y lo lee públicamente en la Catedral de Sevilla, con ocasión de las exequias; como es de suponer, el tono humorístico y el contenido del texto, muy inapropiados para la ceremonia, provocan no pocas polémicas. Pese a las debatidas exégesis de la composición, debida a la querrela (cf., entre otros, Osterc, 63 y Díez de Revenga, 67-68) entre los que ven en los versos cervantinos una glorificación de la figura de Felipe II y los que afirman lo contrario, hoy la segunda clave interpretativa ya ha quedado comprobada (cf. entre otros, Osterc, 61-69; Díez de Revenga, 59-69 y Reichenberger: 5-10): sabemos de sobra que la sátira encuentra su justificación en el tránsito “del entusiasmo al desengaño”(59) del que habla Francisco Javier Díez de Revenga. Se trata de la desilusión del poeta-soldado que, después de muchos años de fidelidad a la monarquía, tras arriesgar su vida en la batalla de Lepanto y esperar en vano su liberación en Argel, restituye una visión irónica de la realidad española de su tiempo, desmistificando al rey (Díez de Revenga, 66 y 68). La decepción surge en Cervantes al comparar a Carlos V, soldado de temple heroico, valiente estrategia militar y político conciliador, con su hijo Felipe II, corrupto, despilfarrador, inepto y pusilánime digno de su apodo de Rey Prudente, a la vez que fanático y represivo en lo religioso, que además rechaza las dos solicitudes del escritor para un puesto en las Américas (cf. Osterc, 63-66).

El poema marca entonces la definitiva entrada de la poesía cervantina en la estética barroca del desengaño, que diferencia las producciones artísticas españolas del siglo XVII de las del anterior; quizás sea por eso que, como leemos en el cuarto capítulo de *Viaje al Parnaso*, Cervantes considera estos versos como lo mejor que ha escrito:

Nunca voló la pluma humilde mía  
 por la región satírica: bajeza  
 que a infames premios y desgracias guía.  
 Yo el soneto compuse que así empieza,  
 por honra principal de mis escritos:  
*Voto a Dios, que me espanta esta grandeza (Poesías 103).*

### 3. Breves notas contextuales sobre “El arquitrabe”

Tras la profunda crisis de los cincuenta que lleva a España a la devaluación de la peseta, al plan de estabilización, a la formación del gobierno

de tecnócratas y al inicio de la economía de mercado, la situación mejora gracias a las ayudas que llegan desde EE. UU. en el marco de la guerra fría, y contribuyen al despegue del país (cf. Carriedo Castro, 51). Fuertes de la abertura económica y de la derrota de los totalitarismos en la Segunda Guerra Mundial, muchos españoles confían en un temprano final del régimen, y los intelectuales —entre ellos Gil de Biedma— apoyan públicamente resoluciones contra la dictadura; sin embargo, ésta sigue intacta, provocándoles una gran desilusión (cf. Dirscherl, 1723-1724). La Guerra Civil queda en los recuerdos de los adultos que la vivieron siendo niños, como en el caso de nuestro escritor nacido en 1929, que ahora tienen que sobrevivir a una situación igualmente difícil, frente a la que están asumiendo su impotencia. A pesar de que la poesía, considerada elitista y poco influyente, no se controla tan estrictamente como los medios de comunicación de mayor difusión o como otros géneros literarios (cf. Sevillano Calero, 98-103), los autores se ven obligados a engañar la censura y tienen que cargar con el peso de informar y concienciar a los lectores sobre la situación que los rodea (cf. Dirscherl, 1721).

La literatura comprometida, cuya noción procede de Jean-Paul Sartre (*passim*), se impone en el debate estético e ideológico de la poesía española de la posguerra, que asume su responsabilidad para con la sociedad en la que se desarrolla (cf. Lanz, 52-66): bajo la dictadura franquista, surge y se afirma el concepto de poesía política, relacionado tanto con la Poesía Social o de la Comunicación, como con la del Conocimiento de la Generación del 50<sup>4</sup>, a la que pertenece Gil de Biedma. Moviéndose entre el compromiso y la levedad lúdica, el catalán expresa su crítica resignada frente a “la destrucción psíquica y espiritual de España” (Dirscherl, 1728), aunque evita nombrar la realidad social de forma explícita (cf. Dirscherl, 1722 y 1726): elige evocar posturas frente a ella, mediante la alusión, la ironía, la alegoría y la polisemia.

<sup>4</sup> La Poesía del Conocimiento no reconoce una realidad a priori y la necesidad de comunicarla, sino la capacidad reveladora del acto creativo, que favorece la comprensión del mundo mediante la reflexión sobre y desde el yo, incluyendo su contacto con lo que lo rodea, aunque siempre a partir de una dimensión íntima. El lenguaje sigue siendo directo y dialógico, pero a menudo se acerca al tono confesional del sujeto lírico que manifiesta sus emociones; de la misma manera, la actitud crítica no es exenta de implicaciones subjetivas, razón por la que pronto aparecen la ironía y la alusión como recursos para hacerle un guiño al lector. Sobre todo en la escuela de Barcelona, aparecen posturas éticas de una escritura que se opone a la dictadura y a la falta de libertad, mientras que en el grupo de Madrid se traducen más bien en una frustración metafísica que encuentra sus temas predominantes en el tiempo y en el amor.

Como muchos poetas de su época, Gil de Biedma desarrolla estrategias para reflexionar sobre una situación decepcionante y para situarse con intencionalidad sociopolítica frente a ella; concretamente, desde una postura desengañada, “El arquitrabe” satiriza el aparato ideológico y propagandístico del franquismo que contribuye en mantener al dictador en el poder, burlándose también de sus mentiras y demagogias.

#### 4. Características macroestructurales compartidas de los dos poemas

Tanto “Al túmulo...” como “El arquitrabe” satirizan el orden social vigente desde la conciencia del tiempo histórico, dando muestra de una actitud crítica y moral desengañada, que busca la complicidad del receptor y expresa el malestar por la situación política, mediante la transgresión irónica y el relativismo de posturas. Para comprender mejor las analogías, es conveniente leer los textos íntegros:

##### *Al túmulo del Rey Felipe II en Sevilla (Poesías 376-378)*

«¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza,  
y que diera un doblón por describilla!  
porque ¿a quién no suspende y maravilla  
esta máquina insigne, esta braveza?

¡Por Jesucristo vivo! Cada pieza  
vale más de un millón, y que es mancilla  
que esto no dure un siglo, ¡oh, gran Sevilla,  
Roma triunfante en ánimo y riqueza!

Apostaré que la ánima del muerto,  
por gozar este sitio, hoy ha dejado  
el cielo, de que goza eternamente».

Esto oyó un valentón, y dijo: «Es cierto  
lo que dice voacé, seor soldado,  
y quien dijere lo contrario miente».

Y luego, encontinentemente,  
caló el chapeo, requirió la espada,  
miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.<sup>5</sup>

MIGUEL DE CERVANTES, 1598

<sup>5</sup> Existen distintas versiones del soneto; usamos aquí la que Josef Alfay recoge en *Poesías de grandes ingenios españoles* de 1654, reproducida por Vicente Gaos (376-378).

*El arquitrabe (Las personas 49)**Andamios para las ideas*

Uno vive entre gentes pomposas. Hay quien habla  
del arquitrabe y sus problemas  
lo mismo que si fuera primo suyo  
—muy cercano, además.

Pues bien, parece ser que el arquitrabe  
está en peligro grave. Nadie sabe  
muy bien por qué es así, pero lo dicen.  
Hay quien viene diciéndolo desde hace veinte años.

Hay quien habla, también, del enemigo:  
inaprensibles seres  
están en todas partes, se insinúan  
igual que el polvo en las habitaciones.

Y hay quien levanta andamios  
para que no se caiga: gente atenta.  
(Curioso, que en inglés *scaffold* signifique  
a la vez andamio y cadalso.)

Uno sale a la calle  
y besa a una muchacha o compra un libro,  
se pasea, feliz. Y le fulminan:  
*¿Pero cómo se atreve?*

¡El arquitrabe!<sup>6</sup>

JAIME GIL DE BIEDMA, 1959

En ambos poemas, la significación depende en gran medida de la burla, que se usa en literatura para “desvirtuar o dar relieve a las paradojas de los valores convencionales de una cultura en crisis” (Hernández González, 229): tanto Cervantes como Gil de Biedma construyen sus textos “a partir de una realidad invertida o alterada [...], lo cual provoca una interpretación oblicua entre la lógica establecida y la subversiva” (Hernández González, 226). La relación causa-efecto se rompe y obliga al lector a revisar sus expectativas: como veremos, las dos composiciones se fundamentan en una compleja red de capas referenciales que se superponen, generando las antítesis sobre las que se construye la ironía y llegando gradualmente a un veredicto devastador.

<sup>6</sup> El penúltimo verso aparece en cursivas en la primera publicación del poema, en *Compañeros de viaje* (45).

Además, los dos poemas retratan el juego de reacciones de los espectadores, en el soneto de Cervantes frente al artefacto artístico construido por y para exaltar la ideología del régimen imperial; en la composición de Gil de Biedma frente al andamiaje ideológico que rige la dictadura. En “El túmulo...”, dos de los presentes toman la palabra para comentar el evento: un soldado en las primeras tres estrofas, y el “valentón” —el caricaturesco fanfarrón andaluz que remarca la ridiculez de la grandeza del monumento— en el último terceto del soneto y en el estrambote. Se trata de un recurso estilístico típico de Cervantes, quien recurre al eje conversacional para evitar que el lector confunda al autor con el sujeto lírico: el escritor da a conocer su opinión, pero se salva por cederla a la voz de sus personajes. En “El arquitrabe”, se presenta la perspectiva de un hombre que observa lo que ocurre en la calle, dando forma a sus elucubraciones personales en un monólogo interior, como confirman la locución dubitativa “parece ser” (v. 5) y el juicio de valor implícito en la ironía del adjetivo “curioso” (v. 15).

En ambos casos, la realidad no se describe, sino que se esboza a partir del punto de vista de los sujetos líricos, de los que los autores toman la distancia —aunque sólo aparentemente. El procedimiento retórico dominante es el carientismo —en los versos cervantinos, sólo cuando habla el militar—, que consiste en elegir expresiones que parecen verdaderas o serias para burlarse disimuladamente de algo o de alguien, usado para explicitar las impresiones del yo: sobre el túmulo que “vale más de un millón” (v. 6) en Cervantes, y sobre las “gentes pomposas” (v. 1) que hablan “del arquitrabe y sus problemas / lo mismo que si fuera primo suyo” (vv. 2-3) en Gil de Biedma. Se trata de una figura retórica relacionada con la ironía, que posee una función pedagógica por ser “un instrumento de conocimiento [...] que descubre verdades que están ocultas o latentes bajo falsas apariencias” (Hernández González, 227). Como consecuencia, los escritores señalan cómo los personajes perciben la situación, para hacer hincapié en que ésta le afecta a ellos y a sus lectores, para que se den cuenta de lo que verdaderamente está ocurriendo.

Los dos poetas dejan claro el objetivo de su composición desde el primer momento: Cervantes lo explicita eligiendo leer públicamente el soneto delante del túmulo, como si se tratara de una alabanza fúnebre; Gil de Biedma presenta el sistema oficial del régimen mediante la alegoría arquitectónica del “arquitrabe”<sup>7</sup> que necesita el refuerzo de

<sup>7</sup> Shirley Mangini González (37) y Carme Riera (331) aclaran de forma exhaustiva las posibles acepciones del título.

los “*Andamios para las ideas*” del epígrafe, donde aclara el significado del título remitiendo a la entonces notoria obra de filosofía de Adolfo Muñoz Alonso, quien defiende los principios inspiradores del gobierno franquista.

### 5. Comparación de los dos poemas

En el primer capítulo de su volumen *Cervantes, ¿un gran satírico?*, Kurt Reichenbergen (5-10) analiza los procedimientos de contraposición entre la solemnidad y la vulgaridad en el soneto “Al túmulo...”, mediante los cuales el padre de la novela moderna juega con el tono humorístico. La expresión que abre el poema “Voto a Dios” (v. 1), en aquella época usada por los soldados de los tercios para dar peso a sus palabras, introduce una consideración sobre la grandeza que “espanta” (v. 1), es decir, que provoca horror aparte del más común asombro —“suspende” (v. 3)—, dejando entrever desde el comienzo la negatividad del estado de ánimo del hablante, o, por lo menos, su contrariedad surgida por el contraste entre el despilfarro de dinero gastado en el túmulo y la crisis económica del reino, o entre el tamaño del catafalco y el escaso valor del rey (cf. Osterc 68). Asimismo, Gil de Biedma abre su poema haciendo hincapié en la grandilocuencia: “Uno vive entre gentes pomposas” (v. 1), sugiriendo que el yo poético no está del todo conforme con esta actitud. Los primeros versos ya insinúan la contraposición de sensaciones sobre la que se basan los dos textos: la pomposidad de los gobernantes y los que los apoyan, frente a la reprobación y a la desilusión de la voz poética. Si el soldado de Cervantes es un doble del mismo autor, un veterano que ha luchado para un monarca que no ha sabido valorar sus esfuerzos, la voz anónima de Gil de Biedma, que habla de sí en forma impersonal, es un ciudadano español que sufre bajo la dictadura, como su autor.

Los contrastes siguen en el poema cervantino con la fútil propuesta del soldado que daría muy poco dinero, “un doblón” (v. 2), por encontrar las palabras adecuadas para describir “esta máquina insigne, esta braveza” (v. 4), a la que hace referencia con tal énfasis que deja adivinar la burla. En la composición de Gil de Biedma aparece algo parecido, ya que la referencia a los que cotillean con frivolidad sobre el “arquitrabe y sus problemas” (v. 2) como si se tratara de un familiar se ve reforzada por el verso que cierra la estrofa: “muy cercano, además” (v. 4), que evoca el escarnio en la mente del lector. En ambos detectamos la presencia de una ligereza inusual, inapropiada para hablar tanto de las exequias del rey como de la dictadura, lo que denota

la falta de conocimiento que acompaña la trivialidad de la masa en los dos momentos históricos; el guiño de los autores obliga entonces al lector a alejarse de ella y, por lo tanto, a participar de la seriedad de la crítica que se oculta bajo la risa.

Si en Gil de Biedma, desde el principio del franquismo, hay quien habla con ignorante levedad, no sólo del arquitrabe, sino también de su supuesto final inminente —“está en peligro grave” (v. 6)—, en el poema de Cervantes el efecto cómico se intensifica cuando el militar nombra a Dios en vano para expresar su estupor: “¡Por Jesucristo vivo!” (v. 5). La exclamación del soldado refuerza el procedimiento enfático y el tono satírico, lo mismo que la comparación entre Sevilla y Roma (v. 8), ciudad que en aquel periodo y pese a sus maravillas arquitectónicas está en plena crisis económica, y es a la vez la cuna del Cristianismo y uno de los lugares más corruptos; así la retrata el padre de la novela moderna en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

Las terceras estrofas de los dos poemas juegan con la exageración: en los versos cervantinos, el difundo baja del cielo para ver el túmulo, quedando así explícitamente dismitificado (cf. Díez de Revenga, 68); en los del escritor del medio siglo, los antifranquistas son una enorme cantidad de personas cuya posición es incomprensible y que “se insinúan / igual que el polvo en las habitaciones” (vv. 11-12). Por supuesto, la hipérbole es otra figura retórica que coadyuva a crear el efecto cómico y que en el terceto de Cervantes se encarga de llevar la ironía al sarcasmo, lo que en Gil de Biedma se da en la siguiente copla de versos.

En ambos casos, a la cuarta estrofa se encomienda la tarea de atribuir el correcto sentido al poema. En Cervantes, tras los comentarios irreverentes del militar que no citan ninguna virtud del rey, el valentón sentencia de forma tajante que lo que el otro ha dicho es cierto y que “quien dijere lo contrario miente” (v. 14): no sólo desafía a quien se atreve a afirmar algo distinto, sino que de sus palabras se deduce que cualquier alabanza sería falsa (cf. Reichenberger, 9). Por su parte, en tono burlón y con aparente ingenuidad, el escritor de la Generación del 50 recurre a su experiencia como traductor del inglés para dejar entender que, detrás de los andamios ideológicos, se esconde el veto a la felicidad y a la libertad de conciencia, de acción y de expresión: “Curioso, que en inglés *scaffold* signifique / a la vez andamio y cadalso” (vv. 15-16).

El soneto cervantino concluye con el gracejo del estrambote, donde el insolente fanfarrón se pone el sombrero, saca la espada, mira de reojo y se va, sin más, como reza la célebre frase: “fuese, y no hubo nada” (v. 17); Francisco de Ayala destaca además el sentido definitivo

de la “nada” final (197), como símbolo del desengaño. Efectivamente, el sustantivo cierra muchos poemas barrocos, amonestando sobre la brevedad de la vida desde el tópico del *tempus fugit* y sobre las apariencias vacías desde el de la *vanitas*; baste con citar el último verso del célebre “Mientras por competir con tus cabellos...” de Luis de Góngora y Argote: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” (49). A su vez, el epílogo de Gil de Biedma propone el reproche de los franquistas que censuran gestos tan sencillos como un beso o comprar un libro: “Y le fulminan: / *Pero ¿cómo se atreve?*” (vv. 19-20). He aquí otro parecido entre los dos poemas: el valentón de Cervantes requiere la espada por si le hace falta defenderse de un ataque y mira de lado para asegurarse de que nadie lo haya oído antes de guardarla, porque es peligroso hacer comentarios negativos sobre la monarquía (cf. Osterc 68); de igual manera, en Gil de Biedma los detractores del régimen corren el riesgo de ser denunciados por sus defensores, personas comunes que se vuelven adalides del tirano y contribuyen en perpetuarlo en el poder.

Más allá de la respectiva ridiculización de la pomposidad o de la ideología, tanto Cervantes como Gil de Biedma denuncian la hipocresía de quienes, por miedo o por postura política, concurren en consolidar el totalitarismo mediante la represión psicológica. En ambas composiciones, el efecto cómico encubre las críticas a quienes censuran públicamente cualquier acto o comportamiento que perjudique al sistema social: a la monarquía en Cervantes, a la moral católica o al armazón del ideario que sustenta la dictadura en Gil de Biedma. Quien no se conforme con la ideología dominante se vuelve su blanco: en “El túmulo...”, el soldado que escandaliza con sus aseveraciones, o el bizarro valentón que las ratifica; en el poema más reciente, los que fomentan la esperanza de que el gobierno se caiga, los “inaprensibles” (v. 10) enemigos del franquismo, o los que no se portan según las reglas impuestas. Cada uno de estos personajes de dos épocas tan lejanas, que tienen conciencia de lo que ocurre y dicen la verdad, son para los respectivos regímenes como la carcoma que roe la madera del arquitrabe y de los andamios, amenazando la estructura desde su interior.

En definitiva, los autores coinciden en ofrecer impresiones subversivas recurriendo a la desmitificación irónica (cf. Hernández González, 223 y 228) y a los mismos procedimientos retóricos que producen una aproximación relativa a la realidad, como confirma el hecho de que las opiniones se presentan como tales. En ambos, la valoración personal que disimula el sufrimiento detrás del guiño busca la imprescindible

colaboración del lector con la finalidad compartida de conseguir su implicación crítica, puesto que, de acuerdo con Henri Bergson: “la risa necesita un eco [...], siempre oculta un perjuicio de asociación y hasta de complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios” (821).

De este modo, la comparación de “El túmulo...” y “El arquitrabe” corrobora la tesis inicial según la que “lo cómico” (Hernández González, 220) que protagoniza la poesía española de mediados del siglo XX encuentra en el Barroco su mayor antecedente.

### Obras citadas

- Aullón de Haro, Pedro. “El humor en la poesía moderna contemporánea”, *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 10 (1991): 201-208.
- Ayala, Francisco de. *Cervantes y Quevedo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929). México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos* (1964), trad. de Carlos Pujol. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- Bergson, Henri. *La risa* (1900). Barcelona: Plaza y Janés, 1956.
- Carriedo Castro, Pablo. “Breve revisión de la poesía social de posguerra (1939-1975): un ‘concepto de época’”, *Estudios humanísticos. Filología*, 27 (2005): 43-62.
- Cervantes, Miguel de. *Poesías completas. Vol. I*, ed. Vicente Gaos. Madrid: Clásicos Castalia, 1974.
- . *Poesías completas. Vol. II*, ed. Vicente Gaos. Madrid: Clásicos Castalia, 1981.
- . *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), ed. Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra, 1997.
- Collado, Francisco Jerónimo. *Descripción del Túmulo y relación de las exequias que hizo la ciudad de Sevilla en la muerte del rey Don Felipe Segundo* (1611). Sevilla: José María Geofrín, 1869.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. “Del entusiasmo al desengaño (En torno a la aventura poético-heroica de Cervantes)”, *Anales de filología hispánica*, I (1985): 59-69.
- Dirscherl, Klaus. “Poesía bajo Franco: Jaime Gil de Biedma entre compromiso y juego intertextual”. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989. Vol. 2. Coord. Antonio Vilanova. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. 1721-1730.

- D'Onofrio Julia. “«...fuese y no hubo nada». Cervantes frente a la manipulación y la dilapidación simbólica”, *Anales cervantinos*, XLVI (2014): 161-178.
- Eliot, Thomas Stearns. *The Sacred Wood* (1920). London: Methuen & Co LTD, 1969.
- Gil de Biedma, Jaime. *Compañeros de viaje*. Barcelona: Joaquín Horta, 1959.
- . *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix-Barral, 1978.
- Góngora, Luis de. *Poesía*, ed. de José Manuel Blecua. Zaragoza: Ebro, 1968.
- Hernández González, María Belén. “El humor, la ironía y el cómico: códigos transgresores de lenguajes e ideologías”, *Signa. Revista de la Asociación española de semiótica*, 8 (1999): 217-232.
- Kristeva, Julia. *Semiótica 2* (1969). Madrid: Fundamentos, 1981.
- Lanz, Juan José. “El compromiso poético en España hacia mediado del siglo XX”, *Revista www.izquierdas.cl*, 9 (abril 2011): 47-66. <<http://www.izquierdas.cl/images/pdf/2011/07/Juan-Jose-Lanz1.pdf>> (Acceso 02/07/2016).
- Machado, Antonio. *Poesía y Prosa. Antología*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1991.
- Mangini González, Shirley. *Gil de Biedma*. Madrid: Júcar, 1979.
- Muñoz Alonso, Adolfo. *Andamios para las ideas*. Murcia: Aula de Letras, 1952.
- Osterc, Ludovik. “Cervantes y Felipe II”, *Verba Hispánica*, 8/1 (1999): 61-70.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Reichenberger, Kurt. *Cervantes, ¿un gran satírico? Los enigmas peligrosos del Quijote descifrados para el “carísimo lector”*. Kassel - Barcelona: Reichenberger, 2005.
- Riera, Carme. *La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est ce-que la littérature*. Paris: Gallimard, 1948.
- Sevillano Calero, Francisco. *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998. <<http://publicaciones.ua.es/filespubli/pdf/LD84790874637062078.pdf>>. (Acceso 02/07/2016).
- Valéry, Paul. *Oeuvres*. Tomo II. Paris: Gallimard, 1966.

## Antonio Colinas, el compromiso con la palabra

RAQUEL LANSEROS SÁNCHEZ  
UNIVERSITY OF WEST FLORIDA

*Recibido: 14 de noviembre de 2017*

*Aceptado: 5 de diciembre de 2017*

**Abstract:** Antonio Colinas' commitment to the word is a commitment to his own existence, to his own intimate conscience. An interior compass to which the poet is faithful throughout his poetic work. Poetry is commitment, in the Antonio Machado sense of the word, revelation of being, deep scrutiny. Antonio Colinas cultivates a work both cosmopolitan and open to other cultures, while maintaining close contact with his homeland, with his closest geographical origins. For Colinas, aesthetics is inseparable from ethics. Defender of sensitivity as a source of further knowledge, which goes beyond sensible things, the poet's ultimate commitment is with his own life. In his celebrated book *Tomb in Tarquinia*, whose publication celebrated in 2015 its fortieth anniversary, he universalizes his original territory by projecting it towards Italy and celebrating the common Roman origins. This dialogue between lands and cultures is essential in the construction of the imaginary landscape that the well-known book describes and delimits.

**Key words:** Poetry, Antonio Colinas, engagement, *Tomb in Tarquinia*, Spanish poets.

**Resumen:** El compromiso de Antonio Colinas con la palabra es un compromiso con la propia existencia, con la conciencia íntima. Una brújula interior a la cual el poeta se muestra fiel a lo largo de toda su obra. La poesía es compromiso, en el sentido machadiano de la palabra, revelación del ser, hondo escrutinio. Antonio Colinas cultiva una obra a la vez cosmopolita y abierta a otras culturas, a la vez que mantiene un estrecho contacto con su tierra natal, con sus orígenes geográficos más próximos. Para Colinas la estética es indelible de la ética. Defensor de la sensibilidad como fuente de un conocimiento ulterior, que va más allá de las cosas sensibles, el compromiso último del poeta es con la propia vida. En su celebrado libro *Sepulcro en Tarquinia*, de cuya publicación se celebró en 2015 el cuadragésimo aniversario, universaliza su territorio originario proyectándolo hacia Italia y celebrando los orígenes romanos comunes. Este diálogo entre tierras y culturas es esencial en la construcción del paisaje imaginario que el reconocido libro describe y delimita.

**Palabras clave:** Poesía, Antonio Colinas, compromiso, *Sepulcro en Tarquinia*, poetas españoles.

El compromiso de Antonio Colinas con la palabra es, como vemos, un compromiso con la propia existencia, con la conciencia íntima que nos permite distinguir lo verdadero de lo falso, lo real de lo impostado. Una brújula interior a la cual el poeta se muestra fiel a lo largo de toda su obra, independientemente de la temática, estilo o forma que construyan un poema concreto. La poesía es compromiso, en el sentido machadiano de la palabra, revelación del ser, hondo escrutinio. Y así lo declara el propio poeta (2012: 17):

Al trazar este mágico y comprometido círculo de la poesía, la ciencia y lo sagrado, la interrelación entre los tres vértices del mismo queda ya formalmente establecida. El hombre reflexiona sobre esos tres vértices, unas veces por medio de conceptos iluminados y rigurosos, otras con una ligereza o un aburrimiento de dudosa utilidad. Pero, a fin de cuentas, la reflexión —como el sentimiento— nutre las fibras del ser y corre con los manantiales del conocimiento, cualesquiera que sean el caudal y la dirección que estos manantiales tomen o posean.

Antonio Colinas cultiva una obra a la vez cosmopolita y abierta a otras culturas, a la vez que mantiene un estrecho contacto con su tierra natal, con sus orígenes geográficos más próximos. Nacido en La Bañeza en 1946, su infancia transcurrió entre dicha población leonesa y el valle de Vidriales, comarca zamorana de la que proviene su familia materna. Por ello, el poeta dice siempre que sus raíces se encuentran en el entorno del monte Teleno. Posteriormente, vivió en Córdoba y en Madrid, pero le marcaron especialmente su estancia de cuatro años en Italia y su etapa de veintiún años en Ibiza. Su obra sólo puede entenderse a la luz de esta influencia de la cultura y el paisaje mediterráneos.

Sobre Antonio Colinas es muy interesante la investigación de la profesora Clara Isabel Martínez Cantón (2013), que analiza los componentes rítmicos presentes en su poesía. Todos estos elementos no sistemáticos suelen tener una gran relevancia, y en el caso de la poesía de Antonio Colinas la musicalidad y la secuencia prosódica son claves a la hora de interpretar y degustar sus poemas, más allá de los análisis métricos más al uso. Se trata de un estudio interesante y novedoso sobre el ritmo y la musicalidad, piezas clave en la obra poética del autor bañezano.

Sin duda existe una relación fructífera entre el uso de los recursos rítmicos en el verso, la intensidad rítmica y la expresividad del poema con el potencial aprendizaje y disfrute del alumno de español como

lengua extranjera, que es el centro y objetivo nuclear del presente trabajo. El verso trabaja, además de con las esferas semántica y lógica del lenguaje, con el plano fónico, que incluye la entonación, el ritmo y la secuencia tonal. Este plano lingüístico es responsable de dotar de expresividad emocional los mensajes emitidos, un factor decisivo a la hora de que un estudiante de lengua extranjera desarrolle un conocimiento global de la lengua diana, intensificado por el componente afectivo. En este mismo sentido, Tomás Navarro Tomás<sup>1</sup> (1944: 215-216) afirma lo siguiente:

La común opinión concede [excepcional importancia] al tono emocional en la valoración de las palabras y en la calificación de las personas. El tono es en muchos casos, más que las palabras mismas, lo que satisface y persuade o molesta y ofende. En el trato diario, esencialmente afectivo, donde el sentimiento que se adivina importa desde luego más que las palabras que se oyen, el tono produce o disipa recelos, suscita cuestiones y entorpece o facilita la relación social. En el desacuerdo frecuente entre la significación literal de las palabras y el sentido de la entonación, se pone más confianza en lo que el tono da a entender que en lo que las palabras manifiestan.

“Ni mármol duro y eterno, / ni música ni pintura, / sino palabra en el tiempo”<sup>2</sup>. Así definió Antonio Machado la poesía, y este mismo afán de intemporalidad y franqueza nos encontramos cuando abordamos la obra poética de Antonio Colinas. El propio poeta ha manifestado en más de una ocasión que, en su opinión, la poesía debe contener “palabra nueva”. Entre algunas de las características básicas y constantes de su poesía, el autor suele mencionar la emoción, la intensidad y la pureza formal. De este modo, el poeta reconoce su distanciamiento con los presupuestos poéticos generales bajo los que se agrupó a la generación de los Novísimos<sup>3</sup>, así como su evolución posterior hacia postulados de

---

<sup>1</sup> Figura sobresaliente de la filología española, bibliotecario y lingüista, discípulo de Menéndez Pidal, Tomás Navarro Tomás fue el fundador en España de la fonética experimental y maestro indiscutible en los estudios de pronunciación, entonación y métrica españolas.

<sup>2</sup> Se trata de la primera composición de la serie “De mi cartera”, que se publicó al final de la primera edición de su libro *Nuevas Canciones* (1924).

<sup>3</sup> Se conoce como “novísimos” a los nueve poetas incluidos en la antología de Castellet, aparecida en 1970 y publicada por Barral Editores, *Nueve novísimos poetas españoles*. Los poetas incluidos eran: Pere Gimferrer, Leopoldo María Panero, José María Álvarez, Guillermo Carnero, Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix y Ana María Moix. Sus características

depuración formal, desnudez, emoción, espiritualidad y pensamiento. Aunque a veces su obra ha sido tildada de mística, él aboga más por hablar de metafísica, o de diálogo con lo misterioso. En este sentido, su trayectoria se parece más a la del poeta José Ángel Valente. Rocío Badía Fumaz, dice en su artículo que profundiza sobre las poéticas explícitas de ambos (2015: 166):

Todos los volúmenes de contenido literario de Valente y de Colinas son recopilaciones de textos breves; no encontramos un volumen compuesto por un único trabajo extenso, al estilo de *El arco y la lira* de Octavio Paz, sino que acogen textos con origen diverso tanto en tiempo como en motivación.

Discípulo de grandes nombres de la Literatura española del siglo XX, como Vicente Aleixandre, Juan Ramón Jiménez o María Zambrano, Antonio Colinas reconoce que su poesía ha ido indeleblemente unida a su propia vida. María Zambrano dijo de su poesía que permanecería siempre porque era una fusión entre la experiencia de vivir y la experiencia de escribir<sup>4</sup>. Poesía y vida son inseparables en la creación de Colinas. El autor, que ha cultivado prolíficamente todos los géneros literarios (poesía, narrativa, ensayo, relato, crítica) es también un reconocido traductor. No en vano obtuvo en 2005 el Premio Nacional de Traducción, concedido por el Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia, por su traducción de la poesía completa del Premio Nobel Salvatore Quasimodo. En su opinión, lo fundamental cuando se aborda la traducción poética de un texto es preservar ‘el espíritu del texto’.

De las numerosas traducciones de sus textos que se han hecho a un nutrido grupo de idiomas, el autor valora especialmente la traducción francesa de *Noche más allá de la noche*, el poemario del que siempre dice que es su mejor libro, realizada por un equipo de la Universidad de Amiens.

Recuerdo, luz, evocación y paisaje son cuatro de los conceptos que mejor definen la obra de Antonio Colinas, quien en la antología de definitorias más sobresalientes eran el culturalismo, el esteticismo, la reivindicación de las vanguardias, la recuperación del léxico modernista, el tecnicismo y las referencias al cine, el cómic y la música, preferentemente de raíz anglosajona o francesa. En las antologías que siguieron a ésta se fueron añadiendo otros nombres generacionales: Antonio Colinas, José Miguel Ullán, Jenaro Talens, Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles, Justo Jorge Padrón, Luis Antonio de Villena, Miguel D’Ors, José Luis García Martín y Abelardo Linares.

<sup>4</sup> A. Colinas, “Sobre la iniciación (Conversación con María Zambrano)”. *Los Cuadernos del Norte*, 38, 1987, pp. 2-9.

Enrique Martín Pardo, *Nueva Poesía Española*<sup>5</sup>, llegó a afirmar en su poética personal que (1970: 53) “el hombre que gira al unísono con el cosmos ha estado olvidado”.

Como acabamos de mencionar, Antonio Colinas fue incluido en una antología —unos meses posterior a la de Castellet— publicada por Enrique Martín Pardo también en 1970, cuyo título era *Nueva poesía española*. En la poética que encabeza los poemas de Colinas que Martín Pardo (1970: 53) escogió para la antología, el propio escritor afirma: “Si de algo han pecado los poetas de hoy es de no haber mirado con más frecuencia a los astros, a esos espejos fríos que reflejan a un tiempo nuestro desconsuelo de hombres y nuestros sueños de niños”.

Ligado casi desde sus inicios a la generación de los novísimos, Antonio Colinas fue asociado con frecuencia con la corriente de los ‘venecianos’<sup>6</sup>, con una orientación poética un punto menos elitista que el tronco principal de los novísimos y en la que se encontraban, además del propio Colinas, Jaime Siles, Jesús Munárriz, Antonio Carvajal y Marcos Ricardo Barnatán.

*Armonía* es una palabra clave en la poesía de Antonio Colinas. La tensión que provocan en el mundo los contrarios sólo se puede deshacer o dulcificar mediante la armonía, entendida como la aceptación de la dualidad existente en la creación y el objetivo de fusión en la unidad que la contiene.

Así, el poeta comienza del siguiente modo la poética que aparece en su página web ([www.antonicolinas.com](http://www.antonicolinas.com)):

La poesía es para mí una vía de conocimiento. Es decir, un medio para sentir, interpretar y valorar la realidad y nuestra propia experiencia humana. Pero no sólo esa realidad aparente que los ojos ven, sino la que yo he llamado en otros momentos una realidad transcendida o trascendente. Creo que a la poesía no le está destinada la misión informativa que, de manera más concreta o ‘fotográfica’, nos ofrecen otros géneros literarios, como el ensayo o el periodismo. En el poema,

<sup>5</sup> Antología publicada en 1970 en Madrid por la editorial Scorpio, que sucedió por unos pocos meses a la famosa antología de Josep María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*, publicada en Barcelona en 1970 por Barral Editores, que había supuesto un punto de inflexión generacional para la crítica. Se tiene como respuesta a la anterior, y en ella están incluidos los poetas Antonio Carvajal, Pere Gimferrer, Antonio Colinas, José Luis Jover, Guillermo Carnero y Jaime Siles, que tenían un ámbito nacional más acentuado.

<sup>6</sup> El 14 de mayo de 1970, en el periódico *Informaciones*, el crítico Rafael Conte hablaba ya de la escuela veneciana, “desenfadada, brillante, escéptica y esteticista”. Consultado el 2/11/2015.

la palabra se caracteriza porque es y debe ser, ante todo y sobre todo, palabra nueva.

Hay tres personajes históricos con los que Colinas se identifica especialmente, a pesar la distancia temporal y espacial existente entre ellos: Mircea Eliade, Lao Tse y Carl Gustav Jung. Lao Tse, poseedor de una visión de la totalidad, es uno de los iniciadores de la mística universal con el taoísmo. Mircea Eliade es un erudito en el terreno de la Historia y Carl Jung en el de la psicología y la interpretación de la esencia íntima de los humanos. Como vemos, los intereses del poeta son muy amplios y variados, y así se refleja en su obra. Cabe decir también que siempre tuvo un vínculo especial con Antonio Machado, a quien defendió en todo momento cuando fue bastante criticado por otros miembros de la generación de los novísimos. El propio poeta lo expresa así (Lanseros, 2017: 144-145):

En realidad yo he sido antes machadiano que juanramoniano. De joven me aprendí muchos poemas de memoria de Antonio Machado. Todos los novísimos lo atacaban, lo definían como un autor de estampas, un poeta rural, de provincias, etc. Yo estoy convencido de que lo leen mal y no lo comprenden. Lo interesante en Machado es el simbolismo, toda esa simbología de la fuente, la tarde, el agua, el camino, los álamos el río. Hay una lectura muy simbólica y también hay una lectura órfica. Y por otro lado, está asimismo el Machado que piensa. Sus detractores han dicho algunas veces que Machado era un poeta con pretensiones de filósofo. Yo creo que es justo lo contrario, en su poesía, la que va hacia Nuevas canciones, hay cada vez más pensamiento porque es el proceso natural del poeta. Lo que ocurre es que era un gran lector de filosofía y eso se transparenta.

Para Colinas la estética es indesligable de la ética. Defensor de la sensibilidad como fuente de un conocimiento ulterior, que va más allá de las cosas sensibles, el compromiso último del poeta es con la propia vida. Con la capacidad de mirar el mundo, reconociéndolo como el todo unitario al que se debe nuestra pertenencia. En este sentido abunda su poema “El laberinto invisible”, recogido al final de su *Obra poética completa* (2010):

Ya dentro, en la penumbra,  
verás un muro  
y, en él, unas palabras muy borrosas  
de cuya sencillez brota una luz  
que, lenta, pasa a ti y te devuelve

al fin la libertad, la plenitud de ser:  
“Sean siempre alabadas  
las palabras dulcísimas  
que sanan: paz y bien”.

La memoria es un concepto fundamental en la poesía de Antonio Colinas. La memoria vertebrada la identidad propia, ayuda a encontrarse en una naturaleza que nos es cercana, pero también en un mundo creado por los hombres que a veces se muestra incomprensible e inhóspito. La realidad y el sueño muestran sus rostros indisolubles. Esta tensión de dualidades, este choque del ser interior con el mundo exterior, que el creador trata de resolver mediante la búsqueda de la armonía son observados asimismo por Celso Medina (2005: 1):

La actividad de soñar es oficio de un hombre despierto frente a las cosas. De allí que nos encontremos con una poesía abrumadoramente fenoménica, cuyo recurso esencial es la imagen desnuda, que hace de lo visual su principal fuente reflexiva. La memoria es el elemento generador de la poesía de Colinas. A través de ella se despliega su singular fenomenología, la cual se nutre de lo óptico: el ser es su preocupación fundamental. Por ello podríamos denominar su poesía como una documentación de la existencia. Y todo su memorialismo puede sintetizarse en el motivo del habitante.

Abunda en esta idea Julia Barella (1981: 134):

Después de la destrucción o muerte renace un nuevo espacio; en éste, el hombre se vence al sueño con la posibilidad de vivirlo. En la poesía se armonizan sueños y vigiliadas. Por el sueño el alma queda liberada y purificada al contactar con lo espiritual. En el sueño van eslabonándose lo finito y lo infinito, el cielo y la tierra, la muerte y la vida. Así en la tercera parte de su poema “Biografía para todos”, el poeta canta:

Para mí el universo sólo consta esta noche  
de un elemento: el Sueño. El Sueño que ha fundido  
la tierra con el agua, el aire con el fuego.

Antonio Colinas figura entre los pocos poetas vivos que han logrado crear una obra literaria capaz de mantenerse durante décadas como referente de los lectores y de los poetas posteriores, como ha sucedido, por ejemplo, con su libro *Sepulcro en Tarquinia*<sup>7</sup>. Publicado

<sup>7</sup> A. Colinas, *Sepulcro en Tarquinia*. Colección de Poesía “Provincia”. León: Diputación Provincial, 1975.

por primera vez en 1975 en la Colección de Poesía “Provincia” de la Diputación de León, el libro fue al año siguiente merecedor del Premio de la Crítica de Poesía, uno de los galardones literarios más prestigiosos de España, lo cual supuso un fuerte impulso a la carrera del joven autor, que contaba entonces treinta años de edad. Se trata de uno de los libros de poesía más emblemáticos publicados en España en la segunda mitad del siglo XX, como así lo prueban las sucesivas reediciones que se han hecho del libro, que revelan un fenómeno de excepción en la acogida del libro por parte de la crítica y el público.

Además, *Sepulcro en Tarquinia* aparece junto con *Noche más allá de la noche* y el *Libro de la mansedumbre* en una edición crítica a cargo de José Enrique Martínez Fernández, aparecida en Ediciones Cátedra en 2004, bajo el título genérico de *En la luz respirada*. Pero sin duda el título más llamativo aparecido en torno a este libro que marcó un punto de inflexión en la creación poética en la España de los años setenta, así como un antes y un después definitivo en la carrera literaria del autor, es *Bajo las raíces*<sup>8</sup>. Se trata de un libro conmemorativo publicado en 2015, coincidiendo con el cuadragésimo aniversario de la primera publicación de *Sepulcro en Tarquinia*. Su mayor singularidad radica en que recoge poemas de cincuenta y cuatro poetas —desde los veteranos vivos hasta las nuevas hornadas de poetas jóvenes— escritos expresamente para la ocasión. Es decir, cincuenta y cuatro poetas de todas las edades homenajean el celebrado libro mediante poemas escritos a partir de unos versos del libro original escogidos por los propios poetas, destinados a servir como antesala e hilo conductor de su inspiración. El poeta Ben Clark, responsable de la edición, afirma lo siguiente en la Introducción (2015: 13):

Al plantear un libro que celebrara los cuarenta años que han transcurrido desde la primera edición de *Sepulcro en Tarquinia*, decidimos que la mejor opción era acudir a quienes han mantenido el libro con vida desde su publicación: sus lectores. Y, aunque el libro ha sido leído, como recuerdan las numerosas cartas que guarda Antonio Colinas, por personas con oficios y profesiones muy distintos a lo largo de los años, hemos acudido, claro, a quienes más han podido indagar en su arquitectura, ya sea para admirarla o para intentar encontrar una chispa que encendiera el motor de su propia creación: los poetas.

---

<sup>8</sup> B. Clark, *Bajo las raíces (40 años de Sepulcro en Tarquinia)*. Sevilla: La Isla de Siltolá, 2015.

No es un caso frecuente que un libro de poemas, cuarenta años después de su publicación, continúe suscitando tanto interés entre los lectores y suponiendo una fuente de inspiración tan viva entre los poetas. Una de las claves que lo distinguen la desvela el propio Antonio Colinas en el Epílogo de *Bajo las raíces* (Clark, 2015: 148):

Yo ya había comenzado escribiendo un tipo de poemas que ya revelaban mi voz, la fidelidad a un estilo llano, emocionado, intenso, muy depurado en la forma, pero en *Sepulcro en Tarquinia* hay una apuesta muy clara por el irracionalismo y una mayor y más radical utilización del lenguaje. Por eso, es obvio que el libro posee un fulgor que lo distingue y que juega dentro del conjunto de mi poesía un papel fronterizo, de evidente cambio.

*Sepulcro en Tarquinia* fue escrito precisamente en la época en la que el autor vivió en Italia, entre los años 1970 y 1974, en las ciudades septentrionales de Milán y Bérgamo. Es por tanto, un libro en el que el paisaje de Italia juega un papel relevante como escenario y protagonista, sobre todo en la primera parte del libro, titulada “Piedras de Bérgamo”, donde están incluidos conocidos poemas como “Simonetta Vespucci”, “Lago de Trasimeno”, “Fiésolo”, “Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece en Bohemia el conde de Walstein”, o el propio “Piedras de Bérgamo”, que le da título a la sección. El propio Antonio Colinas en el Epílogo de *Bajo las raíces* (Clark, 2015: 148), afirma que en una carta que Jorge Guillén le envió desde Boston, fechada el 27 de diciembre de 1976, tras la lectura del libro, el poeta vallisoletano le comentaba: “es el libro actual con más Italia que conozco”.

Sin embargo, en *Sepulcro en Tarquinia* se da una personalísima fusión entre este paisaje mediterráneo y alpino del norte de Italia y la tierra natal del poeta: La Bañeza y el entorno del Monte Teleno en el noroeste de España. Tras la segunda parte titulada como el propio libro, “Sepulcro en Tarquinia”, que es un largo poema de cuatrocientos veintiséis versos, en el que todo el paisaje italiano y la cultura latina se recrean de modo prodigioso; nos encontramos con una tercera sección del libro, “Castra Petavonium”, en la que el paisaje materno del poeta toma cuerpo, siempre en clave de complementariedad y conjunción con el campo italiano.

*Petavonium* era una ciudad romana formada a partir de la *Legio X Gemina* en el valle de Vidriales, en la zona norte de la actual provincia de Zamora, muy cerca del límite con la provincia de León. La mencionada legión romana estuvo destinada a controlar esta zona

durante las guerras contra los astures y los cántabros, así como a mantener abiertas las rutas hacia la *Gallaecia*, la *Lusitania* y el resto del valle del Duero, con el consiguiente establecimiento de una base permanente. Los abuelos maternos de Antonio Colinas provienen del Valle de Vidriales, de modo que el poeta está volviendo los ojos a sus raíces, que se sitúan en aquel territorio. En realidad *Sepulcro en Tarquinia* proyecta este territorio, lo universaliza. Siempre evitando el localismo y el costumbrismo, lo conecta con el mundo mediterráneo del norte de Italia. Cuando el autor habla de mundo mediterráneo se refiere no sólo al paisaje o a la flora, sino a la cultura también, a los autores, a los poetas grecolatinos: Homero, Dante, Virgilio. Este diálogo es tanto más significativo en tanto rinde cuenta de los vínculos históricos que ligan ambos territorios. La presencia romana en el noroeste español, simbolizada por la ciudad de *Petavonium*, es el exponente más claro de una historia común, que incluye, lengua, leyes, costumbres, gastronomía y gentes. En el libro, Petavonium se hermana con la villa romana de Sirmio, con Venecia, con el río Arno, con los Alpes, los lagos...

Así explica Antonio Colinas en el Epílogo de *Bajo las raíces* (Clark, 2015: 148-149) la conjunción poética personal que el libro hace de ambos mundos:

Y, sin embargo, hay en *Sepulcro en Tarquinia* otros mundos, como el de mis raíces en tierras leonesas, de donde proviene lo esencial de mi voz. Por eso, las dos primeras partes del libro, las “italianas”, contienden radicalmente con las dos últimas, las “leonesas”, lográndose una rara unidad que, en lo temático, se alcanza gracias a un símbolo, el de la Romanización, y en lo formal a ese irracionalismo extremado de algunos poemas de “Castrá Petavonium”.

Y añade en la edición conmemorativa de *Sepulcro en Tarquinia* que la editorial Visor realizó en el trigésimo aniversario de la publicación del libro (2005: 12):

Importan mucho esas raíces originarias de mi tierra —las que se dejan ver en la serie “Castrá Petavonium”—, pero sólo son significativas en la medida en que yo siempre he luchado por proyectarlas, por universalizarlas. Las raíces y la universalidad que yo he deseado proporcionar siempre a mi poesía se ofrecen, pues, aquí en un diálogo fértil, de una manera muy contrastada. Es un mensaje que busca la unidad a través de la dualidad, expresada a su vez ésta por medio de símbolos también extremos (dos países, dos sepulcros, dos luces).

Nos encontramos, pues, ante un paisaje imaginario, cuyo nexo de unión es la poesía, la historia y la biografía de Antonio Colinas, quien logra diseñar un conector de territorios, la consecución de la unidad a través de la dualidad, que es el modo en el que funciona y está integrado nuestro universo. A pesar de que en sus primeras obras se pueden detectar algunos de los parámetros novísimos, como una cierta exhibición culturalista en *Preludios a una noche total*, *Truenos y flautas en un templo* o incluso en *Sepulcro en Tarquinia*, la obra poética de Antonio Colinas nace desde el inicio marcada por un profundo compromiso existencial con la palabra, que irá convergiendo cada vez más hacia un intimismo expresivo donde el ‘yo’ se remansa en el ‘nosotros’.

Así, el propio poeta afirma (2012: 277):

Amenazado radicalmente, desinformado a costa de tanta información manipulada, confundido por egoísmos e insolidaridades tribales o viendo en peligro sus *raíces*, el creador borra provisionalmente el mundo, regresa a su consciencia primera. Para ello se sirve de un arquetipo: el del *espacio fundacional*. El hombre —cielo arriba, tierra abajo, ser entre dos vacíos— vuelve a hacerse las preguntas clave, las preguntas primeras. Nada más lejos de una evasión de la realidad que esta toma de conciencia *total* partiendo de uno mismo, de esa búsqueda de la libertad *interior* sin la cual no puede darse la otra libertad, la que se respira a nuestro alrededor.

El espacio fundacional que el poeta busca es, en el caso de *Sepulcro en Tarquinia*, el ensamblaje real e imaginario de su entorno natal alrededor del monte Teleno en el noroeste español (La Bañeza, el río Tera, el valle de Vidriales), con el paisaje septentrional italiano (Milán, Bérgamo, los Alpes, los lagos alpinos). El poeta recrea sus raíces natalicias, proyectándolas hacia el mundo que él descubre y experimenta, encontrando las conexiones emocionales, culturales e históricas, y diseñando un espacio de encuentro entre tierras y culturas, que se comunican y dialogan a través de la romanidad o la romanización. No es sólo la famosa necrópolis etrusca la que puebla el libro, ni los castros romanos de Petavonium, ni las luminosas torres venecianas, ni los verdes pastizales del paisaje alpino italiano: se trata de un paisaje reconvertido, translaticio, recreado, que proyecta el universo interior del poeta y que no existe —del mismo modo— fuera de la “realidad trascendida” que es la poesía de Antonio Colinas. Veamos, por ejemplo, los versos finales del poema “Sepulcro en Tarquinia”:

Debes saberlo ahora que recuerdas:  
jamás llegará nadie a este lugar,  
aquí nos trae el mar los peces muertos  
y no hay más vida que la de las olas  
estallando en la noche de las grutas,  
soñarás una barca cada noche,  
soñarás unos labios cada noche,  
en vano escucharás junto a las rocas,  
jamás llegará nadie a este lugar,  
recorrerás las salas del convento,  
escrutarás la faz de la Diana,  
los gatos mirarán la fría aurora,  
habrá un fresco con grumos de salitre  
en la cripta, sin techo, del castillo,  
el huracán arrancará geranios,  
jamás llegará nadie a este lugar,  
jamás llegará nadie a este lugar  
y las gaviotas me darán tristeza.

### Obras citadas

- Agustín, Susana. *Inventario de Antonio Colinas*. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2007.
- . “Colinas-Petavonium: una mirada vuelta a la infancia”. León: IV Congreso sobre Literatura Leonesa, 2009.
- Alonso Gutiérrez, Luis Miguel. *El corazón desmemoriado. Claves poéticas de Antonio Colinas*. León: Diputación de León, 1990.
- . *Antonio Colinas, un clásico del siglo XXI*. León: Universidad de León, 2000.
- Barella, Julia. “El bello enigma de la quietud: la poesía de Antonio Colinas”. *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, vol. 21, nº 42, 1981. pp. 127-136.
- Clark, Ben. *Bajo las raíces (40 años de Sepulcro en Tarquinia)*. Edición de Ben Clark. Sevilla: La Isla de Siltolá, 2015.
- . *Sepulcro en Tarquinia*. León: Colección de Poesía “Provincia”. Diputación Provincial, 1975.
- . *En la luz respirada*. Edición de José Enrique Martínez Fernández. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.
- . *Sepulcro en Tarquinia* (Edición conmemorativa de la primera aparición de este libro –1975-2005– con un disco compacto con la voz del autor). Madrid: Visor Libros. Serie de Viva Voz, 2005.

- Jiménez, José Olivio. “La joven poesía española del momento: el lirismo total de Antonio Colinas”, *Escolios*, nº 3, California State University, 1976; reeditado en *Cuervo*, Monografía nº 2, Valencia, 1981. pp. 21-32.
- . “La poesía de Antonio Colinas”, prólogo a Colinas, Antonio, *Poesía 1967-1980*. Madrid: Visor Libros, 1988. pp. 9-49.
- VV. AA. *Antonio Colinas. Cuadernos de cultura*, Monografía. Núm. 2, Valencia, diciembre de 1981.
- . “Antonio Colinas”. *Cuadernos del Sur*, Córdoba, 28 de mayo de 1988.
- . *Antonio Colinas. Poesía en el Campus*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1988.
- . “Hacia el infinito naufragio. Antonio Colinas, biógrafo de Leopardi”. *La Crónica de León*, 26 de diciembre de 1988.
- . *Antonio Colinas. Antología poética y otros escritos*. Selección de textos, documentos y homenaje, *Ánthropos*. Suplemento nº 21, Barcelona, junio de 1990.
- . *Antonio Colinas. Armonía órfica, una poética de la fusión*, *Ánthropos*, 105, Barcelona, febrero de 1990.
- . “Antonio Colinas, 50 aniversario”. *El Adelanto Bañezano*, La Bañeza, 30 de enero de 1996.
- . *El viaje hacia el centro [La poesía de Antonio Colinas]*. Madrid: Calambur, 1997.
- Lanseros, Raquel. *Los poetas toman la palabra. La construcción de la educación literaria en los autores nacidos en posguerra*. Madrid: Visor Libros, 2017.



# **Muerte, muertes. Una aproximación a *Libro del frío* de Antonio Gamoneda**

ENRIC BOU  
UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

*Recibido: 12 de noviembre de 2017*

*Aceptado: 5 de diciembre de 2017*

**Abstract:** Taking as a starting point E.A. Poe's reflection of the most poetic and melancholic subject (a poem dedicated to death) this article analyzes *Libro del frío* (1986-1992), a book of poetry by Antonio Gamoneda, which can be considered crucial in his poetic trajectory. The poet himself defined the book as an extension of the question he posed in *Descripción de la mentira*: "Después del conocimiento y el olvido, ¿qué pasión me concierne?" Some of Gamoneda's declarations of poetics are analyzed along with the poetic mechanisms that define a way of silence, of allusions, in a centripetal expression, that manifests itself in a book of hypnotic cryptic poetry with combinations of colors (black and white ) and obsessive semantic fields (the ruin, the fragment).

**Key words:** Antonio Gamoneda, love, death, *Libro del frío*, chromatism, time.

**Resumen:** A partir de la reflexión de E. A. Poe acerca del tema más poético y melancólico (un poema dedicado a la muerte) en este artículo se analiza un poemario de Antonio Gamoneda, *Libro del frío* (1986-1992), que puede considerarse como crucial en su trayectoria poética. El propio poeta definió el libro como una ampliación de la pregunta que planteó en *Descripción de la mentira*: "Después del conocimiento y el olvido, ¿qué pasión me concierne?". Se analizan algunas de las declaraciones de poética de Gamoneda y se estudian los mecanismos poéticos que definen una vía de silencio, de alusiones, en una expresión centrípeta, que se manifiesta en un libro de críptica poesía hipnotizada por unas combinaciones de colores (blanco y negro) y unos campos semánticos obsesivos (la ruina, el fragmento).

**Palabras clave:** Antonio Gamoneda, amor, muerte, *Libro del frío*, cromatismo, tiempo.

Toda mi poesía tiene una apoyatura existencial que quizá yo desconozco en el momento en el que el poema arranca, pero a través del pensamiento poético, de su lógica, su sintaxis y su semántica no discursivas ni reflexivas, llegas al conocimiento.

ANTONIO GAMONEDA

En el olvido están los recuerdos.

ANTONIO GAMONEDA

## 1. Muerte y ausencias

Es bien conocida la afirmación de Edgar Allan Poe en su “The Philosophy of Composition” (1846) acerca de cuál es el tema poético más melancólico en absoluto.

I had now gone so far as the conception of a Raven, the bird of ill-omen, monotonously repeating the one word “Nevermore” at the conclusion of each stanza in a poem of melancholy tone, and in length about one hundred lines. Now, never losing sight of the object — supremeness or perfection at all points, I asked myself — “Of all melancholy topics what, according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy?” Death, was the obvious reply.

[Así, pues, había llegado por fin a la concepción de un cuervo. ¡El cuervo, ave de mal agüero!, repitiendo obstinadamente la palabra *nevermore* al final de cada estancia en un poema de tono melancólico y una extensión de unos cien versos aproximadamente. Entonces, sin perder de vista el superlativo o la perfección en todos los puntos, me pregunté: entre todos los temas melancólicos, ¿cuál lo es más, según lo entiende universalmente la humanidad? Respuesta inevitable: ¡la muerte!] (Poe 1984: 19).

El ilustre vate prosigue preguntándose —retóricamente— cuál es el tema más poético entre aquellos que pueden considerarse como melancólicos. Para concluir con una respuesta que considera obvia: “When it most closely allies itself to Beauty: the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover” [cuando se alíe íntimamente con la belleza. Luego la muerte de una mujer hermosa es, sin disputa de ninguna

clase, el tema más poético del mundo; y queda igualmente fuera de duda que la boca más apta para desarrollar el tema es precisamente la del amante privado de su Tesoro] (Poe, 1984: 19). Viene a cuento la reflexión de Poe acerca de su defensa de un tema triste y melancólico porque esta coincidencia es una de las razones poderosas que podemos reconocer en la poesía de Antonio Gamoneda. En particular en un poemario como *Libro del frío* (1986-1992). El propio poeta definió libro como una ampliación de la pregunta que planteó en *Descripción de la mentira*: “Después del conocimiento y el olvido, ¿qué pasión me concierne?” (EL 613) Como ha indicado Miguel Casado “los propios poemas se hacen eco de este juicio: ‘mi pasión no existiría si dijese su nombre’” (Casado, 2004: 613). El poeta escoge una vía de silencio, de alusiones, en una voz concentrada que usa una vía centrípeta como modo de expresión. El mismo crítico apuntó: “Para Gamoneda belleza y muerte aparecen juntas y su unidad justifica la escritura; su poética se inscribe en la huella de *lo sublime* romántico que había subvertido las categorías tradicionales de lo bello, abriéndolas a otra dimensión en los lugares más ásperos de lo existencial” (Casado, 2004: 583). En este artículo quiero examinar *Libro del frío* (1986-1992), que puede considerarse como crucial en su trayectoria poética, a la luz de algunas declaraciones de poética de Gamoneda y los mecanismos poéticos que definen una vía de silencio, de alusiones, en una expresión centrípeta, que se manifiesta en un libro de críptica poesía hipnotizada por unas combinaciones de colores (blanco y negro) y unos campos semánticos obsesivos (la ruina, el fragmento).

El aprecio por la poesía de Antonio Gamoneda acompañado de buenas lecturas críticas ha ido creciendo en los últimos decenios hasta constituir uno de los legados más significativos de la poesía española del siglo XX. Desde el lejano *Sublevación inmóvil* (1953-1959), publicado en 1960, obra con la que fue finalista del premio Adonais de poesía y que representó un alejamiento del realismo social imperante, empezó a ser considerado entre los poetas que manifestaron una resistencia al franquismo. Hay en la poesía de Gamoneda una fijación en el tiempo que representa muy bien el volumen de poemas *Edad*, que recoge la poesía escrita hasta 1987 y que le valió el Premio Nacional de Literatura. *Libro del frío* (1992) representó su consagración como uno de los poetas más importantes en lengua española. En el año 2000 dio a conocer la versión definitiva, que incluía *Frío de Límites*, procedente de una colaboración con Antoni Tàpies, y que podía ser leído como una adenda al *Libro del frío*.

En uno de los mejores ensayos de Paul Virilio, *La estética de la desaparición*, el filósofo francés introdujo un concepto clave conectado con la desaparición. Éste se inspira en la epilepsia, un trastorno neurológico caracterizado por episodios repentinos recurrentes de trastorno sensorial, en los que se produce una pérdida de la conciencia o la aparición de convulsiones. Virilio definió como *picnolepsy* la condición de estos breves lapsos de tiempo, las ausencias momentáneas de conciencia, o como él dice, los ejemplos de momentos fugaces en los que la vida escapa. La *picnolepsy* se produce a causa de la velocidad y es una característica del ritmo frenético con que vivimos nuestras vidas. Como dice Virilio, si la epilepsia es una pequeña muerte, la *picnolepsy* es una muerte minúscula. Nuestro conocimiento de la vida está hecha de una infinidad de pequeñas muertes, pequeños accidentes, pequeñas roturas, cortes pequeños en nuestra vida, hecho de ecos de sonidos, efectos visuales, de lo que recordamos. Corresponde a un montaje de temporalidades, que están estrechamente relacionados con las tecnologías de la organización del tiempo (Virilio, 2008: 48).

La persona afectada por la *picnolepsy* establece equivalencias entre “lo [que] ha visto y lo que no ha sido capaz de ver” (Virilio, *The Aesthetics of Disappearance*, 10). Virilio presenta un ejemplo, el de un niño incómodo, molesto con los adultos que se encuentran en una posición de autoridad hacia él:

People want to persuade him of the existence of events that he has not seen, though they effectively happened in his presence; and as he can't be made to believe in them he's considered a half-wit and convicted of lies and dissimulation. Secretly bewildered and tormented by the demands of those near him, in order to find information he needs constantly to stretch the limits of his memory. When we place a bouquet under the eyes of the young picnoleptic and we ask him to draw it, he draws not only the bouquet but also the person who is supposed to have placed it in the vase, and even the field of flowers where it was possibly gathered.

[La gente quiere convencerlo de la existencia de hechos que él no ha visto, a pesar de que se hayan producido efectivamente en su presencia; y como no se puede obligarle a creer en ello se le considera como un medio idiota y se le condena por mentiroso y poco fiable. Atormentado y desconcertado en secreto por las exigencias de los que están a su alrededor, con el fin de encontrar información, necesita constantemente abusar de los límites de su memoria. Cuando ponemos un ramo de flores ante los ojos de un joven *picnoleptic* y le pedimos que

lo dibuje, él dibuja no sólo el ramo, sino también a la persona que se supone lo ha colocado el jarrón, e incluso el campo de flores en las que éstas han sido cortadas.] (Virilio, 1991: 10).

Se pueden definir estos momentos de ausencia o *picnolepsy*, el sueño REM, la relación espacio-tiempo de lectura en los marcos fragmentados por nuestra conexión ojo-cerebro, y la afirmación de que “la arquitectura es sólo una película” (Virilio, 1991: 65) como una experiencia similar a la del olvido provocado por la desaparición. A pesar de que el concepto de *picnolepsy* de Virilio se aplica al ritmo de vida en la sociedad contemporánea, me resulta también útil para discutir el problema de la desaparición del espacio y su transformación. Como escribió Benjamin, “articular el pasado históricamente no significa reconocerlo, significa apropiarse de una memoria, ya que destella en un momento de peligro ‘la forma de lo que realmente era’” (Benjamin, 2003: 391).

Estas reflexiones de Virilio son pertinentes porque existe en la poesía de Gamoneda, en sus declaraciones de poética, una constante fijación en el tiempo. Veamos como botón de muestra algunos ejemplos:

Pero la memoria es siempre *conciencia de pérdida* (recuerdo lo que ya no tengo o lo que ya no es); conciencia, por tanto, de consunción del tiempo correspondiente a mi vida y, por esto mismo, conciencia de ir hacia la muerte.

En mi libro *Descripción de la mentira* hay un renglón que viene a decir que toda mi actividad poética se deduce de “la contemplación de mis actos en el espejo de la muerte”. Y cabe una segunda deducción (verificable, por otra parte): mi poesía estuvo siempre en la perspectiva de la muerte (Gamoneda, 1997: 24).

El poeta ha detectado un cierto impudicia en “la contemplación de mis actos en el espejo de la muerte”. La actitud ha sido ampliada en libros posteriores como *Lápidas* en el que escribe: “Siéntate ya a contemplar la muerte”. Y posteriormente, en *Libro del frío*, se traduce en: “Ya sólo hay luz dentro de mis ojos”. ¿Implican estas afirmaciones alguna forma de placer en la propia percepción de la muerte? El poeta prefiere reconocer: “Hablo de las tristezas corporales, de la vejez atravesando los órganos, de los avisos relativos a la desaparición de la conciencia” (Gamoneda, 1997: 25). Si lo relacionamos con la pérdida, la muerte ínfima o *picnolepsy* en la terminología de Virilio, las afirmaciones de Gamoneda implican que existe una memoria que sirve de

testimonio a estas pequeñas transformaciones. En efecto, Gamoneda lo ha expresado así:

La memoria es conciencia de pérdida del presente, conciencia de tránsito, luego la memoria es también conciencia de ir hacia la muerte. Según esto, la poesía es arte de la memoria en la perspectiva de la muerte.

Por lo que a mí concierne, pienso sinceramente que el conjunto de mi poesía no es otra cosa que el relato de cómo voy hacia la muerte (Gamoneda, 1997: 26).

Es decir que la muerte implica un tránsito, una transformación, un viaje:

Habrà de perdonàrseme que hable tan seguidamente de mi escritura para decir algo sobre la poesía en la perspectiva de la muerte, cosa que, supongo, es asunto de muchos (mejor dicho: asunto de todos, quieran o no quieran). No es sólo porque esta escritura esté más a mano, es porque de este modo, o que digo tiene asideros en la experiencia (Gamoneda, 1997: 30).

Gamoneda acepta el sino que sabe ineludible y lo asocia con una experiencia. No la confesión o la crónica al uso en la llamada “poesía de la experiencia” (Langbaum 1957; Iravedra, 2002: 2007)<sup>1</sup>, sino en su particular modo entrecortado, fragmentario y simbólico. Hay en estas palabras un eco de algunos temas clave de la poesía barroca que provienen de la tradición clásica. En especial una reapropiación del *ubi sunt* (dónde están las grandes glorias del pasado, como en el ejemplo genial de François Villon, “Ballade des dames du temps jadis”, o en las “Coplas por la muerte de su padre” de Jorge Manrique), teñido por un sentido moral y religioso (que en época contemporánea se traduce en actitudes éticas agnósticas). El sentimiento de la rapidez con que pasa el tiempo da paso a la poesía de las ruinas. Los símbolos de la fragilidad humana (calaveras, esqueletos, cenizas) desaparecen en época contemporánea, pero surgen otros modos de expresar esta situación. Quevedo había llegado a llamar al cuerpo humano una “sepultura portátil” en el poema “El escarmiento”:

<sup>1</sup> Araceli Iravedra afirmó que, a pesar de no existir una estricta uniformidad en las filas de la experiencia, “el concepto se ha desleído y perdido entidad al desdibujarse unos rasgos distintivos (referencialismo, narratividad, anecdotario biográfico...) en los que muchos de sus cultivadores han dejado de reconocerse” (Iravedra, 2007: 157).

la muerte, prevenida  
 la alma que anudada está en la vida,  
 disimulando horrores  
 a esta prisión de miedos y dolores,  
 a este polvo soberbio y presumido,  
 ambiciosa ceniza, sepultura  
 portátil que conmigo la he traído,  
 sin dejarme contra hora segura.  
 Nací muriendo, y he vivido ciego,  
 y nunca al cabo de mi muerte llego.

(Quevedo, 1969: 159)

La poesía de las ruinas tiene un ejemplo extraordinario en Rodrigo Caro, autor de la conocidísima “Canción a las ruinas de Itálica”:

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora  
 campos de soledad, mustio collado  
 fueron un tiempo Itálica famosa

No cabe duda de que Gamoneda está lejos del Barroco, pero a pesar de ello nos invita a una revisitación del pasado a una velocidad lentísima. Está más cerca del famoso cuadro de Paul Klee, “Angelus Novus” que fue propiedad de Walter Benjamin y que el propio filósofo alemán interpretó en estos términos:

A Klee painting named ‘Angelus Novus’ shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing in from Paradise; it has got caught in his wings with such a violence that the angel can no longer close them. The storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress.

[Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina al Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de

acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediamente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los escombros se elevan ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso] (Benjamin, 2003: 392).

En el poeta castellano la recuperación del pasado se efectúa a partir de fragmentos en apariencia inconexos entre sí, pero que la gramática del poema, el ritmo que imprime a cada libro, sitúa en su justo lugar, proporcionando las claves para que el lector efectúe su propia descodificación.

En el caso de *Libro del frío* es pertinente relacionar la construcción del libro de Gamoneda con la reflexión de Friedrich Schlegel acerca del fragmento. Algunos de los poema pueden ser leídos como fragmentos de una visita a las ruinas del pasado. Haciendo realidad aquella afirmación de Schlegel: “Viele werke der Alten sind Fragmenten geworden. Viele werke der Neuern sind gleich bei der Entstehung” [Muchas obras de los antiguos se han convertido en fragmentos. Muchas obras del modernos son fragmentos en su origen]. El libro es fragmentario respecto a una vida real original y resulta así un extracto de fragmentos de una realidad presente y desaparecida. Por ellos se puede relacionar con el concepto de ruina. Gamoneda conjura ruinas de un pasado. Las ruinas son formas altamente evocadoras del fragmento, y operan de acuerdo con su lógica: sugieren algo ausente, y de hecho ocupan un espacio ambivalente entre el pasado total y parcial, cuya presencia afirman y niegan. Las ruinas significan pérdida y ausencia; son, por otra parte, una evocación visible de lo invisible, la aparición de la desaparición. Y, sin embargo, en la medida que las ruinas son conservadas, sugieren la perseverancia: la posibilidad, por lo menos, de la resistencia contra las maldades del tiempo y la historia. Las nociones de esperanza, de conmemoración y de restauración son inherentes a la ruina como ha afirmado Sophie Thomas:

Essentially ruins are highly evocative forms of fragment, and they operate according to its logic: they suggest an absent whole, and indeed occupy and ambivalent space between the part and the past whole, whose presence they affirm and negate. (...) ruins signify loss and absence; they are, moreover, a visible evocation of the invisible,

the appearance of disappearance. And yet, to the extent that they are themselves preserved, they suggest perseverance: the possibility, at least, of endurance against the odds of time and history. Notions of hope, memorialization, and restoration all thus adhere to the ruin as an object of contemplation, however framed or constructed that object might be.

[Esencialmente, las ruinas son formas de fragmentos altamente evocativas, y operan según su lógica: sugieren un todo ausente, y de hecho ocupan un espacio ambivalente entre la parte y el todo del pasado, cuya presencia afirman y niegan. (...) las ruinas significan pérdida y ausencia; Son, además, una evocación visible de lo invisible, la aparición de la desaparición. Y sin embargo, en la medida en que ellas mismas son preservadas, sugieren perseverancia: la posibilidad, al menos, de la resistencia contra el ímpetu del tiempo y la historia. Las nociones de esperanza, de memorialización y de restauración se relacionan así con la ruina como un objeto de contemplación, por muy enmarcado o construido que pueda ser ese objeto.] (Thomas, 2007: 42).

Por otra parte, los poemas de Antonio Gamoneda, en su alusión a la ruina, a los espacios vacíos que necesitan ser colmados, que dejan entrever aspectos de una vida, pueden ser relacionados con las obras al estilo de *Building cuts*, que realizó el artista Gordon Matta-Clark (hijo del artista surrealista chileno Roberto Matta), quien no sólo utilizó el vacío como un bloque de construcción en sus obras de arte, sino que creó el vacío mismo como un acto de preservación. Buena parte de sus trabajos consisten en horadar físicamente edificios que estaban a punto de ser demolidos. Al crear este vacío, Matta-Clark consigue cargar la estructura con una tensión muy fuerte, dejando en el observador la impresión que lo que está haciendo es preservar el edificio, darle una nueva entidad. He seleccionado una ilustración, *Conical Intersect* (1975), que fue la contribución de Matta-Clark a la Bienal de París de 1975, y en la que manifestaba su crítica a la gentrificación urbana. Se trata de una incisión radical a través de dos edificios adyacentes del siglo XVII destinados a ser demolidos cerca de donde se realizaban las obras de construcción del muy controvertido Centro de arte contemporáneo Georges Pompidou. Para este antimonument, o “nonument”, que contemplaba la poética de la ruina cívica, Matta-Clark realizó un agujero en forma de torno que retrocedía en un ángulo de 45 grados para salir por el techo. El vacío ofrecía a los transeúntes una visión del esqueleto interno de los edificios como si se tratara de una especie de periscopio.

De un modo semejante Gamoneda horada el edificio de su ser más íntimo combinando olvidos y recuerdos. El poema, a semejanza de los grandes orificios efectuados por Matta-Clark conectan tiempos y realidades antes separadas.

## 2. Libro del frío

El volumen de Gamoneda se compone de 7 secciones. Los poemas de las mismas son breves apuntes líricos en forma de prosas poéticas, otros adoptan la forma de un poema. Son hábitos de un pensamiento, fragmentos de recuerdos de una realidad esencial, antigua, preindustrial, profundamente castellana. Como ha indicado Elena Medel a propósito de *Blues castellano*, la poesía de Antonio Gamoneda tiene un comportamiento característico: “habita al lector, que la interioriza, desentraña y reescribe con una lectura que no zanja la aproximación, sino que permite que se expanda. De esta forma el lector no se limita a ejercer como *espectador* de lo leído, sino que se convierte —en cierto modo— en *coautor* del poema” (Medel, 2007: 61). Esta es una característica esencial de la poesía de Gamoneda, el hecho de reclamar la intervención del lector, para lograr la complicidad y la exigencia de intervenir completando la lectura, tejiendo una red de complejidades. El conjunto del libro se puede leer como un inmenso paréntesis, desde el poema inicial, hasta el final. El libro se abre con unas “Geórgicas” bien poco virgilianas. El poema primero de la sección llena de expectativas y misterios la avidez del lector:

Tengo frío junto a los manantiales. He subido hasta cansar mi corazón.

Hay yerba negra en las laderas y azucena cárdenas entre sombras, pero, ¿qué hago yo delante del abismo?

Bajo las águilas silenciosas, la inmensidad carece de significado (EL, 307).

Inmediatamente destacan ante nuestros ojos conceptos e imágenes como la temperatura, el cansancio, la yerba negra, el abismo, las águilas silenciosas. La pregunta existencial (“¿qué hago yo delante del abismo?”), es contestada con el reconocimiento de la ausencia de una explicación. Siguen las demás secciones, “El vigilante en la nieve”, “Aún”, “Pavana impura”, “Sábado”, “Frío de límites”. *Libro del frío* se cierra con un poema-sección en el que leemos:

Amé las desapariciones y ahora el último rostro ha salido de mí.  
He atravesado las cortinas blancas:  
ya sólo hay luz dentro de mis ojos (*EL*, 407).

Resulta una brillante compleción del círculo iniciado en el primer poema. Del negro al blanco, de lo externo y sensorial, a lo interno que ha sido elaborado mentalmente.

En los poemas domina el fragmento y recuerdo insinuado, la reelaboración dejada a la vista (en el sentido de perspicacia), la necesaria colaboración del intelecto del lector. Articulan también un sentido de la temporalidad. Como algo impuesto desde fuera, como comprobamos en uno de los poema de *Libro del frío*:

Mi rostro hierve en las manos del escultor ciego.

En la pureza de los patios inmóviles él piensa dulcemente en los suicidas; está creando la vejez:

ayer y hoy son ya el mismo día en mi corazón (*EL*, 371).

La figura del “escultor ciego” podría ser substituida fácilmente por la del “vigilante de la nieve” que aparece en la sección “Pavana impura” del mismo libro. La afirmación sobre la continuidad del tiempo es importante. Nos sitúa en una posición de completar. Un reconocimiento de las huellas profundas del ayer en el hoy. Y viceversa. El sentido del tiempo aflora en otros poemas: “Un bosque se abre en la memoria” (*EL*, 310); “Yo soy la senda y el anciano, soy la ciudad y el viento” (*EL*, 343). En ambos casos la naturaleza ofrece el “tenor” para unas metáforas de hondo sentido temporal. En el primer caso se amplía con la imagen del crepúsculo en los ojos. En el segundo la senda es el camino hacia la muerte, el viento sobre las huellas, el rastro de una vida.

Además el lector reconoce una humanidad elemental con referencias frecuentes a animales y aceros, el rostro (que puede ser el propio u otro, que a veces es el mismo a quien se dirige en segunda persona), aspectos del mismo, desde la mirada a los cabellos, los órganos del amor: “Amor que duras: llora entre mis piernas, / come la miel sin esperanza” (*EL*, 360); “ha venido tu lengua; está en mi boca / como una fruta en la melancolía” (*EL*, 361). La sección “Pavana impura” contiene una evocación de la relación amorosa. Aquí el paso del tiempo es cifra de la transformación, del envejecimiento, pero asimismo de la perdurabilidad de unas vivencias elementales expresadas con metáforas esenciales: la del cabello y la cebada, la cabeza en manos —de

nuevo— del vigilante de la nieve. Uno de los poemas concentra de manera imponente el binomio —de raigambre trovadoresca— amor y muerte<sup>2</sup>:

He envejecido dentro de tus ojos; eras la dulzura y el exterminio y  
yo amé tu cuerpo en sus frutos nocturnos.

Tu inocencia es como un cuchillo delante de mi rostro.

Pero tú pesas en mi corazón y, como una miel oscura, yo te siento  
en mis labios al ir hacia la muerte (*EL*, 363).

Los versos de este poema hipnótico, construido a partir del oxímoron inicial (dulzura/exterminio, prolongado en la oposición inocencia/cuchillo), concita una entrega total, un envejecer dentro de los ojos del otro, en una afinidad sublime. Para culminar en una identificación basada en los recuerdos de lo sensorial (impacto en el corazón, miel en los labios), en el camino hacia la muerte.

El “animal” que domina la sección “Sábado” exige ser leído como un alter-ego: “El animal que llora, ése estuvo en tu alma antes de ser amarillo; el animal que lame las heridas blancas”, y concluye con un definitivo “Así es la luz de la vejez, así/ la aparición de las heridas blancas.” (*EL*, 374). Los versos finales cierran el poema con un contundente:

Has llegado al gran sábado de la vida.

En la blancura avanza el animal perfecto, ávido en la quietud, con  
su brasa amarilla.

Cesa en su llanto melodioso y, suavemente, orina (*EL*, 379-380).

A causa del intenso nivel de abstracción característico de esta poesía, no aparecen sino sombras de lo que podría entenderse como unas referencias a lugares reales vividos por el poeta, unas experiencias íntimas que son de una vida, de las vidas. Se trata de una escenografía abstracta pero con un fondo real, en el que los detalles pertenecen a

<sup>2</sup> Denis Rougemont en un tratado clásico, *L'amour et l'occident*, relaciona el ansia de muerte asociada al amor con las concepciones platónicas que hicieron que el amor se entendiera como un episodio del ascenso del hombre hacia Dios. En los mitos celtas existía ya esta necesidad de la muerte, muy vinculada a las concepciones dualistas religiosas. La muerte y el amor aparecen como fusionados y ambos son instrumentos a través del cual el Dios positivo triunfa sobre el Dios negativo. Denis de Rougemont la relaciona con la poesía occitana “cortesana” de los trovadores del siglo XII, el momento de plenitud de la herejía cátara, el maniqueísmo reprimido violentamente por la Iglesia Católica (Rougemont 1972).

un paisaje interiorizado, intensificado en esencia, que exige —como he indicado antes— la participación del lector. Como en otros poetas (José Ángel Valente sería la referencia más obvia) la realidad se percibe en sus aspectos morales, según la construcción de la realidad que efectúa la conciencia. Memoria y autobiografía, recuerdo e indicios se revelan a través de ausencias, vacíos, soledades, frío. Y desemboca irremediabilmente en la reflexión sobre la muerte. Recuerdo la frase del propio Gamoneda citada antes: “mi poesía estuvo siempre en la perspectiva de la muerte”. Esto marca el sentido de la temporalidad adoptado por el poeta. No se trata de una simple elegía, sino de algo más dramático y fuerte: un prepararse para, un afrontar, la muerte.

En el libro domina un intenso juego cromático elemental, pero no por ello menos eficaz. El negro y el blanco pueden ser leídos como una metáfora con categoría de símbolo que arranca ya del último poema del libro anterior de Gamoneda, de título más que significativo: *Lápidas* (1977-1986 y 2003). Allí leemos estos versos:

Edad, edad, tus venenosos líquidos.  
Edad, edad, tus animales blancos (*EL*, 301).

El juego cromático se retoma y se intensifica en *Libro del frío* ya desde el primer poema, donde en el tercer verso leemos: “Hay yerba negra en las laderas...” (*EL*, 307). Desde aquí el poeta no hace sino amasar una larga ristra de asociaciones contrastadas. Los ejemplos del listado (no exhaustivo) son tan sólo indicativos de una presencia constante y obsesiva:

<b>Blanco</b>	<b>Negro</b>
la campana de la nieve 308	
Una vecina lava la ropa fúnebre y sus brazos son blancos entre la noche y el agua. 312	fúnebre noche 312
	palomas negras 313
	Pongo los frutos negros en la boca y su dulzura es de otro mundo 315
Como mi pensamiento arrasado por la luz. 315	
la cal, su luz en los ancianos 316	
un territorio blanco abandonado por las palabras. 317	
sebes blancas 326	dulzura negra (...) cocinas negras 327
	la cinta negra en el silencio de las serpientes. 328
la blancura de los sanatorios abandonados 329	
Era veloz sobre la yerba blanca	latían pétalos negros 330
Alguien ha entrado en la memoria blanca, 338	

En este listado se detecta enseguida el uso del blanco como color fúnebre, afín por lo tanto al negro, símbolo de luto. Esta pequeña muestra da idea de la importancia de esta serie de oposiciones que culminan en el poema final citado más arriba. El blanco y el negro y las asociaciones de oposición que generan están claramente relacionados con el sentido primordial de estos colores, muerte, duelo, pureza,

inocencia. Pero sobre todo duelo, muerte. El cromatismo elemental es sustentado por una naturaleza compuesta por animales: caballos, yeguas, palomas negras, gavilanes, águilas silenciosas. Las oposiciones explotan en uno de los poemas que contiene un sofisticado zeugma simbólico, con alusiones a reacciones anímicas, sentimientos de rechazo, miedo e ira, que se cruzan con sensaciones provocadas por la naturaleza:

Ante las viñas abrasadas por el invierno, pienso en el miedo y en la luz (una sola sustancia dentro de mis ojos),  
pienso en la lluvia y en las distancias atravesadas por la ira (*EL*, 309).

De nuevo, elementos extraídos de la naturaleza adquieren un valor simbólico aplicados a la expresión de la fase terminal e la vida.

En la sección “Aún” del *Libro del frío* leemos un poema sobre-cogedor:

Sábana negra en la misericordia:  
tu lengua en un idioma ensangrentado.

Sábana aún en la sustancia enferma,  
la que llora en tu boca y en la mía  
y, atravesando dulcemente llagas,  
ata mis huesos a tus huesos humanos.

No mueras más en mí, sal de mi lengua.

Dame la mano para entrar en la nieve (*EL*, 348).

Este poema está dominado de principio a fin por el recurso a una serie de oposiciones (sábana-negra-nieve; lengua-idioma-sangre-atravesando dulcemente-llagas) que culmina en su centro, en el verso cinco, en el oxímoron “y atravesando dulcemente llagas”. El poema tiene un destinatario ambiguo (¿la sábana? ¿un “tú” humano?). Muchos son los sentidos posibles, pero en el centro de estos siempre encontramos la sábana que es un sudario que es la nieve (camino del cementerio?). Laurence Breyse-Chanet ha revelado recientemente un eco de Vallejo en la poesía de Gamoneda a propósito de este poema. Documenta en

el poemario *Lápidas* de Gamoneda diversos ecos de los *Poemas humanos* de César Vallejo. Y en particular en las variantes que detecta en el poema:

Sábana negra en la misericordia:  
 tu lengua en un idioma ensangrentado.  
 (Mi madre está en el corazón de César Vallejo).

En palabras de Breysse-Chanet: “En el poema a Vallejo, se han desvanecido los límites entre la vida y la muerte, ya que la voz poética se dirige al poeta muerto con las mismas palabras de la sombra de Patroclo. Así se expresa una comunión intensa, con palabras de muerte, cuando la vida ya no tiene sitio sino en la energía poética que, en vez de repetir la súplica por la unión eterna de las cenizas, afirma en su realidad la unión de los huesos” (Breysse-Chanet 2016, s.p.). Además en el verso 6 existe una importante variante: “ata mis huesos a los huesos de César Vallejo” > “ata mis huesos a tus huesos humanos”. Parece como si Gamoneda estuviera revelando una fuente del poema (lo que confirma Breysse-Chanet), pero seguro que está confirmando también una gramática cromática que tanta fuerza tiene en el conjunto de este libro. Apunta la crítica francesa: “obra extraña, dolorida, que nos arrastra hacia su mundo singular, pero de total evidencia, las palabras son cuerpos vivos que lentamente, entran en nuestra existencia, con música propia y fraseo distinto al compás de los once poemarios y conjuntos poéticos reunidos en *Esta luz*.” (Breysse-Chanet 2016, s.p.).

La poesía de Antonio Gamoneda es un muy buen ejemplo de lo que Gombrich denominó la teoría centrípeta de la expresión artística. En primer lugar se refería a la centralidad del lenguaje en sí en cualquier obra literaria:

El medio artístico del poeta es el lenguaje. El poeta sólo puede expresar sus ideas o emociones por medio de las formas o palabras que le ofrece el lenguaje. Su arte consiste en tantear su medio artístico con el fin de seleccionar la palabra correcta, el tono o la forma que encaja con mayor perfección con aquello que él desea expresar. Pero, una vez más, incurriríamos en una excesiva simplificación si pensáramos que lo primero son sus sentimientos emotivos; sentimientos que, posteriormente, debe envolver con las palabras de su lengua nativa. Al igual que con los síntomas de la expresión —sólo que en este caso con mayor fuerza— será el lenguaje el que sugiera y suscite sus sentimientos en un constante movimiento de interacción (Gombrich, 2002: 15).

Con una clara distinción entre lo que es primario y lo que es secundario, Gombrich apostaba por una supeditación de los sentimientos (el sentido) a las palabras con que éste se expresa:

Tal como solía recalcar el gran crítico inglés Ivor A. Richards, tras haber abandonado la escritura en prosa para practicar la poesía: “es el lenguaje el que inspira al poeta”. Una vez más cabe hablar de la teoría centrípeta de la expresión: es el lenguaje el que ofrece al poeta los medios para dar forma a sus sentimientos o pensamientos en una creación artística (Gombrich, 2002: 15).

Gombrich demuestra que la relación entre sentimientos y síntomas no es una relación unilateral. No nace del interior al exterior, no se proyecta en una sola dirección de principio a fin. Existe lo que él denomina un *feed-back*, por lo que hay una constante interacción entre la forma artística y el mensaje que transmite. Es el propio lenguaje el que inspira al poeta, el que le ofrece los medios para expresar mediante una forma determinada el eco de sus sentimientos. Según Gombrich esta es una teoría que expresa la interacción constante entre sentimiento y forma, entre medio y mensaje. En la poesía de Antonio Gamoneda, como hemos visto, tenemos ejemplos soberbios de esta relación.

Túa Blesa indicó la excentricidad y particularidad de la poesía de Gamoneda en el conjunto de la poesía española: “sabe y dice la fugacidad de todo, cómo al recuerdo le acompaña indefectiblemente el olvido, a la presencia la ausencia, a la inminencia de lo vivo la sentencia de muerte que no deja de ser pronunciada sobre todas las cosas” (Blesa, 2012: s.p.). El dominio por parte de Gamoneda de un lenguaje centrípeta, explica el carácter de su poesía. La palabra escrita aúna experiencia y lengua, el fundamento de una expresión que desde los límites aceptados se traduce en una presencia vital construida en el libro que me ha ocupado a partir de la reflexión sobre la muerte. Una poesía que logra “hacer visible lo invisible” (Lanz, 2010: 347) al materializar las huellas de la ausencia, puesto que el olvido rima con la memoria. Es esta una poesía que necesita de bien pocas referencias puesto que es autónoma en su realidad potente. En los ejemplos que he comentado apreciamos la importancia de la “muerte minúscula”, las pequeñas transformaciones que nos acercan al abismo, lo fragmentario que no acerca a la ruina (una versión del cementerio), los intensos juegos cromáticos.

Leyendo la poesía de Antonio Gamoneda uno puede llegar a temblar. Porque se trata de un poeta en estado puro que ha sabido integrar el dolor en su mundo poético, y la obsesión por la vejez y la muerte. En unos versos que tienen mucho de visionario y órfico, sabe cantar la revelación y la fusión con el universo. A partir de detalles de lo íntimo que incluye los gesto más estrictamente cotidianos sublimados a condición de emblema, consiguiendo detener la mirada en el paso del tiempo: “Toda mi poesía tiene una apoyatura existencial que quizá yo desconozco en el momento en el que el poema arranca, pero a través del pensamiento poético, de su lógica, su sintaxis y su semántica no discursivas ni reflexivas, llegas al conocimiento” (Gamoneda, 2007b: s.p.).

### Obras citadas

- Benjamin, Walter. *Selected Writings Volume 4. 1938-1940*. Cambridge: MA, Harvard University Press, 2003.
- Blesa, Túa. “*Canción errónea* de Antonio Gamoneda. Tusquets. Barcelona, 2012”. *El cultural* (19.10.2012). <http://www.elcultural.com/revista/letras/Cancion-erronea/31684>.
- Breysse-Chanet, Laurence. “Las sombras del solitario (Gamoneda, Trakl, Lorca, Vallejo)”. Texto leído en el Instituto Cervantes de París, en el ciclo “La República de la Poesía. La obra poética de Antonio Gamoneda”, coordinado por Félix Blanco. 4 de mayo de 2006. *Faro Gamoneda*. [www.farogamoneda.wordpress.com/2016/03/27/1-laurence-breysse-chanet-gamoneda-trakl-lorca-vallejo/](http://www.farogamoneda.wordpress.com/2016/03/27/1-laurence-breysse-chanet-gamoneda-trakl-lorca-vallejo/).
- Casado, Miguel. “Epílogo. El curso de la edad”. En Antonio Gamoneda, *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004. pp. 575-627.
- Gamoneda, Antonio. *El cuerpo de los símbolos*. Madrid: Huerga & Fierro, 1997.
- . *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- . Entrevista de Elena Pita, *El Mundo* (1 de julio de 2007), 405. [www.elmundo.es/suplementos/magazine/2007/405/1183127520.html](http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2007/405/1183127520.html).
- Gombrich, Ernst. H. “Cuatro teorías sobre la expresión artística”. *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 7 (2002): 11-18.
- Iravedra, Araceli (coord.). Monográfico “Los compromisos de la poesía”. *Ínsula*, 671-672 (2002).

- . Ed. *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor, 2007.
- Langbaum, Robert. *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, London: Chatto & Windus, 1957 (versión española: *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Introducción y traducción de Julián Jiménez Heffernan, Prólogo de Álvaro Salvador, Granada: Comares, 1996).
- Lanz Rivera, Juan José. “Para una relectura del compromiso en los años sesenta: paradoja, escritura transparente, retracción y desaparición en “Blues castellano” de Antonio Gamoneda”. *Bulletin of Hispanic studies* 87, 5 (2010): 545-571.
- Medel, Elena. “La canción del solitario”. En Antonio Gamoneda, *Blues castellano*. Madrid: Bartleby Editores, 2007. pp. 61-79.
- Poe, Edgar Allan. “The Philosophy of Composition”. In *Essays and Reviews*, ed. G. R. Thompson. New York: Library of America. pp. 13-25.
- Quevedo, Francisco de. *Obra poética*, vol. 1. Ed. J. M. Blecua. Madrid: Castalia, 1969.
- Rougemont, Denis de. *L'amour et l'occident*. Paris: Librairie Plon, 1972.
- Thomas, Sophie. *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*. London: Routledge, 2007.
- Virilio, Paul. *Pure War*. Los Angeles: Semiotext(e). New York: Semiotext(e), 2008.
- . *The Aesthetics of Disappearance*. New York: Semiotext(e), 1991.



## ***La otra sentimentalidad en su contexto, muchos años después\****

JUAN JOSÉ LANZ  
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO UPV/EHU

*Recibido: 12 de noviembre de 2017*

*Aceptado: 5 de diciembre de 2017*

**Abstract:** Throughout this work it is a question of reconstructing the context in which the poetic movement *La otra sentimentalidad* arose, at the beginning of the eighties, analyzing the ideological and aesthetic approaches of this movement and the poetic evolution of its main representatives. The aim of this essay is to show how poetry works as a historical document of a given period and to analyze the relationship between poetry and ideology.

**Key words:** Otra sentimentalidad, Spanish Poetry of the 20th and 21st Century, Poetry as a historical document, Poetry and ideology, Luis García Montero, Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán, Javier Egea.

**Resumen:** A lo largo del presente trabajo se trata de reconstruir el contexto en que surgió el movimiento poético *La otra sentimentalidad*, a comienzos de los años ochenta, analizando los planteamientos ideológicos y estéticos de dicho movimiento y la evolución poética de sus principales representantes. Se trata de mostrar cómo la poesía funciona como un documento histórico de una época determinada y de analizar las relaciones entre poesía e ideología.

**Palabras clave:** Otra sentimentalidad, poesía española del siglo XX-XXI, poesía como documento histórico, poesía e ideología, Luis García Montero, Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán, Javier Egea.

---

\* Este trabajo se ha desarrollado dentro del Proyecto de Investigación FFI2016-79082-P del MINECO.

Fue Baudelaire quien proclamó con rotundidad la necesidad de establecer una teoría racional e histórica de lo bello, en oposición a la teoría de lo bello único y absoluto, subrayando que la dualidad del arte es una consecuencia fatal de la dualidad del hombre y que, por lo tanto, las obras de arte aportan un valor histórico por sí mismas que se deriva en última instancia de la propia historicidad del hombre y de la historicidad de los sentimientos que lo conforman. Si el arte es “la belleza expresada por el sentimiento, la pasión y la fantasía de cada uno”, como proclama en el “Salón de 1846”, es lógico que la belleza, que participa de esos sentimientos particulares condicionados históricamente, sea histórica y cambie con el tiempo. Así, una concepción histórica de la belleza estará vinculada a una concepción histórica de los sentimientos, a una sentimentalidad históricamente condicionada, como supieron ver con una claridad meridiana tanto Walter Benjamin como Bertolt Brecht. El arte importa, por lo tanto, por el valor histórico de la belleza que incorpora, por el valor histórico de la sentimentalidad que lo conforma y por la moral que su discurso dibuja en un momento determinado. Es, por lo tanto, un producto histórico. Pero, como tal, es también un producto ideológico, fruto de los elementos que, consciente o inconscientemente, determinan su producción.

Casi por las mismas fechas en que Baudelaire escribía las palabras citadas, Marx y Engels proclamaban desde las páginas del *Manifiesto comunista* (1848): “La burguesía ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones familiares, y las ha reducido a simples relaciones de dinero”. Desvelaban (dentro de aquella psicología del desvelamiento que describiría Arnold Hauser para el marxismo y el psicoanálisis freudiano), así, la base ideológica del sentimentalismo burgués, que encubre bajo la apariencia emocional de las “relaciones familiares” la realidad material de una relación económica cuyo fin último es la explotación del hombre por el hombre.

Dentro de la lógica dominante desde el proyecto ilustrado, el arte en general y la lírica moderna en particular quedaban, tal como lo describiría a la altura de 1924-1925 Antonio Machado, por boca de Jorge Meneses, como “un lujo, un tanto abusivo, del hombre manchesterriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada”; se situaban, desde la perspectiva kantiana dominante, en aquella zona en que la belleza se define como la forma pura de la finalidad o la finalidad sin fin y queda, por lo tanto, desplazada del espacio que desde la misma perspectiva define lo “útil”. La belleza, en consecuencia, resultaba así una emoción subjetiva, que nada tenía que ver con lo público y colectivo;

un reducto para la intimidad construida desde la lógica burguesa del beneficio económico y la explotación del otro. La lógica opositiva razón/sentimiento, público/privado, colectivo/subjetivo, puro/impuro etc. respondía a un mismo eje de razonamiento, fruto, como señaló en su momento el profesor Juan Carlos Rodríguez, de la ideología burguesa. Esa crisis de la ideología burguesa, percibida por Machado en la lírica, conllevaba una transformación de la sentimentalidad que la vehiculaba: “Una nueva poesía supone una nueva sentimentalidad, y ésta, a su vez, nuevos valores”. El poeta sevillano apuntaba, así, una lírica cordial, en la que el corazón sintiera con otros, “¿por qué no con todos?” Sobre ese tema volvería Machado en 1931 en su “Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua”, para señalar:

Nueva sensibilidad es una expresión que he visto escrita muchas veces y que, acaso, yo mismo he empleado alguna vez. Confieso que no sé, realmente, lo que puede significar. Una nueva sensibilidad sería un hecho biológico muy difícil de observar y que, tal vez, no sea apreciable durante la vida de una especie zoológica. Nueva sentimentalidad suena peor y, sin embargo, no me parece un desatino. Los sentimientos cambian a través de la historia y aun durante la vida individual del hombre.

Y, en las mismas páginas, auguraba para la lírica del mañana “un retorno [...] a la objetividad, por un lado, y a la fraternidad, por el otro”. Cualquier lector de Ortega habrá notado el guiño irónico a la “nueva sensibilidad estética” que preconizaba el filósofo madrileño en 1924-1925 en *La deshumanización del arte* y la crítica implícita a los postulados neokantianos que sustentaban el modelo formalista por él defendido, y que avala, sin duda, una lectura diferente de la vanguardia histórica.

No es extraño que esas palabras de Machado resonaran años más tarde en el prólogo que José María Castellet escribiría para su antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, dedicada justamente a la memoria del poeta sevillano, en quien los jóvenes escritores, en palabras que el crítico toma de Luis Cernuda, “encuentran [...] un eco de las preocupaciones del mundo que viven”. Aquellos jóvenes poetas que caminaban “hacia un realismo histórico” entroncaban con el autor de *Juan de Mairena*, del *Abel Martín* y de *Los complementarios*, más que con el Machado poeta. Junto al ejemplo de Machado, el modelo teórico expuesto por Castellet para avalar a la nueva promoción de poetas se sustentaba fundamentalmente en “El poeta y las fases de la realidad”, de Pedro Salinas, publicado por primera vez en *Ínsula*, en

1959, y en dos textos de Luis Cernuda: *Historial de un libro* (1959), como reflexión autorreferencial que muestra la conciencia del poeta sobre su propia obra, y *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), que diseña la perspectiva y el análisis de la poesía precedente. Cernuda habría de ser, en palabras de Jaime Gil de Biedma, ejemplo modélico para un tipo de poesía que hundía sus raíces en la tradición anglosajona y que habría de renovar la tradición hispánica. Sus poemas —afirmará en “El ejemplo de Luis Cernuda”— “parten de la realidad de la experiencia personal, no de una visión poética de la experiencia personal”; en consecuencia, “el sentido de su poesía y la historia de su concreta experiencia personal son una y la misma cosa”.

Como recordaría Jenaro Talens en el prólogo de *El espacio y las máscaras. (Introducción a la lectura de Cernuda)* (1975), a comienzos de los años setenta, de la mano de *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), de José María Castellet, “una nueva mentalidad quería sustituir el *machadismo* y *cernudismo* imperante en la poesía de posguerra”, entendiendo por ambos términos “una cierta postura ética o de compromiso, que la poesía debía abandonar”. Ese mismo año de 1975 se publicaría también *La poética de Luis Cernuda*, de Agustín Delgado, que ya había reivindicado al poeta desde las páginas de la revista leonesa *Claraboya*, aquella defensora del “marxismo de secano”, como escribiría Guillermo Carnero en 1978. Un año antes se había publicado la primera edición española de su *Poesía completa* (1974), en la editorial de Carlos Barral, de la mano de Derek Harris y Luis Maristany.

Si he querido evocar estos lugares comunes es porque describen las bases fundamentales que constituirán el ideario de *la otra sensibilidad* granadina y porque sirven para situar el origen de dicho movimiento en su verdadero contexto estético e histórico: la resaca que deja la marea *novísima* en los años posteriores a su eclosión y el período transicional que comienza a vivirse en los estertores del franquismo y fundamentalmente tras el atentado contra Carrero Blanco y que se extiende hasta el inicio de la década siguiente. Muchas de esas referencias volverán a aparecer mencionadas en los textos programáticos y manifiestos poéticos que en torno a 1979 y 1983 formularán el fundamento estético del grupo granadino. También Castellet, en su polémico prólogo de 1970, hablaba en términos orteguianos del nacimiento de “Una nueva sensibilidad” para justificar la “ruptura” sin condiciones de los poetas que presentaba con el “realismo” precedente, convertido en esos momentos en verdadera “pesadilla estética”, desde los presupuestos defendidos allí:

[...] en contra de la poesía anterior intencionadamente no solo *contenutista*, sino muchas veces didáctica o políticamente energética, los jóvenes poetas [...] proclaman el valor absoluto de la poesía por sí misma [...]; el poema sería, pues, antes un signo o un símbolo [...] que un material literario transmisor de ideas o sentimientos.

En el mismo sentido parecían incidir las “poéticas” de los allí antologizados. Manuel Vázquez Montalbán, por ejemplo, proclamaba que “la poesía, tal como está organizada la cultura, no sirve para nada”. Guillermo Carnero, por su parte, señalaba: “Poetizar es ante todo un problema de estilo. [...] no hay ningún asunto, ninguna idea [...], que por el hecho de estar presente en un escrito lo justifique desde el punto de vista del Arte”. En fin, el rechazo de cualquier compromiso aparente y la reivindicación de la autonomía de la obra poética tenían su correlato en la proclamación de su falta de operatividad social; pero nótese la advertencia del poeta: “tal como está organizada la cultura”. Es decir, cabía otra organización de la cultura en que la poesía resultaría útil en la construcción social y en la transformación del mundo. La aceptación de las proclamas formalistas, revividas por la *nouvelle critique* francesa en los años sesenta, y las propuestas telquelianas apuntaban precisamente a un proceso de desideologización del lenguaje literario y al abandono de la Historia como motor del cambio social; un aparente *fin de la Historia*, como proclamaría años más tarde Francis Fukuyama, paralelo a aquel *crepúsculo de las ideologías* que había dictaminado en 1965 Gonzalo Fernández de la Mora al paso del franquismo tecnocrático, que definiría, desde la perspectiva de Lyotard, la “incredulidad con respecto a los metarrelatos” característica de *La condición postmoderna* (1979), desde finales de los años cincuenta.

Pero esas mismas propuestas apuntaban a una lectura mucho más sutil. Porque efectivamente a la altura de 1970 nadie afirmaba ya que el poema fuera un mero “transmisor de ideas o sentimientos”; ese debate ya había quedado resuelto al menos desde casi una década antes con la polémica entre conocimiento y comunicación. Pocos ponían en duda, con el desarrollo incipiente de la semiótica (*Elementos de semiología*, de Roland Barthes, se publica en 1964; los textos de Lotman no empiezan a publicarse en español hasta comienzos de los años setenta; *La estructura ausente*, de Umberto Eco, no se traduce hasta 1972), que el poema fuera un “signo”. Efectivamente, se había demostrado la escasa operatividad de un compromiso previo al acto de escritura, que había derivado en aquel “formalismo temático” que José Ángel Valente había denunciado a comienzos de los años sesenta. Era evidente que, como

recordaría en 1984, Luis García Montero, en un artículo publicado en la revista granadina *Nefelibata*, “el auténtico compromiso histórico se sumerge en los límites de la obra, no en los buenos sentimientos, en la postura civil del poeta”. El compromiso, pues, no es de los sujetos civiles, de las voluntades personales de estos sujetos, sino de los discursos que estos producen. Es decir, el auténtico compromiso es un acto de escritura, independiente del sujeto civil, por el que se revelan las relaciones de poder en el espacio del texto. “La importancia y trascendencia de la poesía debe estar motivada —escribía Álvaro Salvador en 1994— por el hecho de ser entendida como un *acto de lenguaje*”. Se trata, pues, continúa el poeta, de “separar la ideología de sus aparentes verdades, [...] de poner al servicio de la sociedad un discurso que se cuestiona a sí mismo”, que, de este modo, se enuncia como *contradicción*. Roland Barthes ya había señalado en *El grado cero de la escritura*, que “la escritura es un acto de solidaridad histórica” y que “la escritura es [...] esencialmente la moral de la forma”. Nadie ponía en duda, pues, a la altura de 1970, la signicidad del poema; pero sí su proclamada autonomía y neutralidad desde una perspectiva formalista. Tal como había señalado Valentín Voloshinov a la altura de 1929 en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, “donde hay un signo, hay ideología”; de donde se deriva que el signo es signo de una ideología, es signo ideológico.

La traducción inglesa del libro de Voloshinov es de 1973; habría que esperar a 1976 para la edición argentina. Pero las corrientes renovadoras del marxismo estructural que venían de Francia, de la mano de la sociología y la filosofía por parte de Louis Althusser (o de su discípulo Pierre Macherey, autor de *Pour une théorie de la production littéraire* [1966]) o del psicoanálisis por parte de Jacques Lacan, coincidían con algunas de estas perspectivas. Y así comenzaban a alzarse voces en contra de ese proceso desideologizador del discurso poético. Jenaro Talens, por ejemplo, que se había licenciado y doctorado en la Universidad de Granada, declaraba en 1974 en su poética para la antología *Poetas españoles poscontemporáneos*, de José Batlló, que “el objeto de la poesía no es su autocontemplación sino colaborar a la transformación de la realidad, de ahí que su materia [...] sea [...] el análisis de la manipulación de los hombres en la Historia *a través del* lenguaje”. Un año antes Juan Carlos Rodríguez señalaba en un sentido semejante: “La poesía es un *trabajo ideológico perfectamente objetivo*, que puede saltarse [...] las normas de la ideología dominante”. Se trataba, por lo tanto, de construir un materialismo histórico distinto para la poesía,

una nueva práctica materialista de la poesía, de concebir la palabra poética como signo ideológico e histórico y de analizar su potencialidad para desvelar la invisibilidad de lo establecido, puesto que, tal como resumiría Juan Carlos Rodríguez en 1994, haciéndose eco de la lógica marxista apuntada, “no hay enunciación que no surja de un determinado inconsciente ideológico”. Ya, en uno de los primeros textos programáticos para *la otra sentimentalidad*, que servía como prólogo en 1980 a *Las cortezas del fruto*, de Álvaro Salvador, había señalado el profesor de Granada la necesidad de “entender la poesía como producción ideológica, [...] como un instrumento más de la lucha ideológica” (en ello insistiría unos meses más tarde al presentar a Javier Egea: “la poesía es siempre ideología”), lo que supone desneutralizar la poesía como producción burguesa. Si el texto poético, en su signicidad, es un producto ideológico, es evidente que funciona como motor de cambio de la Historia, y la capacidad de producir la Historia implica la potencialidad de transformarla. “Nosotros —escribiría Álvaro Salvador en 1990, ironizando sobre el título de Francis Fukuyama— creemos profundamente en la historicidad de la poesía y no pensamos que la Historia haya concluido”.

Así pues, más allá de la neutralidad y autonomía del signo lingüístico y poético propugnada por los modelos formalistas y neoformalistas revividos por algunas poéticas novísimas, fundada en la estabilidad entre las relaciones significante/significado, que transfiere un inmovilismo social derivado de la ideología burguesa que soporta dicho modelo, la propuesta de Voloshinov, desde una óptica marxista, apunta a un dinamismo revolucionario: “las distintas clases sociales usan la misma lengua. Como consecuencia, en cada signo ideológico se cruzan los acentos de orientaciones diversas”. Y concluye el pensador ruso: “El signo llega a ser la arena de la lucha de clases”. El signo poético se convierte, así, en el espacio de la lucha ideológica de las clases sociales, expresando las contradicciones de la sociedad que sustenta dicho sistema de clases. Pero el signo poético en cuanto signo ideológico, en su dialéctica interna, muestra una contradicción inherente, puesto que, a la vez que revela la necesaria transformación dialéctica de la sociedad, “trata de estabilizar el modelo inmediatamente anterior”. Justamente esa es la función de la poesía: hacer evidente la contradicción, puesto que, como había señalado Juan Carlos Rodríguez en *Lorca y el sentido* (1994), “sin contradicciones no hay enunciado posible”. El valor de la poesía es, pues, la representación de la contradicción como modo de construir las cosas de otra manera desde el lenguaje, resolver

el lenguaje como contradicción a la vez que decir las cosas desde otro lado, al modo brechtiano, participando en la historia y revelando su proceso.

Vistas así las cosas, el modelo sistemático del formalismo resulta incompatible con la comprensión histórica, que resulta siempre una anomalía. La quiebra formalista entre el sistema y la historia, fruto del modelo kantiano y de la ideología burguesa y productiva (explotadora) que sustenta, conlleva una serie de relaciones opositivas (lengua/habla, sistema/uso, significante/significado, sincronía/diacronía, sintagma/paradigma, etc.) que resultan paralelas a otras de corte ideológico (colectivo/individual, privado/público, razón/sentimiento, útil/inútil, etc.). Una visión monológica de esas relaciones opositivas refleja un estadio inmutable de lengua (sincrónico) ajeno a todo cambio, por lo que entre el sistema de la lengua y su historia no hay relación ni motivación común. Como señalará García Montero en su “Explicación” para *La generación de los 80* (1988), “se separa lo privado de lo público, del mismo modo que los significantes se separan de los significados”. En consecuencia, una relación dialéctica entre significante y significado implica un modelo de transformación social en una dialéctica paralela entre lo privado y lo público, que sitúa a la palabra “como el fenómeno ideológico por excelencia”, como señalará Voloshinov. La *palabra* será el material privilegiado de la comunicación cotidiana; “el llamado lenguaje coloquial con sus formas se localiza precisamente [...] en el área de la ideología de la vida cotidiana”. Esto planteará, como observó Juan Carlos Rodríguez, una nueva relación del poeta con el lenguaje “y, sobre todo, con la asunción del lenguaje de la calle”, que conlleva una redefinición de las relaciones público/privado con un claro planteamiento ideológico: desvelar el modelo ideológico que subyace en una concepción fundada en la excelencia del lenguaje poético; mostrar la transformación social que implica una relación diferente de la lengua coloquial en el discurso poético. Esto conllevaba también la definición de una *sentimentalidad* distinta de la que había sustentado el discurso poético dominante durante los últimos siglos, una *sentimentalidad otra* que pretendía la fusión de vida y escritura, una “escritura del cuerpo” (el modelo cernudiano será central en este sentido), en la que insistirán Álvaro Salvador y Juan Carlos Rodríguez, como un modo de romper la separación entre lo privado y lo público, una relación dialéctica entre significante y significado que contribuyera a una transformación de la sociedad en que participa y que construye ese discurso. Como subrayaba García Montero en 1983 en el manifiesto que daba nombre al

nuevo movimiento, “romper la identificación con la sensibilidad que hemos heredado significa también participar en el intento de construir una sentimentalidad distinta, libre de prejuicios, exterior a la disciplina burguesa de la vida”. Esa sentimentalidad distinta se iba a mostrar en la producción de un sujeto diferente, lejos del sujeto burgués, signado por su carácter contradictorio. Una sentimentalidad distinta implica una intimidad diferente, la definición de la intimidad como el espacio de la confrontación social e ideológica entre el sujeto y el mundo, en un ser histórico, formulado en una estructura dialógica, que asume la distancia y su respuesta. Antonio Jiménez Millán describirá con versos diáfanos el espacio contradictorio de esa nueva intimidad, de esa *intimidad otra*, en *Inventario del desorden* (2003):

[...] esas fotografías que no venció el olvido  
y nos traen, de pronto,  
un sentimiento ambiguo,  
un amor que no excluye la distancia,  
así, en la intimidad,  
que es el lugar de la contradicción.

Para estos poetas, efectivamente, “la intimidad [...] es el lugar de la contradicción”. La “otra sentimentalidad” no era, así, sino “la representación poética de un modo muy concreto de concebir y vivir la realidad, y de sentirla”, en palabras de Álvaro Salvador. Naturalizar la lengua coloquial en el discurso poético era un modo de desacralizar la poesía como campo literario autónomo, de revelar la ideología subyacente a esa concepción y de reideologizar esos discursos. Reivindicar la ternura, por otro lado, implicaba no solamente escenificar los sentimientos para su análisis (“cuando la poesía olvida el fantasma de los sentimientos propios —había escrito García Montero en 1983— se convierte en un instrumento objetivo para analizarlos”), sino oponerse a un modelo lingüístico que naturaliza un estadio de violencia y explotación.

Desde esa perspectiva adoptada, la poesía ya no era un adorno inútil reducido al uso privado. Es evidente que quien pretende reducir el uso de la belleza al ámbito de lo privado, de lo particular, de lo individual, lo hace a sabiendas de que oculta el empleo de dicha belleza como un instrumento de control institucional. Ante lo que se abre la expectativa necesaria de reivindicar un uso público de la belleza, asumiendo su propio carácter transgresor, que subvierta el modelo de la radical separación entre el individuo y la sociedad, con la voluntad de “romper la

separación imaginaria entre el yo y el sistema”, como señalará García Montero en 1984. Solo subvirtiendo ese falso sistema dicotómico, planteando la belleza como una cuestión pública, siendo conscientes de que esta es un producto histórico y colectivo, y de que su disfrute viene condicionado por el propio sistema que la propicia, se puede plantear la apropiación colectiva de la cultura y su uso democrático en una sociedad abierta a la utopía. Solo de este modo la poesía resulta útil, “si —como leemos en un texto de 1993— sabe participar en la elaboración de esta respuesta” que requiere una actualización de nuestros contratos sociales. Como proclamaba García Montero a la altura de 1992 en “Los argumentos de la realidad”: “Hay que formular una nueva concepción de la individualidad solidaria, capaz de comprender que solamente en las preguntas sociales se definen los individuos”. Es ahí donde se define radicalmente la utilidad de la poesía, de la belleza, en la construcción de la sociedad democrática, en la conciencia de que la realidad y la Historia se pueden apropiar en la palabra, de que la realidad y la Historia están por hacer.

La reivindicación de una utilidad para la poesía que supere el viejo tópico de la marginalidad social del artista que había elaborado una parte del discurso de la modernidad, iba a llevar unos años más tarde, en el caso de García Montero, a la reivindicación del modelo ilustrado en el planteamiento de una desacralización de la experiencia poética como resultado de una subjetividad divinizada en la crisis romántica, que resultaba complementaria, desde su perspectiva, de los logros conseguidos por la poesía de la experiencia, tal como la habían concebido los poetas del medio siglo. Una reivindicación del proyecto de la Ilustración como base de un desarrollo incompleto de la modernidad, que reivindica, en la vía que subrayaba Jürgen Habermas, una manera de experimentar el arte que reclama un espectador competente capaz de relacionar las experiencias estéticas con los problemas de su propia vida.

Si los orígenes de la “otra sentimentalidad” deben remontarse a finales de los años sesenta, cuando un grupo de intelectuales y universitarios granadinos comenzaron a reunirse en torno a Juan Carlos Rodríguez y la Asociación Cultural Antonio Gramsci o en torno a revistas como *Tragaluz* (1968-1969), creada por Álvaro Salvador y Manuel Alvar Ezquerro, en el horizonte intelectual del Mayo del 68, o en los Premios García Lorca de la Universidad de Granada que, desde 1970, irán obteniendo Álvaro Salvador, Javier Egea (accésit), Antonio Jiménez Millán y Luis García Montero, o en el homenaje a Lorca en junio 1976, y en la visita de Louis Althusser a la Facultad

de Filosofía y Letras de Granada en marzo de ese mismo año para impartir su conferencia “La transformación de la filosofía”, es en torno a 1979 y 1983 cuando se van a formular los fundamentos estéticos del grupo en una serie de textos programáticos y manifiestos poéticos que culminarían en el libro colectivo *La otra sentimentalidad* (1983), firmado por Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero. Es cierto que algunos textos importantes pueden remontarse algunos años atrás: “Poesía en Granada” (1973), de Juan Carlos Rodríguez, o “*Jacinta la pelirroja* o la erótica moderna” (1977), donde se ve el libro de José Moreno Villa como “la única muestra existente en nuestro país, en ese momento, de la llamada *poesía de la experiencia*”, y “La heterogeneidad de ser Félix Grande, la otredad de ser Horacio Martín” (1978), de Álvaro Salvador, donde se reivindica la singularidad, modernidad e interés para los jóvenes poetas de *Las rubáiyátas de Horacio Martín* (heteronimia, erotismo y conciencia lingüística), o los artículos de Antonio Jiménez Millán publicados a partir de 1978 sobre los escritores comprometidos en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil. Por otro lado, en 1974 había aparecido un libro teórico fundacional para *la otra sentimentalidad*, como es *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, de Juan Carlos Rodríguez, y diez años más tarde, en plena eclosión del movimiento granadino, se publicaría *La norma literaria. Ensayos de crítica* (1984), que ha de considerarse en el contexto de los manifiestos y demás textos que sirven de presentación al grupo.

La difusión de esos textos programáticos coincide con un momento de ebullición estética y social, de debate constante y de revisión de los modelos poéticos precedentes: el proceso de progresiva canonización de la generación del 50 con las antologías de Antonio Hernández (1978) y Juan García Hortelano (1978), la edición de la poesía reunida de algunos de los novísimos (Pere Gimferrer, Guillermo Carnero), la aparición de nuevos poetas coetáneos de éstos (Miguel D’Ors, Fernando Ortiz) y la reaparición de algunos poetas 68 que habían quedado eclipsados por la marea novísima y que defienden modelos poéticos diferentes (Diego Jesús Jiménez, Juan Luis Panero, Aníbal Núñez, Antonio Carvajal, José-Miguel Ullán), la incorporación de jóvenes poetas que comienzan a publicar sus primeros libros. No pueden olvidarse, en este ámbito, los repasos generacionales, ajustes de cuentas encubiertos algunas veces, en la revista *Poesía* de Guillermo Carnero (“Poesía de posguerra en lengua castellana”, n.º 2, 1978), de Leopoldo María Panero (“Última

poesía *no* española”, n.º 4, 1979) o Luis Alberto de Cuenca (“La generación del lenguaje”, n.º 5-6, 1979-1980), o Luis Antonio de Villena en *Quimera* (“Lapitas y centauros”, n.º 12, 1981). Tampoco pueden olvidarse los procesos de canonización estética de la “nueva poesía” con la antología de Rosa Pereda y Concepción G. Moral, *Joven poesía española* (Cátedra, 1979), que supondría, en acertada expresión de Juan Manuel Rozas, la ascensión de “Los novísimos a la cátedra”, o con monográficos como el dedicado a la “Poesía española actual” en la revista *La Moneda de Hierro* (n.º 3-4, 1980). Pero tampoco faltaban las respuestas críticas a ese proceso, como los artículos de Ignacio Prat *Contra ti. Notas de un contemporáneo de los novísimos* (1982) y “La página negra. Notas para el final de una década” (*Poesía*, n.º 15, 1982) o el “Epílogo” a *Extravagante jerarquía* (1983), de Antonio Carvajal. En ese espacio de superación de la poética *novísima* habrían de integrarse por ejemplo las antologías *Las voces y los ecos* (1980), de José Luis García Martín, y *Florilegium. Poesía española última* (1982), de Elena de Jongh Rossel. Dentro de ese debate poético que acontece en los años de la Transición política habría que tener en cuenta el enfrentamiento que se establece, desde los estudios introductorios a las poesías reunidas de Guillermo Carnero y Antonio Martínez Sarrión, entre Carlos Bousoño (1978) y Jenaro Talens (1981). Pero también tiene un cierto carácter de manifiesto estético el texto que José Luis Falcó escribiría en 1981 como introducción a la antología *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, preparada por él y Fanny Rubio, que pretendía, desde su título y planteamiento historicista, responder tanto al modelo antológico de Gerardo Diego (1934) como al de José María Castellet (1960 y 1964), que continuaba. No habría que olvidar tampoco las críticas contra la “nueva poesía”, que ya no era tan nueva a la altura del cambio de década, de los poetas inmediatamente precedentes, como Félix Grande, quien en “¿Parricidio para ser? ‘Mejor vivir para ver’” (*El Viejo Topo*, n.º 30, 1979) arremetía contra el propósito rupturista novísimo y evocaba las palabras de Machado sobre la “nueva sentimentalidad”, o Ángel González, quien desde las páginas de *Los Cuadernos del Norte* (n.º 3, 1980), veía a la poesía novísima “como la última manifestación de la cultura franquista”. En fin, por utilizar una de las metáforas que se emplean en estos momentos, en el cambio de década la joven poesía española se veía como una “página negra” (Ignacio Prat); “hemos llegado no al silencio, sino al mutismo”, escribiría Amparo Amorós en “La retórica del silencio” (*Los Cuadernos del Norte*, n.º 16, 1982).

¿Cómo se ve este panorama poético desde Andalucía? Los poetas andaluces, no lo olvidemos, habían quedado relegados de las principales antologías de la joven poesía española surgidas en los años setenta; la presencia de Antonio Carvajal o de Jenaro Talens, gaditano de nacimiento, resultaba casi meramente testimonial. No es extraño, en este sentido, que desde las páginas de la revista cordobesa *Antorcha de Paja* se denunciara en 1980 esa postergación: “Todas [estas antologías], sin excepción, tienen la característica común de una muy clara inclinación hacia las áreas valenciana-catalana-madrileña”. Frente a la ausencia “de un reconocimiento existencial dentro de la nueva generación poética española” de los jóvenes poetas andaluces, la revista cordobesa había sido la responsable de la preparación en 1978 de *Degeneración del 70. (Antología de poetas heterodoxos andaluces)*, en la que, entre otros, se recogían poemas de los granadinos Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán y Justo Navarro. También en 1978 había comenzado a publicarse en Granada con una periodicidad bimensual la revista *Letras del Sur*, de la que aparecerían seis números, bajo la dirección de Álvaro Salvador. Dos años antes había aparecido en Málaga la antología *La poesía más transparente* (1976), que daría lugar al “Colectivo 77”. Por esas mismas fechas comienza a elaborarse la *Antología consultada de la joven poesía andaluza (1963-1978)*, preparada por Manuel Urbano, aunque no aparecerá hasta dos años más tarde; en ella se incluyen, entre otros, poemas de los granadinos Antonio Carvajal, Juan de Loxa (responsable entre 1968 y 1970 de *Poesía 70*) y Álvaro Salvador. Este último declara allí, próximo a las propuestas surgentes de *la otra sentimentalidad*: “estoy, por fin, escribiendo poemas que más o menos se acercan a lo que me gustaría que fuese mi poesía: la experiencia de las condiciones de clase”. En 1982, la revista malagueña *Litoral* dedica un monográfico, coordinado por Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán y Juvenal Soto, a una *Antología de la joven poesía andaluza*, en la que encontramos reunido el núcleo central del grupo granadino: Egea, García Montero, Salvador y Jiménez Millán. Paralelamente había aparecido *Granada Tango*, una antología de poetas granadinos, presentados por Juan Carlos Rodríguez, con poemas surgidos de un concurso de letras de tango. En 1982 aparece también *El manifiesto albertista*, firmado por Luis García Montero y Javier Egea, *Con una Bienvenida Marinera de Álvaro Salvador y una Despedida Picassiana de Antonio Sánchez Trigueros*. Por otro lado, en 1984 arrancaría la revista que iba a agrupar a los poetas granadinos de *la otra sentimentalidad*, *Olvidos de Granada*, en claro homenaje a

Juan Ramón Jiménez, que se extendería, bajo la dirección de Mariano Maresca, hasta 1987, dejando, entre otros testimonios, el número monográfico dedicado a la generación del 50, bajo el título *Palabras para un tiempo de silencio*.

Rafael Alberti es, sin duda, una figura capital para los poetas de *la otra sentimentalidad*, que podía verse como la respuesta amiga a aquella “Balada para los poetas andaluces de hoy” que había musicado *Aguaviva* en 1975. “Capitán imprescindible de nuestros ejércitos” lo llamaría en 1987 Benjamín Prado en el “Prólogo” a la antología *1917 versos*. El 24 de febrero de 1980, el poeta gaditano había entrado en Granada, para recibir las llaves de oro de la ciudad y participar en un recital-mitin a favor del referéndum por la autonomía andaluza; rompía así el maleficio de aquel verso (“nunca entré en Granada”) de “Balada del que nunca fue a Granada” que se había convertido durante años en símbolo de la resistencia antifranquista. El poeta lo recordaría en un poema de *Versos sueltos de cada día* y en un artículo, “Cuando por fin entré en Granada”, publicado en *El País* (17-III-1985), que pasaría a formar parte del “Cuarto libro” de *La arboleda perdida*. De esa visita de Alberti a Granada tras el exilio data el texto de Álvaro Salvador, “Marineros en tierra”, que se incorporará a *El manifiesto albertista*. El diálogo entre Javier Egea y Luis García Montero se había celebrado en “La Tertulia” el 12 de mayo de 1982, coincidiendo en esas fechas con el homenaje al poeta gaditano celebrado en la Universidad de Granada, organizado por Álvaro Salvador. Antonio Jiménez Millán publicaría en 1984 su libro *La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)*. Luis García Montero dedicaría en 1986 su tesis doctoral, dirigida por Juan Carlos Rodríguez, a *La norma y los estilos de Rafael Alberti*. El poeta del 27 sería nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Granada en marzo de 1991, con un discurso de recepción de Andrés Soria Olmedo. En junio de 2006, Álvaro Salvador dedicaría su discurso de ingreso en la Academia de Buenas Letras de Granada a *Granada en la poesía del regreso de Rafael Alberti*.

En esos años se publican una serie de libros fundamentales para el proceso de transformación que está sufriendo la poesía española del momento, de la mano de un grupo de jóvenes poetas granadinos. En 1980, aparecía *Las cortezas del fruto*, de Álvaro Salvador, que marcaba un cambio de rumbo con respecto a su poesía anterior. Ese mismo año, Luis García Montero publicaba *Y ahora eres dueño del puente de Brooklyn*, con el que había alcanzado el Premio García Lorca para estudiantes de la Universidad de Granada. En 1982, se publica *Tristia*,

escrito en colaboración con Álvaro Salvador, que había quedado finalista del Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla, ganado en esa ocasión por Luis Rosales con *Un rostro en cada ola*. Ese mismo año, García Montero consigue el premio Adonais con *El jardín extranjero*. Javier Egea, por su parte, que había obtenido en 1980 el premio Antonio González de Lama con *Troppo mare*, logra también en 1982 el Juan Ramón Jiménez con *Paseo de los Tristes*. Como resumía Juan Carlos Rodríguez en la presentación en Granada de *El jardín extranjero*, “este [1982] ha sido un año de premios, por cierto. Año de nieves, año de bienes: el Juan Ramón Jiménez, de Javier Egea, un poco antes lo del premio Melilla, ahora el Adonais”. Podría decirse, pues, que *Las cortezas del fruto*, *El jardín extranjero* y *Paseo de los Tristes*, a los que puede añadirse *Tristia*, fueron los que inauguraron la nueva poética en el transcurso de apenas dos años. No habría, sin embargo, que olvidar en estos años la publicación de *Pensando que el camino iba derecho* (1982), el primer libro de Ángeles Mora; *De iconografía* (1982) y *Restos de niebla* (1983), de Antonio Jiménez Millán, que adelantan un cambio en su poesía que se formalizará en *Ventanas sobre el bosque* (1987); incluso *Los nadadores* (1985) y *Un aviador prevé su muerte* (1986), de Justo Navarro, *El buzo incorregible* (1988) y *El precio de los días* (1991), de José Carlos Rosales, *Los días laborables* (1988), de Inmaculada Mengíbar, y *Problemas de doblaje* (1989), de Aurora Luque.

Lo significativo, además, es que en ese ambiente polémico descrito, dentro del panorama poético español, estos autores granadinos se presentan avalados por una serie de textos programáticos y manifiestos que justifican desde una perspectiva teórica la que se presenta como una nueva práctica poética para una nueva sociedad. Apenas han pasado dos semanas de la concesión del Adonais cuando García Montero publica en *El País* el 8 de enero de 1983 “La otra sentimentalidad”, que, en la perspectiva dialéctica que esta proclama asume, se construirá en los huecos que deja la sentimentalidad burguesa, sobre las ruinas de la conciencia individual del sentimiento que esta manifiesta, en las fisuras que abre, como una propuesta de *otra sentimentalidad* acorde con los valores del tiempo histórico que se vive. Los poemas se instalan entonces en la conciencia del lector como actos, como experiencias fundadas en lo verosímil, es decir, en el espacio que según Aristóteles delimita lo que podría haber sido, lo posible general, característico de la Poesía, y no lo acontecido real, que define a la Historia. Lo verosímil implica, por lo tanto, desde la óptica aristotélica, lo que se acomoda en

el lugar y en el sentido que define el contexto, independientemente de que sea verdadero o falso. La poesía no puede fundarse, así, en el criterio de verdad, porque su naturaleza doble apunta a la necesaria mentira que construye en cuanto discurso literario; pero haciendo evidente ese carácter ficticio se instaura en el contexto real, del que deriva, como tal ficción, transformándolo: “solo cuando uno descubre que la poesía es mentira —escribía García Montero evocando el concepto brechtiano de distanciamiento y la doctrina de Diderot— puede empezar a escribirla de verdad”. En el mismo sentido, subrayaba unos años más tarde Álvaro Salvador en “¿Y tú me lo preguntas?” (1990), que la poesía es “un hermoso artificio que tomando conciencia de su propia mentira y limitación es capaz de proporcionar placer intelectual y vital a los hombres”.

Unos meses más tarde, en junio de 1983, describía Álvaro Salvador en otro artículo programático el paso “De la nueva sentimentalidad a *la otra sentimentalidad*”. Mientras la “nueva sentimentalidad” machadiana apuntaba a la recuperación del sentido de la historia de España desde la tradición racionalista burguesa, se trataba ahora de profundizar “en el sentido histórico de los sentimientos y de la literatura” desde otra perspectiva que no sea la de la ideología burguesa, para fundar “*otra sentimentalidad*” y “*otra poesía*” acordes con la Historia, comprendiendo “los sentimientos como producto de un horizonte ideológico determinado”. “No es que ellos no sientan o que nosotros no sintamos —concluía Salvador, parafraseando a Machado— es que nosotros nos negamos a sentir como ellos”. El texto de Álvaro Salvador dejaba patente su deuda con la lectura de la obra machadiana que hacía Juan Carlos Rodríguez, en su artículo “Machado, espejo de la realidad española”, aparecido en *Letras del Sur* en 1978. El magisterio del profesor de Granada planeaba sobre la conformación teórica de *la otra sentimentalidad*; él mismo había hablado de la necesidad de inventarse un “*otro* sentido de la historia”, “una escritura *otra*”, y había dicho sobre Javier Egea en 1980, al presentar *Troppo mare*: “ustedes van a escuchar hoy a *otro poeta*. [...] Un poeta situado en un horizonte materialista, un poeta *otro*”. Al presentar en Granada *El jardín extranjero*, el profesor se referirá a “lo que últimamente venimos llamando *la otra sentimentalidad*”, para aclarar a continuación: “Si nosotros reivindicamos una otra sentimentalidad [...] es sencillamente por el respeto que pedimos para una situación vital habitable, transformable, desde la convicción de que, en efecto, la historia se puede transformar”.

Se trataba, en consecuencia, de consignar “una vivencia del mundo que implique una sentimentalidad y una cotidianidad *otra*”. Por lo tanto, la cuestión de la ficcionalidad poética, la producción de una subjetividad representada que rompe definitivamente con el modelo expresivo romántico, es inseparable, como vio Francisco Díaz de Castro, de la concepción de la poesía como producción ideológica radicalmente histórica. La historicidad de los valores sentimentales y morales determina la historicidad de la concepción de la poesía y marca el signo ideológico de su producción. Romper con el concepto de la poesía como transmisora de sentimientos personales y ahistóricos supone romper con el modelo ideológico burgués que sustenta dicha concepción. Por lo que la propuesta estética planteada por *la otra sentimentalidad* implica una perspectiva ética y un discurso inexcusablemente político, de carácter antiburgués y progresista, que ha de entenderse, dentro de la lógica marxista que lo sustenta, en el ámbito del debate ideológico de la Transición política en España.

*El jardín extranjero* iba a ser reseñado elogiosamente desde las páginas de *El País* por Aurora de Albornoz en un artículo titulado significativamente “En busca de una nueva sentimentalidad” (13-III-1983). La poeta y ensayista prologaría también la segunda edición de *Paseo de los Tristes* (1986), de Javier Egea. Por su parte, Benjamín Prado titulará “La otra sentimentalidad” su prólogo a *1917 versos* (1987); allí incide en los planteamientos expuestos por los poetas granadinos, al indicar la necesidad de que “el personaje literario que funciona dentro de los poemas” se transforme en “una fabulación de la estatura de los hombres reales”, de manera que “el receptor de la obra construida desde una intimidad ideológicamente explícita [pueda] reconocerse en ella, participar de ella como quien mantiene una conversación íntima, tiernamente subversiva”.

Pero el marbete de la “nueva sentimentalidad” ya aparecía en un artículo dedicado por García Montero a Jaime Gil de Biedma publicado en el *Diario de Granada* en octubre de 1982, donde se adelantaban no solo ideas, sino incluso párrafos del manifiesto publicado unos meses más tarde: “Por eso los poetas de estas latitudes, empeñados en proponer una moral distinta, en romper con nuestros sentimientos para conseguir una nueva sentimentalidad, no podemos admirar a Jaime Gil de Biedma. [...] Los poemas de Gil de Biedma se suelen envidiar”. El propio Gil de Biedma, en una carta fechada el 15 de febrero de 1983, refiriéndose a ese artículo, señalaba:

Pero lo que me hizo dar un bote en la silla fue la expresión “nueva sentimentalidad”, una coincidencia tan inverosímil y divertida como si fuese de ficción. Porque allá por 1960 ése era precisamente el *mot d'ordre*, que cuatro amigos (Luis Marquesán, Miquel Barceló, Juan Marsé y yo) nos repetíamos a diario.

Unos meses más tarde se reunían esos dos manifiestos poéticos mencionados y una “Poética” en verso de Javier Egea, como “Prólogos” a una selección de poemas de los tres autores en *La otra sentimentalidad* (1983). La rotundidad de los lemas lanzados era sintomática del carácter de manifiesto que adquirirían los textos: “la poesía es mentira” (García Montero), “nosotros nos negamos a sentir como ellos” (Salvador), “poesía, / pequeño pueblo en armas contra la soledad” (Egea). Resultaba evidente, por otro lado, la fundamentación claramente marxista de los presupuestos estético-ideológicos expuestos, lo que otorgaba una clara coherencia ideológica y formal al grupo, al menos en este momento fundacional que discurre entre 1979 y 1983. El concepto de “distanciamiento” de Brecht, la lectura marxista de Machado, el modelo de la poesía de la experiencia que, desde la tradición anglosajona, impulsaba Jaime Gil de Biedma, la afinidad y el apoyo de Rafael Alberti (“un poeta ha recorrido el mundo. / ¡Nosotros lo llamamos camarada!”), concluía *El manifiesto albertista*), la fusión de vida e Historia que ejemplificaba *Las cenizas de Gramsci*, de Pier Paolo Pasolini, etc. mostraban el camino hacia esa *otra sentimentalidad* buscada. Es seguro que esa coherencia sirvió al grupo de poetas para presentarse en el II Encuentro de Poetas Andaluces, celebrado en Granada a finales de abril y comienzos de mayo de 1983, ese *annus mirabilis* de *la otra sentimentalidad*.

Señalaba Juan Carlos Rodríguez que justo en ese momento en que Salvador, García Montero y Egea publican su libro colectivo en 1983, *la otra sentimentalidad* comienza a desvanecerse en su sentido originario, quizás como una renuncia implícita a los “presupuestos radicalmente marxistas” que la habían cohesionado, para disolver los presupuestos del grupo, en palabras de Álvaro Salvador, en el “democrático mar de la *poesía de la experiencia*” o *nuevo realismo*: “desde los planteamientos que alimentaron la puesta en funcionamiento de un proyecto poético como el de *la otra sentimentalidad*, procedimientos como la *poesía de la experiencia* y estilos históricos como el *realismo* son hoy, más que necesarios, inevitables”. Lo significativo, como subrayaba Salvador en el prólogo a la primera versión española del libro de Robert Langbaum, publicada en 1996, es que “la poesía de la experiencia

que se ha comercializado recientemente en España no tenga demasiado que ver con lo que Langbaum denomina *the poetry of experience*”, sino más bien con la *lectura* que a través de las referencias de Jaime Gil de Biedma se hace del concepto del investigador americano, identificándolo con un estilo particular, el empleo de un personaje moral identificado con el hombre común en el poema que formaliza un monólogo dramático, y no con un elemento característico de toda la tradición moderna en poesía. Para Gil de Biedma, tal como señala en 1959 en “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”, la poesía de la experiencia sería aquella que podría transmitirnos la comunión entre los hechos y sus significaciones, presentándonos una realidad integrada. En definitiva, superaría la *disociación de la sensibilidad* que, según Eliot, caracterizaba a la poesía inglesa (y a la conciencia moderna) al menos desde el siglo XVII, dentro del horizonte ideológico del empirismo anglosajón, algo que venía siendo negado desde los presupuestos marxistas que habían fundamentado *la otra sentimentalidad*. El poeta barcelonés subrayaría en 1977, a propósito de Luis Cernuda, la importancia del monólogo dramático en la obra del sevillano, resultando “perfectamente concebible un monólogo dramático cuyo protagonista sea el mismo autor”, puesto que “la voz que habla en un poema, aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es solo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada”. Hasta ahí se ceñía Gil de Biedma a la lectura de Langbaum. Pero añadía a continuación, influido quizás por las palabras de Stephen Spender que había citado años atrás al tratar el mismo asunto, un nuevo matiz sobre la poesía de la experiencia acorde con el discurrir de su propia obra y cercano a lo que entenderían unos años más tarde los poetas más jóvenes: “Un poema moderno no consiste en una imitación de la realidad [...], sino en el simulacro de una experiencia real”. En un sentido semejante iba a interpretar el concepto Luis García Montero, en 1998, quien ve en ese modelo no el modo de reproducir un testimonio vital, sino la manera de objetivarlo sentimentalmente, estableciendo las condiciones necesarias para que el lector pueda recrearlo estéticamente. Esa *poesía de la experiencia* se iba a manifestar a comienzos de los años noventa en dos líneas diferentes, pero complementarias: por un lado, en una “figuración irónica”, en palabras de Germán Yanke, por la que el personaje poético encarna un personaje “moral”, como un modo de enfrentarse personal y dignamente al mundo, “moral porque hay una valoración personal de las experiencias, no porque se base en una ética trascendente”, lo que lleva en cierto modo a plantear unas “vacaciones

de la identidad”; por otro, en una concepción de la poesía como “un artefacto socialmente útil”, signo de una ideología y productor del proceso histórico en que se inserta. Solo, pues, en un sentido muy general, entendiendo la poesía como “una forma de conocer a través de juegos de identificación dramática”, puede aproximarse la práctica de la *poesía de la experiencia* a comienzos de los años noventa al planteamiento analizado por Langbaum en su libro.

Por otro lado, pronto comienza a hacerse un abuso terminológico del concepto *poesía de la experiencia* (Araceli Iravedra ha estudiado con detenimiento su evolución), hasta el punto de que José-Carlos Mainer señalaría en 1998, en el prólogo a la antología *El último tercio del siglo (1968-1998)*, que “el término ‘poetas de la experiencia’ tiene ya sus días contados”. Es cierto que en esos momentos se estaba produciendo un desplazamiento hacia otros términos en correlación: “poesía figurativa” (García Martín), poesía “de tradición o sesgo clásico” (Villena), poesía “realista” (Yanke), etc. En ese sentido, Jordi Gracia apuntaría en 2000 a esa pluralidad estética que abarcaba el concepto. Villena, por su parte, hablará en 2003 de “realismo meditativo”, abriendo la perspectiva a una nueva lectura de esta poesía de corte reflexivo en la que el realismo comienza a disolverse con el paso de los años. Pero no fueron pocos los que comenzaron a ver, incluso en fecha tan temprana como 1992, no el desgaste de un marbete, sino el agotamiento de una estética. Luis Antonio de Villena, por ejemplo, consideraba su antología *Fin de siglo* (1992), como una antología de cierre de la poesía de la experiencia, y en 1997 presentaba una nueva hornada de poetas como el resultado de una “ruptura interior en la *poesía de la experiencia*” que se había iniciado al menos cinco años atrás. Ese mismo año, Miguel D’Ors titulaba un panorama sobre la poesía española última “Por el sentido común al aburrimiento”. Incluso Álvaro Salvador subrayaba en 1996, al prologar la versión española del libro de Langbaum, que “la llamada *poesía de la experiencia* española comienza a presentar signos evidentes de agotamiento”.

Dentro de esa correlación terminológica que he señalado, ya en la segunda mitad de los años ochenta comienza a hablarse en la poesía española de “la recuperación del realismo”. Es cierto que esa concepción de un nuevo modo de realismo, en una perspectiva que trata de integrar el modelo brechtiano con las fórmulas de la vanguardia, estaba en los fundamentos teóricos de *la otra sentimentalidad*, pero no es hasta esas fechas hasta cuando comienza a emerger de un modo palmario. José Luis García Martín, en la “Introducción”, fechada en junio de 1987,

a la antología *La generación de los ochenta* (1988) agrupaba bajo el epígrafe “La recuperación del realismo” la obra de dos de los poetas allí recogidos, Jon Juaristi y Luis García Montero, para subrayar que “el realismo de estos poetas les lleva a recuperar temas y modos de la poesía social” aunque otros autores “reflejan la conflictiva sociedad urbana contemporánea [...] despreocupados de las posibles connotaciones políticas”. Al tratar en 1992 al grupo granadino, en el panorama que establece de la poesía entre 1975 y 1990 para la *Historia y crítica de la literatura española* dirigida por Francisco Rico, el crítico retoma lo apuntado cinco años atrás y ajusta las diversas producciones poéticas de esos años al esquema establecido, señalando “la recuperación del realismo” como el rasgo estilístico que define al grupo y relacionándolo con otros poetas, como Benjamín Prado, Jon Juaristi, Inmaculada Mengíbar o Fernando Beltrán. Miguel García-Posada hablaría por las mismas fechas, en una conferencia titulada “Del cuturalismo a la vida”, del “retorno a temas realistas” en la poesía española del momento, vinculado a la poesía de la experiencia.

Es quizá, dentro del grupo granadino, García Montero, tras la publicación de *Las flores del frío* (1991), quien habla por primera vez, en una conferencia pronunciada en septiembre de 1992, de “Los argumentos de la realidad”, para señalar la necesidad de una recuperación de la individualidad que suponga el nacimiento de un “realismo singular”. Frente a la “originalidad” enarbolada por los discursos de la vanguardia histórica que derivan en la indagación en el vacío y en una concepción de la poesía como un bien carente de utilidad, la literatura ilustrada y la poesía de la experiencia surgen, desde la perspectiva esbozada, de una misma voluntad desacralizadora del discurso poético, que busca la complicidad del lector en el empleo de un lenguaje común, definido por la “flexibilidad de lo usado”. “Si queremos que la gente se sienta interesada por la poesía —afirmaba García Montero—, es necesario que la poesía diga cosas, maneje signos, nombre realidades capaces de interesar a la gente, es decir, que le hable de sus experiencias posibles y de sus preocupaciones”. El discurso poético se caracterizará así, por su verosimilitud, no por su verdad (“la poesía —no hay que olvidarlo— es mentira”), por su carácter representativo y no expresivo, según la tradición romántica. Como recordaría Gil de Biedma, Stephen Spender ya había dejado escrito en los años cuarenta que “la poesía no enuncia verdades: enuncia las condiciones dentro de las cuales es verdadero algo sentido por nosotros”. El texto poético se plantea entonces como un espacio de complicidad entre el lector y

un “protagonista completamente normal, sin calibre heroico, que no guste de las profecías o de las visiones”. En el mismo sentido insiste el poeta en noviembre de 1992 durante el curso celebrado en Granada cuyas intervenciones se reunirán en *El lugar de la poesía* (1994), para remarcar la “vuelta de la poesía joven a un nuevo ensayo de realismo”, en una línea que se desmarca de la sacralización del poeta como héroe, para reivindicar “la meditación de experiencias comunes”, por la que la poesía podría recuperar su utilidad dentro de la sociedad, “no tanto porque los poetas piensan en los demás a la hora de escribir, sino porque piensan en ellos mismos como personas normales”. En el mismo curso, Antonio Jiménez Millán insistía en el mismo concepto de “normalización” poética (“un sector de la poesía reciente [...] ha optado por la normalización”), paralelo a la normalización de la vida democrática: “Está claro que la poesía (la literatura) no va a cambiar el mundo, pero tal vez ayuda a situarse en él, a entendernos con él”. Unos meses más tarde, al reunir una serie de ensayos, donde reconstruye la genealogía de la nueva estética, bajo el título genérico de *El realismo singular* (1993), García Montero define algunos aspectos más de esa vertiente poética que se vincula de nuevo a la denominada como *poesía de la experiencia* y que se sitúa en el horizonte ideológico de los debates posmodernos sobre el posvanguardismo (no en vano el curso de Granada se había titulado *La poesía hoy: Poética española de la postmodernidad*), abordando las relaciones entre individuo e historia desde una perspectiva renovada: “la experiencia histórica se concreta siempre en una primera persona del singular”. Ya había señalado algo semejante en la presentación de *Confesiones poéticas* (1993), subrayando la potencialidad de la poesía para “fabricar experiencias vivas, útiles para el sentimiento, útiles para recordarnos que la historia solo se vive en primera persona, útiles para enseñarnos que esa primera persona está implicada en la realidad y tiene responsabilidades éticas”. La *poesía de la experiencia* aportaría, así, en esta recuperación del realismo no solo el tono, sino toda su “carpintería estética”. En fin, se trataba de plantear, desde una nueva perspectiva, la superación de la división entre lo privado y lo público; de transferir el debate al interior de lo privado bajo la oposición subjetividad/representación; de intentar una *escritura del yo objetivado*, una *épica subjetiva*, en palabras de Juan Carlos Rodríguez; de llevar a cabo “una reivindicación poética y política de la individualidad”. Ahora bien, tal como plantea el teórico marxista, “si para nosotros el problema del sujeto libre radicaba en que la imagen del sujeto libre era la mejor manera de que el capitalismo te

explotase, entonces por qué libertad luchábamos y por qué subjetividad debíamos seguir luchando”.

Por esas mismas fechas, Joan Oleza comienza a hablar de la posibilidad de un realismo que no sea contradictorio con los patrones estéticos del momento, de un “realismo posmoderno”, que no suponga un anclaje en el modelo tradicional ya superado y que integre una lectura progresista de la posmodernidad. Por su parte, Jon Juaristi, próximo a la poética defendida por García Montero, señalaba en 1994, evocando un concepto barthesiano, la necesidad de establecer para la poesía un “pacto realista”, consistente en “un acuerdo sobre los efectos de realidad del poema, no sobre los recursos para producirlo”. De ese modo, se ponía en juego de nuevo el concepto de verosimilitud y se planteaban, desde una nueva perspectiva, las bases de un debate, arraigado en las poéticas ilustradas, pero también en los planteamientos renacentistas de Minturno<sup>1</sup>, sobre la poesía como un género de ficción en que el sujeto del enunciado adquiere la forma de un personaje poético que entona una voz imaginada. En las páginas de aquel número de *Ínsula* sobre “Los pulsos del verso” (1994) en que se incluían las reflexiones de Juaristi, escribía García Montero “Una musa vestida con vaqueros”, donde señalaba, ironizando sobre las conocidas palabras de Roland Barthes: “ser hoy un militante fiel de la vanguardia, pensar que la poesía es el lenguaje de la transgresión del lenguaje resulta tan absurdo como ser todavía petrarquista, barroco o neoclásico”. El giro realista, y la generalización de dicha concepción, iba a consolidarse un par de años más tarde en la antología preparada por Germán Yanke titulada *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista del fin de siglo* (1996), donde se aunaban dos conceptos pujantes en una parte de la nueva poesía: normalidad y realismo como fundamentos de una poesía que se quiere histórica. En este sentido, en “Paisaje sin figuras”, de *Habitaciones separadas* (1994), de García Montero, se definía el personaje poético, en esa intimidad contradictoria referida anteriormente: “Un realista que vive el mundo de los sueños, /un soñador que quiere vivir la realidad”.

Ahora bien, ¿cabía la poesía de la “otra sentimentalidad” dentro de esos rótulos de “recuperación del realismo”, “realismo posmoderno” o “realismo singular”?, ¿hasta qué punto ese giro realista señalado desplazaba otras opciones poéticas dentro del grupo granadino? Es evidente, por ejemplo, que resulta difícil encajar en ese marco *Y ahora*

---

<sup>1</sup> Escribe Minturno en su *Arte poetica* (1563): “cuando el poeta habla a los otros pareciera que depone la persona del poeta y que toma o tiene otras”.

*ya eres dueño del puente Brooklyn* (1980), pero también buena parte de los elementos de raigambre fuertemente irracional que caracterizan poemas de *El jardín extranjero* (1982), *Diario cómplice* (1987) o *Las flores del frío* (1991), de Luis García Montero. Pero también puede decirse lo mismo de algunos de los poemas de *Las cortezas del fruto* (1980), *El agua de noviembre* (1985) y *La condición del personaje* (1992), de Álvaro Salvador, de *Ventanas sobre el bosque* (1987), de Antonio Jiménez Millán, o de *Paseo de los Tristes* (1982) y *Tropo mare* (1984), de Javier Egea; es decir, aquellos libros que justamente constituyen el núcleo del movimiento. Por otro lado, ¿cómo entender dentro de ese giro realista el rumbo que había tomado la poesía de Javier Egea a partir de 1985 en los poemas que constituirán *Raro de luna* (1990), o un poema cuya larga gestación arranca de estos años, como “Estación de servicio” de Álvaro Salvador, incluido en *La canción del outsider* (2009)? *Raro de luna* suponía, como advirtió Jiménez Millán en las páginas introductorias de la primera edición, “un importante cambio de tono respecto a libros anteriores”, para presentarse “como otra vía de indagación en el lenguaje y en el inconsciente”. El libro ahondaba en el espacio de la realidad onírica, en el mundo de lo sonambúlico; era una investigación de las zonas no conscientes de la experiencia, dentro de lo que el propio Egea denominaría como un “surrealismo controlado”. Las citas que acompañaban los textos apuntaban a un horizonte referencial bien distinto del que había definido en los años anteriores a *la otra sentimentalidad*: Paul Éluard, Louis Aragon, André Breton, Bram Stoker, aunque también Lorca y Alberti, referentes del grupo. Por su parte, el largo poema “Estación de servicio”, que constituiría la penúltima sección de *La canción del outsider*, ahonda en un juego de desdoblamiento temporales con imágenes de raíz irracional, hacia una construcción y análisis de la realidad en la que también se integra el mundo onírico y el inconsciente. Resultaba, pues, difícil integrar la poética de *la otra sentimentalidad* dentro de ese “retorno del realismo” que se marcaba en torno al cambio de década, a no ser que manejara el concepto de “realismo” de una manera dúctil. El concepto brechtiano de “distanciamiento”, tan querido para *la otra sentimentalidad*, por su parte, conllevaba una dimensión implícita de narratividad, por la que los acontecimientos en la escena no son presentados, sino representados, escenificados, narrados para que, de ese modo, se evite la identificación que proponía el modelo aristotélico, y la sala pueda analizar y juzgar. Esa es la raíz del teatro épico brechtiano, fruto de una particular teoría del conocimiento que trata de romper

con el modelo indentificador-mimético tradicional. Implícitamente, se hacía también una lectura brechtiana de los presupuestos dramáticos que Diderot exponía en la *Paradoja del comediante* (“Las lágrimas del comediante brotan del cerebro; las del hombre sensible de su corazón”), en la refutación de un tópico que hundía sus raíces en Horacio (“si vis me flere...”) y que había derivado en la teoría expresiva romántica y en la concepción paralela de que el sentimiento es la esencia de la poesía. Por su parte, la *poesía de la experiencia* apuntaba a una semejante *razón narrativa*, dado que el poema, tal como había señalado Gil de Biedma en su “Poética” para la antología de Leopoldo de Luis en 1965, no aspira “a la simple expresión de una realidad integrada”, sino justamente al relato que la constituye como tal, que expondría esa dimensión dialógica que define su poesía, como “formulación de una relación significativa entre un hombre concreto y el mundo en que vive”; esa “formulación” solo puede exponerse narrativamente, mediante un relato. Ya había dejado escrito García Montero en “Contra la poesía” (1984), que “esta narración [la del naufragio del sujeto poético tradicional] es lo que hace joven a la joven poesía española”. Con razón argumentó Antonio Jiménez Millán en sendos trabajos publicados en 1994 y 1998, ampliados posteriormente para su *Poesía hispánica peninsular (1980-2005)* (2006), sobre la *razón narrativa* que caracterizaba una de las líneas renovadoras de la poesía reciente. Jiménez Millán tomaba el concepto acuñado por Castellet en su libro *Josep Pla o la razón narrativa* (1982), pero la idea tenía una clara raigambre orteguiana y estaba vinculada con la “razón histórica” de la que el filósofo madrileño comienza a hablar en los años treinta. Para Ortega la vida no es sino el relato de la propia biografía, el diálogo manifiesto en una narración entre lo que se es, lo que se quiere ser y lo que se cree que se es; es decir, un relato por el que lo biológico se integra en la Historia. La vida, pues, para el pensador madrileño, no es mera biología, sino vida inventada en diálogo con la circunstancia, con la Historia; narración de una identidad que surge en su pleno relato. La razón narrativa orteguiana cobra ahora un sesgo dialéctico leída desde una perspectiva brechtiana (pero también cernudiana), en una concepción del poema, como la que define Jiménez Millán para una vertiente de la poesía contemporánea española, “como una modalidad de relato, como un desarrollo particular de la experiencia, entendiendo esta en su acepción más general, integradora de elementos biográficos, históricos y culturales”. Esa tendencia narrativa que “se ha convertido en una constante de la poesía publicada durante la última

década”, escribe en 1994, asume características diversas que configuran un nuevo modo de entender la poesía: un tono intimista definitorio de esa poesía “en voz baja” de la que había hablado García Montero, que enlaza con la propuesta de W. H. Auden en “El poeta y la ciudad” (“un poeta contemporáneo que eleve su voz sonará falso”); una práctica irónica (“Ironía y parodia en la última poesía española” titularía Jiménez Millán un trabajo publicado en 1996 en *La Página*), entendida como culto al artificio, pero también como distanciamiento, como emoción y análisis de los sentimientos representados, en un proceso de objetivación de la subjetividad, por decirlo de nuevo con palabras de Auden, de un “yo sin sí mismo”; la preferencia por las formas poéticas establecidas por la tradición y una “desconfianza de cualquier espontaneísmo”; el aprovechamiento de la tradición en una concepción radical del texto como intertexto, que lleva a una escritura palimpsestuosa, como definió Darío Villanueva; la desconfianza posmoderna en los grandes metarrelatos, que trata de dar un contorno progresista al escepticismo. En fin, se trataba de superar, desde una perspectiva más amplia e integradora, tanto “la obsesión por los relevos generacionales” que había caracterizado a la historiografía literaria contemporánea (la “ley del péndulo” a la que había aludido varias veces García Montero como la determinante del discurrir poético bajo el franquismo), como su consecuencia fatal: “las lecturas *vanguardistas* o esteticistas que se sustentan en una falsa imagen de la modernidad”. Se trataba, pues, de mostrar, por decirlo con palabras de Julia Barella al frente de la antología *Después de la Modernidad* (1987), “una poesía moderna que, por primera vez en nuestro siglo, no se identifica con vanguardia”.

José-Carlos Mainer señalaba que en 1992 se había producido “la victoria de los ‘realistas’” en la poesía española reciente. No habría que olvidar que ese año Darío Villanueva dedica un libro al estudio de las *Teorías del realismo literario*. Las proclamas del triunfo de esa “corriente hegemónica, que es la que se puede llamar *poesía de la experiencia*”, por decirlo con palabras de Miguel García-Posada (1994), se extienden hacia 1992, como ha quedado señalado. El 23 de abril de 1992, Luis García Montero daba una conferencia en la Biblioteca de Andalucía, en Granada, con un título provocador: “¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)”. Retomaba allí uno de los temas predilectos de *la otra sentimentalidad*, la utilidad de la poesía en la construcción social (“útil ¿para quién?”, se preguntaría por esos años Jorge Riechmann),

y la correspondiente superación de la marginalidad característica del arte moderno: “La poesía es inútil porque los poetas, como forma de rechazo a la utilidad grosera, se han consagrado a la inutilidad, sin plantearse un sentido más digno y más poético de lo útil”. Pero, además, insistía en una perspectiva ya esbozada en textos anteriores, que reivindicaba la heroicidad del personaje común, del hombre de la calle como forma de normalización social y de ruptura con el modelo de protagonista heredero del romanticismo; se trataba, en fin, de propiciar, “frente a la épica de los héroes o el fin de la historia, [...] la poesía de los seres normales”. Los nuevos protagonistas poéticos serían, pues, “personas normales que representen la capacidad de sentir de las personas normales”. En esa figuración se buscaba la *complicidad* entre el personaje poético y el lector, la transformación del texto como un espacio de diálogo, de encuentro, en un lenguaje social normalizado, semejante a las “palabras de familia” de Gil de Biedma, o a “la dignidad de las palabras corrientes” de que hablaba Coleridge, o al “lenguaje de la conversación de las clases sociales medias y bajas” al que se refirió Wordsworth en el “Prefacio” a las *Baladas líricas*; en fin, una poesía cómplice en que “las palabras tengan esa flexibilidad de lo usado”, como señalaría García Montero en “Los argumentos de la realidad” (1992). Ahora bien, esa apuesta por una “poesía de los seres normales” implicaba, como señalaría el propio García Montero en *El lugar de la poesía* (1994), un proceso de normalización de la sociedad democrática, una integración de la cultura española en el sendero de la normalización social vivido tras el franquismo, pero también la aceptación de las reglas políticas que fundamentaban dicho modelo ideológico y la renuncia consecuente a los ideales de transformación social que se habían sustentado durante los años de la Transición.

Como señalaba Mainer, con su perspicacia habitual, el pleito poético que se debatía en aquellos años apenas conseguía ocultar “un problema político acerca de la función de la literatura en la vida social, lo que, al cabo, implica una descalificación del *Estado cultural* construido desde 1982”. Efectivamente, la defensa de la normalidad poética implicaba la normalización de la vida política, la aceptación de las reglas del juego democrático tal como se habían pactado durante la Transición, la aceptación del *Estado cultural* tal como se había construido desde 1982. Pero, ¿no conllevaba también —como apuntó Juan Carlos Rodríguez— la disolución implícita de los presupuestos radicalmente marxistas que habían definido *la otra sentimentalidad* en sus años fundacionales?, ¿no implicaba la renuncia a ese horizonte

ideológico heredero de las utopías sesentayochistas en que se había fraguado el movimiento granadino? En cierto modo, las palabras de Antonio Jiménez Millán en 1992 ya referidas (“está claro que la poesía no va a cambiar el mundo”) apuntaban a ese cierto desencanto. “¿Poesía de la socialdemocracia?”, se preguntaba Álvaro Salvador en “La experiencia de la poesía” (1996); mejor “poesía en la socialdemocracia”, para definir un modelo poético que “tiene mucho que ver con la aparición de ciertos grupos sociales emergentes, nuevas clases medias consolidadas al amparo de la política socialista”. El mismo término de “socialdemocracia” hubiera espantado a muchos de aquellos poetas unos años atrás; no olvidemos que solo en 1979, y con una fuerte tensión interna, el PSOE había renunciado a sus tesis marxistas para ir abrazando paulatinamente el modelo socialdemócrata europeo. Esa “normalización”, como veía Salvador, implicaba una doble operación reduccionista con respecto al pasado inmediato: por un lado, la reducción de toda la poesía de la generación del 68 al modelo novísimo-culturalista; por otro, bajo el rótulo de lo “normal” se anatemizaba la vanguardia y cualquier formulación que no se plegara a los modelos del realismo racionalista, en “el convencimiento de que los procedimientos vanguardistas son perversos y estériles *per se*”. ¿Cómo conjugar esa “normalización” con la adhesión, como planteaba Álvaro Salvador, a una poética como la de Nicanor Parra?, ¿cómo conjugar la “poesía de los seres normales” escrita con “la dignidad de las palabras corrientes” con una propuesta tan radical como “la poesía morirá si no se la ofende hay que poseerla y humillarla en público después se verá lo que se hace”? Paradójicamente, la negación del pasado inmediato participaba de la misma lógica rupturista (del movimiento pendular) que había fundamentado los valores de la vanguardia rechazada, cayendo en la misma trampa historicista de las reacciones generacionales, como denunciaría Jiménez Millán. Por otro lado, la defensa de una “normalidad” y de un “sentido común” negaba la voluntad integradora, *normalizadora*, que propugnaba, reabriendo una nueva fractura que participaba del espíritu de la modernidad cuestionada, “perdiendo la oportunidad de crear un espacio tolerante, [...] verdaderamente posmoderno”. ¿Se trataba quizás, como señalaba en una conferencia homónima [“la experiencia de la poesía”] Juan Carlos Rodríguez en 1997, de una nueva encarnación de la contradicción central de la experiencia poética, que acontece cuando comprendemos “que el *yo-soy* que nos representa es irrepresentable”?

Lo cierto es que los libros de los poetas de *la otra sentimentalidad* comienzan a discurrir ya en estos años, como se ha visto, por caminos diferentes, divergentes incluso, incorporando algunos elementos que habían quedado arrumbados en los años de debate. Quizá comenzaba a sentirse entonces que el proceso de normalización poética no había acabado de consolidar un modelo democrático normalizado para nuestro país, que el *estado cultural* inaugurado en 1982 se empezaba a tambalear en los últimos años del siglo, a la par que entraban en quiebra muchos de los valores que lo habían sustentado y que se cuestionaban las posiciones sociales de las clases emergentes durante el período precedente, los logros sociales conseguidos. Porque, pese a todo, la sociedad española de 1996 no era la misma que la de 1982; ¿podían sustentarse, pues, las mismas propuestas estéticas, poéticas e ideológicas?, ¿podía plantearse un salto atrás poético como el que se vislumbraba en el cambio de modelo político y social que acontecía precisamente en esas fechas? Un nuevo paradigma parecía anunciarse a la altura de 1997 en el que los jóvenes poetas (y los no tan jóvenes) comenzaban a integrar posturas enfrentadas en los años inmediatamente precedentes.

“Algo se desvanece”, había escrito en 1985-1986 con voz casi profética Javier Egea en el poema que cerraba *Raro de luna* (1990), dando expresión quizás a su imposibilidad de concretar la poética materialista propugnada por Juan Carlos Rodríguez. Antonio Jiménez Millán, evocando en “Ciudad lejana”, un poema incluido en *Clandestinidad* (2011), “aquellos versos/que escribí hace más de treinta años”, reflexionaba sobre la poética que fundamentaba la escritura en que a finales de los años setenta había comenzado a perfilarse *la otra sentimentalidad*, y sentenciaba:

Extraña servidumbre de aquel tiempo  
en que muchos huían de sí mismos,  
se negaban a golpes de ficción,  
de insinuaciones,  
cruzando la memoria y el olvido.  
¿Así he vivido yo?  
Ya no busco refugios como entonces  
ni me sirven las máscaras,  
cuando el miedo ha cambiado de lugar.

Unos años antes, Luis García Montero había expuesto en *La intimidad de la serpiente* (2003) esos simbólicos cambios de piel en los que se enmascara y muestra la intimidad que se construye en el proceso

de escritura como ficción (“el antiguo jardín de los disfraces”), pero también había señalado sus dudas al respecto, la desustanciación de un sujeto disuelto en las palabras:

Ya no es cambio de piel, sino desierto,  
un ejercicio de vivir sin época,  
como la huella inútil de la dulce prehistoria  
que conoce sin duda su fracaso,  
pero no puede darse por vencida.

[...]

No hay otra dignidad en la espesura  
del antiguo jardín de los disfraces.

Solo pasan la nube y el vacío.

Y la reflexión sobre la intimidad desustanciada adquiriría una dimensión lingüística, poética, en la inquietante pregunta de “Las estrellas. (Autobiografía)”: “¿Dónde estaba el idioma/que nunca hemos hablado y que perdimos?” En el mismo sentido han de leerse, sin duda, los versos siguientes de Álvaro Salvador en “La poesía ayudaba”:

Ahora, aquella plaza,  
donde antaño triunfabas  
al menos de ti mismo,  
se ha visto reducida a un terreno sombrío,  
fronterizo entre el sol del antiguo festejo  
y la sombra perenne de tu melancolía.

Una especie de melancolía sin objeto parecía extenderse entre los promotores de *la otra sentimentalidad*, aunque Álvaro Salvador parezca ponerlo en entredicho en su “Monólogo del Caballero Jedi” (“Este tiempo/no es tiempo de nostalgias/ni de melancolía”). Por esas fechas, en el “Prólogo a modo de poética” al frente de su compilación de ensayos *Letra pequeña* (2003), reflejaba el poeta granadino un sentimiento semejante al contemplar veinte años más tarde lo que había supuesto aquel movimiento: “lo que en un principio intentó ser una propuesta que creíamos renovadora y, sobre todo, llena de un contenido crítico y ético que creíamos también necesario, acabó convirtiéndose simplemente en una estrategia al servicio de la normalización democrática”. Y añadía más adelante: “Se me ocurre que la actividad del poeta fingidor, del poeta infame, y el efecto mentiroso de la obra

que produce, puede llegar a parecerse a una mentira institucionalizada, esto es, precisamente a un arma destinada a la perpetuación de un presente que es injusto, desigual y peligroso”. En fin, concluía Álvaro Salvador, “el poeta no es un modelo, no somos un modelo, no debemos intentar serlo”. Su poesía futura, tal como la veía entonces, habría de inclinarse hacia una “poética del sarcasmo y el exabrupto”, con la idea de “ofender” a la institución literaria, con los modelos presentes de cierto Ángel González y Nicanor Parra. En cierto modo, Francisco Díaz de Castro venía a sancionar, desde la perspectiva crítica, ese estado de cosas que marcaba la disolución de una estética común para el primer lustro de los años noventa, al centrar en 2003 su antología sobre *La otra sentimentalidad* en la producción poética de sus autores a lo largo de poco más de diez años que van desde 1980 hasta los primeros años de la década siguiente, “lo suficiente —explica el antólogo— para documentar una práctica poética representativa y diferenciada en el contexto de la poesía de la experiencia”.

Quizá los logros alcanzados haya que verlos justamente en ese contexto histórico que *la otra sentimentalidad* contribuyó a producir, dentro de aquella historia, parte de nuestra historia, que ayudó a transformar; sin aquellas utopías, sin aquella voluntad renovadora nuestra historia no hubiera sido la misma. No cabe duda de que buena parte de las proclamas estéticas y políticas lanzadas en los manifiestos de *la otra sentimentalidad* contribuyeron al debate ideológico durante la Transición y a la transformación de la sociedad española en proceso de cambio profundo en aquellos años. Muchos de los planteamientos que hace en ese momento el grupo de poetas granadinos resultan netamente pertinentes en un período en que se están concretando una serie de alternativas en la construcción de una nueva cultura y una nueva poesía para una nueva sociedad democrática. Es indudable que, en esta tesitura de modo más acentuado, toda proclama estética conlleva una dimensión política y una voluntad ideológica; todo discurso, al fin y al cabo, es un discurso de poder. Quizás, pues, haya que leer las proclamas y los poemas de *la otra sentimentalidad* dentro de ese intercambio de discursos que se produce en el período transicional y que marca, en cierto modo, un periplo que va de la voluntad revolucionaria a la decepción ante la conformación de la nueva situación social. Tal vez, desde esta perspectiva, deba verse *la otra sentimentalidad* como la prolongación, en algún modo coyuntural, del espíritu transformador que había inundado las conciencias más alertas impregnadas del ideario sesentayochista en la resaca de los años setenta, previo al *desencanto*

generalizado que habría de tomar cuerpo justamente en el momento en que la sociedad y la cultura españolas empezaban a poder cambiar. Es posible que ese *desencanto* comenzara a fraguarse en los poetas de *la otra sentimentalidad* justo en el momento en que lanzaban sus proclamas estético-ideológicas, como opinaba Juan Carlos Rodríguez, o tal vez empezara a anidar entonces para ir avanzando a medida que el modelo social y político (la socialdemocracia, la entrada en la OTAN, etc.) se dirigía por derroteros diferentes de los soñados, paradójicamente a la par que el modelo poético impulsado iba adquiriendo carácter dominante, si no hegemónico. En este sentido, es significativo que uno de los últimos actos colectivos, que cierran ese ciclo de manifiestos estéticos, sea precisamente la publicación de la antología *1917 versos* (1987) con motivo de la celebración del septuagésimo aniversario de la Revolución de Octubre. ¿Habría que plantear, pues, un divorcio entre ideología y estética en esos años para *la otra sentimentalidad*? Tal vez. Es constatable que la práctica materialista de la poesía, la poética materialista propuesta por el grupo granadino, no encarna en una transformación materialista de la sociedad de la época, a pesar, como se apunta, de su progresivo dominio estético. En consecuencia, parece que dicho hecho solo puede entenderse como consecuencia de dos posibles causas: o bien se produce una inadecuación entre ideología y estética desde el primer momento, es decir, la poética materialista esbozada no era la adecuada para la transformación social ideada; o bien se produce la renuncia progresiva de las utopías estéticas e ideológicas propugnadas por una adecuación al estado de cosas que se viene formalizando en la segunda mitad de los años ochenta y comienzos de la nueva década.

A más de treinta años vista, tal vez puedan valorarse de modo diferente algunas de las propuestas estéticas realizadas por el grupo poético granadino, bajo el magisterio de Juan Carlos Rodríguez. Es evidente, por ejemplo, que *la otra sentimentalidad* supuso un cambio de fondo de los esquemas poéticos precedentes. En un momento de transición, no solo poética sino también política, apostó por unos poetas y combatió a otros, redibujando el panorama poético de la época. Toda nueva promoción lee la tradición de modo diferente y diseña su momento desde la perspectiva que le otorga su ideología y su circunstancia. Decir, en consecuencia, que *la otra sentimentalidad* fue injusta con algunos poetas a los que combatió abiertamente y con otros a los que obvió, es un tópico y algo absolutamente evidente para cualquier grupo de escritores. Tendríamos que preguntarnos, por un lado, si leeríamos

del mismo modo nuestra tradición poética más inmediata sin el aporte de los poetas y teóricos de *la otra sentimentalidad* y, por otro, si el curso de la poesía española de los últimos años hubiera sido el mismo sin estos autores. Por otro lado, desde un punto de vista ideológico, *la otra sentimentalidad* reivindicó el papel de la Historia en la escritura creativa, la capacidad de producir y transformar la Historia, que, en cierto modo, habían venido negando las propuestas más radicalmente formalistas de los años sesenta y setenta. Ese retorno a la Historia conllevaba la consideración de la poesía como “signo ideológico”, la desneutralización del lenguaje poético, que había quedado arrumbado en el “rincón de la intimidad” por los presupuestos kantianos y postkantianos, y la reivindicación de un papel social de la poesía, y del arte en general, en la construcción de la sociedad democrática, a la par que una producción de la subjetividad lejos de la ideología burguesa dominante. Evidentemente, al menos en sus propuestas iniciales, *la otra sentimentalidad* llevaba una fuerte carga ideológica marxista radical, heredera de los postulados de Antonio Gramsci, por un lado, y de Bertolt Brecht, por otro. La escritura poética era un acto revolucionario. Quizás haya de valorarse la diversa evolución de los poetas que integraron inicialmente el grupo con respecto al progresivo abandono de algunas de aquellas propuestas ideológicas, al desengaño sobre la potencialidad transformadora de la poesía y sobre la función del poeta en la sociedad o a la contribución de su escritura al proceso de normalización democrática que propugnaban. Tal vez a casi cuarenta años de distancia de sus comienzos, de *la otra sentimentalidad* pudiera decirse lo que Blas de Otero, un poeta reivindicado como modelo por sus autores, había dejado escrito en “Seguir siguiendo” unos años antes: “acerté el camino, con todos mis errores”.

### Obras citadas

- Auden, W. H. *La mano del teñidor*. Barcelona: Barral, 1974.
- Bagué Quílez, Luis. *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- Barella, Julia (ed.). *Después de la modernidad. Poesía española en sus lenguas literarias*. Barcelona: Anthropos, 1987.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI, 1989.

- Batló, José (ed.). *Poetas españoles poscontemporáneos*. Barcelona: El Bardo, 1974.
- Baudelaire, Charles. *Curiosidades estéticas*. Madrid-Gijón: Júcar, 1988.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2004.
- Cano Ballesta, Juan (ed.). *Poesía española reciente (1980-2000)*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Cañas, Dionisio. “El sujeto poético postmoderno”. *Ínsula*, n.º 512-513 (agosto-septiembre de 1989): 52-53.
- Carnero, Guillermo. “Poesía española en lengua castellana”. *Poesía*, n.º 2 (agosto-septiembre de 1978): 77-89.
- Castellet, José María (ed.). *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral, 1960.
- . *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral, 1970.
- Colectivo Alicia Bajo Cero. *Poesía y poder*. Valencia: Ediciones Bajo Cero, 1997.
- Delgado, Agustín. *La poética de Luis Cernuda*. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- Díaz de Castro, Francisco J. *La otra sentimentalidad: Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003.
- Egea, Javier; Salvador, Álvaro y García Montero, Luis. *La otra sentimentalidad*. Granada: Editorial Don Quijote, 1983.
- . *et al. 1917 versos*. Madrid: Vanguardia Obrera, 1987.
- Eliot, T. S. *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Seix Barral, 1955.
- Fontana, Josep. *La Historia después del fin de la Historia*. Barcelona: Ed. Crítica, 1993.
- Fukuyama, Francis. *El fin de la Historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta, 1992.
- García, Miguel Ángel (ed.). *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*. Valencia: Tirant Humanidades, 2017.
- García Martín, José Luis (ed.). *La generación de los 80*. Valencia: Mestral Libros, 1988.
- . *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*. Sevilla: Renacimiento, 1992.
- . “La poesía”, en Rico, Francisco (coord.). *Historia y crítica de la literatura española. 9. Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Ed. Crítica, 1992. pp. 94-248.
- García Montero, Luis. *El realismo singular*. Bilbao: Instituto Vasco de las Artes y las Letras, 1993.

- . *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1993.
- . *Aguas territoriales*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- . “La poesía de la experiencia”, en Luis García Montero. *Complicidades*, monográfico de *Litoral*, n.º 217-218 (1998): 13-21.
- . *La casa del jacobino*. Madrid: Hiperión, 2003.
- García Montero, Luis y Muñoz Molina, Antonio. *¿Por qué no es útil la literatura?* Madrid: Hiperión, 1993.
- García-Posada, Miguel (ed.). *La nueva poesía (1975-1992)*. Barcelona: Ed. Crítica, 1996.
- Gil de Biedma, Jaime. *El pie de la letra. Ensayos, 1955-1979*. Barcelona: Ed. Crítica, 1980.
- Gracia, Jordi. “La poesía”, en Rico, Francisco (coord.). *Historia y crítica de la literatura española*. 9/1. *Los nuevos nombres*. Barcelona: Ed. Crítica, 2000. pp. 97-121.
- Iravedra, Araceli. *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (1980-2005)*. Madrid: UNED, 2010.
- (ed.). *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor, 2007.
- (ed.). *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*. Madrid: Visor, 2016.
- Jiménez Millán, Antonio. *Poesía hispánica peninsular*. Sevilla: Renacimiento, 2006.
- Juaristi, Jon. *Sermo humilis. (Poesía y poéticas)*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1999.
- Langbaum, Robert. *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna* (Intro. y trad. Julián Jiménez Heffernan. Pról. Álvaro Salvador). Granada: Comares, 1996.
- Lanz, Juan José. *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*. Madrid: Devenir, 2007.
- . *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*. Sevilla: Renacimiento, 2011.
- . *Antorcha de Paja. Revista de Poesía (1973-1983). Heterodoxia y canon en la poesía española durante la Transición*. Madrid: Devenir, 2012.
- López Merino, Juan Miguel. *Sobre poesía posfranquista. (Hacer Historia y otras cuestiones)*. Madrid: Verbum, 2008.
- Luis, Leopoldo de (ed.). *Poesía española contemporánea. Poesía social. Antología (1939-1964)*. Madrid: Alfaguara, 1965.
- Liotard, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1994.

- Machado, Antonio. *Poesía y prosa* (Ed. Oreste Macrì y Gaetano Chia-pini). Madrid: Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado, 1989.
- Macherey, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: Maspero, 1966.
- Mainer, José-Carlos. “Prólogo” a *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*. Madrid: Visor, 1999.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich, *Manifiesto del Partido Comunista*. Moscú: Editorial Progreso, 1979.
- Muñoz, Luis (ed.). *El lugar de la poesía*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1994.
- Oleza, Joan. “Un realismo postmoderno”. *Ínsula*, n.º 589-590 (enero-febrero de 1996): 39-42.
- Ors, Miguel d'. *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía joven (1975-1993)*. Granada: Impredisur, 1994.
- Ortega, Antonio (ed.). *La prueba del nueve. (Antología poética)*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Ortega y Gasset, José. *Historia como sistema*. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.
- Prieto de Paula, Ángel L. (ed.). *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia. Antología*. Madrid: Calambur, 2010.
- Riechmann, Jorge. *Poesía practicable*. Madrid: Hiperión, 1994.
- Rodríguez, Juan Carlos. *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Madrid: Akal, 1974.
- . *La norma literaria. Ensayos de crítica*. Diputación Provincial de Granada: Granada, 1984.
- . *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una Historia*. Madrid: Akal, 1994.
- . *Dichos y escritos. (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)* (Ed. Francisco J. Díaz de Castro). Madrid: Hiperión, 1999.
- . *Para una teoría de la literatura. (40 años de Historia)*. Madrid: Marcial Pons, 2015.
- Romano, Marcela. *Revoluciones diminutas. La “otra sentimentalidad” en Álvaro Salvador y Javier Egea*. Sevilla: Renacimiento, 2009.
- Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor, 2000.
- Salvador, Álvaro. *Letra pequeña*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2003.
- . *Después de la poesía*. Almería: El Gaviero, 2007.

- Scarano, Laura. "Realismo y posvanguardia en las poéticas españolas de las últimas décadas". *CELEHIS. Revista del Centro de Literaturas Hispanoamericanas*, n.º 14 (2002): 289-302.
- . *Luis García Montero: La escritura como interpelación*. Granada: Atrio, 2004.
- Soria Olmedo, Andrés y Alberti, Rafael. *Discursos pronunciados en el acto de investidura Doctor "Honoris causa" de Don Rafael Alberti*. Granada: Universidad de Granada, 1991.
- Talens, Jenaro. *El espacio y las máscaras. (Introducción a la lectura de Cernuda)*. Barcelona: Anagrama, 1975.
- Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- Villanueva, Darío. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España / Espasa-Calpe, 1992.
- . "Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema", en Rico, Francisco (coord.). *Historia y crítica de la literatura española*. 9. *Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Ed. Crítica, 1992. pp. 3-40.
- Villena, Luis Antonio de (ed.). *Postnovísimos*. Madrid: Visor, 1986.
- (ed.). *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*. Madrid: Visor, 1992.
- (ed.). *10 menos 30. La ruptura interior en la "poesía de la experiencia"*. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- (ed.). *La lógica de Orfeo. (Antología)*. Madrid: Visor, 2003.
- Voloshinov, Valentin. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1993.
- VV. AA. *Degeneración del 70. (Antología de poetas heterodoxos andaluces)*. Córdoba: Antorcha de Paja, 1978.
- . *Últimos veinte años de poesía española*. Oviedo: Fundación Municipal de Cultura, 1993.
- . "Los pulsos del verso. Última poesía española". *Ínsula*, n.º 565 (enero de 1994).
- . "Poesía actual". *Scriptura*, n.º 10 (1994).
- . "Poesía española de los 80". *La Página*, n.º 25-26 (1996).
- . "Poetas de ahora". *Zurgai* (julio de 1997).
- Yanke, Germán (ed.). *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista del fin de siglo*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1996.



**Poetas desclasificados de las coordenadas  
del *canon postnovísimo*. Lecturas a destiempo:  
Carlos Alcorta, Rafael Fombellida, Juan R. Barat  
y Antonio Cabrera**

SERGIO ARLANDIS  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

*Recibido: 11 de noviembre de 2017*

*Aceptado: 5 de diciembre de 2017*

**Abstract:** Since the creation of the *novísimos* guides the steps of Spanish poetry were published a large number of anthologies with the intention of naming, labeling, classifying and, above all, put name and surnames to the poets who began writing in the decade of the 80s. These anthological proposals formed a canon that, at this time, seems immovable, but there are excellent poets who have been left out of these lists, although his poetry is distinguished by its high quality, its uniqueness, but also by adapting to the aesthetic guidelines of the time. This study wants to add four names that, incomprehensibly, have been left out of all the anthologies.

**Key words:** Canon, *postnovísimos*, generation of the 80s, poetry of experience.

**Resumen:** Desde que la irrupción de los *novísimos* marcara los pasos de la poesía española se fueron publicando un buen número de antologías con la intención de nombrar, etiquetar, clasificar y, sobre todo, ponerle nombre y apellidos a los poetas que comenzaron a escribir en la década de los ochenta. Estas propuestas antológicas formaron un canon que, a ya en estas fechas, parece inamovible, pero hay nombres de poetas excelentes que han quedado al margen de estas listas, aunque su poesía se distingue por su gran calidad, su singularidad, pero también por adecuarse a las pautas estéticas de la época. Este estudio quiere añadir cuatro nombres que, incomprensiblemente, han quedado fuera de todas las antologías.

**Palabras clave:** Canon, *postnovísimos*, generación de los 80, poesía de la experiencia.

Nada nos conduce a una lectura que se salve de una imposición ideológica e intencionada: todos vienen a coincidir que, entre todas las características que se le adjudican, el canon poético español es tan sesgado de voces como fontana incontrolable de ellos. El problema es que la lectura de los textos poéticos desvencija estos principios generacionales. Por tanto, aquí se trata, esta vez, de poner sobre el marbete una serie de nombres que, de un modo o de otro, han estado al margen de los postulados canónicos, pero que, sin embargo, la originalidad de sus voces les señala como aristas generacionales que, en el futuro, habrán de ser reconsideradas. En cierto modo, son poetas que viven un particular y metafórico exilio poético, que les otorga una importante condición de creadores genuinos que, desde el margen, son capaces de visualizar con mayor intimidad la autenticidad de su propia voz poética y que, por paradójico, están llamados a superar la tiranía del tiempo mucho mejor que muchos otros autores cuya obra se muestra diluida entre los matices de un modelo generacional y de un estilo epigonal.

Qué duda cabe de que la historiografía literaria siempre desclasifica a ciertos poetas para poder sorprendernos alguna vez con la magia de lo genuino y atemporal y con ello darnos una visión de movimiento, de ruptura, de evolución personalísima hacia nuevas formas de expresión que, después, se convierten en canónicas, ilustrativas, portadoras de un eje estético sobre el que valorar la producción de una época específica y de un grupo de autores más o menos sometidos al influjo de esa línea expresiva tan singular y singularizada en su origen. Sin duda, poetas como Antonio Cabrera, Juan Ramón Baralt, Carlos Alcorta y Rafael Fombellida son muchos de esos nombres escondidos entre la maraña de autores que pueblan el actual período histórico-literario, incluso por encima de los marcos generacionales a partir de la década de los ochenta. Voces, en todo caso, que sacian ese silencio de la crítica de manera injustificada, salvo si nos escudamos en la oportunidad editorial o en el oportunismo. Y es que el debate del *canon* poético contemporáneo está más que abierto, más que receptivo, para cuestionarlo o para reforzarlo, pero siempre desde la premisa de su revisión, no solo desde el punto de vista de los ofrecidos al altar de los canónicos, sino también sobre aquello que hemos considerado como los pilares críticos y metodológicos que han justificado la amplia o reducida nómina de poetas que lo conforman.

Los cuatro autores aquí referidos parten de esa arista estética llamada “poesía de la experiencia” y de ahí fueron desviando sus poéticas respectivas, más encaminadas hacia una evolución muy personal. Es

cierto que, acorde a los referentes de Luis Cernuda y de Gil de Biedma, este marco estético, tan *postnovísimo*<sup>1</sup>, pretendía ahondar en la intensidad de una experiencia propia desde el punto de vista ajeno: la famosa *otredad* que supone mirarse a un espejo para autoanalizarse, o mejor: enfrentarse a sí mismo en el marco del poema (el pulso entre obra y vida) y transformarse mediante un juego de máscaras ficcionales que dieran una intensa sensación de inmediatez y realidad a los poetizado. De ahí que Josep M. Rodríguez, dijera, por ejemplo, sobre la obra de Antonio Cabrera, que se trataba de un “espejo frente a otro espejo” (Rodríguez, 2014: 17).

Esta misma poética de la cotidianeidad, a pesar de su naturaleza especulativa, se alimentó de elementos puramente modernos y de un lenguaje próximo (o vinculado, o dependiente) al usado diariamente. Ahora bien, la “poesía de la experiencia” tampoco fue la única variante estética de la época (muy polifónica, por otro lado), pero sí podíamos considerarla el referente más canónico y frente al que estos autores se fueron posicionando libro a libro. Y quizá la pregunta sería si, en verdad, una “poética de la experiencia” (con su *otra sentimentalidad*) no tuvo como rasgo fundamental la singularidad y, por tanto, la heterogeneidad de esa misma experiencia, con lo que sería más lógico valorar como los genuinamente prototípicos aquellos que rompieron con un modelo preestablecido (de lenguaje, de tono y de tema). Así,

---

<sup>1</sup> No podemos estar más de acuerdo con la profesora Araceli Iravedra cuando, a la hora de valorar el aporte crítico de Luis Antonio de Villena y su célebre antología *Postnovísimos* (1986), afirmaba que introducía “una insinuación de epigonismo que no hacía justicia a los postulados de los nuevos, al tiempo que ignoraba la diversidad estética de la generación precedente, respecto de la que contribuía a perpetuar el reduccionismo historiográfico propiciado por la instrumentalización publicitaria de la antología de Castellet.” (Iravedra, 2016: 72). Un epigonismo condensado en varias y convergentes líneas estéticas, según Villena, que serían: “la poesía de la experiencia, el coloquialismo expresivo, la construcción más racional del poema” (Villena, 1986: 16). No debemos obviar este hecho y es que, en efecto, al usar *postnovísimos* estamos dando cobijo a la idea villeniana de que este grupo de escritores solo fue una continuidad, plural y variopinta, de los *novísimos*, mucho más homogénea, a su parecer: idea que también alimentó el estudio editado por Biruté Ciplijauskaitė (1990). Evidentemente, los *novísimos* carecieron de esa continuidad y sentido generacional y unitario. Pero el hecho de que nosotros mismos hayamos usado la palabra *postnovísimo* entra en clara contradicción con lo señalado: al fin y al cabo, las etiquetas historiográficas están para usarlas, para fijar conceptos generales, difícilmente englobables, aunque pequen de exhaustividad y concreción. Sin ir más lejos, la propia palabra *novísimos* responde a esa misma realidad. Quede claro, pues, que el uso de *postnovísimos* por nuestra parte se debe a la comodidad terminológica que nos provoca su uso, pero no a una convicción crítica, pues, como tal, no existe dicha generación.

el resultado más notorio de estos poetas aquí valorados es el triunfo de un conmovedor intimismo, muy ajeno a la pretensión de adscribirse a una experiencia o realidad monocorde y común. Por tanto, es cierto que solo la pericia de los críticos y el afán de querer etiquetar toda esa polifonía de voces ha dado algún atisbo de definición generacional, canónica, pero no, por ello, ajustadas a la realidad y calidad de los textos.

Tampoco podemos olvidar que los poetas de la llamada generación de los ochenta fueron los legítimos hijos de la poesía española en democracia y que esto llevó consigo muchos matices de pensamiento y de intenciones literarias que les diferenció de generaciones anteriores, con los que compartió época, hallazgos, estéticas e intereses poéticos, pero también discrepancias (García Martín 1988; Amorós 1989; Cano Ballesta 2001; Sanz 2007). Así, de esta rica gama de obras y autores surgieron variopintas tendencias creadoras, muchas de ellas complementarias y simultáneas en los poetas. Por ejemplo, se continuó aquella tendencia marcada por la “poética del silencio”, minimalista, metapoética (o casi mejor, metalingüística) con preocupación por el espacio gráfico y significativo del poema: a esta línea se sumó un joven Carlos Alcorta con sus primeros libros *Doureios Hippos* (1986), *Lusitania* (1988) o *Condiciones de vida* (1992), que el propio poeta ha ido dejando en el olvido y desclasificando de su propia trayectoria como poeta, al considerarlos muy fuera de su visión actual de la poesía, con unos versos en los que le cuesta reconocerse, como afirma textualmente el poeta en la “Nota de autor” de su antología *Ejes cardinales (poemas escogidos, 1997-2012)*.

Convergente a la línea estética anterior también encontramos una tendencia hedonista, con clara vocación intimista y ecos autobiográficos ajustados al marco urbano y a la preocupación metafísica en algunos casos, siendo Carlos Marzal, seguramente uno de los máximos exponentes generacionales. Esta tendencia trataba de contrarrestar, de algún modo, la inercia culturalista y contenida de los llamados *novísimos* (que también tienen su particular guerra de nombres y estéticas). A esta línea se adscribió Juan Ramón Barat en sus más remotos orígenes, pero pronto dejó dicho sendero, sin perder nunca el peso intimista en sus versos.

Quizá, la “poesía de la experiencia”, como ya dijimos, fuera la tendencia estética que los congregara al unísono, pero cada cual con su estilo e intereses (unos más reflexivos, como Cabrera y Fombellida, y otros más intimistas, como Barat y Alcorta), pero siempre una vez superado una época primera de tanteo. Estuvieron ajenos a esa veta

“neosurrealista” (quizá Fombellida, por su tono, es la excepción, pero sin definirse como tal en sus primeros libros), con su versolibrismo, colindando con la prosa y la ruptura gráfica del verso. Ahora bien: se trata de poetas, todos ellos, que se han fijado en formas clásicas, tales como el uso predominante del verso endecasílabo, el heptasílabo o el alejandrino, dejando poco espacio al verso libre o al versículo. Por su parte, el poema en prosa sí ha sido explorado por Carlos Alcorta, con su libro *Vistas y Panoramas* (2013) y la plaquette *Ritual de la luz* (2008), pero sin ese condimento de irracionalismo y transgresión que tuvo en el surrealismo.

Esa poesía de la experiencia vendría a complementarse y a singularizarse en estos cuatro poetas, con el desarrollo, paralelo, de una poesía elegíaca y metafísica señalada por su tono reflexivo, pausado y contemplativo: el tono de desengaño, unido al elegíaco lamento por la fugacidad de la juventud y de la belleza (y, en contrapartida, la alabanza de la vida desde su pérdida), se convirtieron en obsesivas preocupaciones que desembocaron en una invitación al *carpe diem* desaforado (con concomitancias, en este caso, con la poesía hedonista ya citada) como resistencia ante el poder intransigente del tiempo. Este es, sin duda, otro rasgo fundamental en los cuatro poetas aquí convocados y que, sobre todo, va tomando forma en los libros que hemos seleccionado y que se concentran en la época de madurez poética de todos ellos.

Pero esta tendencia al disfrute del momento como única opción del ser humano ante la tragedia de su existencia también nos lleva a otra de las vías que más han caracterizado todo este período: la neoclásica y helénica que Luis Antonio de Villena bautizó como “nostalgia del paganismo clásico” (1992: 15), siendo Juan Ramón Barat un claro exponente con esa reinterpretación de viejos mitos (Cano Ballesta, 2001: 53) como consorte para revelar oscuras galerías de la psique humana y estableciendo una conexión con lo más primario del instinto humano.

Podemos tener presente, aunque poco tiene que ver con los poetas aquí traídos a cuenta, la presencia de una poesía de marcada afinidad con el compromiso social y político (ya no tanto nacional como de corte más global) que, de algún modo, trajo la reconciliación de la poesía con su circunstancia colectiva: la *otra sentimentalidad*, recordemos, había propiciado la preocupación más solidaria entre los versos y una manera de romper el ensimismamiento de las otras tendencias del momento. Así, podríamos resumir que el marco generacional, la horma de un canon estético, fue una poesía que no negó la importancia de lo estrictamente inmediato y próximo: evitó el preciosismo en muchos casos,

o lo evidenció en otros. Claro está, la narratividad y la presencia de la anécdota fue una de sus marcas formales, pero se dio un predominio del endecasílabo (muy visible a partir de la segunda mitad de la década de los noventa).

Una pluralidad, en definitiva, que se ha evidenciado en la gran cantidad de antologías poéticas que han venido publicándose sin antes no advertir encarecidamente al lector que su selección había sido una aproximación heterogénea de un amplio número de autores, tendencias y obras difícilmente sintetizables y rescatables. El canon, pues, debe tejer su trampa: admitir a unos y excluir a la mayoría.

Aunque cabe matizar a qué nos referimos cuando señalamos al canon como referente de clasificación o desclasificación de estos poetas: un efecto del canon es, como dijo Frank Kermode (1990: 155) la “modelización del pasado”, adecuándose al presente en un momento dado y adquiriendo un novedoso valor en su contexto histórico pertinente. Visto así, la ausencia de autores singulares dentro del llamado *post-novísimo* solo podría justificarse por afinidades personales y gustos u orientaciones particulares y editoriales, pues se trataría de cuatro poetas perfectamente novedosos y ajustados a los parámetros epocales. Por su parte, para Harold Bloom, el canon sería una “lección entre textos que compiten por sobrevivir, ya se interprete esa lección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradicionales críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas” (Bloom 1998: 195). En consecuencia, con el trasfondo de un fundamento ideológico— más o menos estricto— se lleva a cabo la selección de un canon en cierto modo tomado como representativo de una época artístico-literaria. Más en concreto, en la poesía de la década de los ochenta y noventa se advierte claramente un patrón más o menos dominante, fundamentado en el realismo lingüístico y un tono reflexivo, de trasfondo ético (en los cuatro poetas es muy evidente), aunque con perfiles hedonistas, transgresores, emergentes en un marco urbano y nocturno preferentemente. Todo lo que pudiera escaparse de este parámetro estaría —según Bloom— condenado al rechazo permanente, al menos entre los coetáneos, del canon institucionalizado: pero esto tampoco sería cierto si, por ejemplo, vemos la relevancia de los premios que han conseguido todos estos poetas. Quizá, el canon como concepto solo sea la encarnación de un tipo de poder, de posicionamiento, de victoria, aunque sean tres aspectos efímeros y proclives a la distorsión de la realidad.

La palabra *canon* implica la norma, lo hegemónico como disciplina y, por tanto, también lo desclasificado, lo herético o lo marginal en su reverso: así, si, en su origen, el canon era un instrumento de medida, pronto pasó a significar ley, parámetro de conducta o modelo a seguir. Ya los filólogos alejandrinos lo utilizaron para designar la lista de obras escogidas por su excelencia en el uso de la lengua y, por ello, considerados modélicos o dignos de imitación. Canon y poder, en consecuencia, han ido intrínsecamente unidos, pues uno y otro se conciben desde la regulación, el orden y el principio de *autoritas*, tan discutido por tantos críticos como Bloom, Pfeiffer, Stange, Sullà, Kermode, Gates, Parr, Pozuelo Yvancos, Harris, Fowler y muchos otros. La pregunta, en este caso, sería ¿quién legitimó la nómina *postnovísima* y en base a qué? Ya se sabe quién hizo lo propio con los *novísimos*, muy a pesar de Enrique Martín Pardo, cuya antología *Nueva poesía española* (Editorial Scorpio, 1970) era mucho más completa y rigurosa que la de Castellet, pero no supo dar con una etiqueta que encerrara un posicionamiento, un poder, un bando. Entonces ¿Al final una antología —véase, por ejemplo, la de Luis Antonio de Villena (1986), por su carácter paradigmático— puede delimitar las líneas canónicas generacionales, tal y como consiguió hacer Gerardo Diego en 1932 y en 1935 en su segunda edición? ¿Y bajo qué pretexto, motivo o posición ideológica? ¿Bastó con la elaboración de un listín de nombres para adjudicar una línea estética, un modelo? Si así fuera, los cuatro poetas aquí señalados siempre estarían fuera de toda señal en la frente y del estigma eterno: la vocación de poetas, muy al margen de intereses tangenciales, les ha dejado desclasificados, pero ¿se trata de un canon literario o editorial? Si no lo fija el lector ¿entonces quién lo hace: el antólogo de turno? Sus ausencias no dejan de ser injustas en cualquiera de los casos referidos, pues se trata de poetas premiados, con gran aceptación entre lectores y muy estimados entre otros poetas coetáneos; también han publicado en editoriales de máximo prestigio y, cada vez más, van ganando interés entre los críticos. Pero muchos antólogos no se han dado cuenta aún de esto (véase Marta Sanz Pastor (2007) o Ángel Luis Prieto de Paula (2010) entre muchos otros), a pesar de querer distanciarse de nóminas ya acartonadas y con necesidad de renovarse. Las justificaciones pueden ser muchas y muy variadas: la famosa economía de espacio y sus restricciones, la necesidad de simplificación de las líneas maestras y de las encrucijadas estéticas, o el desconocimiento premeditado, o no, de la poesía española de los últimos años. Carencia, esta última, que, sin embargo, suele derivar en una actitud soberbia del crítico de turno,

para sorpresa de todos, capaz de dilucidar qué poetas son auténticos y cuáles son falsos, malos o *inventados*: lo malo de la ignorancia es que se coge confianza, como ya sabemos.

Esto, y no otra cosa, mueve el canon poético español actual. Porque no olvidemos otro hecho: un canon (pues hay muchos) se compone de textos y, en realidad, se construye a partir de cómo se leen y no tanto de los textos en sí mismos; es decir, sería producto de una vigilancia institucional con una intención bien clara, por otorgarle una función muy concreta a su control: legitimación de una teoría (muy visible en la poesía de los ochenta, por ejemplo) y dar una perspectiva histórica, proveer de modelos, ideas, transmitir una herencia intelectual concreta o marcar ciertas referencias comunes y sus divergencias. Y a esta idea cabe aferrarse y comprender que, a pesar de los intentos por señalar ya un *canon postnovísimo*, estamos todavía muy lejos de aceptarlo como tal. Y, por tanto, es el momento aún de discutirlo abiertamente desde dentro y no plegarse a la imposición del criterio antológico, de las necesidades de autoafirmación de un crítico, de un poeta o de un solo lector.

Pero tampoco podemos confiar tan abiertamente en el poder del tiempo para pedir justicia literaria: hay que señalar los atropellos canónicos si lo que queremos es perfeccionarlo, hacerlo más representativo y también denunciar aquellos casos de marginación, y poner en jaque (no sé si la crítica literaria actual puede hacer otra cosa que no sea este cometido) los criterios que determinaron la existencia de un plantel reconocido como canónico ¿en base a qué: a su originalidad, a su calidad, a su trayectoria o a sus contactos, intereses o estrategias de mercado? Así que compartimos abiertamente las palabras de Remedios Sánchez cuando, en su libro *El canon abierto* (2015)<sup>2</sup>, señala la necesidad de replantearnos la perspectiva tradicional de canon, atendiendo “a que hay factores nuevos en liza y una heterogeneidad estética enriquecedora, hay que cambiar las *formas*, cómo construimos esta nómina de autores y obras que representan al discurso de la posmodernidad” (Sánchez, 2015: 20) porque queda más que evidente el hecho de que

---

<sup>2</sup> A pesar de algunas críticas que el libro ha recibido (por su falta de representatividad o conocimiento de la realidad poética española de los últimos años o de las notorias ausencias de nombres que merece a los que sí están entre los votados por la crítica), nos parece un volumen imprescindible y claro en su resultado. No podemos olvidar que se trata de una antología con autoría plural y que quiere mostrarse absolutamente abierta en su exposición de nombres y tendencias: a veces nos olvidamos que ni los premios ni la recurrencia en otras antologías son garantías de calidad ni salvoconducto de nada. Al final los lectores son quienes marcan el presente. Ya veremos el futuro.

el “canon actual ya no puede verse desde aquella superioridad moral de una clase dirigente tradicional, como si hubiese que decidir desde arriba lo que deben leer los de abajo. Son ahora “los de abajo”, los lectores, los que dan las claves para construir un canon que se base en qué libros son los que se leen y qué autores interesan” (Sánchez, 2015: 20-21). De tal modo que los tiempos actuales —ya lo dijimos— exigen un canon abierto, renovador y renovado. En efecto, el canon sí ha de ser un “espejo cultural e ideológico de la identidad nacional” (Sullà, 1998: 11), aunque dicho reflejo no debe de ser una disección interesada también a la hora de señalar qué nombres (minoritarios) deben aparecer y qué autores (mayoritarios) deben quedarse a las puertas de la efímera gloria canónica ¿en qué medida podrá desarrollarse un canon plural si no es, necesariamente, abierto?

Todo ese proceso de revisión no debe plantearse desde una abstracta posición crítica, sino desde una lectura concienciada de tantos otros poetas y, sobre todo, sus libros. Por tanto, en este trabajo, nos hemos planteado llevar a cabo una revisión de ciertos libros de algunos de estos poetas a partir de una lectura algo detenida de algunos de sus poemarios (publicados, casi todos, antes de 2008), sean o no representativos de sus trayectorias. Ahora bien, toda perspectiva al margen de ciertos sectores (que llamaremos dominantes) enriquece todo el panorama, incluso lo amplía y complementa, pero la atomización excesiva corre el mismo riesgo que la también excesiva concentración. Tenemos, pues, la sensación de que en el actual panorama poético se ha perdido, desde hace tiempo ese punto de equilibrio necesario para apuntalar las líneas generales de las diferentes tendencias poéticas. Y más aún si conviven en el mismo cesto temporal el grupo *sénior* con el *junior*. Aunque se podría hacer una diferencia que pocas veces hemos visto apuntalada: por un lado, se podrían poner aquellos y aquellas poetas que siguen una estela y que, en el fondo, nada aportan ni suman, pues nada apuestan, aunque se les condecere de mil maneras; y por otro lado, en cambio, están aquellos autores que, dentro de la dificultad que estriba, intentan no adherirse a una corriente, sino crear su propia voz muy al margen de impulsos y convulsiones del momento. Porque el poeta sin autenticidad se convierte en un prestidigitador más, sobre todo si atendemos a la evidente ebullición de la poesía en el cazo del mercantilismo, a pesar del limitado caldo que de su carne se puede sacar. Y cabe decirlo lo suficientemente claro para que no haya confusiones: en la poesía actual española hay autenticidad a raudales, pero hay que otearla minuciosamente, pues a veces queda sepultada

por las innumerables dunas de papel o de pseudopoetas llenos o saciados de éxito comercial, eso sí.

Curiosamente, a buena parte de la crítica literaria le pesa la misma condición, quizá porque tampoco han buscado en los textos poéticos en sí, sino en los comentarios críticos que, sobre ellos, se han realizado entrando en una corriente y espiral endogámicas. Así, en cierto modo, no podemos negar que esta perspectiva muestra parte del texto poético sin condiciones academicistas, sin caer en la excesiva erudición y desde un planteamiento puramente lector, que deje fluir con más ligereza el acercamiento crítico a estos poetas, pues consideramos que este es el camino que la propia crítica debe seguir, o al menos uno de ellos, no vamos ahora a pecar de canónicos: pero no por imposición, sino porque se trata de una ruta que debe recorrerse siempre, aunque también cabe apostar por aquel sendero exegetico que apuesta por recuperar lectores o, mejor aún, salvaguardar ciertas sensibilidades lectoras. Por tanto, no busque nuestro lector citas ni un rigor formal que evidencie una intención que no tuvimos desde el inicio: las preferencias lectoras son también un modo de aceptar el canon como consecuencia.

Sin duda, la poesía de Antonio Cabrera (Medina Sidonia, Cádiz, 1958) es ese punto medio que sabe conjugar sentimiento y meditación. El logro de tan difícil hito es saber ahormar una voz y un mundo poéticos a lo largo de los años, sin dejarse llevar por esos lógicos impulsos del mercado editorial. Cabrera no solo ha hecho oídos sordos a tales tentaciones sino que, además, se ha mantenido fiel a sí mismo a pesar de los muy importantes éxitos que su selecta producción ha conseguido: el Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe y el Premio Nacional de la Crítica por *En la estación perpetua* (Visor, 2000) y el Premio Ciudad de Melilla por *Con el aire* (Visor, 2004)<sup>3</sup>, sin olvidarnos de la fronteriza colección de haikus de tema ornitológico, con el título *Tierra en el cielo* (Pretextos, 2001)<sup>4</sup>. De las últimas publicaciones

<sup>3</sup> Para el Premio Internacional Loewe tuvo un jurado compuesto por Carlos Bousoño, Francisco Brines, Luis Antonio de Villena, Antonio Colinas, Gonzalo Rojas, Jaime Siles y José María Álvarez. Para el Premio Ciudad de Burgos desconocemos, en este caso, su jurado.

<sup>4</sup> Los primeros pasos de Antonio Cabrera como poeta los podemos encontrar en la población valenciana de Alaquás, con una plaquette publicada por su ayuntamiento, y titulada *Sueño que alarga la vigilia* (1985): un libro que Pere Ballart (2015: 101) ni valoró en su excelente estudio por razones obvias. Luego vendría *Autorretrato* (1987), como separata de la revista valenciana *Quervo Poesía*, nº 16, dirigida por Isabel Burdiel. En 1996, y con un jurado compuesto por Ramón Guillem, Xulio Ricardo Trigo, Josep Ballester, Carlos Marzal, Juan Pablo Zapater y Vicente Gallego, concedió el Premio de Literatura Breve “Vila de Mislata” a su libro-plaquette *Ante el invierno*,



Sin duda, el primer vector de esa geografía personal es la luz; y el segundo, la noche, la oscuridad. A partir de aquí emerge la conciencia, que certifica que lo contemplado es real. Esa realidad pasa a formar parte de nosotros mismos y surge así la idea de la interiorización (emoción y meditación); finalmente, el oído nos ayuda a darle ritmo a esa experiencia: es decir, a darle una lectura personal, una interpretación y, por contraste, un sentido. En cierta manera todo este proceso resulta constante y característico en su obra y es especialmente visible ya en sus primeros libros, aunque sería a partir de *En la estación perpetua* cuando más claramente lo podemos identificar.

Lo curioso es que esas conclusiones que la conciencia extrae de su emocionada perfección del mundo siempre son tenidas como erróneas, pues están incompletas, son estrictamente personales y por tanto arrojan una verdad solo válida para la voz que la pronuncia o los ojos que la miran. Porque la poesía de Cabrera es también testimonio de un choque constante entre la necesidad de conocer y los límites que ese conocimiento impone a la conciencia humana. Y esto no solo se ve como frontera empobrecedora: es también reflejo de la fascinante anarquía que dirige al pensamiento y sus manifestaciones. Y es ahí donde el poeta fija la memoria, la emoción, la mirada y la propia sorpresa de su revelación. Por tanto, la reflexión —única arma que el hombre puede usar ante el tiempo— es:

Lo íntimo es el mundo. Con su callado oxígeno  
sofoca sin remedio la voz que quiere hablar,  
la disuelve, la absorbe.

He venido hasta aquí para escucharme  
y todo lo que alienta o es presente  
me ha hecho enmudecer para decirse

(Cabrera, 2000: 30)

y en consecuencia, la escritura se convierte en el amasamiento de esa reflexión que cala en el interior del ser humano con silencioso resultado y se hace testimonio de la propia existencia (o de su resistencia).

*Con el aire* es un libro que no abandona ni el tono (que calificamos ya como francamente logrado y singular) ni las formas (predominio del endecasílabo y sus combinaciones) ni su temática. Nuevamente nos va descubriendo, en el pequeño detalle, indicios de una verdad más honda y reveladora. El mundo natural viene a ser el cuaderno de notas en el que el poeta se describe, desmitificado, herido de tanta

intrascendencia que desprende como si esa misma revelación que persigue solo le acabase dando indicios de una honda soledad de fondo.

En este libro el poeta siente la necesidad de certificar la pertinencia de sus reflexiones a través del otro, como si quisiera señalarlos (más que describirnos), con su dedo, el insistente mensaje de una vida que se aferra a la memoria para proyectarse hacia el anodino presente: “Y así, /voy del aire del mundo a nuestra carne” (Cabrera, 2004: 19). *Con el aire* es un doble testimonio: de la vulnerabilidad del ser como materia a la levedad del pensamiento que todo lo recorre, llevándose con él lo más hondo y permanente. Y la poesía es el pasajero principal de ese débil aliento que emerge, con el aire, de uno mismo: “Mi presencia interroga pero se hunde en el tiempo” (Cabrera, 2004: 72).

Sin duda, Antonio Cabrera ha sabido hilar con constancia y cuidado su voz y equilibrar ritmo y meditación de manera modélica; pero además, ha tejido un entramado poético a medida para todo aquel lector de poesía que, a pesar de buscar nuevos horizontes y revelaciones, siempre desea regresar a sus versos “donde se escribe /la línea impronunciable de lo que no se oculta” (Cabrera, 2004: 68). La preocupación existencial y la reflexión pueblan sus versos casi con exclusividad temática. Su singular manera de acercarnos al entramado cauce del pensamiento más inesperado bajo la consigna de un marco sumamente cotidiano no pasa inadvertido para el ávido lector de poesía y, por tanto, del auténtico artífice del canon, aunque a los lectores a veces haya que guiarles por la senda de la calidad y no tanto de la cantidad o del índice de ventas. La poesía de Antonio Cabrera, finalmente, podría resumirse como un proceso de revelación provocado por la progresiva interiorización de una realidad ignota, cambiante según la constante mirada del poeta, que es, en verdad, quien está en constante movimiento hacia una progresiva pérdida: si la temporalidad nos hace perder la juventud (y con ella muchos de nuestros deseos o esperanzas), también nos va concediendo el don de la reflexión. La palabra, por tanto, es el cáliz de tan alto ritual de transformación del yo.

El poeta valenciano Juan Ramón Barat (Borbotó, 1959) tiene una de las obras poéticas más interesantes del actual panorama literario español, a pesar de pasar inadvertido en muchos estudios y antologías generalistas. A su dilatada nómina de obras publicadas en poesía —cuyas primeras publicaciones ya datan de 1987— hay que añadir la vasta cantidad de premios literarios que acumula sin que esto mismo se haya convertido en excusa perfecta para romper la calidad de sus libros

y la autenticidad de su voz poética en beneficio de lo circunstancial o de los méritos pasajeros.

Hasta 2008, Juan Ramón Barat había publicado un total de seis libros de poesía: los cuatro primeros los reunió en un solo volumen bajo el título *El héroe absurdo. (Poesía reunida)* editado en Hiperión en 2004<sup>5</sup>; le siguieron *Confesiones de un Saurio* (Ed. Agua Clara-Anaquel Poesía, 2004), y *Malas Compañías*, editado por la Asociación de Escritores y Artistas Españoles en 2006 y ganador del XVII Premio de Poesía Blas de Otero 2005 del Ayuntamiento de Majadahonda<sup>6</sup>. Más que hablar de evolución o de líneas de desarrollo en su trayectoria cabría hablar, en su lugar, de *mundo poético* cuya lógica resulta, cuando menos, sorprendente, ya que demuestra una calidad formal y un equilibrio temático difíciles de alcanzar pero, sobre todo, complejos de mantener con renovado tono, libro tras libro, tal y como Barat consigue con inusitado éxito.

*El héroe absurdo. (Poesía reunida)* es un testamento cuya herencia, lejos de automerrecerse dignidad, potestad o riqueza, nos lleva hacia la esencialización y la humildad. La aceptación del destino debe partir de la resignación, pero no de la rendición: se sabe que el destino juega un importante papel en contra del hombre y que los designios que

<sup>5</sup> En este libro podemos encontrar su primerizo *La coartada del lobo*, publicado en Espartaria. Cuadernos de Poesía (Lorca, 2000). Como apunta Pedro Felipe S. Granados (2000: 7) en sus páginas prologales, se trata de un libro de clara temática amorosa, con evidente y clara influencia garcilasiana. Vendría seguido por *Como todos usted*, que ganó el VII Premio de poesía Ciudad de Torreveja en 2002, publicado por Editorial Agua Clara - Anaquel (Alicante), con un jurado compuesto por Luis T. Bonmatí, José M. Caballero Bonald, Manuel Cifo González, Francisco Javier Díez de Revenga y José Luis Ferris. Luego tenemos *Breve discurso sobre la infelicidad*, que fue XXII Premio Leonor de Poesía 2003, con un jurado compuesto por Clara Janés, Josefa Parra, Joaquín Marco, Jesús Hilario Tundidor y Aurelio Loureiro, publicado por la Diputación Provincial de Soria en 2004. Y finalmente, *Piedra primaria*, que fue Premio Internacional de Poesía Ateneo Jovellanos de Gijón en su XIII edición, en 2004, caracterizado por su “sencillez expresiva que roza el proverbio”, como apunta Manuel Calderón (2004: 7) también en las páginas prologales. El jurado, en este caso, lo formaban Luis María Ansón, María Elvira Muñoz, Aurelio González Ovies, Francisco Álvarez Velasco y Pedro Luis Menéndez. Salió publicado ese mismo año, en la Colección de Poesía Ateneo Jovellanos, con muy poca repercusión editorial. Ese mismo año ya salió publicado el volumen recopilatorio *El héroe absurdo y Confesiones de un Saurio*, con lo que fueron años de una producción frenética, que se atemperó los años siguientes.

<sup>6</sup> El jurado, en aquel caso, estaba compuesto por José A. Carnevali Ramírez, Olimpiades Rivera, Sabina de la Cruz García, Juan Van-Halen, José Luis Morales Robledo, Pedro Antonio González Moreno y Mario Hernández.

nos tiene preparados no son nunca alentadores. Pero cabe resistir ante la tiranía del tiempo usando las armas del amor, de la compañía, e, incluso de la soledad o del reencuentro que propician las palabras en la escritura. El concepto de “héroe” se quiebra si nos ceñimos a su figura más firme y lo convertimos en absurdo objeto a merced del destino. En consecuencia, quitarle al hombre todo el peso de su esplendor es ridiculizar cualquier logro de su vida, como si siempre estuviera fuera de lugar dentro de una lógica que excede a su capacidad de raciocinio por la naturaleza caprichosa y cambiante de la realidad que le cerca. De ahí que en el poema “Sesión continua” de *Breve discurso sobre la infelicidad*, tengamos:

Igual que una película  
de bajo presupuesto,  
con escasos efectos especiales  
y un guión vulgar,  
y actores de reparto con poca vocación  
y numerosos extras,  
sin música de fondo, en blanco y negro,  
y, por supuesto, yo, el protagonista,  
sin saberme el papel —a estas alturas—  
y ajeno por completo al argumento.

(Barat, 2004: 13)

Queda al margen del entendimiento un designio que el poeta, a través de la palabra poética, logra descifrar para sí, aunque con poco éxito: es una poesía de desaliento constante, que indaga en aquello que le rodea, pero sin mucho éxito, de ahí la insistencia de la búsqueda: incluso los viejos tópicos parecen desvanecerse en sus intenciones de hacerlos suyos (García 2012). Lo malo, en todo caso, es comprobar que, sin embargo, nuestra existencia está supeditada a un existir incontrolable, que nos excede y que decide por nosotros, así que el yo se convierte en testigo de sí mismo. Y esta idea ya la veíamos en el poema “Gramática del tiempo” de *La coartada del lobo*, cuando decía:

[...]  
y ordeno  
la sintaxis de mi vida  
en la inútil  
gramática del tiempo

(Barat, 2000: 47)

Este juego de máscaras le lleva al perfecto terreno de la “poesía de la experiencia”, sin lugar a dudas con su descreimiento de fondo. Pero, precisamente, lo que resta tragicidad a esa historia que él mismo encarna es esa etiqueta desmitificadora —“absurdo”— que certifica la debilidad de lo humano frente a cualquier avatar del tiempo. En consecuencia, su poesía ahonda en el sentido de tan desigual lucha del hombre con la “tiranía implacable del azar” (Barat, 2004b: 39) o la “insobornable lógica del tiempo” (Barat, 2004b: 41). Es cuando, entonces, el poeta se debate si el camino de su vida es fruto de un error propio (las desdichas que uno acumula, las respuestas a las situaciones, etc.) o, por el contrario, es una imposición implícita que, dolorosamente, acaba ridiculizando los pasos que el hombre cree dar desde la libertad de su pensamiento o de su corazón. Visto así, *El héroe absurdo. (Poesía reunida)* se convierte en biografía de la derrota diaria que el ser humano sufre y que intenta descifrar mediante la escritura, aunque este tanteo sobre el conocimiento de uno mismo sea, a veces, antesala de la elucubración y del desatino que produce el propio extravío, como nos apunta en algunos versos del poema “Información confidencial” de *Como todos ustedes*:

[...]

los versos cuya estela conduce sin remedio  
a la calamidad,  
como gotas de sombra cuyo rastro,  
ese hilo que forma  
la biografía de un desconocido,  
se pierde totalmente  
en la espiral anónima del tiempo.

(Barat, 2002: 10)

Pero, a pesar de ello, en lo cotidiano también hallamos el camino que el alma precisa para buscar algún resquicio de verdad en todo lo vivido, en la experiencia de los sentidos, en la composición de la historia personal llamada irrevocablemente hacia el olvido.

El libro, en su conjunto, muestra una perfecta simetría entre forma y fondo, pues al ritmo sutil, bien engarzado y sin ademanes de tecnicismos injustificados, encuentra una secuencia de figuras de una textura original, donde el lenguaje se viste de un nuevo vestido de gala aprovechando, sin embargo, la tela de lo cotidiano, las palabras que llegan al abismo de los labios a cualquier hora del día.

*Confesiones de un Saurio*<sup>7</sup> trata de darnos una perspectiva de esa misma contienda con el destino, pero esta vez desde la serenidad de los años, aunque también con la densidad que esa misma edad da a la palabra y al verso. Los poemas se adensan y el tiempo verbal se ajusta al pasado con cierta predominancia, como si lo que quedara por vivir estuviera inserto en la mirada de ese poeta (seguro de su lección de vida pero, al mismo tiempo, temeroso del último avatar preparado por el destino): “Cuando la noche vierte sobre él/la linaza eucarística del miedo” (Barat, 2005: 27). Es un libro elegíaco que busca mirar la vida con tono celebratorio, aunque desde el ángulo de la segura derrota que vendrá en un futuro. También posteriormente en *Malas compañías* emerge una voz que, ante la celebración, se pregunta qué otras sorpresas o infortunios le deparará la vida: “Y apenas quedan sueños/para echar a la lumbre” (Barat, 2006: 12). La mala compañía es aquella que te infunde algún valor negativo sin que seas consciente de cómo su presencia te hace variar tu propio interior. Pero en su poesía esas malas compañías son, contrariamente, los seres queridos que, al marcharse tras la lucha intensa de su vida, nos han dejado ese dolor interior que nos han conducido al extravío de nuestro camino. De nuevo, pues, la sorpresa de su sentido. No cabe duda que la obra de Barat abrumba por el impacto de sus conjugaciones simbólicas que invitan a una lectura sin descanso, pues como versa en su poema “Tanka” de *Malas compañías*, con una clara revisión del clásico *collige, virgo, rosas* ausoniano<sup>8</sup>:

Toma la rosa.  
Estrújala sin miedo  
contra noche.  
Y no cierres los ojos  
cuando su luz estalle.

(Barat, 2006: 27)

Carlos Alcorta (Torrelavega, 1959) es uno de esos autores actuales que más claramente viene sumando a esa rica tradición poética que nos sustenta el ánimo lector en estos tiempos tan menesterosos para la lírica. Tras una larga lista de títulos publicados desde 1986, sus últimas entregas

---

<sup>7</sup> Este libro también fue premiado, en este caso con el XI premio de poesía Paco Mollá, en 2004 y con un jurado compuesto por Ángel Luis Prieto de Paula, Bienvenido Guillén Herrero y Juan Gómez Capuz.

<sup>8</sup> Este proceder es muy característico de toda la trayectoria del poeta, pues, por ejemplo, en *La coartada del lobo* ya podíamos encontrar un poema titulado “Carpe noctem”, o en *Como todos ustedes*, “Casus belli” entre otras muchas muestras.

evidencian un mundo poético que está alcanzando unos grados de madurez dignos de ser destacados entre las voces poéticas del momento, siendo *Trama* (Algaida, 2003)<sup>9</sup>, *Corriente Subterránea* (DVDpoesía, 2003) y *Sutura* (Hiperión, 2007) y *Ahora la noche* (Valparaíso, 2015) el centro de nuestra atención, aunque hayamos tenido que saltar por encima de esa suite celebratoria y magnífica que fue *Sol de resurrección* (Calambur, 2009) finalista del Premio Nacional de Poesía<sup>10</sup>. Alcorta es, visto así, un poeta que unifica su mundo poético no en torno a una continuidad de obsesiones más o menos circunstanciales y adscritas a modas o tendencias de cada momento, sino mediante una *visión de mundo* constante y unitaria. Su poesía es un esfuerzo cabal que busca un lenguaje tan propio en su escritura como ajeno en su lectura. Para ello elabora sus poemarios en torno al concepto sintetizado con toda su potencia significativa en el título.

*Trama* es el primero de los libros señalados: tras una arquitectónica construcción de su conjunto, sus divagaciones reflexivas —hilos— atraviesan y se cruzan (entre la experiencia directa o entre la estrictamente poética) en una urdimbre de conclusiones que, en su permanente tanteo sobre la propia textura del lenguaje, confecciona la tela del poema —la trama—. Pero, además, el término también nos lleva a los límites de lo artificial, de la confabulación o de la especulación si llega el caso. En el desmembramiento de tan confusa delimitación de la escritura como procedimiento de autoanálisis y autoevaluación de uno mismo en sus circunstancias (la mayoría de ellas adversas), comienza el libro con su primera parte, titulada “Extensión de la verdad” y es la frontera de la conciencia de la existencia del *otro* (predominantemente la amada) lo que abre el límite de los sentidos y cierra las posibilidades reales de los deseos, siempre en disonante ritmo al de la realidad:

<sup>9</sup> Aunque el poeta haya querido ser siempre muy discreto cuando ha tratado su obra no podemos dejar de señalar que su libro *Trama* fue Finalista del VI Premio de Poesía Ciudad de Salamanca, con un jurado compuesto por Julián Lanzarote, Teófilo González, Luis Alberto de Cuenca, Luis Jiménez Martos, Luis García Montero y Ricardo Senabre. Con *Corriente subterránea* ganó el prestigioso Premio de Poesía Hermanos Argensola 2003, con un jurado conformado por Pere Rovira, Luis García Montero, Ignacio Alcalde Herrero, Soledad Catalán, Joaquín Coll, Jesús Miramón, Sol Otto Oliván, Antonio Poblador y Begoña Sarroca.

<sup>10</sup> De las otras publicaciones de Alcorta ya nos hicimos eco en líneas anteriores. No obstante cabe recordar: *Doureios Hippos* (1986), *Un lugar en la memoria* (1988), *Lusitania* (1988), *Condiciones de vida* (1992), *Cuestiones personales* (1997) y *Compás de espera* (2001).

La frontera es padecer en silencio  
la infamia del fracaso, resignarse  
a no tenerla nunca porque sabes  
que ella le quiere, y te basta con eso

(Alcorta, 2003: 17)

Ese mundo de los sueños se acaba transformando en acuoso elemento que recorre los resquicios del *yo* y de su memoria efervescente entre ese líquido del tiempo, por eso “y cercas el agua y anega los prados / de la infancia” (Alcorta, 2003: 23), como si las especulaciones de juventud se fueran diluyendo, gota a gota, hasta calar el ánimo y la templanza de su canto.

Pero esa confabulación nos lleva a una progresiva transformación de nosotros mismos mediante la tensión de la escritura. A través del lenguaje desvelamos nuestra identidad más enigmática, pero también dejamos a deber algunas emociones que no podemos verbalizar con la precisión necesaria: vernos desde una lejanía nos confiere un dudoso control de nosotros mismos, pero también nos da cierta certeza de estar cercando la vida con un prisma preparado para tan caudalosa hemorragia de tiempo, de ahí que afirme en un poema (sin título) del propio libro:

Azotan nocturnas e intermitentes  
ráfagas de aire la vegetación  
ilusoria de los sueños. ¿Qué inicial  
transparencia condujo  
mis pasos hacia donde no estuve?  
¿Qué súbita ascensión  
de la sangre hacia mis ojos produce  
el extraño efecto de ver en frente  
de mí lo que tal vez no veo sino  
con el ojo interior de la memoria.

(Alcorta, 2003: 26)

Por eso la segunda parte del libro se titula “Puntos de vista”, como las siguientes serán “Lazos familiares” y “Bancos de niebla”, que se cierra con un poema cuyos dos primeros versos remiten a aquella primera constancia de los límites: “La luz nueva del alba fugazmente / invade las fronteras sometidas del sueño” (Alcorta, 2003: 76).

Su siguiente libro es un viaje en el que muchas veces el poeta se refiere a sí mismo como náufrago, en busca de un navío extraviado en la tela de esa trama diaria, y donde encuentra en la alteridad un nexo de unión con su propia experiencia: *Corriente subterránea* destaca por su particular visión del manido monólogo dramático, pero, sobre todo, nos embarca en una travesía con diferentes puntos de vista o vivencias que, arrastradas por igual por esa corriente que nos invade, nos destrona de los sueños y nos deja varados en las orillas de una habitación, sumidos en soledad. El libro, pues, nos presenta personajes conocidos que, como tantos otros, fueron ilustres derrotados del tiempo, pues también sus barcos fueron víctimas de “Esa invertebrada y turbia corriente / que hasta el mar del olvido arrastra restos” (Alcorta, 2003b: 28). La piel, como la memoria, son los más castigados por esa fuerza desgastadora del día a día, por lo que el tono elegíaco no puede mitigarse, a pesar de la fuerte pulsión vitalista que, como corriente subterránea igualmente, recorre toda su obra, de ahí que leamos poemas como el III del capítulo “Corriente subterránea” donde la temática amorosa también se impregna de ese desaliento:

Mientras la tinta negra cicatriza  
silenciosa sobre tu piel, mantengo  
mis manos ocupadas. Con pulcritud arañan  
mis uñas en la mente al fantasmal  
adversario que surca mis arterias.

(Alcorta, 2003b: 45)

Y, del mismo modo, lo podemos llevar al acto de la escritura, donde el yo se convierte en una presa fácil del olvido, de la transformación constante de la realidad, que nos va devolviendo imágenes de nosotros mismos, en una clara escalada hacia la disolución, como en el poema “Gabinete de escritura” en cuyos versos finales leemos:

Cuando llega la noche en las paredes  
del cuarto, los pinceles de las sombras  
dibujan un paisaje atormentado:  
rostros deformes, bosques tenebrosos,  
cavidades sombrías que no puede  
ignorar el poema. Quien lo escribe  
permanece atento, como un furtivo,  
a cualquier señal, cualquier movimiento

inusual de las ramas que delate  
a la presa, al día por venir.

La escritura es la trampa. Yo el señuelo.

(Alcorta, 2003b: 64-65)

Pero si sus dos anteriores poemarios rozaban una perfección estructural que cabría analizar con más detenimiento, el último de esta trilogía —*Sutura*— es, precisamente, un canto a la reconciliación, como si el poeta necesitase cerrar heridas del pasado, y el auténtico camino del equilibrio fuera el de la meditación, sin rencores, de uno mismo o de aquellos que abrieron, por primera vez, la dolorosa herida de nuestros desengaños: “Implícito en el juicio la piedad, / como un sudario, arropa / el invierno del hombre que medita” (Alcorta, 2007: 21). Porque Carlos Alcorta es un poeta que aporta un tono poético de excelente claridad, en el que la aparente sencillez de su forma contrasta con la profundidad de sus reflexiones, dejando siempre que el lector guarde para sí la última palabra, el veredicto final sobre una poesía cuyos matices brillan, suman, emocionan hasta dejarte lleno de pretextos para seguir leyéndole, capitulando también, ante su preciso manejo del verso. Por tanto, la hondura de su poesía estriba en esa particular capacidad de sus poemas de tomar “como eje de desarrollo estas proyecciones de la mirada hacia el interior del sujeto o hacia el entorno, ya se trate de un paisaje natural, un escenario urbano, un objeto, una persona o un grupo humano. La mirada es estímulo para el pensamiento y motor de la revelación” (Sánchez Torre, 2014: 15).

Su libro más reciente, *Ahora es la noche*, no puede considerarse como uno más, porque su verso, su mundo interior simbólico y simbolizado, así como la representación de una realidad que se ciñe alienantemente contra el yo de los poemas, atestiguan que estamos, sin duda, ante uno de los mejores libros de poesía publicados recientemente. Y creemos pertinente traerlo aquí porque, de algún modo, retoma y cierra todo un mundo poético (y una voz) perfectamente identificable desde *Trama*, salvo ciertos paréntesis que ya dijimos. Este último libro suyo enlaza, como si fuera un organismo vivo, con el lenguaje de aquellos primeros poemarios suyos de comienzos del siglo XXI, pero con el añadido de un punto de vista y la textura de un lenguaje mucho más maduro, definido y hondo, a la altura de la poesía más señera y representativa de la actual historiografía española contemporánea.

*Ahora es la noche* viene marcado, como su título ya apunta, por una muy concreta reflexión del tiempo: aquel que se vive intensamente en

el presente (entelequia existencial que siempre nos engaña), que es el tiempo de la escritura; pero también con el aderezo de la nocturnidad (que no de la oscuridad), haciendo de telón de fondo. Ciertamente es que la propia nocturnidad también es símbolo de pasión, de misterio, de transformación y de revelación, pero frente a ello, el poeta enciende una luz quizá para quebrar el tul oscuro de las sombras, o quizá para reforzar su vigilia o volver sobre sí mismo, a la luz perdida ya del pasado. Porque eso es, a fin de cuentas, lo que viene a destapar la escritura bajo el lucernario de un flexo: de qué manera el yo se va transformando del mismo modo que avanza un día tras otro y qué queda de nosotros mismos (si alguna vez sabemos qué significa ser uno mismo) en esa transformación progresiva. No se trata de nostalgia, ya que no es un libro nostálgico, ni cae en patetismos ni en melancolías sentimentales; tampoco en frialdad ni distanciamiento emocional, a modo de auscultamiento existencial. No quiere hacer diagnósticos morales en esa misma transformación (del mismo modo a como lo hacía en sus obras anteriores), como tampoco pretende llegar a conclusiones generacionales ni sociales. Sí, efectivamente, es un libro marcado por la negación como principio o bajo el sometimiento de una ley frente a la que todos debemos plegarnos en esa servidumbre humana frente al tiempo, pero igualmente frente a la vida, como un continuo desgaste interior que busca reforzarse cada mañana con esa esperanza de volver al equilibrio entre lo deseado y lo vivido. Véanse estos versos del poema “Punto de partida”, donde afirma:

Miro al cielo, la tenue dilución  
de las nubes que en su pereza imitan  
deshilachadas hebras de algodón  
de feria, comestible, parcialmente  
teñido el mástil caramelizado  
de un rojo equinoccional. Ahora brilla  
el sol a través de la claraboya  
y yo registro rigurosamente  
las variaciones súbitas del tiempo,  
los colores cambiantes del crepúsculo  
en los pequeños márgenes en blanco  
de las hojas del calendario.  
Evalúo los destrozos que el granizo  
y la irregularidad de las mareas  
provocan en el huerto, como si las acciones

de la naturaleza estuvieran dispuestas  
para desmoralizarme.

(Alcorta, 2015: 17)

Porque no se trata de reprocharle a la vida aquello que realmente nos culpabiliza a nosotros, sino de echarle en cara la falta de opciones que hemos tenido para sobreponernos a la imposición de la realidad y a la elección de nuestras acciones. Igualmente, el poeta se pregunta por qué hay tanta desconexión en todo lo que tiene que ver con la necesidad más elemental y nuestro deseo, que es algo más caprichoso en sus intenciones: esa misma quiebra surgida entre ambos es precisamente el termómetro que marca nuestra insatisfacción personal, así como nuestra transformación, que nunca se inclina hacia la superación sino hacia la resignación, la aceptación obligada, ese saber convivir con lo que, en muchos casos, no queríamos. Así, *Ahora es la noche* no solo es un libro más de poemas, o uno de esos que quedarán en los listines de una editorial. Es más que eso: se trata del testimonio de quien ve la vida con pasión, pero intenta cercar sus límites como medida cautelara ante el juicio final que se celebra cada día muy en la estricta línea de lo que ha sido la evolución de la mejor poesía *postnovísima*. Es también la voz de tantas personas que, al levantarse cada mañana, afrontan con incertidumbre la lógica de los días quizá creyendo que evolución es sinónimo de progreso. Y no lo es. Este examen de conciencia, hábilmente trenzado por Alcorta, advierte de los puntos débiles que el deseo tiene, pero también los de la realidad, por eso es nocturno, pues nada hay como la noche para que lo más inesperado pueda ocurrir.

Entre otras cosas, la poesía de la llamada generación de los ochenta se caracteriza por un marcado tono elegíaco por un lado y por la propensión visionaria irracionalista por otro, pero salvando la palabra poética de ciertas ostentosas estilísticas más propias de la primera etapa *novísima*, la *camp*, la veneciana y epigonal. Sendas vetas implican modelos expresivos distintos y acordes a lo que se busca a través de la escritura poética: una mirada hacia el pasado irreversible o una visión del futuro impreciso e indeciso que trata de definirse mediante las expectativas individuales. El poeta Rafael Fombellida (Torrelavega, 1959), sin embargo, ha sabido conjugar dos conceptos que parecían, visto así, irreconciliables: con tono elegíaco se proyecta hacia un futuro que, lejos de construirse en su visión, se destruye, por lo que el hombre queda atrapado en un presente que, si bien abre la certera sensación

de vivir, pende, por otro lado, del fino alambre de la Nada visionada (la del pasado ido y la del futuro por venir).

Aunque *Deudas del juego* (Pre-textos, 2001)<sup>11</sup> no inaugura su producción poética sí es la primera piedra de una coherente *visión de mundo* que ha ido confirmando, con los matices lógicos de una evolución basada en la calidad más que en la cantidad. Ya en este libro se nos hacía explícita mención a la atadura del tiempo, teniendo en cuenta que una deuda es un lazo que nos va, poco a poco, ahogando. La vida como juego no es, precisamente, un tema de extrema novedad, pero sí el hecho de que ese juego es, en verdad, una trampa, una elucubración trágica de un destino atroz y voraz que impele al ser humano hacia su destrucción paulatina. Pagar la deuda es vivir una vida teñida, injustamente, de una carga o pecado original difícil de aceptar. El esquemático repaso del ciclo vital del hombre nos muestra —a través de sus versos— a un niño que, en su juego, ignora el engaño pero la proyección hacia el futuro acaba por traernos el desencanto, el desvelamiento paradójico, la indescifrable falsedad de ese juego: “Su esencia no sabrás, pero han ganado” (Fombellida, 2001: 28). Es un futuro lastrado de pasado, pues la deuda es individual y colectiva al mismo tiempo: es la esencia humana la perdedora de la partida y el niño, el hombre, el poeta, meros jugadores ocasionales de tan macabro plan preestablecido como en el poema “À Bout de souffle”, donde en los versos finales encontramos:

En la vida real el desengaño  
es apuesta certera que nos unge  
con ese pundonor que exige a los amantes

---

<sup>11</sup> Comenzó su andadura más seria en la poesía con el libro *Lectura de las aguas* (1988), le siguió *Los últimos días* (Ediciones Tantín, 1989) y la plaquette *La flecha de cuarzo* (1999). Luego vendría el excepcional *Deudas del juego* (Pre-textos, 2001), con el que comenzó su poesía más representativa hasta la fecha. Tras *Canción oscura* (2007) vinieron muchos títulos más, extremadamente interesantes y que ponen, con total derecho, la figura de Rafael Fombellida (junto a su inseparable Carlos Alcorta) en el mejor escaparate de la poesía española contemporánea: *Montaña roja* (Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008), *Violeta Profundo* (Renacimiento, 2012), *Di realidad* (Renacimiento, 2015) y su antología (entre otras) *Dominio: poesía 1989-2014* (Renacimiento, 2015). Con *Norte magnético* ganó el prestigioso XXIX Premio de Poesía Ciudad de Burgos con un jurado formado por Guillermo Carnero, José Luis Puerto, Lorenzo Oliván, Jordi Doce, Juan Carlos Estébanez y Eliseo González. Y con *Canción oscura* ganó el Premio Internacional de Poesía Gerardo Diego 2006, y que tuvo como jurado al editor Manuel Borrás, a Vicente Gallego, Lorezo Oliván, Carlos Marzal y Juan Bonilla.

sostener la mirada en el adiós.  
No hay contienda sin víctimas casuales.

(Fombellida, 2001: 43)

Pero ya en un poema anterior, titulado “La rosa del desierto” nos había avisado de que la azarosa vida:

Es un desierto, sí, barrido por el viento,  
celada incandescente bajo el sol.  
Se llama Realidad. No se oyen pasos,  
tu voz nace invisible a su evidencia.  
Mudo temblor de ti, callas o mientes.  
Y el sueño es luz culpable que te guía  
a un fatal y seguro desenlace  
premiado con la rosa del rencor.

(Fombellida, 2001: 30)

En definitiva, retorno, azar, destino y guía son términos que se repiten, golpeantes y contundentes, en sus versos, pues siempre existe una fuerza mayor que el ímpetu del hombre para llevarnos hasta el umbral de la muerte, del reencuentro con la Nada: “ese país de plata que nos lleva/ligeros hacia el orden de las cosas” (Fombellida, 2001: 42).

El segundo libro, *Norte Magnético* (DVDpoesía, 2003), amplía ese mismo concepto ya desde el propio título: de nuevo la fuerza que nos invoca hacia un destino del que solo somos custodios ocasionales, ya que el azar, como jugador caprichoso, mueve sus piezas con escasa lógica. Pero esta segunda entrega se centra más en la relectura vital que implica la escritura poética frente a los desencaminados pasos que el tiempo juzga con severa mano. De sus versos emana un tono equilibrado y templado, como puede verse ya en el poema pórtico del libro, titulado “Nadador de fondo”:

Avanzas consecuente y de memoria  
hacia la novedad de un horizonte  
noche a noche más ciego. Rara vez  
pensarás que tu brazada puede  
sujetarse a la inercia, al ansia unívoca  
de nadar tras de ti, nadar en círculo  
persiguiendo un destino fatal, equivocado.

(Fombellida, 2003: 11)

Los nítidos espacios se transforman en ambientes nocturnos, como si conforme se avanza en el tiempo menos se comprendiera de él, de sus dictados. La expresión se endurece y se muestra más crítica si cabe, donde la primera víctima es el protagonista mismo aunque, en muchas ocasiones, venga acompañado: “Ha vuelto la vergüenza a desvelarnos” (Fombellida, 2003: 35). Y quizá sea en este poemario donde esa fuerza magnética más se defina bajo la forma del Amor, a pesar de estar también carente de sentido y sea azaroso, caprichoso e inconstante. Aunque la dupla de los amantes quede, por momentos, absorbida por una sola identidad que, a modo de falsa imagen en el espejo, reflexiona sobre su esencia, y sobre su razón de ser en conjunto.

*Canción oscura* (Pre-textos, 2007) viene a culminar y certificar su primera evolución como poeta. Si ya habíamos advertido ese proceso de nocturnidad que se atisbaba en su libro anterior, *Canción oscura* es todo un alegato de esa visión desvelada que resiste a la derrota desde la palabra. Esa extraña combinación entre emoción (canción) y sensación (oscura) ofrece un poemario intenso que trata de avisar visionariamente de la profundidad de la sombra (no en vano la primera parte se titula “Pupila en vilo”), no por placer sino por obligado cumplimiento consigo mismo: “Y porfías aún más, desgastando tu ímpetu/ contra los sucios topes de la caja” (Fombellida, 2007: 11). Este libro resulta revelador en cuanto anuncia que la deuda primera que el hombre contrae es consigo mismo, con sus sueños, sus deseos incumplidos, etc. Es el hombre quien se aferra a sus derrotas y, por tanto, la luz se convierte en un juez severo con nuestra alevosía y la noche en una peligrosa y engañosa compañera en nuestras conspiraciones dentro del juego. Todo se distorsiona: nuestra identidad, aquella que forjamos sin saber muy bien cómo ni por qué, por eso la expresión de este libro se radicaliza en su irracionalismo, en su estructura lógica. Y como ejemplo sirva un fragmento del excelente poema “Un minuto de sangre” para dar perfecta muestra del progresivo paso del yo a la Nada:

Has bajado a lavar tu herida al río.  
Por un instante dos corrientes vivas,  
en cuyo manantial fabrica el tiempo  
su vastedad despacio, gota a gota  
se entretajan, rebosan y confunden  
disponiendo en sí mismas un destino.  
Te inquieta esa emisión que, del dolor  
aflorada, señala el nacimiento

y el adiós; un minuto de tu preciosa sangre,  
de tu inocente noche,  
huyéndose de ti.

(Fombellida, 2007: 41)

Uno de los trabajos dedicados a este poeta lo firma su compañero de andanzas poéticas Carlos Alcorta, y no podemos más que tomar, palabra a palabra, sus conclusiones que, de paso, podría adoptar para sí mismo:

Sirva este preámbulo para justificar que consideremos anómala, sin cuestionarnos los fundamentos, la aparición de algunos libros de difícil encasillamiento que, con el paso del tiempo, servirán como modelos de escritura, como banderines de enganche. Solo desde esta perspectiva puede entenderse que una labor poética de tanto calado como la realizada por Rafael Fombellida en los últimos años no haya obtenido un reconocimiento —a pesar de que sus dos últimos libros estén publicados en editoriales de tanto prestigio como Pre-textos y, más recientemente, DVD—, una resonancia no solo coyuntural en la sociedad poética. Tal vez el hecho de pertenecer a un mismo ámbito nos incapacite para valorar en su justa medida el “producto” que el poeta nos ofrece y sea preciso, para apreciarlo, sentirnos ajenos, mirarlo con los ojos del extraño. Porque solo en contadas ocasiones uno advierte, al leer un poemario, que se encuentra ante un libro esencial, alejado de la norma y con suficiente entidad como para desconcertar al intruso (Alcorta, 2017: 151-152).

Y es que las lecturas de tantos y tantos autores solo nos llevaría a seguir planteándonos si, en verdad, no estamos siendo testigos de un coro amplio de voces que se están haciendo un cuerpo, también unitario, dentro de su fragmentado conjunto y de su heterodoxia. Los cuatro poetas aquí señalados tienen algunos aspectos comunes y muchos otros divergentes: les une una buena amistad, aunque Barat esté algo más al margen. Les une, igualmente, que comenzaron a publicar a mediados de la década de los ochenta, pero que no será hasta finales de los noventa y, sobre todo, a comienzos del siglo XXI cuando su poesía se consolide por su madurez, a pesar de ser todavía jóvenes por aquellos años también. El gusto por el endecasílabo, o el denominador común de la “poesía de la experiencia”, pero con varias matizaciones complementarias que les hace desmarcarse de su más estricta veta estética. Han sido también reconocidos por importantes premios, por editoriales de prestigio y

avalados por un público lector cautivo de su obra. Serían, pues unos de esos poetas que Raquel Lanseros señaló como un gran número al “margen de esta corriente estética [‘poesía de la experiencia’], aunque en algunos casos poseyeran algún rasgo poético coincidente” (Lanseros, 2016: 88). Basten, pues, estas líneas para ir abriendo un necesario debate, pero no solo desde la obligada perspectiva de críticos, sino, y sobre todo, como lectores. Aunque si somos consecuentes con todo lo apuntado, denunciado y defendido aquí deberíamos preguntarnos (o al menos así creemos que ya ha actuado nuestro posible lector): ¿qué ha pasado con la gran cantidad de poetas, mujeres, que han sido desclasificadas generacionalmente o, incluso, mucho más allá? Entendiendo que la nómina se multiplica por diez en este caso, ya venimos preparando un estudio mucho más completo y extenso que cubra la presencia o ausencia del canon poético español de un gran número de autoras que, sin lugar a dudas, merecen ocupar la primera de las líneas del actual panorama poético español.

### Obras citadas

#### **Artística estudiada y citada**

- Alcorta, Carlos. *Trama*. Madrid: Algaida Poesía, 2003.  
 ———. *Corriente subterránea*. Barcelona: DVD Poesía, 2003b.  
 ———. *Sutura*. Madrid: Hiperión, 2007.  
 ———. *Ejes cardinales (poemas escogidos, 1997-2012)*. Sevilla: Renacimiento, 2014.  
 ———. *Ahora es la noche*. Granada: Valparaíso Ediciones, 2015.  
 Barat, Juan Ramón. *La coartada del lobo*. Lorca: Espartaria, 2000.  
 ———. *Como todos ustedes*. Alicante: Editorial Agua Clara-Anaquel Poesía, 2002.  
 ———. *Breve discurso sobre la infelicidad*. Soria: Diputación Provincial de Soria, 2004.  
 ———. *El héroe absurdo (poesía reunida)*. Madrid: Hiperión, 2004b.  
 ———. *Piedra primaria*. Gijón: Ateneo Jovellanos de Gijón, 2004c.  
 ———. *Confesiones de un Saurio*. Alicante: Editorial Agua Clara-Anaquel Poesía, 2005.  
 ———. *Malas compañías*. Madrid: Asociación de Escritores y Artistas Españoles, 2006.  
 Cabrera, Antonio. *En la estación perpetua*. Madrid: Visor, 2000.  
 ———. *Con el aire*. Madrid: Visor, 2004.

———. *Montaña al sudoeste (antología poética)*. Sevilla: Renacimiento, 2014.

Fombellida, Rafael. *Deudas del juego*. Valencia: Pretextos, 2001.

———. *Norte magnético*. Barcelona: DVD Poesía, 2003.

———. *Canción oscura*. Valencia: Pretextos, 2007.

### **Crítica citada**

Alcorta, Carlos. “Rafael Fombellida. *Norte magnético*. Premio Ciudad de Burgos. DVD Poesía, 2003”, en *Casa sin puertas (opiniones y reseñas sobre poesía cántabra contemporánea)*. Boo de Piélagos: Septentrion Ediciones, 2017. pp. 151-154.

Amorós, Amparo. “¡Los novísimos y cierra España! Reflexiones críticas sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los 80”. *Ínsula*, n° 513-514, 1989. pp. 63-67.

Ballart, Pere. “La ‘conjetura ardiente’: una razón poética de Antonio Cabrera”. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n° 30, 2015. pp. 100-115. En línea: <[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2313-94632015000200008](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2313-94632015000200008)> [última consulta: 16-enero-2018].

Bloom, Harold. “Elegía al canon”, en Enric Sullà (ed.). *El canon literario*. Madrid: Arco-Libros, 1998. pp. 189-219.

Calderón, Manuel. “Prólogo. Los placeres mínimos”, en Juan Ramón Barat. *Piedra primaria*. Gijón: Ateneo Jovellanos de Gijón, 2004. pp. 5-9.

Cano Ballesta, Juan (ed.). *Poesía española reciente (1980-2000)*. Madrid: Cátedra, 2001.

Ciplijauskaitė, Biruté (ed.). *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*. Madrid: Orígenes, 1990.

García, Miguel Ángel. “Leer en defensa propia: Barat-Arlandis”. *El genio maligno*, n° 10, 2012. sp. En línea: <https://elgeniomaligno.eu/leer-en-defensa-propia-juan-ramon-barat-la-brujula-ciega-valencia-pretextos-2010-y-sergio-arlandis-caso-perdido-sevilla-renacimiento-2010-miguel-angel-garcia/> [última consulta, 24 de febrero de 2015].

García Martín, José Luis. *La generación de los ochenta*. Valencia: Consorci d’Editors Valencians, 1988.

Granados, Pedro F. “Pórtico”, en Juan Ramón Barat. *La coartada del lobo*. Lorca: Espartaria, 2000. pp. 5-8.

Iravedra, Araceli (ed.). *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*. Francisco Rico (dir.). *Poesía Española. Antología crítica*, vol. 10. Madrid: Visor, 2016.

- Kermode, Frank. *Historia y valor. Ensayos sobre la literatura y sociedad*. Barcelona: Península, 1990.
- Lanseros, Raquel. “Poesía española de los años y noventa: una aproximación a la pluralidad estética del período a través de obras ajenas a la tendencia dominante”, en Remedios Sánchez (coord.). *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*. Madrid: Akal, 2016. pp. 85-98.
- Prieto de Paula, Ángel L. (ed.). *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia. Antología*. Madrid: Calambur, 2010.
- Rodríguez, Josep M<sup>a</sup>. “Realidad y conciencia (ocho invitaciones a la poesía de Antonio Cabrera)”, en Antonio Cabrera. *Montaña al Sudoeste (antología poética)*. Sevilla: Renacimiento, 2014. pp. 9-17.
- Sánchez, Remedios (ed.). *El canon abierto. Última poesía en español*. Madrid: Visor, 2015.
- Sánchez Torre, Leopoldo. “Aprender a ser: la poesía de Carlos Alcorta” en Carlos Alcorta. *Ejes cardinales (poemas escogidos, 1997-2012)*. Sevilla: Renacimiento, 2014. pp. 11-22.
- Sanz, Marta (ed.). *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española (1966-2000). 50 poetas hacia el nuevo siglo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Sullà, Enric. “El debate sobre el canon literario”, en Enric Sullà (ed.). *El canon literario*. Madrid: Arco-Libros, 1998. pp. 11-34.
- Villena, Luis Antonio de (ed.). *Postnovísimos*. Madrid: Visor, 1986.
- . (ed.). *Fin de siglo. Antología*. Madrid: Visor, 1992.

# ¿Otra poesía es posible? Para una cartografía del compromiso en el cambio de siglo\*

ARACELI IRAVEDRA  
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

*Recibido: 12 de noviembre de 2017*

*Aceptado: 5 de diciembre de 2017*

**Abstract:** Among the poetic lines that have emerged in the last decades in the Spanish cultural field, a heterogeneous group of voices that overcome the nihilism of the postmodern condition, to demand from poetry a critical role against the injustices of present, has been increasingly calling attention. Their relevance is not insignificant, especially if we take into account a part of what was until recent times the hegemonic paradigm and has been called “poetry of experience”. Taking as starting point some still operative trends of figurative poetry, this article tries to outline an elementary cartography of poetic engagement from the consolidation of our democracy to the edge of the new millennium. The different formulas of dirty realism, or the expressions of a new political poetry that claims without complexes a project of transformation of the world —from the libertarian avant-garde to the antipoetic hyperrealism— are some of the ways that fall into the nihilist rebellion and the bewildered inquisition of the uninhabited poets, already under the auspices of the “2000 effect”.

**Key words:** Spanish poetry, engagement, change of century.

**Resumen:** Entre los cursos poéticos que se han pronunciado en las últimas décadas en el campo cultural español, viene llamando crecientemente la atención un conjunto heterogéneo de voces que se sobreponen al nihilismo de la condición post-moderna para exigir a la poesía una tarea correctora de los desajustes del presente. No es insignificante el territorio que ocupan, sobre todo si tenemos en cuenta a una parte de la que fue hasta ayer mismo noción dominante y dio en llamarse poesía de la experiencia. Tomando como horizonte de partida algunas direcciones todavía operantes de la poesía figurativa, este artículo trata de esbozar una elemental cartografía del compromiso poético desde la consolidación de nuestra democracia hasta el filo del nuevo milenio. Las muy diversas fórmulas del realismo sucio, o los registros de una

---

\* Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación “Canon y compromiso en las antologías poéticas españolas del siglo XX” (FFI2014-55864-P), concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.

nueva poesía política —del vanguardismo libertario al hiperrealismo antipoético— que enarbola sin complejos un proyecto de transformación del mundo, son algunas de las sendas que desembocan, ya bajo los auspicios del “efecto 2000”, en la rebeldía nihilista y la inquisición desconcertada de los poetas deshabitados.

**Palabras clave:** Poesía española, compromiso, cambio de siglo.

Entre los cursos poéticos que se han pronunciado en las últimas décadas en el campo cultural español, vienen llamando creciente y poderosamente la atención un conjunto heterogéneo de voces que, sobreponiéndose a la propensión nihilista de la condición posmoderna, y sin abandonar la confianza en la representación, han dado en exigir a la poesía una función crítica y una tarea de corrección de los desmanes del presente. Destituido el prejuicio instaurado tras la enmienda a la totalidad de la poesía social formulada por los novísimos, no es insignificante el territorio que ocupan, sobre todo si tomamos en cuenta a una parte de la que fue hasta ayer mismo noción dominante y dio en llamarse poesía de la experiencia. Los debates poéticos de los últimos tiempos, en cambio, nos han acostumbrado a ubicar con demasiada presteza a esa serie de geografías críticas en el hemisferio contrario al habitado por el paradigma hegemónico en los años ochenta y noventa; ya que la frivolidad, la integración complaciente y el cinismo social y político fueron algunos de los cargos más reiterados contra un canon figurativo que —según opinión extendida— “renuncia a criticar el mundo; evita, en la medida en que puede, el interpretarlo; y se conforma —que no es poco— con vivirlo” (Siles, 1991: 168). Con todo, y por más que algunas expresiones y una serie de síntomas pudieran, en efecto, promover esta clase de dictámenes, la serenidad y la distancia crítica aconsejan matizar el diagnóstico y establecer distinciones en el ademán ideológico del eclecticismo experiencial. Tomando, así pues, como horizonte de partida algunas direcciones de la poesía figurativa, trataré de esbozar una elemental cartografía del compromiso poético desde la consolidación de nuestra democracia hasta la resaca del “efecto 2000” (Bagué Quílez 2014).

### **Poesía de la experiencia y conciencia cívica**

Es verdad que, como tantas veces se ha repetido, la poesía de la experiencia nace con el pacto de normalización que acompaña a nuestra transición democrática, y que tal normalización resulta inseparable de una desustancialización filosófica y política (Rodríguez, 1999: 265)

que implica hablar de la traída y llevada muerte de las ideologías en el sentido de lenguajes políticos; algo que, por otro lado, sucede no mucho después de que primero en América y luego en Europa comience a difundirse la idea del fin de la modernidad, de su historia y de sus utopías constitutivas. La conciencia de la provisionalidad de las certezas concordante con el relativismo de los tiempos, y la desconexión de cualquier apriorismo, promueven uno de los rasgos capitales de la nueva escritura: el desplazamiento del valor de verdad al ámbito de las experiencias precarias del sujeto, que pasan a ocupar el lugar desmantelado de las viejas certidumbres, con la consiguiente hipertrofia del yo biográfico; pues la desconfianza posmoderna en los metarrelatos de la modernidad, y un escepticismo refractario a toda clase de dogmas, son congruentes con la idea de que solo la biografía o la experiencia puede dictar unas pautas morales susceptibles de alumbrar débilmente un territorio desprovisto de absolutos. Por eso, la aceptada renuncia a las utopías sociales se efectúa en nombre de la reconquista de los espacios individuales, en la conciencia de que “solo transformando el ámbito del comportamiento privado se logrará la transformación del sistema” (Lanz, 1996: 28).

Pero estos planteamientos, que definen sin duda la actitud más común del yo lírico figurativo, no han de relacionarse necesariamente con el conformismo ni con una abdicación de los ideales colectivos. No se olvide que el foco germinal de esta poética de poéticas se halla en el programa de la otra sentimentalidad, intrínsecamente ligado a una nueva noción de individualidad atravesada por la Historia, al cultivo de una *épica subjetiva* fundada en la proyección de lo privado sobre lo público. Claro es que al ancho cauce de la pluralidad experiencial, en que se acaba diluyendo aquel proyecto de raíz marxista, no son extensibles la concepción ideológica y la conciencia radicalmente histórica del género que sostuvo y aún sostiene al grupo de Granada. Sin embargo, el modelo comunicativo de la corriente figurativa, en su voluntad de adecuación a la realidad inmediata, deriva a menudo hacia un discurso de irisaciones cívicas, promoviendo una superación de la introspección sentimental inicialmente propugnada y la expresión de un compromiso ideológico sin premisas dogmáticas. Existen algunos casos obvios entre los poetas de mayor edad que comienzan su andadura en la era democrática: el ejercicio de “poesía civil” de Jon Juaristi —así bautizada por la crítica con el asentimiento del autor—, que descubre una mirada siempre atenta al análisis de una realidad pública (parte inseparable de la existencia privada); o la “poesía entrometida”

de Fernando Beltrán, que señala una indiscreta voluntad de merodeo en la conciencia de la sociedad actual, y la vocación de superar una poética que se expone a convertir el anecdótico de la vida personal en estrecho punto de llegada. Ello por no hablar de quienes fueron poetas de la otra sentimentalidad; pues, aun contando con la moderación ideológica que debilita las implicaciones combativas del programa, el propósito de indagación y de transformación moral que dirige su poetización de la experiencia imprime a sus últimos libros —*Ya no es tarde* (2014), de Benjamín Prado, *Ficciones para una autobiografía* (2015), de Ángeles Mora, *Fumando con mis muertos* (2015), de Álvaro Salvador, o *Un invierno propio* (2011), de Luis García Montero— una orientación renovadamente crítica que todavía resguarda su especificidad.

Con todo, tal vez sea más necesario subrayar la eficaz veta satírica a menudo atrincherada tras la entonación displicente de algunos autores que, de entrada, parecen asentir a postulados más acordes con el relativismo posmoderno, encarnando una sensibilidad descreída y nihilista que renuncia a los proyectos de realización colectiva. Pensemos, por ejemplo, en los tópicos del desencanto —“Aquí me veis, viajero / de una generación desencantada”—, el resignado escepticismo —“Las luchas y consignas / palabras son que anhelan vuestros viejos”—, el tedio vital —“viajero / de un tiempo que se pierde en la espesura / del paso y el me da lo mismo”— o la provisionalidad de las certezas —“Vuelve el Dogma o la Verdad / a convencernos con mentiras dulces”— que se dan cita en el personaje del Juan Bonilla de “Treintagenarios” (*Partes de guerra*, 1994), quien no elude siquiera la cínica declaración de insolidaridad:

Somos insolidarios  
y nos da igual que el mundo sea un desastre  
(a fin de cuentas y los partidarios  
de Sartre lo cambiaron por el sastre).

Y sin embargo, sin falta de salir del mismo libro, poemas como “En el refugio”, una desolada elegía de la guerra, o “Fumar en Sarajevo”, que pone rostro a la devastación en una acre denuncia de la tibieza occidental ante el conflicto de los Balcanes, desvelan la incontestable conciencia crítica que late bajo el distanciamiento irónico, congruente con la reticencia al efecto de las grandes palabras —“Mi patria está en el cuerpo de Patricia”—, la certeza de “Lo inútil” del canto —“Tantas cosas que no sirven de nada, / como estos versos míos / o los golpes de sol en

los ojos de un ciego”— o el agnosticismo contemporáneo —“Nihilismo y cuenta nueva” (*El Belvedere*, 2002)— antes que con un connivente encogimiento de hombros.

La ambigüedad irónica de los versos de Bonilla, entre la voluntad crítica y la distanciada complacencia, vale como ejemplo de que las heridas de la perplejidad del yo lírico de la experiencia no son incompatibles con el compromiso cívico. De la declinación de los grandes relatos y el descrédito de la razón trascendente resulta un cinismo de estirpe manuelemachadiana en el que no siempre hay que ver anuencia con los postulados de la realidad; antes bien, a menudo ha de interpretarse como un estado de sospecha ante cualquier apriorismo y fundamento dogmático que no excluye la consternación. De hecho, algunos de quienes, como Felipe Benítez Reyes, en sus comienzos se mostraron más proclives al refugio hedonista en el ámbito íntimo y a las posturas indolentes —“Porque hemos descreído / de todo por principios, está bien no hacer nada, / salir solo de noche / y apurar una copa cuando cierran los sitios” (*Pruebas de autor*, 1989)— han abandonado el ensimismamiento acríptico para reflexionar últimamente sobre las cicatrices del presente. Es el caso del Benítez Reyes de *Las identidades* (2012), que, ajustando la temática colectiva a su personal modo elocutivo, deja atrás los testimonios en sordina en favor de una determinación crítica —sobre la institución monárquica en “Real sitio”, la especulación financiera en “Dinero” o la ley de extranjería en “Playa de Rota, octubre de 2003”— sin lugar para la oblicuidad. El poeta ya venía abriendo ocasionales espacios a la problemática social desde *Escapate de venenos* (2000), solo que atenuados a una técnica distanciada que diluía entre brumas literarias el testimonio de la realidad. El designio de denuncia cobra, sin embargo, una desacostumbrada contundencia en los poemas de su último libro. Y aunque la expresión del contenido social —entre el apunte satírico y la consideración perpleja— permanece tamizada por el desconcierto ideológico, ello no impide que la tibieza moral de los principios ceda el paso a un claro gesto ético que ya no oculta la aspereza ni la indignación. La irritación política ante el mundo mal hecho del hombre alcanza tal vez su mayor temperatura en “El precio de un soldado”, donde una pregunta “de criminología elemental” formulada por Ezra Pound desata el azote del poeta contra el sinsentido de las guerras, su secreto interés mercantilista y la obscenidad moral de quienes las alientan:

Ezra Pound, el profascista retórico,  
 nunca supo con certeza  
 quién se quedaba con esos miles de dólares,  
 de igual manera que no podemos saber  
 si los beneficiarios de ese dinero fúnebre, ayer y hoy,  
 consiguen ahuyentar del repertorio de sus sueños  
 a los cadáveres anónimos plegados en una cartera,  
 con una secuencia recurrente de muertos sin porqué,  
 que preguntan por qué, plegados en una cartera.

(*Las identidades*)

Las consideraciones del poeta ante las urgencias del presente no se aventuran en la elaboración de respuestas, sino a lo sumo de incómodas preguntas desprovistas de cualquier afiliación a un credo sistemático. Así las cosas, el descrédito de los utopismos o el relativismo político actúan como freno del acento conativo o de la energía movilizadora; pero ya no obturan la razón testimonial y la elaboración transitiva de los argumentos históricos, ni tampoco la verbalización de una censura ejercida desde la soberanía irrenunciable de la conciencia individual, que —sin traicionar una dicción reluctante a toda clase de excesos (sean estos sentimentales o ideológicos)— se sobrepone tanto a los asertos totalizadores y a las consignas colectivas como a las efusiones sentimentales y a la falacia patética.

Caben escasas dudas sobre la oportunidad de cobijar no pocas manifestaciones de la poesía de la experiencia bajo el manto de lo que Joan Oleza (1996: 39-42) conceptualizó hace unos años como “realismo postmoderno”, con el fin de superar la disyuntiva estética entre dos categorías que parecían reñidas en las interpretaciones dominantes. Ello era posible a partir de un relato *otro* de la ideología posmoderna, en la estela constructiva habermasiana que, al postular el fin de la modernidad, postulaba también la necesidad de recuperar la tradición (sin excluir la misma vanguardia), la autoexigencia de seguir reivindicando la historia para poder transformarla, la experimentación de un sujeto posmoderno a la vez social (objetivizado) y diferenciado en sus particularidades, la socialización de la recepción estética a partir de la desmitificación de la institución arte y su apertura a las expectativas civiles, o el rescate de la pasión narrativa y la inmediatez comunicativa. Todo ello confería a esta “poética de un realismo postmoderno” —en una línea de interpretación de la modernidad más próxima a Lukàcs que a Adorno (Naval, 2010: 121)— una indiscutible densidad crítica que la situaba en las antípodas de los planteamientos débiles y las

proclamaciones finalistas concordantes con el relato mayoritario de la posmodernidad. Más allá de este ingrediente, el rótulo acuñado por Oleza designaba una categoría inestable y elástica, difícilmente reducible a un inamovible catálogo de procedimientos, y donde la poesía de la experiencia iba a compartir plaza con otras expresiones del compromiso realista que veremos desfilar por estas páginas.

### **Un realismo “manchado por la vida”**

Ya se sabe que los años noventa del pasado siglo conocen un generalizado movimiento de rechazo y autocritica ante determinados síntomas de fosilización de la vertiente figurativa, y que tal cosa no tarda en resolverse en un viraje estético propiciado por los propios militantes en las filas de la experiencia, o por quienes se habían criado a los pechos de aquellos —el segundo tramo de la generación de la democracia—, a los que Villena atribuía el protagonismo en eso que llamó la “ruptura interior” (Villena 1997). Para lo que ahora nos concierne, dos son las inflexiones principales de aquel avance sin ruptura del modelo experiencial. Por un lado, la impugación del referencialismo *a ras de tierra* en que incurrían sus manifestaciones más epigonales promueve un ensanchamiento de los márgenes del realismo hacia una noción integradora que no excluye la vanguardia o los procedimientos simbolistas, pero tampoco la intensificación de los elementos coloquiales y las formulaciones antipoéticas. Por otro lado, la calcificación de los *topoi* urbanos y cotidianos y el cansancio de la futilidad autobiográfica reclaman una orientación del abanico argumental hacia el escenario colectivo que se resuelve en dos direcciones: o acoge las relaciones problemáticas del hombre contemporáneo con el nuevo espacio urbano, atendiendo a sus parcelas menos complacientes, o erige un renovado realismo crítico que, sin abandonar el ámbito doméstico, asume una internacionalización de los contenidos sociales.

Tales son los mimbres con los que se enuncia la ruptura con las formas del “compromiso posmoderno” habilitadas por la poesía de la experiencia; una ruptura que, en su expresión menos traumática, discurre por cauces cercanos a la órbita del realismo sucio. Esta fórmula aledaña de la poesía de la experiencia se configura, en efecto —así la saludaba Luis Antonio de Villena (2000: 129)—, como una derivación extrema que radicaliza sus postulados de cotidianidad, narratividad y coloquialismo léxico hacia la degradación referencial, el desaliño estético y la insolencia expresiva. El decorado que erigen los poemas acogidos a este nuevo realismo urbano contesta el rostro amable y

cómplice de la ciudad dibujada en los poemas de la experiencia, para recortarse muy a menudo como el paisaje inhóspito de una cosmovisión apocalíptica, emblema de “un tiempo epigonal y de una cultura de vaciamiento y atrofia, donde la identidad se construye fragmentariamente en el aislamiento, la ausencia de vínculos, la indiferencia social” (Scarano, 1999: 220). Además, en nombre de un designio de honestidad a lo real, este realismo “manchado por la vida” (Wolfe, 1997: 133) opone al supuesto amaneramiento de los códigos al uso una aspereza lingüística y un giro prosaico consonantes con la sordidez del universo poetizado, y un discurso de naturaleza limítrofe que confía al componente desautomatizador de los elementos extrapoéticos su mayor eficacia para la representación de lo real.

Roger Wolfe, que introduce la tendencia en España, encarna la postura más cercana al referente anglosajón. De regreso ahora a un tono introspectivo y elegíaco y a una serenidad contemplativa teñida de resignación estoica, el poeta de los años noventa se aplicaba a retratar con despiadada crudeza *el vértigo de lo cotidiano*, con inclusión de los bajos fondos de la vida social y personal. Su poesía se detiene en “constatar lo obvio” (Wolfe, 1997: 85), sin la menor voluntad de implicación en una ética de orden constructivo; pero la ausencia de sesgo programático, cancelado por un escepticismo radical y un desolado nihilismo, no disminuye el vigor de la denuncia: Wolfe proyecta una mirada poco complaciente sobre la indigencia moral y material de la sociedad de nuestros días —alcohol y jeringuillas, tedio y soledad—, y su reflexión iconoclasta pone en juego un ingrediente de provocación que actúa como dispositivo quebrantador de las convenciones y los esquemas mentales asentados. De hecho, en la condición misántropa y antisocial que exhibe su personaje se adivina un estado de alerta frente a los imperativos de la corrección y los costados hipócritas de la sociedad bienpensante. Es lo que desvela la pieza “Compromiso” (*Arde Babilonia*, 1994), que si, de entrada, pareciera zanjar la relación del hablante con esta noción en la displicencia del epígrafe inicial —“—¿Eres político, Lou? / —¿Político? ¿Con respecto a qué? Dame un tema, / te daré un pañuelo, y me limpias el culo con él...”—, acaba por formular una denuncia del tan inoperante como pretencioso voluntarismo de sus colegas, en su afán de implicarse en otra realidad distinta de la pegada a la piel del sujeto que escribe:

Hay escritores  
que se empeñan  
en que los libros  
siempre están  
*en otra parte.*

Somalia  
Nicaragua  
Mongolia  
Pernambuco  
Sarajevo  
qué más da.

Y si te paras  
a pensarlo  
tiene gracia  
porque al final  
aciertan  
sin saberlo:

cualquier  
jodida parte  
menos donde ellos  
estén.

No en vano la poesía de Wolfe, entre el anecdotario cotidiano y la reflexión civil, aparece crecientemente atravesada por una implacable diatriba contra nuestro presente colectivo: las paradojas del progreso, los espejismos de la política, la institucionalización de la violencia, la deshumanización de una sociedad tecnificada o la cultura del consumo; todo ello formulado desde un pronunciado desencanto, que promueve a cada paso un insolente cuestionamiento crítico de aquellos valores supuestamente inmaculados, asentados en la *doxa* social como lugares comunes irrefutables (Scarano, 2009: 13). Nuestros comportamientos democráticos son, por ejemplo, sometidos a demoledora revisión en los “Ocho poemas en forma de artefacto” de *Arde Babilonia*, donde la supuesta neutralidad documental no oculta la voz autoral, pese a que la irreverencia irónica resguarde el discurso de cualquier vehemencia proselitista. La “Glosa a Celaya” (*Cinco años de cama*, 1998) y a su célebre aserto —“La poesía es un arma cargada de futuro”— establece tal vez la temperatura exacta de este nuevo compromiso posmoderno: pues el colofón irónico —“Y el futuro / es del Banco / de Santander”— sella el poema con una proclamación terminante de la falta de expectativas sociales en la era del capitalismo avanzado y desmitifica la

demagogia del discurso socialrealista. Claro que ni el escepticismo ni el exhibicionismo displicente deben confundirse con la indiferencia cuando una poderosa rebeldía apelativa promueve el enjuiciamiento inaplazable de una realidad sin exclusiones: “toda esa poesía que no cabe en un poema” (*Mensajes en botellas rotas*, 1996). Solo que, antes que con la vocación de combatiente del Machado de la guerra, que buscaba en su gramática de urgencia la eficacia del pistolón de Líster, Roger Wolfe se identifica con el compromiso reflexivo y dialógico de Juan de Mairena; y si refuta al primero en su “Poética negra” —“Una pluma sigue siendo preferible / a tener que desempolvar / la mágnam 44”— (*Días perdidos en los transportes públicos*, 1992), la célebre máxima del segundo abraja sintomáticamente la poesía reunida del británico: “La poesía es el diálogo de un hombre con su tiempo” (*Noches de blanco papel*, 2009).

Ese diálogo se acoge a una dicción expresionista que no es incompatible con la concisión epigramática, y que busca la desestabilización de los cimientos del lector tanto como la subordinación a las exigencias del decoro. Todo ello justifica la acritud del vehículo lingüístico y un desaliño de superficie, así como una retórica de mínimos que no rehúye el feísmo: la proclamación apocalíptica implicada en *Arde Babilonia*, que decreta “el final de una historia / que nunca debió comenzar”, no debe distraernos de la significativa alusión antitética a *Arde el mar* que asimismo propone este título. A lo sumo, un humorismo desdramatizador que “destripe con gracia” las miserias de la vida (*Días perdidos en los transportes públicos*), la corrosiva acidez irónica o el sarcasmo de ascendencia bukowskiana aderezan el despojamiento “de una lírica / que se construye / en el vacío” (*Mensajes en botellas rotas*), y que subraya por último el radical escepticismo con que se contempla la vida y el nihilismo del sujeto enunciador.

Pero la etiqueta aglutinadora de “realismo sucio” no designa una entidad compacta, ni por lo que se refiere a la fórmula retórica ni al emplazamiento que elige su sujeto, en un lugar inestable entre el cinismo y la consternación. La ambigüedad moral del personaje de Roger Wolfe se define de hecho hacia la resuelta voluntad de compromiso en la poesía de David González. La terca negación de la belleza es tal vez el rasgo más inmediatamente distintivo de esta escritura que se emplea en “la narración de una experiencia real que nos revela aspectos de la naturaleza de la condición humana, [...] mejor si son negativos” (Correyero, 1998: 141); y de la que también puede decirse, con palabras

que Alfredo Saldaña (1996: 264) dedica a Roger Wolfe, que el solo tratamiento de lo feo acarrea la condena de un mundo capaz de generar tanta fealdad. Sin embargo, más allá de la denuncia sorda, esta poesía fronteriza entre el realismo degradado y la militancia cívica enarbola sin complejos una disposición combativa (“Sí puedes cambiar el mundo”, apostrofa un verso de *La carretera roja* [2002]) que promueve con frecuencia una crítica directa (de las secuelas de la guerra, del autoritarismo, de la censura y de las humillaciones del poder) y procura detenerse en la antesala del didactismo, el discurso panfletario y el aleccionamiento moral. Con todo, la conmoción lograda en los poemas mejores no debe su temblor a la declaración voluntarista del hablante, sino al verismo de la crónica de su vida marginal.

De hecho, el realismo sucio de David González, asentado en una experiencia radicalmente autobiográfica, se concibe como una narración de sucesos verdaderos —no solo verosímiles—, y reclama la transitividad estricta entre sujeto empírico y sujeto lírico: en sus poemas —sentencia el autor— “cualquier parecido con la ficción es pura realidad”, de ahí que haya acabado postulando resueltamente una *poesía de no ficción* (tal es el subtítulo de *Algo que declarar* [2007]). A cumplir con el mismo precepto de verdad o realidad se halla destinado el lenguaje aristado que conforma su registro expresivo, tal como desvela el precepto de Lao Tse que introduce sus *Sparrings* (2000): “Las palabras que dicen la verdad no son hermosas, / las palabras hermosas no dicen la verdad”. La premisa del vigor comunicativo heredada de los autores socialrealistas interviene, por último, en la elección de un prosaísmo desprovisto de vuelo imaginativo que privilegia la claridad y la concisión. Pero más que en la realización de este decálogo —a veces salvoconducto para la falta de rigor—, es en la pericia para provocar la sorpresa a partir de un detalle trivial, o en el impacto de los finales rotundos que, a modo de epifonemas, iluminan retroactivamente el texto, donde descansa gran parte del acierto constructivo y de la energía denunciadora.

Frente a la compulsión expresionista de Roger Wolfe o al confesionalismo tremendista de David González, el realismo *frío* de Pablo García Casado bucea en las zonas periféricas de nuestro presente colectivo —*Las afueras* (1997) es el título de su primer poemario— desde una temperatura “a muchos grados bajo cero” (en Correyero, 1998: 127). No es más complaciente su relato de esa otra realidad arrinconada en las cunetas del progreso que también alojan nuestras opulentas sociedades; pero una cuidadosa profilaxis (que suspende el juicio crítico) y un distanciamiento calculado (que confía a la frialdad compositiva el poder

perturbador del testimonio) ponen el sello distintivo a estas estampas fronterizas entre el poema y el relato, que inciden en la representación de un sexo degradado como sinécdoque de la incomunicación afectiva, hablan de unas vidas sometidas a las servidumbres de la tecnificación y del consumo, o dibujan a un individuo enajenado por las sordas presiones del *Dinero* (2007). En la elusión de cualquier prescriptivismo moral o ideológico, Pablo García Casado propone una relación con la noción de compromiso que concuerda con los modos más genuinos del *dirty realism* anglosajón y de su propulsor en España, con quien comparte también los referentes —no solo literarios— de filiación angloamericana (así lo explicita el segundo de sus títulos: *El mapa de América* [2001]).

La temperatura perseguida para la fabricación de sus atmósferas poéticas promueve en García Casado un realismo seco y despojado, heredero del minimalismo carveriano, que busca en la fidelidad del dato la “emoción objetiva”, en el uso de materiales extrapoéticos el factor de extrañamiento y en la premisa de la comunicabilidad la seducción del receptor. No por ello renuncia, con todo, a algunas licencias “generacionales”; y si la representación rítmica del discurso oral perceptible en sus hermanos mayores es sacrificada en una escritura que privilegia el ritmo del verso sobre el de la frase, la transitividad comunicativa de aquellos pierde inmediatez en la elaboración de una narratividad sincopada y elíptica, que gana a cambio poder de sugerencia por efecto de la fragmentación de planos y la superposición de imágenes y sentidos (Andújar Almansa, 2007: 36). Es un nuevo modo de ensanchamiento retórico del realismo figurativo, emparentado con el logocentrismo “órfico” de la joven generación a la que pertenece el cordobés.

La diversidad tonal del realismo sucio aún encuentra otro registro muy distinto en la voz de Manuel Vilas, que se ha aproximado a esta inflexión lírica a partir del viraje iniciado con *El cielo* (2002). Recientemente compilada bajo el significativo rótulo de *Amor* (2010), la poesía de Vilas se entrega a una paradójica celebración de la vida en su más rotunda materialidad, pese a no desconocer la trivialidad contemporánea. Ese amor, o exaltación, o plenitud, no es sino el motor de una energía rebelde y libérrima que encierra, como la “marca Vilas”, una ambición de desenmascaramiento de la realidad de nuestro siglo XXI (Vilas, 2010: 8). No en vano, bajo la exaltación gozosa trasparece una fértil mirada crítica, que no excluye al propio poeta, y que indaga en los mitos de la cultura urbana y en los iconos del consumo socavando las premisas de la sociedad que los alienta y su generoso abanico de lacras

—del calentamiento climático a la violencia de género, de la ambición imperialista a la especulación inmobiliaria—. Porque, como ha visto Bagué Quílez, esta poesía “anuenta con los artificios posmodernos, no comulga con su corolario moral” (2010: 54). De ahí que el enamorado himno al dinero, a los coches, a la prostitución o a los McDonald’s —“barata la carne, / barata la vida, baratas las patatas. [...] Si Lenin volviera, MacDonald’s sería el sitio” (*Resurrección*, 2005)— se halle atravesado por un corrosivo sesgo paródico, humorístico o satírico bajo el que sea adivina un designio quebrantador de la disciplina pequeño-burguesa y de su orden moral y estético. Por eso el personaje que toma la palabra en los poemas de Vilas y que se llama como él (aunque adopte múltiples registros y máscaras) empuña la bandera de la irreverencia y de la incorrección, o cruza la línea de un envilecimiento a punto de sabotear a cada paso una lectura en clave ética de su testimonio social. Pese a que lo que resulta de hecho boicoteado es el maniqueísmo y cualquier posibilidad moralizante, pues de lo que en el fondo se trata es de invertir la normalidad del pensamiento y de enfrentar al lector con sus propios prejuicios y fronteras morales (Espigado 2009).

La versatilidad retórica de este nuevo realismo se atiende en la poesía de Vilas a un discurso de gran musculatura narrativa y potente desparpajo lingüístico, donde la entonación prosaica no es ajena a los destellos líricos y aun a las fulguraciones himnicas a que da paso la celebración de lo inmediato. Esa facundia vitalista precisa para decirse el cauce del versolibrismo, cuando no toma la forma del poema en prosa, tan adecuada a la libertad expresiva que exige la propuesta y a la utilización de un lenguaje “sin prestigio vertical”. El propio Vilas elabora una sugestiva reflexión sobre este género híbrido altamente indicadora de las aspiraciones de esta clase de ruptura neorrealista con el figurativismo más convencional: aparte de su facultad democratizadora, el poeta pondera la idoneidad de este *agente doble* para desautomatizar la mitología de la “palabra poética” y acoger una representación dinámica de la realidad de la Historia, así como una determinación crítica incompatible con la idea de la literatura como lenitivo, asegurada por la “ficción esteticista” de la verticalidad. En suma, el cultivo del género obedece en Manuel Vilas al confesado propósito de devolver la “arqueología estética” de la *poesía* a una *literatura* situada a la altura de las circunstancias: “La literatura va en AVE y la poesía sigue yendo en el Talgo. El poema en prosa es una reconversión industrial de la poesía” (Vilas, 2010: 172).

### Entre el “lenguaje de la realidad” y la “realidad del lenguaje”

Sin que necesariamente haya de verse como una salida a la esclerotización de la experiencia (porque con ella convive desde los márgenes del canon), el desarrollo de una conciencia crítica que reedita las formas de la tradición del compromiso ha ido sumando adeptos en la última década del siglo XX. Jorge Riechmann es sin duda la expresión más madrugadora y vigorosa de esta senda lírica que impugna los códigos balsámicos de la “poética de la complicidad” para enarbolar sin complejos una nueva poesía política.

En rigor, los planteamientos de Jorge Riechmann radicalizan y prolongan la postura de un Fernando Beltrán que, desde el centro mismo de la poesía de la experiencia, se resolvía a censurar el narcisismo de un sujeto lírico acanallado o elegíaco, entregado a las efusiones subjetivas y a las evocaciones nostálgicas, para propugnar una “poesía entrometida”. En términos análogos —“los poetas deben hablar desde su vida, pero no de su vida” (1990: 32)—, Riechmann no tarda en denunciar la inconveniente reducción de la materia lírica al angosto anecdotario personal, la trivialización de una noción de experiencia que se desentiende de la transformación del sujeto y la escualidez de una poesía realista que no se mide con la realidad entera: “A quien se declara realista / hay que preguntarle lo primero / realista de qué realidades” (*La estación vacía*, 2000). Con todo, la singularidad de este poeta no reside tanto en la apertura del abanico temático a los asuntos civiles —aunque también, por la extensión que esta veta conquista en su obra— como en la articulación de un pensamiento revolucionario impugnador de la conciencia posmoderna. Amparado en la consigna brechtiana —“cambia el mundo, lo necesita”—, Jorge Riechmann promueve una poesía que modestamente acompañe al ser humano, apresado en vínculos de dominación, en su lucha por la emancipación. Claro que no hay asomo de mesianismo en tal propósito ni cabe ingenuidad alguna; de hecho, Riechmann no renuncia a la desmitificación paródica del célebre *dictum* celayano:

¿La poesía es un arma  
de futuro cargada?  
A lo mejor gastó  
mucho pólvora en salvas.  
A lo mejor el tiro salió por la culata.  
Acaso nadie supo  
con tino dispararla.

Quizá estaba cargada  
con pólvora mojada [...].  
(*Poesía practicable*, 1990)

El poeta confía, ahora bien, en el poder alquímico de la escritura y en la forzosa alteración de la realidad *nombrada*: si no hay poema que redima el mundo, su poder de conmoción y su alcance ideológico contribuyen siquiera a la formación de consciencia. Y aquí cobra sentido su “poética del desconsuelo”, que propugna una ruptura de la ilusión estética con el fin de boicotear la reconciliación lenitiva e inducir en el lector el duelo y la cólera. Sin embargo, este programa ya no se detiene en la perturbación del testimonio, sino que, acogido al gramsciano “optimismo de la voluntad”, verbaliza una ambición transformadora en la que hallan sentido las consignas movilizadoras del discurso revolucionario tradicional: “Dos manos entrelazadas cambian el mundo” (*Baila con un extranjero*, 1993).

En suma, la poética de Jorge Riechmann establece un doble juego de aproximaciones y distancias con sus precedentes canónicos mediatos, lo que le conduce asimismo a anteponer la noción del poema como instrumento de revelación a su condición de vehículo de verdades previas. Ello no obsta para que su vocación de resistencia incluya levantar acta notarial del sufrimiento humano: de ahí que las guerras “económicas”, la degeneración ecológica, la sátira del neoliberalismo o las secuelas de la globalización encuentren generoso acomodo en los textos del poeta. Pero la tarea de “hacer visible lo invisible”, en un momento histórico en el que prevalecen las formas más sutiles de dominación, demanda un análisis de la poeticidad que habilite nuevas formas de lenguaje. Por ello Riechmann, que parte de la adhesión a una “poética antisimbolista del realismo irrestricto”, regida por la transitividad expresiva y el imperativo de legibilidad (*Poesía practicable*), desemboca en un “realismo de indagación” desengañado de “la ilusión de un lenguaje transparente” (*Canciones allende lo humano*, 1998). Esta fórmula, que atiende al desvelamiento de lo real antes que a su reflejo, nombra el afán de combatir los procesos de tipificación de la realidad, y conduce al poeta a cuestionar los pactos lingüísticos de la convención figurativa (ya que solo podrían sancionar las certidumbres asentadas) para propugnar una palabra “no administrada” y radicalmente polisémica. Las “palabras de familia” de la figuración experiencial, clausurado su sentido en la semántica del poder, extienden a juicio del poeta una mirada unidimensional, amputadora de amplias parcelas

de la realidad; a cambio, una escritura experimental, “con recorridos múltiples y fractura interior” (Riechmann, 2006: 132), no solo libera al lenguaje de las mistificaciones de la ideología, sino que cuenta, además, con un poder de extrañamiento susceptible de penetrar en dimensiones que no están al alcance de una lengua desgastada por el uso:

La escritura  
nunca duplica la vida.  
La atraviesa  
como la aguja la tela  
y cuando el tiempo es fértil algo arrastra detrás  
prendido del hilo  
umbilical tembloroso

escritura que no es conocimiento  
sino un fraseo ardiente abierto hacia lo extraño.

(*Poema de uno que pasa*, 2002)

Con todo, y pese al convencimiento de que “cuando la realidad es hiperrealista / la poesía no puede ser redundante” (*Muro con inscripciones*, 2000), el *hiperrealismo crítico* de Riechmann no siempre es solidario con esta clase de registros; antes bien, despliega un generoso repertorio de lenguajes y géneros discursivos —de la concentración aforística a la expansión expresionista, de la palabra fragmentaria a la sintaxis de la crónica, de la imagen surreal a la dicción funcional de la doctrina— cuyo cruce se establece, según ha visto Miguel Casado (1995: 120), entre dos voluntades igualmente tensas: la de expresión —o indagación— y la de comunicación —o vinculación—.

La propensión teorizadora de Jorge Riechmann, tanto como su torrencialidad y versatilidad creativa, no tardaron en convertirlo en un poderoso referente imantador de una serie de autores que, a finales de los noventa, intentan una indagación crítica de la realidad inseparable de la investigación de un lenguaje irreductible a los sistemas representativos del pensamiento dominante. Es el caso del colectivo valenciano Alicia Bajo Cero, que compendia en un enunciado del poeta —“no seguir hablando el lenguaje del poder”— lo esencial de su programa creativo. Tal cosa implica, una vez más, la pretensión de reemplazar los códigos vigentes, en virtud de una nueva resistencia a concebir el lenguaje como un mero instrumento transparente al servicio de la comunicación de significados estables. Ya que para este colectivo,

heredero de la teoría estética de Adorno, la dimensión revolucionaria de la poesía reside en su posibilidad de quebrar el lenguaje que media en las relaciones de dominio. Ello exige la habilitación de procedimientos desautomatizadores de la lengua social —el recurso a la elipsis, al fragmento y a lo inacabado—, que no solo atestiguarían mejor la catástrofe histórica de un mundo hecho pedazos, sino que expondrían el discurso a la intervención crítica de un lector que la propaganda institucional quiere pasivo y desmemoriado (Méndez Rubio, 2004: 140).

Si la radicalización de este programa conduce a algunos autores a construir su territorio poético en las afueras de la referencialidad, la escenificación de lo real aún halla cabida en la poesía de Enrique Falcón; por más que la refracción y el desvío lingüístico desquicien la continuidad del discurso instrumental, como forma de poner en crisis cualquier concepción dogmática de la realidad o del significado y de contrarrestar, de camino, la propiedad consoladora de una poesía “tranquila” y complaciente con lo estatuido. *La marcha de 150.000.000* (2009), epopeya en cinco libros cuyo sujeto colectivo de filiación maia-kovskiana —“150.000.000 es el nombre del autor de este poema”— narra el éxodo masivo de la población del Tercer Mundo hacia los opulentos países del Norte, es tal vez el ejemplo más acabado de esta receta lírica. La enunciación de las lacras de la sociedad capitalista se confía a una voz *alterada* o atravesada por los otros, también en el choque de registros que desvelan una expresión plural (Méndez Rubio, 1998: 9). En busca de una praxis “conflictiva” (refractaria al significado único, cautivo del pensamiento único), Falcón funda una comunicación irracional deudora de los modos del surrealismo, que hace descansar su disidencia en la descomposición del lenguaje normativo, en la dislocación sintáctica y rítmica y en la irreductibilidad o la apertura semántica:

Como un músculo mordido,  
 como un cuenco de salitre  
 vi tu huida de las chozas, tu muerte en  
 matemática  
 oleada de sogas y puñales,  
 la mordaza de la hoja tras el ruido  
 cuando era necesario detenerse frente al  
 mar,

no yo,  
 antes que cayeran las sonajas de la noche  
 y cantaran con tu nombre los aullidos del  
 mundo.

(*La marcha de 150.000.000*)

Por virtud de esa apertura, la denuncia —de la explotación y el desarraigo de los marginados, de los inicuos desequilibrios de nuestra era globalizada, de las secuelas medioambientales de una mentalidad mercantilista— “no se momifica en tesis” (Moga, 2009: 21); más allá de que lo *político*, como puntualiza Miguel Casado, no descansa únicamente en “el *mensaje*, un plano separado de ideas, sino el modo en que se concibe y articula el conjunto del trabajo textual” (2009: 26). Y, en efecto, la tensión elocutiva del poema, atenido a una vigorosa percusión salmódica que redobla el efecto acusatorio, solo acude a apuntalar la catástrofe narrada.

Concordantes con los supuestos ideológicos del núcleo valenciano, aunque no con sus modelos de representación lírica, se hallan los llamados “poetas de la conciencia” vinculados al colectivo onubense *Voces del Extremo*. Este grupo capitaneado por Antonio Orihuela —que reúne a autores como Eladio Orta, Manuel Moya, Vicente Muñoz Álvarez o Isabel Pérez Montalbán— hereda de las poéticas comprometidas de treinta años atrás la voluntad de denuncia incisiva y explícita, así como una palabra narrativa de extraordinaria claridad referencial, rigurosamente transitiva y rayana en el prosaísmo, garante de una eficacia comunicativa entendida, igual que entonces, como potencia revolucionaria. La novedad, ahora bien, reside en un componente de provocación, solidario con una concepción de la escritura como “acto de *terrorismo cultural*” (Bagué Quílez, 2006: 161), que funda su carácter transgresor en el cultivo de una poesía limítrofe o decididamente antipoética, tangente por momentos con la técnica del realismo sucio. Así pues, la erosión ideológica de la poesía de la conciencia no solo se confía a la carga crítica de los significados o a la virulencia del mensaje, sino también a la fuerza “delictiva” de un vehículo lingüístico impertinente y estéticamente anárquico, que busca irritar al lector mediante el desconcierto de expectativas, la deliberada ausencia de concesiones al buen gusto y el quebrantamiento de los usos de la tradición.

En consecuencia, lo que ahora resultará impugnado en el modelo lingüístico de la experiencia no será su condición referencial sino su concierto “anestésico” con las pautas de la clasicidad, con una

convención poética en la que no solo se aprecia un resabio conservador, sino también su inoperancia para la representación de una realidad social compleja e injusta. Tales son los planteamientos que conducen a Antonio Orihuela a legitimar la naturaleza antipoética (incluso, no-poética) de un discurso lírico que subordina los requerimientos estéticos al imperativo ético desvelar la *verdadera* realidad:

Sí, puede que mi poesía ya no sea poesía,  
porque llega un momento en el que ya no se puede seguir siendo  
por más tiempo un cómplice, silencioso,  
de lo que R E A L M E N T E pasa.

(*Edad de hierro*, 1997)

Claro que, a la larga, este talante antirretórico no deja de generar una retórica de otro signo, que, al ir cristalizando y formalizándose, convirtiéndose en fórmula estereotipada y previsible, acaba por perder su eficacia desautomatizadora y la funcionalidad transgresora en que halló su sentido (Sánchez Torre, 2002: 50). De cualquier modo, la radicalización del prosaísmo o de la voluntad antipoética es solo el registro más pulsado por las *Voces del Extremo*: estas hallan, a cambio, en la tonalidad expresionista de Isabel Pérez Montalbán una dicción compatible con los dispositivos retóricos clásicos y una mayor pulcritud expresiva; con lo que su reflexión equidistante de la evocación autobiográfica y la preocupación histórica gana en elaboración estética lo que pierde en contundencia y en frescura conversacional.

En general, ni la disparidad de timbres y de tonos, ni las tensiones que separan sus posturas retóricas —entre el “lenguaje de la realidad” y la “realidad del lenguaje” (Méndez Rubio 2002)—, empañan la armonía en que conviven las formas de esta nueva “poesía en resistencia”, congregadas por un mismo estatuto periférico respecto del canon estético vigente. Enrique Falcón reunía a buena parte de los nombres citados (con los componentes del colectivo sevillano La Palabra Itinerante) en su antología *Once poetas críticos en la poesía española reciente* (2007), y acertaba a sugerir la pluralidad de registros ensayados por este derrotero crecientemente transitado en la primera década del siglo:

Los registros aquí experimentados [...] se mueven del objetivismo documental a la deriva libertaria, de la poesía de la conciencia al torrencialismo irracional, del vanguardismo crítico al realismo más contundente, del relato narrativo al discurso atomizado, de la historia

de la memoria al ejercicio de la ironía, del impulso visionario a las prácticas saludables de la lucidez, y —en fin— de las tácticas disidentes de la sugestión a las estrategias materialistas del extrañamiento (Falcón, 2007: 12).

### Los poetas “deshabitados” y la deserción de la épica

No es poco significativo que la antología que acaba de citarse, ilustradora de una diversidad retórica en la que, en cualquiera de los casos, una noción “plana” de realismo podría “resultar agujereada” en más de un aspecto (Falcón, 2007: 12), aparezca presidida por este texto de Roberto Juarroz tomado de su ensayo *Poesía y realidad*: “El poeta es un cultivador de grietas: fractura la realidad aparente, o espera que se agriete, para captar lo que está más allá del simulacro”. No por azar Juarroz es un imprescindible referente de Jorge Riechmann, quien, con él, ha reivindicado la “poesía vertical”, aquella que “*indaga* en el revés del mundo” buscando su cara oculta, y que debiera conjugarse con la “poesía horizontal”, la que “se sabe compañera de todo lo existente” y *da testimonio* de lo que pasa (2003: 18). En la búsqueda de esta integración se juega hoy el trabajo de Riechmann, aunque “la extrañeza” va siendo cada vez la latitud más visitada; por eso, para él, “en poesía el realismo no tiene que ver con la representación” (1998: 134), y se concibe como una actitud moral mucho antes que como un repertorio de convenciones.

Así ocurre también cada vez más en la poesía de ahora mismo, sobre todo en la creada por una nueva generación cuya distancia con la producción anterior ya no parece únicamente de índole retórica. Juan Carlos Abril, que exploraba las afinidades discursivas de esos jóvenes poetas en su antología *Deshabitados*, se refería a “una tercera vía, alejada del naturalismo y de las metafísicas” (2008: 22), en que había cristalizado la vieja ruptura interior, y en la que tomaban claro impulso los recortes en la figuración y en el eje narrativo. El viraje poético, en efecto, ya se apreciaba en *La lógica de Orfeo* (2003), donde Luis Antonio de Villena, a la vez que anunciaba la superación de antiguas dialécticas, ilustraba el cultivo de un realismo en el que la anécdota quedaba trascendida por la imaginación simbólica y donde trabajaban a la par razón e inconsciente. Ello no era sino el corolario expresivo de una sensibilidad que extremaba las secuelas de la crisis posmoderna: si la arquitectura efímera de los tiempos ya abocaba a una conflictiva relación de extrañamiento con el presente cotidiano y la propia identidad, los nuevos discursos expresan más que nunca

su sospecha de una realidad inestable y de *centro inaccesible*, acorde con una materialidad hecha añicos y con una subjetividad difusa y descentrada. Naturalmente, “la alteridad y el extrañamiento ante lo cotidiano no solo influyen en la aproximación a la realidad inmediata, que aparece voluntariamente *desenfocada*, sino también en la forma de transcribirla” (Bagué Quílez, 2010: 53). Más aún cuando todo ello no puede desligarse de la desconfianza en el contrato lingüístico entre significantes y significados —entre palabra y mundo— que define a la que Steiner ha bautizado como era del epílogo o de la post-palabra (García, 2011: 99).

Por ello, desde los últimos años del pasado siglo se ensayan nuevas fórmulas de representación lírica que afectan a la asimilación y verbalización de la crítica social y promueven una inflexión en los compromisos de la poesía. Bagué Quílez (2010: 52-55) clasificaba recientemente estos nuevos modos de comunicación con la realidad poetizada bajo las fórmulas de “compromiso con el lenguaje” (relacionado con el *nuevo simbolismo* postulado por Luis Muñoz), “compromiso con el discurso” (una *poesía-palimpsesto* en la que incluía la impregnación “popular” de la escritura de Vilas) y “compromiso con la mirada” (una poesía *en construcción* que desvela las fisuras de un universo fragmentado). Preparadas en la cocina de la poesía más joven, la mayoría de estas recetas revela su resistencia a identificar la transcripción de la realidad con el reflejo especular de su superficie, y hace, en efecto, buena la fórmula de Guillén oportunamente convocada por Bagué y Santamaría: “La realidad está representada, pero no descrita según un *parecido* inmediato. Realidad, no realismo” (2013: 20). Una realidad *bajo las grietas* que, si palpita más allá del *simulacro* de la superficie, pone en crisis la denotación, promueve el adelgazamiento del hilo argumental y diluye el anclaje anecdótico hasta la completa disgregación de los referentes extratextuales. Pero este límite retórico, que abandona la fe en la representación realista por una ilusión de realidad confiada a la abstracción o al claroscuro y a la latitud discursiva del fragmento, resulta esta vez inseparable del escepticismo sobre la capacidad del poema para establecer un nexo útil con el mundo. De ahí que, como bien ha visto Andújar Almansa, los interrogantes que dibuja la joven poesía tiendan a ser “de índole ensimismada”, o alternen, si no, con las indagaciones lingüísticas:

Con ellos ya no asistimos a ningún tipo de reflexión proyectada hacia el exterior a través de análisis de experiencias vitales y decisiones

éticas, sino que nos situamos ante experiencias de orden intelectual, observaciones de la sensibilidad, percepciones con difícil argumentación y abismamientos hacia imprecisos horizontes interiores (Andújar Almansa, 2007: 32).

También Morales Barba (2009) apuntó tempranamente la introspección o “narcisismo” —junto con el fragmentarismo y el compungimiento— como respuesta generacional a la época de la desolación. Claro que no falta la mirada a nuestro tiempo, un tiempo retratado como hueco e inane —la *era del vacío*— y encarado desde un sereno nihilismo que no desconoce la rebeldía. Pero el nuevo “*hombre sin atributos* esencialistas” (Prieto de Paula, 2010: 44), sumido en la desorientación ideológica y más que nunca *echado a perder* (2007) — como reza un título de Carlos Pardo—, ha dicho definitivamente *Adiós a la época de los grandes caracteres* (2005) —como propone ahora Abraham Gragera—. Y ello, además de la definitiva descreencia de los grandes relatos explicativos, implica “el convencimiento de que es imposible cualquier legitimidad más allá de la verdad singularizada del individuo” (Andújar Almansa, 2008: 41), una verdad que se le vuelve huidiza a un sujeto de rasgos borrosos que ha de comenzar por reconocer sus perfiles. Por ello, si la hoja de ruta de los nuevos poetas señala un lugar estético para la insubordinación moral, este se halla en la indagación de espacios lingüísticos de desconcierto, de ese discurso *en construcción* liberado “del proceso instrumental y de las adherencias de lo común” (Gorría, 2014: 48), congruente con la percepción extrañada de lo real y la inquisición en la incertidumbre. Una inquisición que, a la postre, pone al descubierto la impotencia del compromiso con una realidad *provisional* y tan inasequible como intransitable. No en vano, bajo los auspicios del “efecto 2000”, las huestes de la poesía más joven parecen haber desertado de las geografías épicas.

### Obras citadas

- Abril, Juan Carlos, ed. *Deshabitados*. Granada: Diputación, 2008.  
 Andújar Almansa, José. “Retrato robot de la poesía reciente”. *Paraíso* 2 (2007): 23-38.  
 ——. “Paisaje de la poesía española última”. *El Maquinista de la Generación* 15 (2008): 32-42.  
 Bagué Quílez, Luis. *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-Textos, 2006.

- . “Reglas del compromiso. Poesía para después de la batalla”, en *Poesía española posmoderna*. Ed. María Ángeles Naval. Madrid: Visor, 2010. pp. 37-61.
- . “Poesía española bajo el efecto 2000 (dos o tres cosas que sé de ella)”, *Ínsula* 805-806 (2014): 5-8.
- Bagué Quílez, Luis y Alberto Santamaría, eds. *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*. Madrid: Visor, 2013.
- Casado, Miguel. “Para recuperar los nombres. Sobre la poesía de Jorge Riechmann”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 544 (1995): 113-124.
- . “El árbol solo”, prólogo a Enrique Falcón. *La marcha de 150.000.000*. Zaragoza: Eclipsados, 2009. pp. 25-26.
- Correyero, Isla, ed. *Feroces. Marginales, radicales y heterodoxos en la última poesía española*. Barcelona: DVD, 1998.
- Espigado, Miguel. “Escribir con el cuerpo. Acerca de *Calor*, de Manuel Vilas”. *Químera* 15 (2009): 15-17.
- Falcón, Enrique, ed. *Once poetas críticos en la poesía española reciente*. Tenerife: Baile del Sol, 2007.
- García, Miguel Ángel. “Gramáticas de la creación en la joven poesía española”, en *Gramáticas del fragmento*. Ed. Juan Carlos Abril. Granada: El Genio Maligno, 2011. pp. 67-127.
- Gorría, Ana. “Respirar como un río contra todo lo que desaparece”. *Ínsula* 805-806 (2014): 48.
- Lanz, Juan José. “La generación del 80. Límites históricos y socio-culturales”. *La Página* 25-26 (1996): 17-29.
- Méndez Rubio, Antonio. “Incendio y mutilación del sentido que avanza (con nosotros)”, prólogo a Enrique Falcón. *La marcha de 150.000.000 [1. El saqueo. 2. Los otros pobladores]*. Valencia: 7 i mig, 1998. pp. 7-10.
- . “Otra poesía es posible. La cuestión del sujeto y la crítica social en la poesía reciente”. *Ínsula* 671-672 (2002): 42-44.
- . “Memoria de la desaparición: notas sobre poesía y poder”. *Anales de Literatura Española* 17 (2004): 121-143.
- Moga, Eduardo. “Ciento cincuenta millones”, prólogo a Enrique Falcón. *La marcha de 150.000.000 [1. El saqueo. 2. Los otros pobladores]*. Valencia: 7 i mig, 1998. pp. 21-24.
- Morales Barba, Rafael. *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*. Madrid: Devenir, 2009.
- Naval, María Ángeles. “De la crisis del realismo social a la formulación de un realismo posmoderno”, en *Poesía española posmoderna*. Ed. María Ángeles Naval. Madrid: Visor, 2010. pp. 120-140.
- Oleza, Joan. “Un realismo postmoderno”, *Ínsula* 589-590 (1996): 39-42.

- Prieto de Paula, Ángel L., ed. *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia (Antología)*. Madrid: Calambur, 2010.
- Riechmann, Jorge. *Poesía practicable*. Madrid: Hiperión, 1990.
- . “Empeños”. *Zurgai* (2003): 18-23.
- . “Poesía que no cede a la hipnosis (Sobre los tres mundos, los cuatro riesgos y la fractura interior de las palabras)”. *Resistencia de materiales. Ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo (1998-2004)*. Barcelona: Montesinos, 2006. pp. 31-136.
- Saldaña, Alfredo. “Roger Wolfe, una sensibilidad otra”. En *Postmodernité et écriture narrative dans l’Espagne contemporaine*. Ed. Georges Tyras. Grenoble: CERHIUS, 1996. pp. 261-271.
- Sánchez Torre, Leopoldo. “De lo real y sus retóricas: realismo y anti-poesía en las nuevas poéticas del compromiso”. *Ínsula* 671-672 (2002): 49-53.
- Scarano, Laura. “Ciudades escritas (Palabras cómplices)”. *Celehis* 11 (1999): 207-234.
- . “Tres voces inconformistas en la *aquejarre* urbana (Beltrán, Riechmann y Wolfe)”. *Espéculo* 42 (2009): 1-25.
- Siles, Jaime. “Dinámica poética de la última década”. *Revista de Occidente* 122-123 (1991): 149-169.
- Vilas, Manuel. “El agente doble (sobre el poema en prosa)”. *Poesía española posmoderna*. Ed. María Ángeles Naval. Madrid: Visor, 2010. pp. 67-176.
- . “Palabras para Amor”. *Amor. Poesía reunida, 1988-2010*. Madrid: Visor, 2010. pp. 7-11.
- Villena, Luis Antonio de, ed. *10 menos 30. La ruptura interior en la “poesía de la experiencia”*. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- . *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- ed. *La lógica de Orfeo (Antología)*. Madrid: Visor, 2003.
- Wolfe, Roger. *Hay una guerra*. Madrid: Huerga & Fierro, 1997.

# **Apuntes para construir un canon en la joven poesía en español (1970-1985)**

REMEDIOS SÁNCHEZ GARCÍA  
UNIVERSIDAD DE GRANADA

*Recibido: 14 de noviembre de 2017*

*Aceptado: 5 de diciembre de 2017*

**Abstract:** The present article, based on the definition of the concept of literary canon, analyzes the latest trends of poetry written in Spanish language by the most significant authors born between 1970 and 1985. Likewise, from the awareness that literary work is a product of the historical, social and ideological circumstances of the societies that produce it, the article tries to elucidate the way in which we can build a plural and heterogeneous panorama of poets that responds to the new social paradigm of the digital age.

**Key words:** Canon, aesthetic trends, young poetry, Spanish language, 21st century.

**Resumen:** En el presente artículo, partiendo de la definición del concepto de canon literario, se realiza un análisis de las últimas tendencias de la poesía escrita en español por los autores más significativos nacidos entre 1970 y 1985. Asimismo, desde la conciencia de que la obra literaria es producto de las circunstancias históricas, sociales e ideológicas de las sociedades que las producen, se trata de dilucidar la manera en que se puede construir un panorama plural y heterogéneo de poetas que responda al nuevo paradigma social de la era digital.

**Palabras clave:** Canon, tendencias estéticas, poesía joven, lengua española, siglo XXI.

## 1. Punto de partida. El concepto de canon

Definir lo que implica el concepto de canon ha provocado, a lo largo de la historia, debates y discusiones acaloradas en tanto en cuanto resulta bastante complejo desvincular canon de gusto estético. Habida cuenta de esta premisa, tomaremos como punto de partida algo en lo que la mayoría de estudiosos seguramente coincidirá: que tiene que existir algún mecanismo de selección de textos dentro del corpus estético tan amplio y heterogéneo de cada periodo literario. Máxime en el momento actual donde “publicar” un libro es tan fácil como colgarlo en una plataforma digital o convertir un poema en viral es cosa de subirlo a las redes (twitter, Facebook, Instagram y lograr el apoyo de algunos seguidores que luego lo irán haciendo famoso exponencialmente con sus retuiteos o compartidos). De todas formas, el canon sigue siendo aún una cosa más seria, más académica y más rigurosa que sólo se edifica con el paso de los años frente a la inminencia en esta era digital. Ésas obras, si sobreviven una vez que han pasado por el tamiz balsámico que es el tiempo y siguen suscitando el entusiasmo del público lector, deben conformar una suerte de selección representativa de la estética de un momento literario y por lo tanto formar parte de la tradición del canon.

Todo ello sin perder de vista que, como afirma Pozuelo Yvancos, “los valores estéticos son cambiantes, movedizos y fluctúan en función del periodo histórico en el que nos encontremos” (1996: 4). Esto si lo miramos con perspectiva histórica, pero también con algo de ingenuidad —buscada, claro— porque la Historia de la Literatura, con mayúsculas, o de cualquier cosa la escriben los vencedores de cada época. Y también hay vencedores y vencidos en poesía, que nadie se llame a engaño. Partiendo de esto, de que hay un canon que eligen para perdurar los teóricos de la Literatura vinculados a los vencedores, si lo planteamos desde un enfoque puramente epistemológico, ¿quiénes son esos sabios que determinan lo que debe conformar o no el canon? ¿Quién marca lo que no debe perderse, lo que hay que preservar para hacerlo llegar a las siguientes generaciones? Y, ¿atendiendo a qué criterios se ha venido haciendo? Esto, que ya apuntaba en trabajos anteriores (Sánchez García 2015), lo sigo pensando ahora.

Hasta este momento, un grupo muy selecto y minoritario de cultos bibliófilos de cada época, eran los dueños del “capital cultural” al ser “poseedores de la nobleza cultural” de la que hablaba Bourdieu (1998: 23) y, por lo tanto, capaces de conocer la inmensidad de la literatura de una lengua, o de un país (que, en el ámbito del español aunque a

veces se nos olvida, no son la misma cosa) han construido, cada uno desde su singularidad y su percepción, un proyecto de canon personal y singular. O en palabras de Fokkema, “un canon de literatura puede ser definido a grandes trazos como una selección de textos bien conocidos y prestigiosos, que son usados en la educación y que sirven de marco de referencia en el criticismo literario”, pero siempre teniendo en cuenta que “cualquier modelo histórico formado por dichos poemas y libros resulta aún más relativo” (Debicki, 1997: 8), especialmente si no ha sucedido el tiempo suficiente para tener una idea clara de hasta qué punto se ha perpetuado una determinada tendencia o estética.

No hay que olvidar a Juan Carlos Rodríguez en su planteamiento de la Norma que marca el canon entendido como “capital cultural” bourdieano:

Quiero decir: hay que tener en cuenta la posible parálisis o la inmovilidad congeladora de la Norma o el Campo literario en que nos movemos. Matizando los términos, convendría precisar acaso que la norma se plantea desde lo que hemos llamado radical historicidad del inconsciente ideológico; Bourdieu (de forma paralela a Deleuze) establece la noción de Campo literario, por un lado a partir de las diferencias sociales del gusto estético, lo que él llama la distinción; y a la vez con la necesidad de incidir en el hecho de que es la propia Norma o el propio Campo quien define lo que es o no es literatura —o buena y mala literatura—. De todos modos creo que aún queda por señalar un último matiz significativo: la valorización (del autor, del texto, del lector, en un sentido similar al que Marx utilizaba para hablar de la valorización de la producción/ reproducción). Pues de hecho sin valorización productiva no hay reproducción posible de ningún tipo de discursos. Así podemos considerar a la valorización como el verdadero espacio donde se realizan las variantes ideológicas de la Norma o como el sismógrafo de las variantes sociales del campo (2002: 56).

Claro, eso de valorar/desvalorizar, legitimar/deslegitimar a un autor es un problema serio, precisamente porque vamos a chocar con los cambios de la ideología (Aparicio 2016). Si de verdad se pretende preservar y mantener lo mejor de cada momento, conviene sobrevolar como críticos la ideología hegemónica porque, por ejemplo, Góngora, uno de los pilares barrocos, ha sido un autor ignorado por los mantenedores del fuego sagrado que es el canon durante tres siglos, hasta que los poetas de la Generación del 27 lo recuperan con el archiconocido acto de Sevilla dando un vuelco a “la tabla de valores”

(Bourdieu, 1998: 165); o muchos de los propios autores del 27, olvidados durante demasiado tiempo. No vale sólo jugar con las cartas marcadas que implica seleccionar lo que manda una ideología, un grupo de poder de un momento histórico concreto (volvemos a la radical historicidad de la literatura), para ganarse el respeto de los críticos mayores y de los que han venido marcando las pautas en los últimos decenios.

O sea, que tenemos dos variables que se vienen aplicando sistemáticamente que conviene analizar: una, el gusto del antólogo, que con demasiada frecuencia determina la selección de escritores, a veces por convicción teórica y, otras, por amistades y enemistades; y, dos, la ideología dominante de ese momento concreto que marca qué autores son los adecuados —y cuáles no— para “representar” en el porvenir literario ése momento concreto. Y ahí es donde ha estado la batalla entre investigadores, críticos literarios y otros estudiosos; dicho en palabras de Pozuelo, “mucho ira y poco estudio” (1996: 3) es lo que hemos tenido hasta ahora salvo en un punto de encuentro que es que, para edificar un canon, resulta esencial: la complicidad que se produce entre autor y lector mediante el texto literario que funciona como nexo si queremos lograr lectores competentes que aprecien el valor del texto. Es decir, si al lector no le gusta el texto, aunque todos los críticos del mundo se pongan de acuerdo, no pertenecerá al acervo colectivo. Muy en la línea de lo que decía Manuel Machado, tan denostado en España aún por cuestiones puramente ideológicas ajenas a su calidad literaria de que “Hasta que el pueblo las canta, / las coplas, coplas no son, / cuando las canta el pueblo, / ya nadie sabe el autor”. Para entrar a formar parte verdaderamente del canon el poeta tiene que pertenecer al acervo colectivo de la comunidad.

Tal vez una definición de partida de canon podría ser la de Enric Sullá, que lo define como “una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas” (1998: 12). Pero, entonces, a las dificultades para concretar que ya teníamos del quién elige se suma otra y no precisamente baladí: ¿de qué manera se aprecia si una obra es valiosa o digna? El planteamiento, que es de Mignolo, está justificado: “Preguntas como quién decide por quién y por qué debería leerse un grupo de textos determinado tomarán el lugar de preguntas como qué se debería leer” (1991: 256).

Con eso, volvemos a la pregunta originaria: lo decide el crítico, el antólogo, el estudioso, pero el criterio selectivo (o a veces la ausencia de él que convierte antologías en antojo-logías) sigue siendo el problema.

Porque el canon literario en el siglo XXI, resulta absolutamente imposible sin acuerdo, habida cuenta de que el corpus literario de obras publicadas cada vez es más amplio porque responde a la sociedad 2.0, pero no inabarcable si los estudiosos trabajan en equipo y sin la ira a la que antes aludíamos. Seguramente, una entelequia, pero al menos convendría intentarlo siendo conscientes de que, por mucho que la originalidad sea fundamental para formar parte del canon (“Toda poderosa originalidad literaria se convierte en canónica” [Bloom, 1994: 35]), también la ideología lo va a condicionar (J. C. Rodríguez 1999) dificultando su objetividad selectiva atendiendo a criterios puramente artísticos que, no nos llevemos a engaño, tampoco son totalmente objetivos.

Lógicamente (y esto es lo que criticaba Bloom, lo que él considera altamente perjudicial), a los criterios estéticos se suman ahora criterios éticos vinculados al deseo de contentar a supuestas literaturas de género, raza, etc. que condicionan demasiado la construcción del canon, según su criterio. Es decir, la tan manida cuestión de estética (la Musa, en su opinión que yo no comparto, “siempre toma partido por la élite” [1994: 44]) frente a ética, asociada en bastantes ocasiones a lo políticamente correcto y a que nadie debe quedarse fuera del canon, excluido por la ausencia de valores estéticos si pertenece a un grupo minoritario.

Supone esta idea el paso al canon total y eso sí que es una entelequia absoluta porque entonces no es canon sino enciclopedia o compendio. Tal vez habría un justo punto intermedio que es donde deberíamos trabajar los críticos contemporáneos, desde la conciencia de que los avances electrónicos son la clave para difundir las obras y ampliar el mercado. Porque, nos guste o no, la literatura es una realidad polisistémica (lo aclara Even-Zohar 1999) y —y cada vez más— un mercado multimedia, un producto de consumo fruto de una realidad ideológica plural que, una vez terminado por el autor, el mercado (con todos los condicionantes que ello implica) lo acerca a un lector capaz de interpretar el texto a partir de su percepción del mundo, normalmente con un código social común entre ambos, si hablamos de la literatura contemporánea. El hecho literario crea un mundo compartido, dice Luis García Montero (2014: 14).

En este inicio del siglo XXI hay una literatura escrita en español (*summa* de lo que se escribe en España y en Latinoamérica) que responde, en mi opinión, a unos intereses compartidos y a un legado común superando las fronteras culturales de las que hablaba Mignolo (1998: 268) en esta sociedad postindustrial. Porque la concepción de

la literatura actual viene marcada por una serie de claves: escritura, lectura, interpretación, difusión y enseñanza. Sin eso, el camino es difícilmente transitable. Y así, coincidimos con Sullà, el único modo de interpretar lo literario canónico es ampliando el concepto de canon atendiendo a la actual realidad multicultural muy en consonancia con algunas ideas de Lotman y la Escuela de Tartú que defiende que el texto literario es un universo semántico, sí, que cumple todas las funciones del lenguaje de las que se ocupó Jakobson, pero dentro de una estructura cultural mucho más amplia. Porque no se trata de una cuestión de cuotas meramente. Eso no es literatura. Eso es diplomacia, que para analizar lo literario no vale porque escribir siempre implica una toma de postura ante el mundo.

Requiere esta idea una profundización mayor teórica y práctica con una prioridad que nos devuelve al principio: el concepto de calidad y riqueza cultural (Lotman 1995) integrado en la lucha dialéctica dentro del sistema entre lo que ya está canonizado y lo que pretende integrarse dentro de ese canon que es, por lógica, cambiante y no estático, que evoluciona conforme evoluciona la cultura y la sociedad en que se produce. Eso obliga al escritor a estar también siempre en constante perfeccionamiento pues el lector abandona un libro en cuanto le resulta incomprensible o ajeno a sus intereses.

Y, mientras, en Hispanoamérica, el debate sobre el canon se desarrolla en tres niveles según plantea Mignolo:

A nivel vocacional, un canon literario debería verse en el contexto académico (¿qué debería enseñarse y por qué?). A nivel epistémico, la formación del canon debería analizarse en el contexto de los programas de investigación, como un fenómeno que debe ser descrito y explicado (¿cómo se forman y se transforman los cánones?, ¿qué grupos o clases sociales esconde el canon?, etc.). A nivel de las fronteras culturales, un canon debería considerarse como relativo a la comunidad y no como una relación jerárquica respecto a un canon fundamental, ni tampoco dentro de un modelo evolutivo en que los ejemplos canónicos se convierten en el paraíso al que aspiran las literaturas y en medida de la organización jerárquica (1991: 145-146).

O clarificando más, en un ámbito de transculturalidad lógica como en el que nos encontramos actualmente:

Mientras el canon implica cuestiones de identidad (¿qué es lo latinoamericano?), el corpus necesita de parámetros locativos (¿dónde y cuándo se relacionaron las prácticas discursivas en cuestión?). No

obstante, la posibilidad de pensar en cánones paralelos, coexistentes y mutuamente alternativos incluye una movilidad del canon en el corpus que depende, en última instancia, de las identidades individuales y grupales y del poder ejercido por los sujetos del discurso y la institución que los apoya y los promueve en el espacio social (Mignolo, 1994-1995: 29).

Tantas vueltas se le ha dado al asunto por las impostura teóricas y los intereses creados, que se ha llegado al límite de plantearse si existe o tiene auténtica validez el concepto de canon en el XXI atendiendo a las claves de la literatura actual en lengua española (reitero: la actual poesía española y la Latinoamericana, en mi opinión, van casi de la mano en el proceso evolutivo de los últimos años), al menos.

O sea, que debemos replantearnos la perspectiva tradicional de ‘canon’ atendiendo a que hay factores nuevos en liza y una heterogeneidad estética enriquecedora, lo que nos obliga a cambiar las formas y las “normas” para construir esta nómina de autores y obras que representan al discurso de la posmodernidad. Y el planteamiento debe cimentarse, a nuestro modo de ver, desde una equidistancia de ambas posturas.

El canon actual ya no puede percibirse desde aquella superioridad moral de una clase dirigente tradicional, como si hubiese que decidir desde arriba lo que deben leer los de abajo. Son ahora “los de abajo”, los lectores, los que dan las claves para construir un canon que se base en qué libros son los que se leen y qué autores interesan. Otra cosa es, cuando menos, ridícula y, cuando más, una muestra de absurda soberbia. Y no se puede trazar desde la ruptura global con la tradición. Ha escrito García Montero algo que a veces parece que se nos olvida a pesar de que debería ser elemental: la importancia del “reconocimiento de una herencia que perfila al mismo tiempo la conciencia individual de nuestros deseos y el reconocimiento de nuestra deuda con los demás. El derecho a admirar merece ser cultivado en estos tiempos. Forma parte de la ética de la resistencia dentro de una sociedad dominada por el descrédito” (2014: 37). Descrédito, también ante lo literario y ante la visión tradicional del canon.

El canon debiera entenderse ahora como algo permanentemente abierto a lo nuevo, y más allá del mercantilismo y del marketing, como una elección (eso no va a cambiar, siempre hay que elegir) de los referentes valiosos que funcionan como espejo cultural e ideológico de la identidad cultural (Sullà, 1998: 11) que marcan las claves literarias concretas de cada momento. Pero no elaborado por una persona, un

individuo al que otros siguen, sino como fruto de muchas voces, un canon construido aprovechando la coralidad de los estudiosos que, desde su independencia y sus años de estudio, valoran aquello de lo que saben. La suma de una diversidad de voces autorizadas por el trabajo y el estudio, sin rencores ni resentimientos, seguramente, nos acercan más a esa norma y hace habitable el ambiente literario. De esa suma de elecciones, quedará, con el paso del tiempo, una mínima parte, la esencia que formará parte de algo mucho más amplio, la perspectiva diacrónica del canon que no se puede decidir en este momento sobre los autores que están en pleno proceso de creación de su obra, depurando su voz en una suerte de constante reinventarse a sí mismos, mirando hacia adentro y hacia afuera (es decir, ética y estética) en la permanente búsqueda/negociación de su identidad y del significado del mundo en el que se inserta por acción u omisión, del verso luminoso que hará que un poema sea perfecto, útil al otro. Pero para llegar a los estudios diacrónicos hay que empezar por los sincrónicos y por ir sumando prácticas poéticas, nuevas conquistas de la palabra en el poema, escritores valiosos que aprecia el público que compra libros (las ventas no deben obviarse desde nuestra posición de estudiosos porque algunos crean aún ser “poseedores de la nobleza cultural” que invalida al lector) y teorizaciones claras desde el rigor y la responsabilidad. Para lograr la voz en plural que tanta falta hace en la Literatura contemporánea. Porque la Literatura, no lo olvidemos, es también el resultado de un viaje, de un viaje perpetuo en el que se embarcan autores y lectores y en el que, los críticos somos poco más que vigías impacientes oteando el horizonte.

## 2. Tendencias estéticas en la poesía actual en español

Escribe Juan Carlos Rodríguez en *La norma literaria* con rotunda claridad que “la literatura es un discurso ideológico” (2000: 33). Obviamente la Literatura —con mayúsculas— responde a las circunstancias conscientes/inconscientes en que se produce, al marco de una sociedad concreta; otro aspecto que tampoco se puede dejar de considerar es que la poesía nunca ha sido unívoca ni el arte poética un oasis de paz y armonía con una única perspectiva. Lo cual, lógicamente, ha de entenderse en sentido positivo, pues la polifonía estética nunca ha venido a restar, sino a sumar, a aportar al lector distintos discursos lingüísticos marcados por “un espíritu que la atraviesa de parte a parte y de que la lingüisticidad queda impregnada” (y volvemos a Juan Carlos Rodríguez [2000:34]) no sólo dentro de la construcción de la historia de nuestra

lengua, sino como frutos de posturas marcadas ideológicamente. En el momento actual asistimos al desarrollo de dios estéticas bien diferenciadas; los herederos de la Poesía de la Experiencia, conforman, al menos (siendo muy prudentes), dos estéticas bien diferenciadas, polimórficas y con un grado de aperturismo que no tuvieron sus antecesores, que andaban más cohesionados en el plurisignificativo concepto de “grupo literario”.

En este momento concreto, si bien aceptan las jóvenes generaciones ser hijas de una tradición, ésta es mucho más plural y abierta. Entre otras cosas porque todos somos producto de nuestras lecturas y de nuestras experiencias vitales y estos jóvenes han leído y releído en profundidad no ya la tradición española, sino la alemana y, especialmente, la anglosajona. Desde esa perspectiva se justifica nuestra postura para estructurar en dos grupos dominantes la poesía de la nueva generación que ha tomado las riendas de la literatura más actual (esto es: los nacidos a partir de 1970): el grupo ‘Poesía ante la incertidumbre’ y la poliédrica y caleidoscópica ‘Estética del Fragmento’.

### **2.1. Poesía ante la Incertidumbre**

Tomando como marco de referencia la Poesía de la Experiencia, un grupo de autores han reelaborado los argumentos y las formas de esta corriente, pero adaptados a la contemporaneidad y desde una mirada distinta. Percibimos una intensificación del realismo pero sin desdeñar toques leves de irracionalidad. La anécdota que marca la Poesía de la experiencia más pura, deja de ser el epicentro del poema y se produce una clara intensificación reflexiva condicionada por la introspección y toques del simbolismo en múltiples ocasiones.

El movimiento parte del manifiesto iniciático —que funciona como prólogo— titulado, “Defensa de la poesía” y que tiene luego su continuación, “Poesía ante la incertidumbre. Un viaje a la esencia” (2012); ambos funcionan como ejemplo de un estado de ánimo poético que rompe con algunas de las estructuras que marcan la estética más actual; en su caso, defendiendo una búsqueda de la claridad, desde la perspectiva de la que ya avisara Ángel González cuando indicó que la poesía es “claridad, significación potenciada” (1999: 66). Lo firman los integrantes fundacionales: Alí Calderón, Andrea Cote, Jorge Galán, Raquel Lanseros, Daniel Rodríguez Moya, Francisco Ruiz Udiel, Fernando Valverde y Ana Wajszczuk a los que se han ido incorporando progresivamente otros poetas como Federico Díaz-Granados, José Carlos Yrigoyen o Nathalie Handal, entre una extensa nómina.

Como se ve, una polifonía heterogénea de voces de distintos países con un entusiasmo común: hacer “una poesía perfectamente entendible” (Poesía ante la incertidumbre: 9). Todos ellos muestran poemas claves de sus trayectorias en la antología de la que el Manifiesto funciona a modo de prólogo. En esta introducción los firmantes aclaran que, al pertenecer a una generación marcada por la incertidumbre, “creemos que es necesario hacer un alto en el camino, reflexionar, mirarnos a los ojos, establecer una cercanía menos artificial, más humana. La poesía puede arrojar algo de luz para alcanzar algunas certidumbres necesarias (2011: 7).

Porque “La poesía es un modo de ajustar cuentas con la realidad” (2011: 7), bien entendido que el arte tiene que conmover a través de la emoción en el uso del lenguaje. Y la poesía funciona como respuesta (o por lo menos como camino en la búsqueda perenne de respuestas) porque la emoción, lo coloquial, las conversaciones, lo frecuente y cotidiano vuelve a tomar relevancia y fuerza desde la perspectiva de Poetas ante la incertidumbre.

Desde esta postura desarrollan su planteamiento básico: la poesía ha de ser comprensible para cualquier lector y fundada en la emoción para engancharlo nuevamente a lo que significa leer poesía (2011: 8). Y, a partir de ahí se posicionan como grupo unido con un ideario claro: “Queremos mostrar nuestra desolación ante esta dinámica que nos parece destructiva para la poesía porque conduce, de manera inevitable, a su deshumanización” (2011: 9). Estos poetas no construyen su obra a partir de la ruptura con la tradición poética desarrollada en el siglo XX, sino que, desde la voz propia que poseen, aclaran sus deudas estético-literarias, fundamentalmente con la Generación de la Poesía Social (años 50-60) y de la Poesía de la Experiencia. Porque, como muy bien explica De Villena, a propósito la tradición:

[...] no es un estorbo al artista —como pensaron algunos, a partir del Romanticismo— sino al contrario, un fuerte impulso estimulador de su propia creatividad. El artista tiene, ahora, más posibilidades que nunca, pero también —agregó— más peso. Por ello, si siempre el poeta ha tenido que saber enseñorearse de su tradición (la que eligiera) hoy tal dominio ha de ser más cierto, más largo y requiere hombros acaso más fuertes. La tradición nos obliga a elegir (1986: 23).

Queda claro, por tanto que no es una ruptura radical con la hasta hace pocos años dominante ‘Poesía de la Experiencia’, pero sí una evolución natural, un puente desde la tradición a sus experiencias personales

como poetas comprometidos con su momento histórico y, luego, desde sus experiencias al lector, porque “los poemas que duelen son de todos”, escribe Fernando Valverde (2011: 117), siguiendo la senda de Machado que remarcará Ángel González:

Machado no renuncia a expresarse a sí mismo; se limita a prescindir de lo que podría calificar de particulares o únicas a sus experiencias y vivencias, para transmitir lo que hay en ellas de general y compartido. Su poesía, al expresar lo que hay de común en él con los otros, expresa también a los otros (1999: 186).

Tal y como ya apuntara Derrida, la palabra es la desintegración de la identidad individual —que se consagra a la vez— en el lenguaje, para ser propiedad de todos (1989: 70 y ss.). Es esto, en sustancia, la reflexión de Bertolt Brecht, utilizada por Garry Thomson indicando que, para enseñar que hay que ver las cosas del mundo de forma distinta, hay que enseñarlo en las propias cosas claramente y conforme a lo que realmente son, sin interpretaciones y de manera concreta (1999: 53).

Se busca devolver a la humanidad el fuego sagrado de las palabras humanizándolo, haciéndolas comprensibles desde la emoción compartida entre autor-lector, desde la cercanía y sin perder su valor estético: “creemos en una poesía que además comunique, que diga algo, que porte sentido. Una poesía que conmueva y, en el mejor de los casos, estremezca, cimbre, cumpla con el rigor de lo poético” (2011: 12). Siguen los poetas la línea rilkeana fundada en la experiencia de la realidad para hacer cómplice al lector fortalecida y actualizada.

Porque, para ellos, la poesía es un espejo en el que se mira el lector, se reconoce y propicia la comunicación de la emoción. Citando a Margarit, coinciden plenamente en que “el límite de la poesía es el de la emoción” (2011: 8). Entre otras cosas porque, como ya decía Vicente Huidobro en el ‘Prefacio’ de *Altazor*, “Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía” (2008: 57). Se pretende hacer, por tanto, una poesía comprensible para el lector, útil para desarrollar la competencia literaria de las nuevas generaciones tal y como se ha demostrado en algunos trabajos recientemente publicados.

## **2.2. La Estética del Fragmento**

En un camino distinto tenemos a los poetas que, partiendo como los anteriores de la Experiencia (en su mayoría y desde una perspectiva

más generalista, téngase esto en cuenta), han avanzado hacia una conexión mayor con una recuperación de estéticas alternativas de corte más reflexivo, más radicalmente meditativo, en la línea de lo expuesto por Luis Antonio de Villena (1997) o José Luis García Martín (1999). Casi en la senda de Blanchot cuando afirmaba aquella boutade extraña pero plena de sentidos cóncavos: “la literatura va hacia sí misma, hacia su esencia, que es la desaparición” (2005: 231).

Para los integrantes, en palabras de Juan José Lanz:

[...] la poética fragmentaria es el resultado de la crisis múltiple que vive la sociedad posmoderna, heredada, sin duda, de la modernidad. [...] supone el desplazamiento de una poética mimética, por otra poética, características de las estéticas creativas, que se arraiga en el origen del Romanticismo. Pero al mismo tiempo, también supone una concepción más dinámica de la realidad en una dimensión dialéctica. En segundo lugar, puede hablarse de una crisis, consecuencia de la anterior, de totalidad (2011: 15).

Para los autores que profundizan en esta estética, la obra literaria es un texto abierto “necesariamente inacabado, necesariamente incompleto, que se lanza como proyecto a la búsqueda de realización más allá de sí mismo, en los otros (Lanz, 2011: 15-16).

De todas maneras, sus autores no son ajenos a una tradición entendida de manera plural que, a veces, llega a ser incluso contradictoria y, en algunos casos, paradójica en sus afinidades electivas. Se trata, pues, de una poesía que busca su espacio intermedio entre la realidad y el silencio usando un lenguaje casi fragmentario, elíptico, donde el mundo interior se convierte en protagonista desde el debate entre el yo y esa realidad mutable donde todo se mueve jugando con la frágil dualidad ausencia/presencia, estar/no estar...

Es, ya lo hemos dicho, una ampliación de la mirada hacia la carencia, lo fragmentario, las imágenes construidas desde la desesperanza existencial de una identidad común en crisis o la insatisfacción personal anhelante del cambio, pero partiendo de la herencia recibida de los -ismos de principios del siglo XX, con las peculiaridades naturales de la nueva generación y unas preocupaciones e intereses que quedan patentes en cada poética. Entre estos autores destacan el propio J. C. Abril, Rafael Espejo, Josep. M. Rodríguez, Abraham Grajera, Carlos Pardo, Luis Bagué, Ana Gorriá o J. A. Bernier. Rafael Morales lo interpreta como una poesía desolada, un grupo de “poetas que seccionan el discurso y lo apartan del eje narrativo, lo hacen íntimo frente a la

totalidad, o hacen primar una yuxtaposición de imágenes con deudas con el ayer más difuminadas. Se avanza hacia adelante con la vista puesta atrás” (2003: 102).

Y de fondo, el silencio, “como revelador de la experiencia impronunciable” (J. C. Rodríguez, 2001: 217) como integrante de la construcción del poema. O sea, que el silencio, lo que el lingüista Gregorio Salvador llama el segmento cero, también forma parte básica del discurso. La palabra es finita, sí pero también recibe su valor por oposición —o en relación— al silencio que tiene una función en cualquier tipo de texto. Estamos ante un proyecto de indagación en la construcción poética que cuestiona todo —pasado, presente y futuro— desde una postura crítica con el mundo y con el ser humano que, sin atender a su conciencia, lo corrompe y lo destruye.

### **2.3. Los herederos del Neobarroco**

Mientras en España la poesía anda entre los hijos de la Poesía de la Experiencia que aceptan que vienen de esa tradición y la adaptan, desde su voz personal a la sociedad en la que viven sin rechazarla por inválida (los españoles de Poesía ante la Incertidumbre) y los bisnietos de los -istmos, que se retrotraen a las vanguardias para reconstruir nuevamente el discurso poético, en Hispanoamérica la situación ha oscilado entre los herederos de la poesía conversacional que representan Ernesto Cardenal o Claribel Alegría. Es decir, allí como aquí la poesía camina entre ‘Poesía ante la incertidumbre’ y lo que Eduardo Milán ha denominado con su eficaz capacidad de síntesis “la orfandad que resplandece”. O sea, los sucesores de la tradición Neobarroca, que “refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico (Sarduy, 1999: 1252). Para Perlogher ésta es la fundamentación:

[...] poética de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. Al sujetar, desobjetiva. Es el deshacimiento o desasimiento de los místicos. No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo. Libera el florilegio líquido (siempre fluyente) de los versos de la sujeción al imperio romántico de un yo lírico. Se tiende a la inmanencia y, curiosamente, esa inmanencia es divina, alcanza, forma e integra (constituye) su propia divinidad o plano de trascendencia (1996: 20).

Es decir, una postura “emparentada con el barroco y el modernismo” (Sefamí, 2000: 422), marcada por las vanguardias y la experimentación asociada al postestructuralismo; y con cuatro características esenciales, desde el punto de vista de Jacobo Sefamí (2000: 420), que articulan al grupo:

1. Énfasis en el aspecto fónico del lenguaje como modo de acceder a las cosas.
2. Rebelión contra los sistemas centrados y simétricos.
3. Uso de múltiples registros del lenguaje (incluyendo el científico matemático y el biológico) aparte de las variedades dialectales. Es decir, dominar cuanto con mayor profundidad mejor el idioma. Es clave aquí la reflexión de José Kozer.
4. Uso de una sintaxis distorsionada que cumple una función meramente prosódica.

Pero hay que empezar diciendo que los nuevos poetas que no están en la línea conversacional, tampoco son ya claramente poetas “neobarrocos” entendido con las premisas de los fundadores del movimiento. Ha habido una clara transformación que ha llegado a la ruptura, en muchos casos, con aquellos padres literarios de los años ochenta y principios de los noventa para retrotraerse, también, a los -ismos. Curiosamente, como en España, pero con variaciones muy significativas.

Cuando menos es obvio un cierto distanciamiento formal del Neobarroco tradicional, pues se trata, a nuestro parecer de una poesía con un mayor grado de prosaísmo, más hermética, que resta protagonismo a la emoción (porque no pretende emocionar, seguramente) y con estructuras sintácticas bastante extensas en las que se mantienen, en bastantes casos, las influencias dialectales o los rasgos más propios de la nacionalidad del poeta. El corpus de poetas que se clasifican en esta línea no-conversacional desde un punto de vista heterogéneo es amplio y heterogéneo: mexicanos como Hernán Bravo Varela, Luis Felipe Fabre, Julián Herbert, Rocío Cerón, Eduardo Padilla o Alejandro Tarrab; poetas chilenos como Héctor Hernández Montecinos, Javier Bello y Paula Ilabaca; peruanos como Victoria Guerrero, Jerónimo Pimentel, Paul Guillén; ecuatorianos como Aleyda Quevedo, Luis Carlos Mussó y César Eduardo Carrión; nacidos en Santo Domingo, como Frank Báez u Homero Pumarol; o de Puerto Rico, como Urayoán Noel; argentinos como Claudia Masin, Romina Freschi y Washington Cucurto; venezolanos como Jorge Vessel o Luis Enrique Belmonte,

panameños como Javier Alvarado, cubanos como Damarís Calderón, guatemaltecos como Alan Mills... entre otros muchos, participan activamente de esta poesía inestable, experimental, asociada a otras artes o disciplinas (performance, pintura, *mass media*) en busca de los límites comunicativos de la Literatura, deconstructiva en los esquemas tradicionales del lenguaje, metalingüística y metapoética, enlazada con la prosa y con la polifonía de voces característica también de algunos poetas fragmentarios españoles. Y sobre todo, con un alto grado de hermetismo en el que el autor lleva hasta a desvanecerse. El yo no gobierna el discurso, está dislocado elípticamente, si aplicamos las ideas de Sarduy (1974 y 1982).

Escribe Julio Ortega que “en el actual periodo posteórico, de mayor pluralidad y tolerancia, estos poetas no requieren ya adherirse a un solo modelo de lectura, a una estética dominante, y mucho menos a una opción monológica excluyente” (1997: 17). Efectivamente, volvemos a nuestra perspectiva: voces desarrolladas desde influencias heterogéneas y en un momento de fractura y de individualidad buscada. Y dice más el profesor Ortega, “Estos poetas escriben en una situación por demás fluida: les ha tocado el turno de la palabra en la transición que rehace su lugar, marginal y precario, en una cultura sin horizonte social articulado; donde sin embargo deben recuperar el valor de las palabras y albergarlas del derroche de sinsentido” (1997: 15). Pues exactamente ahí está la clave.

### **3. El canon está abierto**

Efectivamente. En el siglo XXI, ya hemos avanzado que es imposible erigir un canon válido desde una sola perspectiva estética. La sociedad digital, las publicaciones, los intereses de los autores, la realidad de la sociedad 2.0 en suma, hacen que el lector tenga múltiples respuestas cuando busca poesía. Por eso, cualquier enfoque del canon hecho desde un planteamiento unipersonal está destinado al fracaso. Nadie puede leer tanto como se publica hoy. Sólo la unión de una mayoría los estudiosos de la última poesía puede hacer que atisbemos la poliédrica realidad de lo que hacen los jóvenes poetas hoy. Y entiéndase el sintagma joven poeta aplicado a personas que oscilan entre los treinta y los cuarenta y cinco años. Las razones son también diversas, pero creo que se puede resumir en que, actualmente, un poeta no alcanza ahora una madurez suficiente hasta no haber superado los treinta y cinco años por norma general. En el siglo XXI, no conozco aún ningún Claudio Rodríguez, por ejemplo, que sea capaz de escribir

*Don de la ebriedad* y ganar el Premio Adonáis con un libro iniciático pero de rotunda madurez a la tierna edad de dieciocho años.

Pero retomemos al meollo del asunto: cómo hacer un canon en la era digital; el antólogo eficaz es, en nuestra opinión, ante todo y sobre todo, un lector capaz no solamente de leer toda obra literaria que aparezca y pueda resultar representativa dejando a un lado sus prejuicios estéticos (o de cualquier índole); sino también de cualquier estudio teórico que, por acción u omisión, se ocupe del periodo que estudia o que quiere antologar. La razón la da el mexicano Alfonso Reyes: las antologías “marcan los hitos de las grandes controversias críticas, sea que las provoquen o que aparezcan como su consecuencia” (Reyes, 1948: 136). Por eso tienen la obligación de ser espejo de la realidad del momento concreto en que se producen (una antología nunca tiene una vida superior a los cinco, o como mucho, diez años, que es lo que tarda un autor valioso en que su obra evolucione, profundice y avance). Pero claro, eso vale para una antología, no para intentar dar una visión de conjunto; para plantearse un canon de lírica actual nadie puede abarcar el conocimiento de la pluralísima y rica poesía en español de este momento estético en que, los poetas de la última generación, los nacidos entre 1970 y 1985, están revelando lo que son capaces de hacer. Estamos hablando, de la poesía que se hace ahora mismo en Argentina, Belice, Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Ecuador, España, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela. Veintiún países unidos por el tesoro que es la lengua pero cada uno con sus particularidades, con sus voces y con sus estéticas dominantes llenas de originalidad propia. ¿Sería capaz una sola persona de hacer una selección que recogiese lo más relevante de cada nacionalidad, la voz personalísima de sus poetas, los matices de su idiosincrasia? Seguramente, no.

Por eso, *El canon abierto. Última poesía en español* (Sánchez García y Geist 2015) fue un proyecto que se construyó atendiendo a esa premisa fundamental de atender a la coralidad de voces de estudiosos que vienen estudiando en cada país cómo evoluciona la poesía de las últimas generaciones. Se buscó hacer un estudio global con la participación de ciento noventa y siete críticos adscritos mayoritariamente a ciento veinticinco universidades de los veintiún países de habla española a los que se suman los que, por cercanía e interés<sup>1</sup>, tienen en las investigaciones de nuestra poesía un fértil campo de

<sup>1</sup> Aquellos en los que hay Centros Cervantes o bien grupos de investigación sobre poesía española.

estudio; cada estudioso hizo una selección de cinco poetas, a ser posible de un mínimo de dos nacionalidades, que para cada cual resultasen relevantes, significativos en cuanto a su modo de hacer poesía y con una clara proyección de futuro desde cada punto de vista. Se buscaba verificar la realidad literaria plural, con sus estéticas dominantes, las del centro y las periféricas, primarias y secundarias según el criterio de Even Zohar (1999: 23-52) con el ánimo de mostrar un estado de Literatura en el que convienen los autores más relevantes (según el juicio de los ciento noventa y siete estudiosos consultados y por el orden estricto de votos) de las estéticas que marcan la senda en la poesía del siglo XXI. Desde el punto de vista crítico en el estudio se constata que hay representantes de todas las estéticas, corrientes y grupos del panorama literario actual que hemos anticipado. Se percibe en la muestra cuál es la voz hegemónica, el grupo con más relevancia e interés en español y los grupos secundarios con los representantes más destacados a juicio de quienes participaron.

Con esos datos en la mano, tomamos clara conciencia de que teníamos la muestra más fiel y real de lo que está sucediendo en este momento en la nueva poesía en español al margen de los intereses nacionales/nacionalistas, de influencias o de marketing. Se trataba, fundamentalmente, de poner orden en esta biblioteca amplísima que es la poesía contemporánea. Y el resultado fue éste volumen citado, *El canon abierto. Última poesía en español*, donde, tras la verificación de un notario para evitar futuras suspicacias que validó, voto a voto, cada aportación, se constató quiénes son, realmente, los autores que más interés suscitan en la crítica especializada actual. Y el resultado sorprendió a todos. Incluidos a los responsables, el Dr. Geist y yo misma. Porque, frente a selecciones digamos homogéneas estéticamente y a monográficos nacionalistas, aquí se percibe la heterogeneidad de los gustos críticos. Así, el ranking de los cuarenta primeros poetas, por orden de apoyos, lo componen: Fernando Valverde (España), Raquel Lanseros (España), Jorge Galán (El Salvador), Elena Medel (España), Alí Calderón (México), Andrés Neuman (Argentina), Federico Díaz Granados (Colombia), Andrea Cote (Colombia), Ana Merino (España), Lucía Estrada (Colombia), Xavier Oquendo (Ecuador), Álvaro Solís (México), Carlos Aldazábal (Argentina), Sergio Arlandis (España), Antonio Lucas (España), José Luis Rey (España), David Cruz (Costa Rica), Victoria Guerrero (Perú), Yolanda Castaño (España), Pablo García Casado (España), Josep María Rodríguez (España), Daniel Rodríguez Moya (España), Frank Báez (República Dominicana), Javier

Bello (Chile), Luis Enrique Belmonte (Venezuela), Hernán Bravo Varela (México), Gabriel Chaves (Bolivia), Catalina González Restrepo (Colombia), Roxana Méndez (El Salvador), Julián Herbert (México), Héctor Hernández Montecinos (Chile), Aleyda Quevedo (Ecuador), Erika Martínez (España), Francisco Ruiz Udiel (Nicaragua), Javier Alvarado (Panamá), Luis Felipe Fabre (México), Mijail Lamas (México), Mario Meléndez (Chile), Urayoán Noel (Puerto Rico) y Luis Bagué (España). Como se ve, el resultado es, en mi opinión, revelador de lo que está pasando con las nuevas generaciones de poetas en nuestra lengua: el concepto de generación debe interpretarse como una realidad policéntrica. Ni España es ya la metrópoli que marca la tendencia ni en Latinoamérica se responde a una única verdad poética, sino a dos. Por fortuna para todos. Y eso, *grosso modo*. Se percibe claramente que vivimos un momento de riqueza poética singular en un mundo globalizado (galaxia global lo llama Scarano [2014: 19] con su habitual acierto), abierto y con clara influencia de la poesía anglosajona para las nuevas generaciones. Estamos en un momento en que se está instalando un concepto más globalizado de la Literatura, más universalista en el que, aparte de las peculiaridades específicas inherentes a las nacionalidades, hay un deseo de romper las fronteras para construir una nueva manera de entender la poesía y de establecer las bases para un canon, bastante más amplio, más abierto en su forma de mirar la poesía. Lo demuestra el hecho de que el grupo que responde a ese planteamiento trasatlántico y abierto, que ha concitado autores de ambas orillas del Atlántico, como es “Poesía ante la incertidumbre” haya logrado una visualización crítica importantísima, infinitamente superior, tal y como se ve con los datos, a las otras dos tendencias: los autores de la “Estética de Fragmento” y los herederos del Neobarroco latinoamericano. ¿La razón? Que han concitado apoyos de ambas orillas al estar su obra publicada en diferentes ediciones que han interesado a los estudiosos (en el momento que se escribe este artículo, hay catorce ediciones en diferentes países de Poesía ante la Incertidumbre, incluidas sus traducciones al inglés y al italiano). Ya lo avisaba José Emilio Pacheco: “Poesía ante la Incertidumbre es “una nueva poesía transatlántica como no se veía desde hace un siglo en los tiempos del modernismo” (2011: 62). Por eso, para intentar hacer una suerte de canon de los primeros años del siglo XXI, ya no resulta válido fundarse en la propia intuición de un crítico/antólogo al modo que hiciera Bloom con *El canon occidental*. La realidad literaria que afrontamos los estudiosos de este tiempo tan rápido y cambiante es

otra bien diferente y responde a una perspectiva más poliédrica donde la interculturalidad en la construcción discursiva del poema es una clave que hay que tener muy en cuenta. Por eso la mirada tiene que ser, obligatoriamente, mucho más amplia, mucho más diversa. Infinitamente más abierta, más universalista. Y, obviamente, más plural.

### Obras citadas

- Abril, Juan Carlos. *Deshabitados*. Granada: Diputación Provincial, 2009.
- . “Hacia otra caracterización de la poesía española actual”, en *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, eds. Luis Bagué Quilez y Alberto Santamarina. Madrid: Visor, 2013. pp. 35-48
- Aparicio, Pablo. “Daños (co)laterales. ¿La literatura como acto de habla?”. *Poéticas. Revista de estudios Literarios*, 1, 2016. pp. 73-92.
- Bajtín, Mikhail M. *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Blanchot, Maurice. *El libro por venir*. Madrid: Trotta, 2005.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Culler, J. *Poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 1975.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la experiencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Even-Zohar, Itamar. “Factores y dependencias de la cultura. Una revisión de la teoría de los Polisistemas”, en *Teoría de los Polisistemas*, Montserrat Iglesias Santos (ed.), Madrid: Arco Libros, 1999.
- García Montero, Luis. *Un velero bergantín*. Madrid: Visor, 2014.
- González, Ángel. “Afirmación, negación y síntesis: coherencia del proceso creativo de Antonio Machado”, en VV. AA., *Antonio Machado*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- Gorría, Ana (2013). “Notas sobre la grafía, el ánimo y la voz”, en *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, eds. Luis Bagué Quilez y Alberto Santamarina. Madrid: Visor, 2013. pp. 93-102.
- Huidobro, Vicente. “Prefacio”, en *Altazor*, ed. René de Costa. Madrid: Cátedra, 2008.
- Langbaum, Robert. *La poesía de la experiencia*, Granada: Comares, 1996.
- Lanz, Juan José. “Para una poética del fragmento”, en *Gramáticas del fragmento. Estudios de poesía española para el siglo XXI*, ed. Juan Carlos Abril. Granada: El Genio Maligno, 2011.

- Lotman, Juri M. *Text within a text*. *Soviet Psychology*, 26, 1988. pp. 32-51.
- Mignolo, Walter (1994-1995). "Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina", en *Crítica literaria hoy. Entre las crisis y los cambios: un nuevo escenario*, C. Rincón y P. Schumm (eds.), 23-36. *Nuevo Texto Crítico* 14/15 [monográfico].
- . "Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)", en *El canon literario*, Enric Sullá (ed.). Madrid: Arco-Libros, 1998. pp. 237-270.
- Ortega, Julio. *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI. El turno y la transición*. México: Siglo XXI (Comp. 1997).
- Pacheco, José Emilio. "Poesía ante la incertidumbre". *Proceso*, 1810, 10 de julio de 2011. p. 62.
- Paz, Octavio. "Poesía y poema", en *El arco y la lira*, México: FCE, 1972.
- Perlongher, Néstor. *Caribe transplantino*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- Pozuelo Yvancos, José María. "Canon: estética o pedagogía". *Ínsula*, 600 (1996): 3-4.
- Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada, 1948.
- Rodríguez, Juan Carlos. *La norma literaria*. Madrid: Debate, 2001.
- Sánchez García, Remedios y Anthony Geist. *El canon abierto. Última poesía en español*. Madrid: Visor, 2015.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.
- . *La simulación*. Caracas: Monte Ávila, 1982.
- . *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Scarano, Laura. "Poéticas de lo menos en la galaxia global". *Ínsula*, 805-806 (2014).
- Sefamí, Jacobo. "Neobarrocos y neomodernistas en la poesía latinoamericana", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*. Sevilla Arroyo, Florencio y Carlos Alvar Ezquerro (coords.), 1998.
- Sullá, Enric. *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, 1998.
- Thomson, Garry. Introducción a *Brecht*. Madrid: Akal, 1999.
- VV. AA. *Poesía ante la incertidumbre*. Madrid: Visor, 2011.
- . (Poetas ante la incertidumbre): "Poesía ante la incertidumbre. Un viaje a la esencia". *Los Torreones. Revista de Poesía*, 1 (2012): 98-102.
- Villena, Luis Antonio. *Postnovísimos*. Madrid: Visor, 1986.

## Erri de Luca, ciudadano de la lengua italiana

FERNANDO VALVERDE  
EMORY UNIVERSITY

*Recibido: 12 de noviembre de 2017*

*Aceptado: 5 de diciembre de 2017*

**Abstract:** Erri de Luca (Naples, 1950) is one of the most influential authors of twenty-first century Italian literature. This article analyzes his poetic work, with its strong social commentary. From his childhood memories, bound to the memory of his mother, to a poetic work heavily influenced by ancient Hebrew tradition, his poetry offers a sampling of cultural diversity that flows toward the universal from the music of the Italian language. Erri de Luca takes the traditions of ancient culture and European poetry to explain the present-day world with its conflicts and tensions, be it the drama of immigration or the Balkan wars.

**Key words:** Erri de Luca, Italian poetry, Balkans, Bible, immigration, mountaineering, Second World War, Naples, No-TAV.

**Resumen:** Erri de Luca (Nápoles, 1950) es uno de los autores más influyentes de la literatura italiana del siglo XXI. Este artículo analiza su obra poética, de fuerte contenido social. Desde los recuerdos de su infancia, ligados a la memoria de su madre, hasta una obra poética muy influida por la tradición del hebreo antiguo, su poesía es una muestra de diversidad cultural que fluye hacia la universalidad desde la música de la lengua italiana. Erri de Luca toma como tradición la cultura antigua y la poesía europea para explicar el mundo actual con sus conflictos y tensiones, ya sea el drama de la inmigración o las guerras de los Balcanes.

**Palabras clave:** Erri de Luca, poesía italiana, Balcanes, Biblia, inmigración, montañismo, Segunda Guerra Mundial, Nápoles, No-TAV.

El lugar y el tiempo en el que llegamos al mundo nos condicionan para siempre, nos sentencian a un destino, si es que el destino existe y es un lugar adonde ir. Habría resultado muy difícil imaginar que la estación de llegada de un napolitano nacido a mitad del siglo XX, que abandonó la escuela para trabajar como obrero y conductor de camiones, era convertirse en el escritor italiano más leído en la actualidad.

El siglo de los balcones, como lo llama De Luca, colocó a Nápoles bajo los bombardeos y destrozó la juventud de su madre, pero también levantó una visión del mundo única, poderosa, en la que todavía quedaba espacio para el idealismo e incluso para creer en los otros. Durante el siglo XX, la gente de Nápoles salía a los balcones para hablar. Los jóvenes paseaban para ver a las muchachas asomadas, mientras hacían punto y fingían no darse cuenta de que las observaban. Sólo los domingos iban a pasear, de camino a la iglesia, y entonces era conveniente ser mucho más precavidos. A nadie se le habría ocurrido silbar, ni guiñar un ojo, ni mucho menos declararse. Sin embargo, desde los balcones sucedían las miradas y se construía la vida, eran por tanto el lugar en el que las cosas importantes acontecían y se revelaban. La abuela de Erri de Luca se prometió en un balcón. Su madre, un verano después de la guerra, salió a otro balcón con unos amigos y conoció al hombre con el que se casaría.

Desgraciadamente, desde un balcón de Roma, el del imponente Palazzo Venezia, Mussolini declaró la guerra a Gran Bretaña y a Francia el 10 de junio de 1940, a los vítores de miles de italianos que se reunían en la plaza. En aquel mundo lleno de contradicciones, capaz de la sutil delicadeza de las miradas furtivas y del horror, incluso de la más macabra combinación de ambas, Erri de Luca nació el 20 de mayo de 1950.

Durante los años de la infancia, pasaba nueve meses encerrado en las estrechas calles de Nápoles, que nunca fue una ciudad para niños. Los otros tres veraneaban en la isla de Ischia donde lo primero que se hacía era quitarse los zapatos. “La libertad era andar descalzos y la fórmula de la libertad, el callo que se formaba en el pie y que me permitía correr sin sentir nada”. La libertad coincidía con una isla en la que podía mirarse el horizonte en todas las direcciones posibles, donde la vista podía perderse en el infinito. Sin embargo, en Nápoles apenas era posible mirar cinco metros hacia la casa de enfrente. Los ojos sucumbían entre los callejones, en los muros, contra una puerta o en una ventana cerrada. Por el contrario, las voces atravesaban, cruzaban el aire y se clavaban encontrando todas las rendijas. En un

poema titulado *Subían*, incluido en su libro *El huésped empedernido* (2008), De Luca explica la importancia de las voces durante el siglo XX, hasta el punto de haber sido suficientes, vanos testimonios, para la condena de miles de inocentes. Por el contrario, hoy estamos en el siglo de la bella vista, de las gafas de sol y los taponos en los oídos, un siglo en el que si alguien grita por la calle puede ser detenido por loco.

El ansia de libertad de aquel joven y el sobrenatural desarrollo del oído fueron construyendo un camino seguro hacia la literatura. Sólo hacía falta añadir un ingrediente indispensable, el asombro. Y el joven Erri se asombraba continuamente con casi todo, incluso con una cierta ingenuidad que como adulto le avergüenza.

Si regresa la vista hacia su infancia, además del pudor que le hace empedernecer, Erri de Luca reconoce que fue en ella en la que se determinó su personalidad y la de todas las personas que con el tiempo ha sido. “Quise recordarme cuando tenía diez años. Más que sus ojos, es la mirada. Pero no sólo la mirada, los cinco sentidos y el más importante de todos, el oído. Todas las historias del mundo han llegado a través de lo escuchado. Aquel niño tenía toda la experiencia del mundo y al envejecer esa experiencia se ha visto reducida, no aumentada” afirmó cuando publicó *Los peces no cierran los ojos* en 2012.

“La infancia para mí contiene la unidad integral de la persona humana. Creciendo se pierden los pedazos. Un niño, una niña, tiene todas las posibilidades, pero con el tiempo esas posibilidades se reducen, se restringen a una; todas las demás desaparecen”, asegura. Desde su análisis, que habría firmado Jorge Manrique, se intuye en el poeta a una persona que vive en el pasado, si bien su experiencia vital y su propia poesía reconvierten esta impresión en la suave amargura de quien añora el pasado con todas sus historias, como el tiempo del descubrimiento, de un mundo nuevo que ahora vemos envejecido pero que nos exige avanzar.

De aquellos veranos de la infancia, De Luca recuerda con especial cariño uno, aquel en el que por vez primera podía contar su edad con dos cifras. Un día, en la playa conoció a una niña, una joven lectora que parecía tener algunas certezas sobre el mundo. Con ella entabló una de sus primeras amistades, atraído por su delicadeza, por su condición de extraña entre los otros niños, tan semejante a él. Durante aquellas conversaciones estivales Erri de Luca descubrió su idea de justicia, que iba a consolidarse en él marcándolo de manera definitiva. Al contrario que su joven amiga, aquel niño no compartía la idea de que un delito o daño pueda ser reparado con un castigo, porque el castigo no va a curar

las heridas de la víctima. Esa curación sólo corresponde al cuerpo, que de manera sabia es capaz de curar o de matar.

La experiencia de aquel verano, narrada con brillantez en *Los peces no cierran los ojos* (2011), iba a ser uno de los pilares sobre los que construir la visión del mundo de alguien que sin deseo de venganza, sí que iba a ser capaz de desafiar el orden establecido en busca de un ideal de justicia que va asociado a la igualdad: “La justicia en abstracto, como concepto, no existe. Existen relaciones de poder, de fuerza, entre los contendientes, que son los que van a decidir el grado de justicia de ese momento concreto. La justicia es la fotografía del momento de las relaciones de poder entre dos contendientes”, afirma.

Pero volvamos a Nápoles y a su tiempo. De Luca nació pocos años después del fin de la Segunda Guerra Mundial. Durante su niñez escuchó muchas veces la historia de aquellos días, que por otra parte había quedado marcada en el paisaje urbano. Nápoles fue bombardeada con especial crudeza. Su madre recordaba la angustia de aquellos días en los que había que dejar la casa para ir a los refugios durante los bombardeos. En los refugios los napolitanos se lamentaban y maldecían a los aviones americanos por no bombardear Roma y terminar de una vez por todas con la guerra. Entonces, en Nápoles se creía que el único motivo por el que no se bombardeaba Roma era por la presencia del Papa. Un día, la radio transmitió la ansiada noticia. Roma había sido bombardeada. La gente se echó a la calle para celebrarlo y su madre descubrió lo mismo que su hijo iba a comprobar por sí mismo quince veranos después. El bombardeo de Roma fue uno de los recuerdos más amargos de la guerra para su madre, aquel momento en el que los suyos, que sabían lo que se sentía durante un bombardeo, que habían visto la destrucción y la muerte frente a sus ojos, fueron capaces de celebrar que las bombas estuvieran cayendo ahora sobre otros compatriotas.

Todas esas historias llegaron al oído de Erri de Luca en un dialecto, el napolitano. Un dialecto italiano con giros españoles, como sucede con la ciudad que no olvida su pasado español. De esta forma, Erri de Luca fue construyendo desde el oído su pensamiento, incluso su nacionalidad. Ciudadano de la lengua italiana, como se ha declarado en innumerables ocasiones. También ciudadano de Nápoles, un lugar donde nacer y crecer agota el destino. “Vaya uno donde vaya, ya lo ha recibido como dote, mitad lastre, mitad salvoconducto. Cuando nací, Nápoles era la ciudad con mayor mortalidad infantil de Europa. Los niños debían justificar su vida yendo a trabajar con cinco o seis años.

No ha sido una ciudad madre sino una ciudad causa. Yo soy uno de sus efectos”, explica (Rodríguez Marcos 2012).

Nacer en una sociedad tan condicionada fue decisivo en la configuración de lo que él denomina como inteligencia psicológica. “Para mí la psicología todavía no ha sido inventada. Me gustan los filósofos presocráticos, los que explicaban cómo está hecho el mundo. Cuando llegó Sócrates y dijo *conócete a ti mismo*, ya no me importó más. La psicología sería lo que sucede dentro de mí”. Pese a ello, lo que sucede fuera no deja de asombrar a De Luca; las caras de la gente, la vida que está más allá, todo es objeto de su curiosidad y fuente de su asombro hasta el punto de haberse formado a sí mismo, guiado por ese asombro como el que sigue la luz de un faro en dirección a la tierra desconocida, pero firme acaso.

En el camino de la poesía, Erri de Luca iba a toparse con más preguntas que respuestas, pero también con iluminaciones tan inusuales como el encuentro con la belleza. Ante ella supo que ya la había conocido antes, mucho antes, porque fue esparcida con generosidad en Nápoles. “Para quienes somos de Nápoles la belleza no es un panorama, un adorno, no es decoración, sino la fuerza ceñida a la energía del suelo que puede hacernos saltar por los aires en cualquier momento a través de terremotos y erupciones. La belleza para nosotros tiene esta indiferencia e ingobernabilidad”. Para el poeta, la belleza es una fuerza presente en la creación, que ha sido introducida a conciencia, como contrapeso a toda destrucción, a todo el desperdicio del mundo: “no existe un momento de la creación que no tenga ese grano de belleza y contradicción opuesto, contrario a la disipación y a la destrucción”.

También lo creyó de ese modo la poeta rusa Marina Tsvetáyeva que, empeñada en mirar la verdadera dimensión de la realidad desde el entusiasmo humano, ella que descendió al infierno de los hombres, observó las tensiones que conforman el equilibrio. “Más allá de la atracción terrestre existe la atracción celeste”, escribió Tsvetáyeva refiriéndose a la gravedad y a aquello que la contradice. Del mismo modo que existen fuerzas que empujan hacia abajo existen otras que empujan de abajo hacia arriba: la corriente que asciende de una pared al sol, las mareas, el fuego, una erupción, y por último la más hermosa de las formas de la naturaleza, el árbol. Para Erri de Luca, resulta más que evidente que para que exista la gravedad es necesario que exista la “atracción celeste”.

Se hace difícil imaginar a un operario de la FIAT o a un conductor de camiones leyendo a Marina Tsvetáyeva, estudiando hebreo antiguo

y traduciendo la Biblia. Pero es que además, el siempre contestatario Erri de Luca iba a aprender en solitario el swahili, que se habla en Kenia y Tanzania. El napolitano parecía decidido a arruinar todos los prejuicios vertidos sobre la clase obrera desde que con dieciocho años abandonó el Liceo Francés y se marchó a Roma, donde iba a integrarse en el movimiento revolucionario *Lotta Continua*, surgido en 1969 tras una escisión en el seno del Movimiento obrero y estudiantil de Turín que había estallado en la universidad y en la FIAT. *Lotta Continua* se distinguía de los demás grupos de extrema izquierda por la radicalidad de sus acciones, su heterodoxia e incluso por la crítica a los regímenes comunistas.

De aquella lucha le queda sobre todo la amargura de un pasado incumplido y de muchos compañeros en las cárceles. También la sensación de haber tenido suerte, de que otros descuentan los años en prisión por él. Terminada la revolución fallida, fue albañil en Francia, voluntario en África, conductor de ayuda humanitaria en la guerra de Bosnia y empleado de la industria metalúrgica como operario de la FIAT. De Luca afirma rotundamente haber formado parte de “la última generación revolucionaria”. “En estos días, las revoluciones sólo son posibles en Siria o el norte de África, pero la revolución es efecto de unas condiciones materiales que en nuestra sociedad no se dan”. Por eso, se siente como un huésped en una sociedad con la que ya no se reconoce porque es consciente de su pertenencia a una generación que ha sido derrotada, como él mismo afirmaba en una entrevista.

Erri de Luca comenzó a escribir para darse compañía, pese a que muchos han interpretado su escritura como un acto político. “Cuando nos encontramos en circunstancias particulares, como una dictadura o la censura de la libertad de expresión, las palabras tienen un peso diferente y también el simple relato puede ser político. Es decir, tener el efecto de resistencia contra la tiranía, porque son circunstancias particulares en las que la palabra aumenta de valor. Normalmente la palabra, al menos la mía, es para hacer compañía a las personas” (De Luca 2016). La resistencia del escritor ante una sociedad que margina y machaca al débil, al que no ejerce poder.

Han sido muchas las veces en las que las palabras de otros poetas han acompañado a Erri de Luca en cualquier parte: en un camión, haciendo la ruta a Sarajevo, o en un hotel de Belgrado, mientras las bombas devastaban la ciudad. En la Sarajevo asediada, los poetas hacían el turno de noche para impedir el secuestro del corazón del mundo. Erri de Luca acudió a alguna de esas lecturas invitado por el poeta bosnio

Izet Sarajlic. No había luz eléctrica. Se llegaba en la más completa oscuridad y entonces sucedía un milagro, las sílabas corrían tan rápidas como una bala y al ritmo de las granadas era posible olvidar lo que sucedía, sentirse parte de una resistencia heroica. Algunos leían y otros decían sus versos de memoria. Sarajlic recibía a los invitados: “Bienvenidos a la más grande cárcel de Europa”. En medio de todo aquello la poesía les acompañaba.

Unos años después, en el mes de mayo de 1999, los belgradenses escrutaban el cielo con la esperanza de que nada sucediera, hasta que el suelo explotó. En una ventana sin cristales del Hotel Moskva, Erri de Luca tenía como única compañía dos versos de Mandelstam: “Esta noche irreparable / y para nosotros todavía clara”. Sin ellos, asegura, habría quedado irremediablemente muerto. Mientras tanto, en uno de los puentes, alguien caminaba acompañado por Hölderlin. “Donde crece el peligro, crece también aquello que puede salvarnos”. El poeta alemán había muerto un siglo y medio antes, pero allí estaba, como arma antiaérea, como salvoconducto.

Acompañado por la poesía, tan necesaria en tiempos de guerra, la última en arder en las bibliotecas de los inviernos infinitos, Erri de Luca fue construyendo una visión personal desde la tradición antigua a la más contemporánea, desde el río Jordán a las estepas de Siberia, acompañado a veces por la historia de Babel y otras por Anna Ajmátova.

Acompañado siempre, porque Erri de Luca dice no haber sufrido nunca de falta, sino de presencia. “Cuando escribo llegan personas que ya no están aquí y que me visitan. Para mí la escritura es una convocatoria de ausentes. Por ejemplo, mi padre, aunque no esté aquí preside mi escritura”. Cuando se sienta a escribir, el poeta convoca a los ausentes que se fueron a esconder en otro lugar al que no puede ir. “Los obligo a estar conmigo otra vez. Escribo una historia en la que ellos están por segunda vez juntos. No hay una tercera vez: la escritura cierra las cuentas con los ausentes. Ya sólo queda otra posibilidad de encontrar a los ausentes, en el sueño, pero esas son visitas que no se pueden programar. Llegan de vez en cuando y me hacen compañía durante días. Con la escritura logro anticipar estos encuentros, hacerlos más frecuentes y que duren más tiempo”.

En sus poemas caminan los convocados ausentes, dialogan con el poeta y dejan su aliento y sus pasos en los mismos lugares por lo que alguna vez estuvo. Valga como ejemplo el poema “Coincidencia con el padre”, perteneciente a *El huésped empedernido* (2008), en el que

relata una tarde de verano en una plaza, a la salida de un restaurante. Al mirar la puesta del sol en el horizonte, supo que su padre había estado allí, con los pies en el mismo lugar, sobre la misma loseta. Aquel hombre era joven y se había alistado como soldado alpino, para no tener que luchar en Italia contra los norteamericanos. Lo destinaron a las montañas de Albania. “Nunca me lo contaste”, le dice sin reproches a su padre en el poema.

La poesía de Erri de Luca parte siempre de algo acontecido en la realidad, ya sea una experiencia personal o adquirida mediante la literatura. Su intención es resultar verdadera, porque la invención le parece “un abuso de confianza”. En su deseo de beberse la vida en pocos tragos, Erri de Luca acabó muchas veces en lugares por los que la muerte pasaba con demasiada frecuencia. En Tanzania, colaborando con una ONG, contrajo la malaria. En los convoyes de ayuda humanitaria de Bosnia cada control era un lugar en el que el futuro podía romperse. Bajo el cielo de Belgrado comprendió el azar de la metralla y los cristales. De Luca observó la desgracia de cerca, la padeció en el otro como una huella en la nieve, y nunca creyó en el perdón. “Yo no tengo capacidad de perdón: no sé perdonar, ni siquiera hacerme perdonar”. Para explicarlo, algunas veces repite una vieja historia *yiddish* en la que un viejo sabio es invitado a Varsovia. Durante el viaje, después de varias horas caminando sube a un tren. Se encuentra agotado y aunque se trata de un hombre mayor, algunos de los pasajeros lo tratan mal. Al llegar a la sinagoga esos mismos pasajeros lo saludan con reverencia y le piden disculpas. El viejo sabio les contesta que le encantaría poder perdonarlos, pero que no puede hacerlo porque el hombre al que maltrataron no es él. “La injusticia que cometes no se puede reparar, pero cada vez que vuelves a no cometerla es como pedir excusas a quien iba en aquel tren”, aclara el poeta italiano.

Imposible el perdón, queda la posibilidad de la memoria, porque el hombre sin memoria se enfrenta a un precipicio. De esa memoria participa la literatura, pero no tanto el escritor, para el que la memoria, cree De Luca, tiene reservado un lugar secundario. “No doy crédito a los escritores, sino a sus relatos”.

En su empeño por desacralizar el oficio del escritor, De Luca compara su trabajo con el de un zapatero. “Para mí ser escritor es una manera de hacer compañía a la gente. Me gustan los libros y las historias, no los escritores”, ha dicho también. Además, se considera capaz de separar su yo lector de su yo escritor hasta el punto de que

ninguno de los dos influya o participe del otro. De este modo, el autor se anula, ya sea él mismo o un autor ajeno.

Algunos libros han tenido influencia en mi estilo de lector, me han hecho conocer la juventud de aquellos que llegaron antes que yo. Como escritor, ignoro la parte de mí mismo que lee libros. Leo las historias como lector y no como colega del autor. Cuando leo me disocio completamente de mi parte de escritor, así como me disocio del yo lector cuando escribo. De esto se deduce que soy bastante disociado (Tirri 2016).

Entre todas las obras, en África sólo había una para leer: la Biblia. “No soy creyente, un creyente es alguien que le habla de tú a la divinidad, sea para rezar o para blasfemar”. Su interés por la Biblia tiene como punto de partida un encuentro fortuito. La hojeó y le gustó. “Hasta entonces no había tenido interés alguno por las escrituras, estaba harto de historietas. Sin embargo, el Antiguo Testamento no tenía nada que ver con la literatura, no quería cautivar al lector ni hacer que se identificara con sus circunstancias. ¿Quién va a identificarse con Noé o Abraham? Por eso me gustó, porque el lector no importaba nada. Yo entonces necesitaba esa distancia y leer cada mañana las sagradas escrituras comenzó a ser como internarme en el desierto”.

Después de su encuentro en la mañana con la antigüedad, Erri de Luca cierra el libro para convertirse en un contemporáneo. Después, en su poesía, en el momento de escribir, también lo visitan las historias de sus paseos por el desierto. Su primer libro de poemas, *Obra sobre el agua* (2002), empieza en el momento de la creación, cuando se pronuncia el “Leí or”, hágase la luz, en el verso tercero. Desde esa primera iluminación, en sus versos serán permanentes los acercamientos al Antiguo Testamento, ya sea a las orillas del Nilo repletas de ahogados o ante la tempestad que reclama a Jonás por no cumplir los designios de la divinidad.

Erri de Luca, un apasionado de la escritura sagrada, se siente fascinado por el hecho de que en un pequeño pueblo del Mediterráneo, pequeño e insignificante, aquella noticia tuviera la fuerza de revocar todos los ídolos y toda la divinidad precedente. “No creo que Livingston que buscaba el origen del Nilo fuera más apasionado que yo, que cada mañana entro en esa lengua antigua que contiene toda la noticia del monoteísmo”.

La divinidad, que fue dicha a viva voz, perteneció durante un tiempo a la lengua hablada. Un tiempo en el que la renuncia a la imagen fue la

ley, con el propósito de conceder todo el protagonismo a la palabra, porque aquellas palabras tenían un poder, hacían venir las cosas, lo que se anunciaba ocurría. Hoy, por el contrario, las palabras apenas valen nada, se han vuelto insignificantes. En otro tiempo pronunciar una palabra implicaba cierta responsabilidad. Por el contrario, en nuestros días las palabras son pronunciadas en vano una y otra vez sin que nada suceda.

Hoy tampoco es sencillo encontrar palabras que conduzcan a un desierto. La palabra dejó hace mucho tiempo de ser sagrada, se desgastó en el lenguaje político y en la publicidad. Esta desacralización de la palabra hace que De Luca prefiera refugiarse en el hebreo antiguo, en la seguridad de sus palabras que contienen verdades, que no pueden ser pronunciadas en vano. Por eso cada mañana se interna en el desierto, consciente de que se trata de un laberinto en el que no se conoce la mejor dirección. Para él esa es la libertad, lo que esperaba a Moisés en el desierto, sus cuarenta y dos etapas con el pueblo de Israel. No es un trazado, ni una vía de tren, la libertad es un *sbaraglio*, una ruina, un fracaso.

Conviene entonces preguntarse también sobre lo que es la felicidad. En *El día antes de la felicidad* (2014), el escritor napolitano explica que la felicidad es algo que no se puede fundar en nada, ni en una ciudad ni en un amor, porque llega de forma imprevista y dura poco. “La felicidad es un regalo, no un proyecto”, sentencia.

Despojada la importancia del destino, De Luca habría salido a buscarlo por los callejones de la vida y de la muerte. Si durante las mañanas lo buscaba en el desierto, durante el resto del día trataba de reencontrarse con él en las montañas. Al contrario que los profetas, De Luca nunca ha recibido orden alguna de la divinidad, pero disfruta subiendo a la montaña como forma de distanciamiento, no como acercamiento a la cima o a lo celeste. Escalar le ayuda a tomar distancia. Su fascinación por el alpinismo le llevó a publicar un libro con Nives Merói, una de las tres mujeres que han ascendido siete de los catorce *ochomiles*. *Tras las huellas de la nieve* (2005) recoge sus conversaciones, si bien muchas de ellas quedaron contenidas en sus poemas, especialmente en sus dos últimos libros *El huésped empedernido* (2008) y *Rarezas de la providencia* (2014). La cima en la obra de Erri de Luca nunca se representa como un fin, tal vez por su propia experiencia como alpinista. Para el escalador la cima es en todo caso la mitad del viaje, enfrentarse al peligro de la ascensión no garantiza el regreso a casa y el distanciamiento en De Luca nunca supone una ruptura, por mucho

que se tense en su obra la cuerda con el mundo, el escritor prefiere la realidad al viento que soplaba antes de que fuera nombrada la luz. Clara muestra de ello es su poema “Lupa para sellos”, del libro *El huésped empedernido* (2008), en el que reconoce que alguna vez ha tenido el pensamiento de saltar afuera del mundo y en el que avisa a quienes puedan tener ese impulso de que el salto es demasiado grande, porque el hombre es demasiado pequeño en la inmensidad de todo.

Su amor por la montaña y por los otros, la impotencia que lleva a algunos a saltar y a otros a rebelarse, le llevó a pedir el sabotaje de la línea de tren de alta velocidad entre Turín y Lyon en septiembre de 2013. “El TAV ha de ser saboteado. Para eso precisamente sirven las cizallas: son muy útiles para cortar las verjas. Las mesas de negociación del Gobierno han fracasado. El sabotaje es la única alternativa”, fueron sus palabras, a raíz de las cuales la empresa francesa LTF, encargada del proyecto ferroviario, decidió demandarlo por un delito de incitación a la violencia. La fiscalía de Turín pidió que el poeta ingresara en prisión, pero la presión internacional fue decisiva para que finalmente fuera absuelto. En su defensa reivindicó su derecho a la palabra contraria, al uso libre del término “sabotaje”. Resulta terrible y una muestra del cinismo de nuestro tiempo que quienes iban a vaciar las montañas de amianto amenazando la salud de miles de personas demandaran a un escritor por incitar a la violencia.

Este episodio, que ha ocupado más de dos años de la vida de Erri de Luca, tuvo una gran difusión mediática, aunque en su historia empieza a ser algo que le agota y que sirve para mostrar una imagen simplificada del escritor. Sobre el proceso y todo lo ocurrido publicó el libro *La palabra contraria* (2015) en el que explica las razones que le llevaron a unirse al movimiento social No-TAV que lucha en el valle de Susa, al noroeste de Italia, contra el trazado de ese tren a través de los Alpes.

Repetida una y mil veces la imagen del escritor capaz de alzarse contra los poderosos, del hombre que defendió su derecho a opinar diferente, lo que queda en la poesía de Erri de Luca es la seguridad de que el poeta siempre ha estado del lado de los perseguidos, ya sea en los Alpes, en los Balcanes, en África o en cualquier otro lugar del mundo.

Tal vez por ser de Nápoles, en el que la esperanza era un barco y el día anterior a la felicidad era el día previo a un viaje, desarrolló esa simpatía suya por quienes miran al futuro al borde de un abismo, alejados de la fantasía del contrato social. En esa actitud vital que

tanto recuerda a la del poeta granadino Federico García Lorca. “Yo creo que el hecho de ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío..., del morisco, que todos llevamos dentro” (García Lorca 1931), aseguró Federico en 1931.

Como napolitano nacido en 1950, De Luca forjó una personalidad que puede leerse en sus profundos ojos azules. El niño delgado aprendió de la calle las leyes de la calle que se suponían por encima de cualquier norma del mundo. Y fue allí donde se hizo ciudadano de la lengua italiana, su única patria y residencia, de la que nunca podrá padecer un exilio o expulsión. De pequeño, tenía un diccionario en el que buscaba las palabras que no entendía. Algún tiempo después, al volver a aquel viejo y gastado libro, encontró un prefacio sobre el que nunca había prestado atención. El autor, Fernando Palazzi, se disculpaba por no haber agradecido su valiosa aportación en la edición anterior a Eugenio Curiel. La segunda edición, de 1950, fue ya publicada en democracia. La primera era de 1939, cuando estaban en vigor las leyes raciales. En la edición de 1950, Palazzi reconoce que “por razones contingentes” no había mencionado la influencia del trabajo de Curiel. “Claro que fueron razones contingentes, pero esas razones eran las leyes raciales. Él no había agradecido la contribución de Curiel porque era hebreo, y no podía ni tan siquiera ser nombrado en un trabajo así. En aquel prefacio a algo como el diccionario de la lengua italiana había una declaración tardía que volvía a contener toda la censura. Desgraciadamente, el tiempo que hoy vivimos está lleno de razones contingentes”.

Su segundo libro de poemas, *Sólo ida* (2005), está dedicado a quienes buscan un futuro mejor en otro país, quienes huyen de la miseria o de la guerra. De Luca cuenta en verso la historia de un grupo de hombres que abandonan su país para embarcarse hacia Italia en un viaje lleno de peligro, sufrimiento y muerte. Un grupo de clandestinos de África que arriesga su vida para llegar a los puertos del norte, en una aventura digna de una tragedia antigua. Sus voces se escuchan en los versos del poeta, reclamando a los ciudadanos de Europa, complacientes con su desgracia.

Somos los innumerables, en cada centro de expulsión el doble,  
adoquinamos de esqueletos vuestro mar para caminar sobre ellos.

No podéis contarnos, si nos contáis aumentamos  
hijos del horizonte, que nos devuelve de frente.

Hemos venido descalzos, al contrario que las suelas,  
sin sentir espinas, piedras, colas de escorpiones.

Seremos los siervos, los hijos que no tenéis.

Esos terribles viajes de quienes huyen de la miseria son comparados por De Luca con aquellos que emprendían los comerciantes de esclavos con su mercancía. En la actualidad, la situación es de mayor gravedad que entonces. Ahora la mercancía es consignada a la salida, sin necesidad de que arribe a puerto alguno. En la época de los esclavos era necesario garantizar las condiciones mínimas para asegurarse de que la mercancía llegaría en buen estado y sería vendida a un precio ventajoso.

Pese a la consciencia de lo terrible del mundo que nos rodea, incluso pese a nuestra complicidad silenciosa ante las desgracias, para Erri de Luca queda la poesía, capaz de transformar todas las tragedias de la humanidad en canto. Al poeta napolitano le gusta recordar la historia de Anna Ajmátova, la otra gran poeta rusa a quien tanto debe su poesía. Ajmátova relató cómo en los terribles años de Yezhov hizo cola durante siete meses delante de las cárceles de Leningrado. Allí acudía con una cesta llena de comida para ser parte de un procedimiento tan grotesco como terrible. Llevaba alimentos a su hijo, porque era la única manera de saber si seguía con vida. Si la cesta era rechazada, no era necesario regresar nunca más.

Una vez alguien me reconoció. Entonces  
una mujer que estaba detrás de mí, con los labios  
azulados, que naturalmente nunca había oído mi nombre,  
despertó del entumecimiento que era habitual en todas nosotras  
y me susurró al oído (allí hablábamos todas en voz baja):  
– ¿Y usted puede describir esto?

Y yo dije:

– Puedo.

Entonces algo como una sonrisa  
resbaló en aquello que una vez había sido un rostro.

La poesía de Erri de Luca, contador de historias, es una hija huérfana de un siglo que se ha marchado. Sin haber escuchado ninguna orden procedente de la divinidad, Erri de Luca todavía confía en la condición sagrada de las palabras, aunque tenga que salir a buscarlas en otra lengua, ahora que su amada patria, la lengua italiana, es man-cillada continuamente en los labios de los traficantes de divisas vestidos de esmoquin.

Como caído desde un siglo gigante, lleno de migraciones y grandes guerras modernas, menciona el cine y los antibióticos para tratar de dar una justificación al tiempo de la barbarie, en el que se destruyó la vida humana con un empeño nunca antes conocido. Un siglo que también ha salvado o consolado la vida humana, y al que golpearon los mismos hijos que ahora le cantan, hombres como Erri de Luca, que escriben para hacerse compañía por medio de la voz humana, que es el mayor instrumento musical que nunca ha existido.

### Obras citadas

- Bernabé, Mónica. “Erri de Luca, el ‘saboteador’”. *El Cultural*. 18/02/2015.
- Conde, Rafael. “Erri de Luca: el revolucionario naturista”. *Qué leer*, 178 (2012): 54-57.
- De Luca, Erri. “Sobre La palabra contraria”, conferencia en el Festival Internacional de Periodismo de Turín, 17 de abril, 2015.
- . “Máximas de un obrero escritor: lo que dijo Erri de Luca”, *La Nación*, 18 de marzo, 2016 (Consultado el 19/3/2016).
- García Lorca, Federico. “Estampa de García Lorca (entrevista de Gil Benumeya)”. *La Gaceta Literaria*. Madrid, 15 de enero, 1931. Incluido en *Obras completas*. Aguilar, 1968. pp. 1691-1692.
- García Nieto, Rebeca. “La verdadera patria de Erri de Luca”. *Quimera: Revista de literatura*, 356-357 (2013): 41-42.
- Martín Rodrigo, Inés. “La revolución no es una rabieta. Comporta muertes y violencia”. *El País*. 4 de abril, 2012.
- Ojeda, Alberto. “Soy huésped de una sociedad que no reconozco”. Entrevista a Erri de Luca. *El Cultural*. 14 de marzo, 2012.
- Piccini, Daniele. “Erri De Luca. La parola che scardina il mondo”. *Poesia: mensile internazionale di cultura poetica*, 22, 241 (2009): 2-9.
- Premat, Silvina. “Máximas de un obrero escritor: lo que dijo Erri de Luca”. *La Nación*, Buenos Aires, 18 de marzo, 2016.
- Rendueles, César. “El contratiempo de la libertad: entrevista con Erri de Luca”. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 12 (2009): 43-47.
- Rodríguez Marcos, Javier. “Las cicatrices del siglo XX”, Diario *El País*, 3 de marzo, 2012 (Consultado el 4/1/2016).
- Saravia, Rafael. “Erri de Luca: escritor del nosotros”, Rafael Saravia (entrevista), *Leer*, 31, 264, agosto, 2015. pp. 78-79.
- Tirri, Nestor. “No soy el propietario de mi memoria, no puedo elegir los recuerdos”. Entrevista con Erri de Luca. *La Nación*, 6 de marzo, 2016 (Consultado el 7/3/2016).