

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI
Coordina Juan Carlos Abril

ENTREVISTA

Clara Obligado

MESA REVUELTA

Francisco Javier Pérez
Fernando Castillo
José Antonio Llera

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

Avda. Reyes Católicos, 4
CP 28040, Madrid
T. 915838401

Director

JUAN MALPARTIDA

Administración

Magdalena Sánchez

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Suscripciones

María del Carmen Fernández Poyato

suscripcion.cuadernoshispanoamericanos

@aecid.es

T. 915827945

Imprime

Solana e Hijos, A. G., S. A. U.

San Alfonso, 26

CP 28917-La Fortuna, Leganés, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

109-19-023-8

Nipo impreso

109-19-022-2

Edita

MAEC, Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación
AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

Josep Borrell Fontelles

Secretario de Estado de Cooperación Internacional
y para Iberoamérica

Juan Pablo de Laiglesia y González de Peredo

Directora de la Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo

Ana María Calvo Sastre

Director de Relaciones Culturales y Científicas

Miguel Albero Suárez

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Pablo Platas Casteleiro

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948, ha sido
dirigida sucesivamente por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José
Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI (Hispanic
American Periodical Index), en la MLA Bibliography y en el catálogo
de la Biblioteca.

La revista puede consultarse en:

www.cervantesvirtual.com

www.cuadernoshispanoamericanos.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DOSIER

POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI

- 4 *Ana Rodríguez Callealta* – Los poetas españoles del 2000 frente al espejo de la crítica y del lenguaje (o lo que queda de él)
- 25 *José Luis Gómez Toré* – Un lugar que no existe: Poéticas españolas en el cambio de siglo
- 40 *Luis Bagné Quílez* – Cuando fuimos posmodernos. Entre la ruptura estética y la rehumanización lírica
- 57 *Juan Carlos Abril* – La tercera vía. Un cambio de paradigma en la poesía española

ENTREVISTA

- 74 *Carmen de Eusebio* – Clara Obligado: «Necesité crear un puente de palabras, restablecer lo que había perdido»

MESA REVUELTA

- 86 *Francisco Javier Pérez* – Al descubrimiento de Andrés Bello
- 96 *Fernando Castillo* – Greguerías ilustradas blanquinegras
- 108 *José Antonio Llera* – Poesía y censura previa. A propósito de José Ángel Valente

BIBLIOTECA

- 120 *Walter Cassara* – Los papeles de Byron
- 126 *Jesús Aguado* – El velo de la conciencia
- 130 *Julio Serrano* – Disentir con cautela
- 134 *Juan Ángel Juristo* – Las alforjas del visionario
- 138 *Daniel B. Bro* – Lo que siempre falta
- 142 *M.ª Ángeles Hermosilla* – La mirada cognoscente
- 147 *Isabel de Armas* – Una eterna repetición



SAMSUNG



CADEAU NETFLIX
6 MAANDEN

SUPER
KOR



straeten.be

10.0
12.32
13.32



V-Power
V-Power



Poesía española del siglo XXI

Coordina Juan Carlos Abril



LOS POETAS ESPAÑOLES del 2000 frente al espejo de la crítica y del lenguaje (o lo que queda de él)

En un conocido texto, Alfonso Reyes se plantea la posibilidad de elaborar no ya una historia literaria, sino un informe que diera cuenta de «dónde se la debe estudiar», señalando la influencia de las antologías en la creación de categorías de análisis, en tanto que éstas constituyen el «resultado de un concepto sobre una historia literaria» (Reyes, 1942: 135-136). De hecho, más allá de que tanto las historias literarias, la crítica y las antologías constituyan los pilares del canon (García Morales, 2007: 24-25), entre ellas se establecen vasos comunicantes a través de los cuales estas últimas pueden adoptar la narratividad propia de las dos primeras (Romero Tobar, 2006: 58). Ello se debe a que las antologías parten siempre de una «conciencia crítica y/o histórica» (García Morales, 2007: 25) que, en el caso de explicitarse en las introducciones y preliminares (2007: 29), inserta a la antología en el ancho caudal de los metatextos que «procesan, seleccionan y valoran, interpretan y caracterizan los textos literarios» (2008: 24-25). De hecho, es ésta –posible y no siempre presente– dimensión crítica de las antologías la que apuntala su intervención en los denominados «relatos generacionales» que, tal y como dilucida Miguel Casado, encuentran dos fases en su desarrollo: una primera *delimitadora*, en la cual «se propone el establecimiento de la lista canónica de los autores que constituyen una generación», generalmente a través de la publicación de una «antología acompañada de un prólogo esquemático»; y una segunda *simplificadora*, en la que «se propone no ya la selección de nombres, sino el diseño de la tendencia estética dominante en el grupo generacional» (2005: 32-33).

Si pensamos en la «generación de los 80» a la luz de este planteamiento, podemos comprobar cómo *Postnovísimos* (1986)

de Luis Antonio de Villena llevaba a cabo esa primera fase *delimitadora*, seguida de la simplificación que *Fin de siglo* (1992) suponía con respecto a la anterior.¹ Lo cierto es que esta promoción generó a lo largo de los 80 y 90 un discurso crítico *fuerte* que se tradujo en una apreciable floración de antologías marcadas por una expresa beligerancia; lo que, a su vez, revirtió en el predominio de selecciones «programáticas»² que no hacían sino poner de relieve la posible y actuante dimensión crítica de las antologías. Ello pudo deberse al hecho de que esta formación se ajustaba bastante bien a la dinámica crítica hasta entonces vigente, por cuanto en ella se daban varias circunstancias fundamentales: 1) rechazo del núcleo fuerte de la generación anterior; 2) extensión de este rechazo a otros sectores dentro de la misma promoción, transformando una problemática inicialmente intergeneracional en intrageneracional; 3) y existencia de una tendencia hegemónica que, como sus detractores, se sirve del criterio de oposición. Sin embargo, a diferencia de lo anterior, la «generación del 2000»: 1) no sostiene una actitud de ruptura con respecto al núcleo fuerte de la promoción anterior; 2) en lo que concierne a las relaciones intrageneracionales, se caracteriza por la convivencia no conflictiva de opciones; 3) de ahí la pluralidad –frente a la hegemonía de una de las tendencias cultivadas– y la superación de las dicotomías, con el consiguiente abandono de la definición por oposición. De esta manera, la ruptura de la crítica hasta entonces vigente que estos autores protagonizan va a provocar un interesante desconcierto entre la crítica literaria –acostumbrada, como quiere Santamaría, a «una música concreta» (2006: 98)– que ligará a los poetas del 2000 a un relato generacional lleno de claroscuros. De entrada, tal y como estudiamos en otro lugar (Rodríguez Callealta, 2017a), a diferencia de las generaciones precedentes, la del 2000 no cuenta, en sus inicios, con una antología «fundacional»³ que consolide el relevo generacional. Su presentación en sociedad tendrá lugar a través de una serie de antologías publicadas entre el 2000 y el 2004⁴ que, conjuntamente, contribuirán a perfilar un nuevo enclave, aunque desde un aparato crítico sustancialmente más débil y menos trabado. Por lo general, se trata de discursos que, a pesar de señalar el relevo generacional vinculando a los jóvenes con unos «parámetros específicos de recepción»,⁵ no aciertan a ofrecer propuestas críticas de lectura. De modo que, salvadas algunas excepciones,⁶ habrá que esperar hasta el segundo lustro de la década para encontrar textos críticos centrados en la sistematización de tendencias y/o rasgos estéticos, si bien en

una cuantía considerablemente menor de lo esperado. En ellos se observa, además, una marcada propensión al esbozo del sustrato común a los autores estudiados, lo que converge en el trazado de un amplio territorio de rasgos estéticos compartidos –en mayor o menor medida según los casos–, en detrimento de la sistematización por tendencias. Todo lo cual no es sino síntoma de la dificultad de aclarar un panorama que durante todos estos años será percibido como confuso. De lo que darán buena muestra tanto la tendencia a anexar a los más jóvenes al último tramo de la generación anterior como la ausencia, hasta 2010, de un rótulo que los aglutine.

En lo que concierne a la publicación de artículos, pueden destacarse algunas aportaciones. Alberto Santamaría ofrece en «Nuevos territorios poéticos» (2006) una visión de conjunto de la última generación poética sustentada en la superación de las dicotomías, de la que se derivarían la mayor parte de rasgos apuntados. A partir de la imagen del «puente» propuesta por Andrés Neuman,⁷ esboza una multiplicidad de caminos poéticos resultantes del diálogo tanto con el realismo como con el irracionalismo, proponiendo una «perspectiva *híbrida*» (2006: 98). Todo lo cual acusaba un cambio en la concepción de lo «real» que asume la «*fugacidad de toda percepción* y la evidente *transitoriedad de todas las hipótesis*»: «La realidad no es, así, simple espejo (algo a documentar) ni es algo vacío que reclama trascendencia, sino superficie (llena de tensiones y complejidades) y pensamiento (sumido en el devenir y la contradicción)» (2006: 100-101). Un año después, Andújar Almansa delineaba en «Retrato robot de la poesía reciente» (2007) lo esencial del «programa generacional» (superación de las dicotomías, diversidad, irrupción silenciosa), a la vez que se hacía eco de la confusión reinante para, desde esta perspectiva, arrojar luz sobre lo que podía considerarse ya como un «cambio de rumbo lírico» evidente (2007: 23). Si bien se reunían aquí autores de dos tramos generacionales distintos, concebidos como una sola generación divisible (2007: 25-26); la sistematización propuesta permitía vislumbrar algunas tendencias, al tiempo que ofrecía una mirada de conjunto. En este sentido, el giro producido en la concepción de lo «real» aparecía como el fondo sobre el que se recortaban los aspectos fundamentales, ya que es el ensanchamiento de los estrechos límites del racionalismo lo que, en última instancia, posibilita la superación del realismo, con el consiguiente tendido de puentes entre «la cotidianidad y el misterio» (2007: 29). De modo que la superación de las dicotomías cristalizaba,

para Andújar Almanza, en un interesante equilibrio entre las voces «lógica» y «órfica»⁸ –a menudo decantado hacia el hermetismo o el irracionalismo– al que no resultaba ajena la presencia de un renovado simbolismo orientado hacia el enlace de «precisión y ambigüedad» (2007: 30, 35). Todo lo cual vendría a sostener los rasgos acusados, como son el abandono de la narratividad en pos de la elisión, el matiz y el claroscuro y del confesionalismo biográfico, que cede su lugar a los «conflictos» de un sujeto que, descreyendo de cualquier posible totalización, rehúye la proyección hacia el exterior para situarnos ante «experiencias de orden intelectual» en una expresión menos «objetiva y clarificadora» que no oculta su falta de unidad, su fragmentarismo (2007: 28, 31, 32). A diferencia de los anteriores, Bagué Quílez se decanta en «La poesía después de la poesía: cartografías estéticas para el tercer milenio» (2008) por una ordenación en torno a cuatro anchos cauces estéticos derivados de la superación de las dicotomías a partir de la «ruptura interna» de la poesía de la experiencia, con la consiguiente diversidad resultante. Con todo, los más jóvenes se anexaban al último tramo de la promoción anterior, aunque marcando ciertas distancias. De hecho, la primera de las áreas delimitadas atañe, en lo fundamental, a los más mayores, mientras que la segunda, centrada en las formas de compromiso, se propone como una corriente transversal. De modo que va a ser en las dos últimas parcelas donde cobren especial importancia los nacidos a partir de 1970. En este terreno, en línea con Andújar Almanza (2007), Bagué Quílez señala la recuperación del simbolismo como vía superadora en función de su capacidad para enriquecer «la figuración realista gracias al pensamiento analógico, la construcción imaginativa y el apoyo en el matiz» (2008: 60); recuperación que, en los autores del 2000, se presenta como «un equilibrio entre lo sensitivo y lo comunicativo» (2008: 61) que, a menudo, se decanta hacia una de esas dos dimensiones. Junto con ello, se perfila sobre la desconfianza en las grandes narrativas «el auge de una retórica minimalista» cuya nota fundamental de desencanto puede proyectarse en una «lírica urbana, inmediata y no exenta de ironía», ensanchar los límites de la figuración mediante la deformación imaginativa o generar una producción original resultante de la mezcla *palimpsestosa* de discursos (2008: 64-65). Lo que nos lleva a la reivindicación de la experiencia cultural como parte de la identidad, heredera, como sabemos, de la poesía sesentayochista.

Durante este segundo lustro de la década, dos serán las antologías cuya dimensión crítica se oriente hacia la sistematización

del panorama desde una perspectiva estética. Juan Carlos Abril publica *Deshabitados* (2008). Su importancia radica en el hecho de ser la primera antología que, centrada exclusivamente en los jóvenes poetas, completa la ejemplificación con un discurso crítico orientado hacia la delineación de los principales rasgos estéticos. Entre estos, destacaba la irrupción de una «tercera vía» superadora de las dicotomías en su alejamiento tanto «del naturalismo» como de «las metafísicas», y en la que «toman impulso esos recortes en lo figurativo y en el eje narrativo» (2008: 22). De donde «la elipsis, la metonimia y los recursos propios de la vanguardia y de un lenguaje más depurado», en una combinación sin titubeos de «la herencia de las vanguardias con algunos rasgos narrativos tradicionales y de corte clásico» (2008: 23). Todo lo cual sostenía la tendencia hacia lo fragmentario (2008: 28-29) que, dentro del marco de referencias posmoderno, conecta con la disolución del propio sujeto (2008: 29-30). Finalmente, la publicación en 2010 de *La inteligencia y el hacha. Un panorama de la Generación poética de 2000* recogía y daba respuesta a muchas de las problemáticas con que se había ido encontrando la gestación del relato generacional durante esta primera década. De hecho, uno de sus mayores logros fue el de darle nombre a una generación que todavía no contaba con un rótulo que los aglutinase: «Existe una poesía nueva, distinta en postulados y sentires al núcleo básico de la “generación del 80” pero muy diferentes antólogos, presintiéndola, no acertamos a nombrarla. Al hacerlo (“generación del 2000”) vemos con una óptica distinta lo existente» (2010: 22). Ahora que, paradójicamente, el antólogo reincidía, unificando bajo este marbete a poetas que cronológicamente pertenecen a dos generaciones distintas. Con todo, en el prólogo se esbozaban los nuevos parámetros de recepción y se proponía una sistematización por tendencias en las que se contemplaban desde el «realismo crítico-radical» hasta la «poesía intelectualista o herética», considerada por el antólogo seña de identidad.

El inicio de la segunda década del siglo XXI sigue, en lo fundamental, la estela de la anterior, aunque con algunos importantes puntos de inflexión. En este último sentido, el monográfico coordinado por Juan Carlos Abril, *Gramáticas del fragmento. Estudios de poesía española para el siglo XXI* (2011), se hacía eco de la escasa cuantía de estudios críticos centrados en la poesía más reciente, aglutinando en un solo volumen los más significativos. Desde esta óptica se constataba el «desconcierto» reinante entre la crítica literaria, al tiempo que se trataba de coadyuvar la

consolidación del relevo generacional: «[...] hasta el momento pocos son, por no decir ninguno, los intentos de sistematizar la última oleada de nombres [...]. Los estudios que aquí recogemos serían los más relevantes publicados hasta el momento sobre tales autores, de tal manera que este libro tiene cierto carácter fundacional» (2011: 10). Por otra parte, ya desde el título, se ponía el foco en el auge de la «estética del fragmento» entre los nuevos, considerada como su apuesta más significativa (2011: 9). Un año más tarde, Luis Bagué Quílez publica la antología *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio* (2012). En ella, Bagué Quílez vuelve a reunir poetas de dos promociones distintas, llegando incluso a preguntarse si «hubo alguna vez una generación del 2000» para resolver que se trata de «un hiperónimo que acoge la continuidad de dos tramos generacionales» (2012: 17). Con todo, en la introducción, además de abordar distintas cuestiones relativas a la actitud de estos poetas, el crítico proponía una útil sistematización de cauces estéticos que contemplaba las múltiples ramificaciones posmodernas del «realismo» junto con la insoslayable presencia de un «nuevo simbolismo». En la tercera de las áreas delimitadas se daba el protagonismo a la ironía «en segundo grado» que, centrada más en el «envase» que en el mensaje, resulta eficaz para «restarle inmediatez al código, desubicar al lector y sospechar de una realidad estable» (2012: 39). Todo lo cual acusa un «mayor alcance» con respecto de la figuración irónica de los ochenta; si bien no parece clara su elevación al grado de tendencia *per se*, como aquí parecía sugerirse. También en el número doble 805-806 (2014) de la revista *Ínsula* se dedicaron a tomarle el pulso a la «Poesía española contemporánea». En ellos colaboraron una buena parte de los críticos que en los últimos años habían tratado de desbrozar el confuso panorama (Prieto de Paula, Bagué Quílez, Iravedra, Andújar Almansa, entre otros). Lo que se completaba con una antología de textos y de poéticas en la que participaron los poetas más representativos de las últimas décadas. Dentro de este entramado de discursos críticos no puede dejar de citarse la reciente antología de Araceli Iravedra, *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)* (2016). Aunque centrada en las dos últimas generaciones del siglo xx, el prólogo dedica el último de sus epígrafes a los poetas del 2000. Además de incidir en los aspectos esenciales del programa generacional (superación de las dicotomías, libre aprehensión de las tradiciones, diversidad...) y de ocuparse de algunas de las problemáticas mencionadas (unificación de dos

tramos generacionales en las antologías, repetición de una dinámica crítica plenamente asentada, etcétera), Iravedra construye un ajustado mapa crítico en el que se recogen los rasgos estéticos fundamentales, tal y como han ido desgranándose a lo largo de los últimos años. De modo que a partir del viraje operado en torno a «la movediza categoría de lo real», se hilvanan toda la serie de recursos estéticos derivados de esta «crisis cognoscitiva» que, necesariamente, desemboca en la «cuestión de la identidad» y que encuentra en la fragmentación discursiva, en el símbolo, en la recuperación de la dimensión irracional y/o en la ironía modos de expresión acordes a la sensibilidad posmoderna (2016: 150-161). Con todo, llama poderosamente la atención que, todavía en 2016, se refiera la crítica a la dificultad de «detectar una tendencia que se imponga claramente sobre otras» (2016: 141) así como a lo inoportuno de toda tentativa clasificatoria que pretenda «deslindar vertientes o direcciones bien definidas» (2016: 162); motivos que le llevan a atenerse, como dicta la prudencia, a un «cuadro clínico» (2016: 167).

*

De alguna manera, el fondo de confusión sobre el que, con dificultades y pese a ellas, se ha ido recortando un perfil más o menos ajustado de los poetas del 2000 encuentra en la antología de José Andújar Almansa, *Centros de gravedad. Poesía española del siglo XXI. (Una antología)* (2018) razones más que suficientes para desintegrarse. Lo que implica llevar a cabo un ejercicio de aceptación de los hechos que, sobre todo, requiere que dejemos atrás al fantasma de la crítica –y su incesante búsqueda de oposiciones y hegemonías– para celebrar que estamos ante la primera promoción poética española que refleja en su configuración interna, en su programa generacional, además de en su apuesta estética, la sensibilidad posmoderna y su desconfianza frente a la noción de *centro*. Lo cierto es que, hasta la fecha, las dinámicas que marcaban las relaciones intergeneracionales e intrageneracionales, así como la actitud de las mismas frente a la tradición, tendían, enmascaradamente o no al principio, al establecimiento de un único punto de referencia desde el que medir los asaltos. De modo que, si bien la producción lírica de los setenta en adelante reflejaba la crisis ideológica posmoderna desde distintos ángulos, no podía decirse lo mismo del entramado relacional que no sólo los definía, sino que, de alguna manera, también los limitaba.

Por varias razones, *Centros de gravedad* puede leerse como una antología «de cierre»: tanto porque consolida el panorama esbozado en la primera selección *crítica* dedicada exclusivamente a los jóvenes autores, *Deshabitados* (2008); como porque logra poner un punto final al desconcierto de la crítica frente a esta generación; un desconcierto que, como se ha visto, alcanza la segunda década del presente siglo. En la extensa introducción que precede a la selección de autores y poemas, Andújar Almanza ofrece una cartografía estética generacional a partir del marco ideológico en que se inscribe. De esta manera, el cuadro de Brueghel *Paisaje con la caída de Ícaro* funciona como una representación del fracaso de las ideologías al que el poeta del siglo XXI ha de sobrevivir:

El ímpetu con que Ícaro acaba desplomándose tras su soberbio gesto traduce el fracaso de una ideología estética; el desengaño de las ambiciones sublimes y los desajustes con una realidad pragmática que ya no necesita el caduco artefacto de unas alas de cera para alentar ilusiones más propicias (2018: 10).

Y es de esta necesidad de supervivencia de la que emana el aspecto central de la promoción, su *apuesta por la poesía* (2018: 21). Lo que significa que estos poetas parten de la asunción de la derrota para hacer de la falta virtud. De ahí que, lejos de todo dramatismo frente a la crisis del lenguaje, se lancen a la creación de nuevos espacios discursivos capaces de extender la comunicación verbal a los silencios, entendidos como parte constituyente de ella; ya sea desde la dimensión inasible del símbolo, la fragmentación o la acumulación y extralimitación surrealista:

El artista contemporáneo busca una manera de afrontar la relación problemática de sus enunciados con el referente. Más que tender unos frágiles postes indicadores de verdad y belleza, ha pretendido dejar «espacios en blanco» para señalarlas (2018: 35)

Se trata, por tanto, de una extensión de los límites del lenguaje que traduce la crisis epistemológica de la razón (Jung, 1995; Gadamer, 2005). Si, tras la lectura del *Tractatus*, aceptamos con Wittgenstein (2003) que el lenguaje funciona como el eje central de un artefacto lógico-racional que lo correlaciona tanto con el pensamiento como con el «mundo», comprenderemos que esta relación de isomorfismo entre el lenguaje y el mundo acota un terreno. De modo que, asumir que lo «real» no se reduce a los límites racionales del «mundo», implica, a su vez, escapar de la

solidaridad entre el realismo y el «pensamiento dirigido» (Jung, 1998), de *lo decible*, hasta acceder al espacio de lo *indecible*, lo no-dicho. Por esta vía, sin tratar de desvelar «conexiones sagradas» o un «orden» otro (Muñoz, 1998: 21), el poeta actual se sirve del símbolo para «abrir la escala de lo real, cultivar grietas» (Andújar Almansa 2018: 31), desactivando «cualquier reflejo preconcebido de la realidad» (2018: 56) y descartando «los márgenes de un realismo reduccionista» (2018: 31). De modo que, el simbolismo les ayuda a concebir la realidad como «un punto de partida, una plataforma de lanzamiento» (Muñoz, 1998: 21), en un «puro estirar la franja transparente de lo visible» (Andújar Almansa, 2008: 45); al tiempo que el carácter parcialmente inasible del símbolo (Chevalier, 1986: 22) elimina cualquier atisbo de certeza. De ahí que el fragmento haya funcionado para muchos de ellos como una eficaz «respuesta expresiva a una vastedad inabarcable», recordándonos que «todo sentido debe construirse en el diálogo con lo pasajero, con lo fugaz yuxtapuesto» (Andújar Almansa, 2018: 34). Desde esta óptica, teniendo en cuenta que, como anota Iravedra, la problemática de la realidad no es sino una «variante de la cuestión de la identidad» (2016: 155); la imposible totalidad alcanza a un sujeto en continua construcción y deconstrucción (Andújar Almansa, 2018: 45).

Este fondo ideológico sobre el que se sostiene la creación poética cristaliza en un amplio abanico de opciones estéticas que impide uniformar su rostro. En este sentido, la «estética del fragmento» constituye una de las vías más transitadas y, en el momento de su remozada eclosión, una de las más innovadoras. Como también la reactivación del simbolismo, en las posibilidades que ofrece para combinar una cierta dosis de misterio y abstracción con los retales de una realidad inmediata sobre la que se proyecta. Sin embargo, si uno revisa las obras centrales de los autores reunidos en la antología –doce poetas nacidos a partir de 1970– comprueba que éstas no son las únicas sendas transitadas y que, en efecto, la diversidad se ha convertido en seña de identidad. Desde esta óptica, con todas las precauciones posibles, ensayamos en lo que sigue una delimitación por tendencias, en cualquier caso, complementaria respecto a la panorámica conjunta ofrecida por Andújar Almansa. No obstante, sus obras no sólo reflejan los rasgos señalados tanto en el prólogo de Andújar Almansa como en los textos críticos precedentes, sino también la hibridez que los caracteriza y que los conduce a un marcado eclecticismo que niega cualquier delimitación tajante, incluso dentro de una misma

trayectoria. Así, la estética del fragmento puede convivir con la vanguardia (en el primer Abraham Gragera) y con el símbolo (Josep M. Rodríguez), de la misma forma que el surrealismo puede proyectarse sobre una realidad inmediata reconocible (Elena Medel) o hacerse eco de la asunción de la ficcionalidad del acto creativo, como nos enseñaron los maestros del 50 (Antonio Lucas). Por no hablar de la forma en que la ironía atraviesa muchas de estas producciones (Carlos Pardo, Mariano Peyrou), imbricándose, en algunos de casos, en el compromiso (Erika Martínez). Por otra parte, si bien algunos de ellos hicieron su gran apuesta ya en el primer libro –independientemente del decurso posterior–, en otros la evolución interna resulta significativa de la forma en que superan lo anterior desde el aprendizaje, en lugar de hacerlo desde la ruptura. En cualquier caso, la tentación taxonómica a la que nos conduce la lección aprendida de la historiografía nos lleva a contemplar cuatro grandes espectros: «estética del fragmento», «surrealismo», «simbolismo» y «realismo». Si bien a todas luces no se trata de una clasificación novedosa, pues bebe, a las claras, de la crítica precedente, creemos que refleja los principales cauces transitados, dentro de los que, como veremos, también se dan cita otros aspectos fundamentales como la ironía o el compromiso. Pero que conste en acta: vino primero pura. Las clasificaciones llegaron después.

*

Adiós a la época de los grandes caracteres (2005), de Abraham Gragera, resultaba sintomático de una generación ubicada tras el fin de la modernidad poética. De vocación autorreferencial (Andújar Almansa, 2007: 30), se iniciaba con un poema, «Estrella fugaz», que reflejaba la crisis epistemológica de la razón (Gadamer, 2005), al tiempo que diseñaba el espacio lírico como un territorio por explorar: «Aún es pronto, demasiado pronto / para el ojo, / pero tarde, muy tarde ya para el pensamiento» (2005: 11). A partir de una postura irónica ante la tradición, capaz de asumirla, simultáneamente, como punto de partida («supe / que tú serías mi casa y mi hipoteca») y de superación, el hablante se lanzaba «en busca de un lugar vacante» (2005: 15); evidenciando una actitud desafiante frente a la crisis de valores, vislumbrada como una nueva posibilidad (Hutcheon, 2014): «y lo que nos ocurre es siempre una liberación, un despertar» (2005: 13). El libro diseñaba un territorio inestable que alcanzaba a reflejar la muerte del

sujeto unitario (Hutcheon, 2014: 52) y la abolición del estatuto de lo verdadero (Lyotard, 1984). De hecho, uno de sus méritos residía en la forma en que la incertidumbre se constituía como el único espacio habitable: «Permítenos dormir / así / fetalmente abrazados / como dicen que duermen / las interrogaciones» (2005: 34). De modo que la fractura discursiva no hacía sino esbozar una «realidad percibida en su inmensa fragmentación» (Ira-vedra, 2016: 150) que ensanchaba sus límites, fluctuando entre la experimentación vanguardista y los retazos de una cotidianeidad sólo entrevista: «Este sol consentido que desmiga en la tarde un pastel de mandril es el mismo que anudaba a tus contornos sus bigotes de bogavante triste» (2005: 24).

En el caso de Carlos Pardo, la evolución desde *El invernadero* (1995) hasta *Desvelo sin paisaje* (2002) refleja la forma en que estos poetas han sabido evolucionar desde la herencia recibida. Aunque el primer libro resultara fácilmente legible en el marco de la poesía figurativa, la auto-ironía se agudizaba hasta conducirnos por el deambular de un personaje sumido en la desidia, postulando por esta vía la intrascendencia de la literatura y escapando incluso de la «utilidad» experiencial, en sintonía con la crisis posmoderna de un sujeto consciente de que todo ha sido ya escrito (Jameson, 1985: 171-172): «No veo otra salida / si cada reflexión que me conmueve / ya está escrita en *Tratado de urbanismo*» (1995: 65). Esta desidia consustancial al hablante lírico se extiende hasta *Desvelo sin paisaje* para esbozarse al trasluz una realidad inmediata craquelada, sostenida en el vacío:

*La vida se retrepa en el sofá,
las caricias cerrándose con el primer frío,
los palcos ocupados.*

*Aquí funciona el tópico del viaje.
Pero viaje es también
lugar del que salir,
origen,
punto de partida
que no encontramos* (2002: 15).

La provisionalidad de un sujeto que habita el no lugar de la carencia encuentra un correlato discursivo en el fragmento («Agrupamos imágenes con la cara lavada / porque la vida es una elipsis», 26); de modo que la subjetividad cede su lugar central para diluirse por los intersticios del lenguaje: «Autorre-

trato: / la excusa por la voz venida a menos, / moral de desayuno y hermetismo / sin centro» (48). Por otra parte, la conciencia ya mencionada de saberse ante el fin de la originalidad («No se sueña dos veces / un mismo sueño», 22) se imbrica en este libro con la crisis de la referencialidad del signo («Las palabras lo mismo que la nieve: / arpones que uno lanza contra su cuerpo, / aves que nada dicen sino el vuelo / en torno de su presa», 25). Todo lo cual aparece sostenido por un profundo cambio en la concepción de lo «real» ya que, ante la falta de asideros, la percepción se torna única certeza posible («objetos con certeza, / único mástil al final del día», 11); aunque ésta se nos revele igualmente fugaz, igualmente fragmentaria: «Las pupilas desco- sen / la red del argumento», 11).

También la abulia y la falta de sentido copan *Estudio de lo visible* (2007), de Mariano Peyrou. A través del recurso a la ironía, la intrascendencia vital de un sujeto despojado de cualquier atisbo de heroicidad (Iravedra, 2016: 155) –«Eso es la aventura: modificar / un trayecto que se hace cotidianamente», 39– da lugar a un amplio despliegue imaginativo «en un intento / de avanzar contra la costumbre» (36). A través de una narratividad que juega a desplazarse por el ritmo acelerado y descoyuntado del pensamiento, la conciencia sobre la ficcionalidad, no ya del acto creativo, sino, tal vez por ello, de toda identidad y de todo relato vital («Todos fingimos, pero nos distinguimos / por el resultado de nuestras mentiras», 38), logra ofrecer una visión ampliada de «lo real», visto desde el zoom de la «deformación imaginativa» (Bagué Quílez, 2008: 64). Por esta vía se nos revela lo absurdo de toda tentativa («pensando como siempre que hay un sentido / bajo la casualidad. Buscan algo / que ignoramos; sólo si lo encuentran / podemos saber, tal vez, qué era», 18), desde la perspectiva de un sujeto para el que la «realidad» no parece abarcable, ni desde la mirada («Alguien ve en primer / plano lo que a los demás les parece rebuscado», 12) ni desde el lenguaje («pues es posible aislarlo pero no definirlo», 18). En este sentido, la obra refleja la actitud de toda una generación consciente de la imposibilidad de vuelo lírico, como ha venido repitiendo la crítica: «Se asomó a la ventana y levantó / su ropa mientras reflexionaba sobre lo bello / y lo sublime. Cuando salió se olvidó de algo» (27). De ahí que el reto esté no sólo en habitar la falta de respuestas sino, sobre todo, en asumir la inutilidad de las preguntas: «puedes hacer varias cosas con este árbol / [...] / lo que no puedes hacer es entenderlo» (69-70).

Aunque a través de una estrategia diferente, también *El fósforo astillado* (2008) de Juan Andrés García Román plasma la crisis posmoderna del lenguaje en un único y largo (meta)poe-
ma. En este caso, la conciencia del agotamiento –del lenguaje,
del sentido– no constituye tanto el objeto de la reflexión como
lo mostrado, en los términos de Wittgenstein: a través de una
técnica manifiestamente vanguardista que bebe de la libre aso-
ciación del surrealismo es el lenguaje el que *des-cubre* su pro-
pio vacío, evidenciando su ineludible carácter autorreferencial,
como una serpiente que, enroscada, remitiera siempre y sólo a
sí misma; de ahí el exacerbado culturalismo –de ascendencia
novísima– y el absurdo en que converge cualquier intento de
comunicación. A lo que contribuye el juego de la experimen-
tación vanguardista con los significantes y su capacidad para
poner en un primer plano la arbitrariedad lingüística («Amémo-
nos. Anémonas», 44; «goddogdoggod», 26). Y es desde aquí de
donde parte un movimiento de liberación del lenguaje atravesado
por una profunda conciencia sobre el carácter ideológico de
todo discurso:

*Los grandes proyectos encajados en tastos de bonsái.
La frontera delgada y menguante –como luna– entre historia
y noticia,
aunque cierta, no dejará de ser la nueva brida en manos del
poder* (2008: 35).

De modo que, en una línea que nos recuerda a las consideracio-
nes de Roland Barthes sobre el surrealismo en *El grado cero de
escritura* (1967: 65-66), la extralimitación del lenguaje hasta el
absurdo no sólo logra auto-revelar su ineficacia sino que, simul-
táneamente, aspira a «ver cómo se cumple allá a lo lejos la utopía
emancipadora» (2008: 43)

*Une todos los astros, une todos los puntos con líneas
y construye figuras inverosímiles: carceleros que ayudan a
entrar,
osos raros...
[...]
¿Comprendes? Es la idea del desierto o, mejor dicho, el vacío
sin idea.
Libera así las cosas de su doble:
déjalas como un cuerpo que ha perdido su alma o una
marioneta
a la que un peluquero le ha cortado los hilos* (2008: 24).

Por el ancho cauce del surrealismo transitan las obras de Antonio Lucas y Elena Medel. Desde su irrupción con *Antes del mundo* (1996), la trayectoria de Lucas «se ha mantenido fiel a su espíritu estético fundacional» (Benítez Reyes, 2016: 8), dentro de una progresiva depuración (Díaz de Castro, 2004) que encuentra en *Las máscaras* (2004) su expresión más lograda. En él, los recursos propios de la estética surrealista tensan el lenguaje hasta llevarlo a su extremo, más allá de sí mismo, en una ruptura de sus límites que, frente a la retracción de la estética del silencio, opta por la acumulación y el exceso: «y un verbo inaugural que la memoria lava» (2016: 144). Por vía irracional, la ruptura del «orden simbólico» (Kristeva, 1981) activa la recuperación del origen (la infancia, el verbo), de «la materia nunca dicha» (2016: 144) concebida como «la última región de la existencia» (2016: 175). No obstante, esta intención de «nombrar lo ya nombrado con una voz más nueva» (2016: 168) colisiona con la conciencia profundamente asumida de la ficcionalidad del acto creativo («No habrá duda en esa ceremonia de volver al vacío. / Máscaras, si acaso») (2016: 143); la cual termina por revelarnos siempre la imposible identidad en la escritura («La noche donde yo no soy yo mismo: / la noche desahuciada y sin acento», 2016: 173), el «signo roto» (2016: 169) de la crisis posmoderna de la referencialidad del lenguaje.

Por su parte, Elena Medel proponía en *Mi primer bikini* (2002) un ejercicio de deconstrucción y reconstrucción identitaria desde la asunción de la fragilidad de un sujeto que se sabe emergiendo de entre las ruinas del pasado cultural e histórico y la memoria individual: «El valle diminuto que proclama que es frágil / y sin embargo, dirás tú, sobrevive» (2015: 34). Desde esta óptica, el irracionalismo y los enlaces con el lenguaje surrealista servían a la exploración de los vastos territorios del inconsciente, poniendo en un primer plano los efectos psíquicos devastadores de la herencia recibida, como en «I will survive»:

Tengo una enorme colección de amantes.

[...]

*Solo los necesito cuando me desdoble en dos,
cuando mi ego se encoge incomprensiblemente
e intramuros alcanza un punto mínimo,
cuando lloro demasiado o río demasiado,*

[...]

*falo químico para mi sonrisa, quién soy ahora,
falo químico de colores para mi cabeza baja* (2015: 17-19).

No obstante, esta libertad expresiva, onírica a veces, se proyectaba sobre los resortes biográficos de un itinerario vital recortado sobre un fondo cotidiano y reconocible («el aliento a cerveza de papá rebotando en tu nuca», 2015: 40), en una magistral síntesis de «realismo y onirismo» (García Martín, 2002). Esta profundización en la complejidad psíquica que, en ocasiones, dejaba al descubierto su dimensión auto-destructiva («Hoy sigo destruyendo / -cebándome con saña- / las cosas que más quiero», 2015: 38) se imbricaba en el diálogo y la negociación con el tradicional modelo normativo femenino, sacando a la luz las devastadoras (y actuales) consecuencias del sistema:

Por merecer la más bella envoltura rezo cada noche.

*Por ser la vencedora en la batalla diaria de Zara:
la guerra de los pantalones más estrechos,
de colores, con dibujos, los de marca, los más caros,
porque cada vez es más sencillo que las yemas de mis dedos
viajen, intuitivas, por los túneles de mi torso (2015: 23).*

Por el espacio de un «nuevo simbolismo» transita la obra de Juan Carlos Abril (Bagué Quílez 2008: 63). En *El laberinto azul* (2001), el descrédito frente a la posibilidad de construir el poema «icono» de la «alta modernidad» (Debicki, 1997: 32) («Luz imposible de la inteligencia / y su amarga felicidad. / Su trágico crepúsculo», 11) se abre al misterio desde la asunción de su carácter irreductible. En este sentido, la crisis de la razón que ya se apunta en los versos citados, converge en una exploración por los «laberintos de la interioridad» (Andújar Almansa, 2007: 33) y del inconsciente («este espacio / tan breve que ilumina / hacia adentro y nos punza», 20). A través del símbolo en tanto que «pasaje a otro orden» (Chevalier, 1986: 20) el ejercicio creativo es concebido como un modo de acceder al «otro lado» de la realidad («oculta tras la máscara / la realidad», 48) y de nosotros mismos («saberte al otro lado. / Oculto, suelto, libre», 41). Desde esta perspectiva, adquieren una relevancia fundamental el sueño y la imaginación que, vinculados al símbolo y al inconsciente (Jung, 1995), proyectan las escenas del poema («Una vertiginosa catarata / de sueño allá en su fondo» 40), envueltas en atmósferas brumosas de complejas densidades. De todo ello constituye una buena muestra el poema «Autorretrato», en el que los recovecos de la interioridad adquieren la imagen de un laberinto asediado por la amenaza de la propia alteridad:

*La torre entraña un laberinto,
y escucho desde dentro la amenaza
de la muerte, segando sin fatiga
con su justa mortal entre los trigos
consumidos y rojos.*

[...]

*No sabe el prisionero de esta torre
quién se acerca a buscarlo (2001: 58-59).*

También la evolución de Rafael Espejo desde *El vino de los amantes* (2001) a *Nos han dejado solos* (2009) deviene significativa. El clima serenamente nostálgico y meditativo del primer libro evoluciona en el segundo hacia derroteros más marcadamente simbolistas. No obstante, en este segundo volumen se combinan textos cuya fractura recuerda a *El vino de los amantes* junto con otros en los que una mayor fragmentación sostiene la proyección de una mirada simbólica sobre el mundo. Así, el amor –fundamental en su obra– continúa transitando los senderos de una sentimentalidad posmoderna que lo deja –como al sujeto mismo– a la intemperie, único lugar (no lugar) habitable («Aire viciado»); con la consiguiente necesidad de reinventar sus formas, también discursivas («Si te cuido / sin esas dos palabras / que al decir amortiguan, / rebotan / y dispersan / un sentimiento usado ya por otros, / nos privan de su exclusividad», 10-11). Por otra parte, la intrascendencia de la literatura, desvestida toda posible ambición idealista, presente ya en *El vino de los amantes* («mortal como la carne / y acaso tan hermoso», 50), se sintetiza en *Nos han dejado solos* en la transitoriedad del sujeto y la imposibilidad de aspirar a una identidad centralizada («Autorretrato»). Ahora que, si la materialidad –del yo, del amor, de lo real...– se alza como única certeza («Nada tan pleno como sentirse, / no conozco otra mística», 12), la dimensión simbolista operante constituye la otra cara de la moneda. En este sentido, el pensamiento analógico logra erigirse en síntesis de una visión compleja de lo real que, si de un lado se nutre de las redes que conectan las partes, a través de una mirada reticular que abre fisuras en la superficie del mundo; de otro, aprovecha todo este material para enfatizar el carácter disminuido, irrisorio, del sujeto («También yo soy planeta. / Valgo igual que una mosca», 30) frente a un misterio captado, pero incontestable («Solo infinitamente / si intentaba adivinar / qué hay detrás de las estrellas.», 22).

Desde *Las invasiones* (2006), la poesía de Juan Manuel Romero aparece impulsada por un deseo de indagación en la realidad («¿Puede la lluvia instarme a ver detrás / y dentro de lo visto, abrir un punto / en la costura de los hechos obvios, / o es que asumo las deudas de mi edad?», 16) convergente en una honda introspección que deja traslucir una continuada pugna del sujeto consigo mismo («Tiras del yo, y tensas correajes: / que no cabalque sólo lo que es / sino también la sed de lo posible», 35). Desde esta óptica, la proyección simbólica («No apartas la mirada: cae la noche / y aquí la luz de fuera es la de dentro», 25) sobre la realidad inmediata –que, lejos de desaparecer del poema, se convierte en el punto de partida («el alba en la ventana, los tabiques / de este piso alquilado, con sus manchas», 12)– potencia la dimensión cognoscitiva del ejercicio creativo («Así el poema ordena y dignifica / y en su fuerza comprendes la marea», 40), volcada en esa «opaca realidad que busco en mí» (12). En este sentido, es interesante anotar la tensión generada por el choque entre la cotidianidad que sume al sujeto en el hastío («Mientras, acabo de tender la ropa. / Horas por atascadas carreteras», 31; «Mi sueldo es otra forma de estar solo, / de que la jaula esté dentro del pájaro», 17) y el espacio iluminador del poema («La luz sobre las cosas las despeja / y nos invita a entrar como la antorcha / que ilumina la boca de una gruta», 33). Con todo, la búsqueda deja a la intemperie la oquedad constitutiva, ontológica, del sujeto, afrontada desde la lúcida conciencia del fracaso como ineludible punto de partida. Habitarla: «Asumir mis maneras, el vacío. / Ceder a la derrota es una higiene» (27).

La escritura de Josep M. Rodríguez esboza una suerte de «fragmentarismo simbólico» que proyecta los vacíos discursivos hacia la dimensión inasible del símbolo (Chevalier, 1986: 22). Se trata de una compleja concepción de lo real que, si de un lado reclama, desde la materialidad, lo sensorial («Por encima de todo somos cuerpo: / necesidad de tacto», 2015: 29), de otro dirige la mirada hacia el misterio y lo insondable («Miro mis pies / desnudos / y pienso en todo aquello / que los pasos no abarcan», 2015: 24). En tanto que lo cognoscible se limita a la percepción, y ésta se nos ofrece tan sólo a modo de pequeñas (certezas) instantáneas, la realidad sólo es posible abarcarla desde la pérdida:

Nos construyen las pérdidas
Instante
tras instante
tras instante (2015: 55).

De esta manera, la creación literaria se orienta siempre hacia lo que se escapa («Por el hueco entre algunos edificios / cada mañana acecha el horizonte», 2015: 37) dibujando el movimiento de una interrogación más que su respuesta («Dibujan una flecha, / que apunta a lo que huye. / Y todo se reduce a seguir vivo», 2015: 30). El símbolo apunta hacia lo no-dicho, al tiempo que despliega las redes de la analogía («La simiente creció / hasta ser árbol, / que más tarde fue mueble / y ahora germina en ti su podredumbre», 2015: 52). De modo que la indagación en el reverso de la realidad rebota sobre la identidad («Me pregunto qué hay en su interior / y la pregunta / también me incluye a mí», 2015: 54), de ahí lo transitorio de toda tentativa («como un niño que nace / en un barco que se hunde», 2015: 31). Con todo, lejos de perder pie en las alturas, la mirada escrutadora de Josep M. Rodríguez se proyecta sobre la realidad inmediata, de la que parte, en una remozada y sintomática síntesis de realidad y misterio: «Mundo de sensaciones: / vuelvo a encerrarme en mí / y en la quietud de lo que nos rodea», 2015: 34).

Finalmente, por los territorios de los realismos posmodernos (Bagué Quílez, 2012) caminan Miriam Reyes y Erika Martínez. El poemario de Reyes, *Espejo negro* (2001), dejaba al descubierto los estragos psíquicos de la identidad socialmente construida desde una perspectiva de género radicalmente novedosa. El itinerario lírico conducía al lector por una desgarrada crítica al sistema patriarcal que, centrada en la menstruación y la maternidad, alcanzaba incluso la construcción de la masculinidad («No proyectes sobre mí los espectros de tu niñez», 47). A través de la inversión del símbolo de la tierra, la perspectiva animal y biológica de la que partía la de-construcción de la feminidad normativa, desgranaba una visión profundamente negativa de la maternidad que, en ocasiones, dejaba traslucir una crítica social: «No alimentaré a nadie con mi cuerpo / para que viva este suicidio en cuotas que vivo yo» (17). En este contexto, la sexualidad era explorada desde su funcionalidad biológica («llévate esta masa encogida / que me metiste dentro / que amarraste a mi ombligo / durante uno de mis delirios celestes / justo antes de tu huida en puntillas», 24) y desde la centralidad heteropatriarcal del fallo: «Cuando, satisfecho, / te vas seguro de haberme colmado de amor y de ti, / me quedo cubriendo de tristeza / un enorme vacío» (46). De este modo, el lenguaje directo y altamente tóxico –que, con todo, no desdeñaba cierta acumulación verbal– vehiculaba la rabia y la ira de un sujeto cuya fuerza emergía

de su lugar subalterno en el mundo: «Del vómito incubado en el más repugnante de los seres / nacerá la criatura que lo iguale en fuerza» (19). Al hilo de todo lo cual traslucía la precariedad (emocional, biográfica, existencial) de un sujeto desoladoramente vacío: «¿Exiliada? / Exiliada sea aquella que algún día tuvo tierra. / No tú / Que no tienes ni rastro de polvo en tu memoria aniquilada» (39). En lo que concierne a Erika Martínez, a pesar de que su última publicación, *Chocar con algo* (2017), parezca avanzar hacia la fragmentación, el grueso central de su trayectoria se hace eco de un remozado realismo que, desde sus inicios, supo escapar del poema-modelo de la experiencia. La línea crítica que ya en *Color carne* (2009) oscilaba entre la memoria histórica («Segunda mano») y la conciencia cívica e ideológica («El edificio», «Hundimiento del Erika», «Visión del refugio»), continúa explorándose en *El falso techo* (2013). Ya desde el título, este segundo libro se orientaba hacia el descubrimiento de la «intemperie» colectiva. Desde la plena conciencia sobre la imposibilidad de erradicar la memoria («Este instante contiene / partículas ajenas: / la historia es un residuo / que nadie logra depurar», 20), el hablante apuesta el desenterramiento de la memoria histórica de tercera generación («Los restos»). Esta serie de poemas se completa en una línea también crítica volcada hacia la disección del presente y el desmantelamiento del «Estado del bienestar» (López-Vega, 2014) desde la perspectiva de un sujeto consciente de la dimensión ideológica de toda identidad⁹ –naturalmente construida– («Protección oficial»); asumiendo que, si bien la posmodernidad nos ha ofrecido el descrédito de los grandes metarrelatos, de otro, la sociedad de consumo ha sabido suplantar el dogma: «Sigo las instrucciones de esta lavadora / porque ya no quedan biblias / y he extraviado la ley» (17). Ahora bien, lejos de estar ante un sujeto capaz de erigirse en portavoz de la denuncia, el acierto de *El falso techo* estriba no sólo en la mirada crítica que desvela la precariedad de un presente a la intemperie, sino, sobre todo, en su capacidad para descubrirnos como víctimas y verdugos de un sistema al que todos pertenecemos y al que todos alimentamos, incluido el *yo* que dice *yo* en los poemas: «Acepto que me sirvan cerveza, que cultiven lo que como y cosan lo que visto: acepté que me hicieran la pedicura. Tan sólo hay una diferencia simbólica. Eso pensé» (27).¹⁰

NOTAS

- ¹ Un análisis de la dimensión crítica de las antologías de Luis Antonio de Villena publicadas entre 1986 y 2010 puede verse en Rodríguez Callealta (2017b).
- ² Tomo el término de Ruiz Casanova (2007).
- ³ Tomo el término de Falcó (1994).
- ⁴ Véase Rodríguez Callealta (2017a).
- ⁵ Desde nuestro punto de vista, en todo relato generacional pueden distinguirse dos dimensiones que, normalmente, se dan interrelacionadas: a) «programa generacional» o «parámetros de recepción», que atañe en un sentido amplio a la actitud de los autores con respecto a la generación anterior, los distintos sectores dentro de la misma promoción, la tradición literaria heredada, etcétera b) «programa estético», ligado a lo anterior y concerniente a los rasgos generacionales en términos literarios, es decir, a sus características estéticas. Se trata de dos dimensiones que, aunque discernibles, suelen presentarse entrelazadas en los textos críticos debido a la interdependencia entre ambas.
- ⁶ «Pasar la página. Poetas para el nuevo milenio» (2000), de Manuel Rico y *La lógica de Orfeo* (2003) de Villena, entre las antologías, y el texto de 2002 de Ángel Luis Luján, «Poesía española en el siglo XXI. Las escondidas sendas» (*Reseña. Revista de crítica cultural*, n. 350) entre los ensayos.
- ⁷ Neuman, Andrés (2005). «Apuntes sobre el puente», en *Clarín* 59, Oviedo: 22-24.
- ⁸ Como es sabido, fue Luis Antonio de Villena quien en su antología *La lógica de Orfeo* (2003) señaló el equilibrio entre las voces «lógica» y «órfica» que tanta fortuna, por su indudable acierto, ha tenido entre la crítica posterior.
- ⁹ Es lo que Luis Bagué Quílez denomina como «Una política de la identidad» en la reseña del poemario en *Babelia* (11/1/14).
- ¹⁰ El presente trabajo se comprende en el marco de la Tesis Doctoral en proceso sobre «Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI», posible gracias a una ayuda para la Formación del Personal Investigador del Programa Propio de la Universidad de Alcalá.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril, Juan Carlos (2001). *El laberinto azul*, Madrid: Ediciones Rialp, col. Adonáis.
- —, ed. (2008). *Deshabitados*, Granada: Diputación, col. Maillot Amarillo.
- —, coord. (2011). *Gramáticas del fragmento. Estudios de poesía española para el siglo XXI*. Granada: Asociación Cultural Cancro.
- Andújar Almansa, José (2007). «Retrato robot de la poesía reciente», *Paraíso. Revista de poesía* 2, Jaén: Diputación-Universidad, 23-38, <<https://goo.gl/yNS-Hfb>>. [Ref. consultada el 27 de enero de 2019].
- —, (2018). *Centros de gravedad. Poesía española en el siglo XXI (Una antología)*. Valencia: Pre-Textos, col. La Cruz del Sur.

- Bagué Quílez, Luis (2008). «La poesía después de la poesía: cartografías estéticas para el tercer milenio», en *Monteagudo. Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 13, Murcia: Universidad, 49-72.
- —, selec. (2012). *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».
- Barthes, Roland (1967). *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.
- Benítez Reyes, Felipe (2016). «Algunas instrucciones de uso», en Lucas 2016, 7-9.
- Casado, Miguel (2005). *Los artículos de la polémica y otros textos de poesía*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Chevalier, Jean (1986). «Introducción», en *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 15-37.
- Díaz de Castro, Francisco (2005). «Las máscaras», *El Cultural (El Mundo)*, Madrid: 27/5.
- Debicki, Andrew P. (1997). *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Barcelona: Gredos.
- Espejo, Rafael (2001). *El vino de los amantes*, Madrid: Hiperión.
- —, (2009). *Nos han dejado solos*, Valencia: Pre-Textos.
- Falcó, José Luis (1994). «Historias literarias y antologías poéticas», *Diáblotexto* 1, 29-40.
- Gadamer, Hans-Georg (2005). *Mito y razón*, Barcelona: Paidós.
- García Martín, José Luis (2002). «Mi primer bikini», *El Cultural (El Mundo)*, Madrid: 12/6.
- García Morales, Alfonso (2007). «Introducción. Función canonizadora y estructura intertextual de la antología poética», En: *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español (1892-1941)*, Sevilla: Ediciones Alfar, 13-40.
- García Román, Juan Andrés (2008). *El fósforo astillado*, Barcelona: DVD.
- Gragera, Abraham (2005). *Adiós a la época de los grandes caracteres*, Valencia: Pre-Textos.
- Hutcheon, Linda (2014). *«Poesía del postmodernismo*, Buenos Aires: Prometeo.
- Iravedra, Araceli, ed. (2016). *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid: Visor.
- Jameson, Frederic (1985). «Posmodernismo y sociedad de consumo», en *La posmodernidad*, Hal Foster (sel.), Barcelona: Editorial Kairós, 165-186.
- Jung, Carl Gustav (1995). «Acercamiento al inconsciente», en *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós Ibérica, 18-102.
- —, (1998). «Las dos formas de pensamiento». *Símbolos de transformación*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 31-58.
- Kristeva, Julia (1981). «El tema en cuestión: el lenguaje poético», en *La identidad*, Claude Levi-Strauss (coord.), Barcelona: Petiel, 249-287.
- López-Vega, Martín (2014). «El falso techo de Erika Martínez», en *Rima interna*, 13/1, <<https://goo.gl/MzxBXp>>. [Ref. consultada el 27 de enero de 2019].
- Lucas, Antonio (2016). *Fuera de sitio (Poesía, 1995-2015)*, Pról. de Felipe Benítez Reyes, Madrid: Visor.

- Lyotard, Jean-François (1984). *La condición postmoderna*, Madrid: Cátedra.
- Martínez, Erika (2009). *Color carne*, Valencia: Pre-Textos.
- —, (2013). *El falso techo*, Valencia: Pre-Textos.
- Medel, Elena (2015). *Un día negro en una casa de mentira* (1998-2014), Madrid: Visor.
- Muñoz, Luis (1998). «Un nuevo simbolismo», *Clarín: Revista de Nueva Literatura* 18, III, Oviedo: Ediciones Nobel, noviembre-diciembre, 18-21.
- Pardo, Carlos (1995). *El invernadero*, Madrid: Hiperión.
- —, (2002). *Desvelo sin paisaje*, Valencia: Pre-Textos.
- Peyrou, Mariano (2007). *Estudio de lo visible*, Valencia: Pre-Textos.
- Prieto de Paula, Ángel L. y Bagué Quílez, Luis, coords. (2014). «Poesía española contemporánea», monográfico doble de *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 805-806, Madrid: Espasa, enero-febrero.
- Reyes, Alfonso (1942). *La experiencia literaria (Coordinadas)*, Buenos Aires, Losada.
- Reyes, Miriam (2001). *Espejo negro*, Barcelona: DVD.
- Rodríguez, Josep M. (2015). *Ecosistema*, Valencia: Pre-Textos, col. La Cruz del Sur Antologías.
- Rodríguez Callealta, Ana (2017a): «Un deseo frustrado: la hegemonía (o el desconcierto de la crítica ante los autores del 2000 a lo largo de la primera década del siglo XXI)», en «La poesía española en los albores del siglo XXI», Itziar López Guil y Juan Carlos Abril (eds.), *Versants. Revista suiza de literaturas románicas* 64, 3, 45-53, <<https://goo.gl/3LbnDA>>. [Ref. consultada el 27 de enero de 2019].
- —, (2017b). «Consideraciones sobre las antologías de Luis Antonio de Villena (1986-2010)», en *Paraiso. Revista de poesía* 13, Jaén: Diputación, 9-19, <<https://goo.gl/AhC1Yd>>. [Ref. consultada el 27 de enero de 2019].
- Romero, Juan Manuel (2006). *Las invasiones*, Barcelona: DVD.
- Romero Tobar, Leonardo (2006). «Las historias de la literatura y la fabricación del canon», en *La literatura en su historia*, Madrid: Arco Libros, 53-67.
- Ruiz Casanova, Francisco (2007). *Anthologos: Poética de la antología poética*, Madrid: Cátedra.
- Santamaría, Alberto (2006): «Nuevos territorios poéticos. Apuntes para una lectura abierta de la joven poesía española», *El maquinista de la Generación*, 11, Málaga: Diputación, 96-106.
- Villena, Luis Antonio de, ed. (2010). *La inteligencia y el hacha. (Un panorama de la Generación poética de 2000)*, Madrid: Visor.
- Wittgenstein, Ludwig (2003). *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid: Alianza.

Por José Luis Gómez Toré

UN LUGAR QUE NO EXISTE

Poéticas españolas en el cambio de siglo

Telémaco, que asistía a su padre en la matanza,
pero conocía mejor la desdichada suerte de la lírica
en los años siguientes a la guerra de Troya,
intervino a favor del poeta caído.

JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *El fin de la edad de plata*

¿Qué lugar ocupa la poesía en la vida cultural española en el cambio de siglo? A juzgar por el espacio que le dedican los medios de comunicación, e incluso buena parte de la academia, un territorio más bien escaso. El reciente, y más bien inesperado, fenómeno de una serie de libros y de autores que acaparan las listas de los más vendidos en un género tan frecuentemente preterido como es la poesía, con textos de escasa –o nula– entidad artística puede leerse como un simple epifenómeno al albur de las redes sociales y de las nuevas dinámicas creadas por Internet. Sin embargo, si ampliamos nuestra perspectiva, podemos constatar cómo esa irrupción de textos, producto de una descarada maniobra comercial, ha encontrado terreno abonado en una sociedad que parece haber hecho suya la tan cacareada expulsión de los poetas de la república platónica. Con la estrategia más eficaz: ignorando su existencia. No importa que todavía reste cierta aura a la que se acogen algunos privilegiados para acceder al cada vez más escaso reparto de prebendas consistentes en la obtención «de un puesto, de un pequeño prestigio entre los otros, de modestos viajes», como decía ya hace años Valente en un irónico texto de *El fin de la edad de plata* (Valente, 692). Ello no implica la inexistencia de un campo literario, por citar el concepto de Bourdieu, sino

que, por el contrario, la parquedad del terreno incita a reforzar las posiciones de poder para acceder a las pocas migajas que hay que repartir entre demasiadas bocas. Y tal vez acierta Martín Rodríguez-Gaona, que ha estudiado con detenimiento el fenómeno de lo que él llama la «poesía pop tardoadolescente», al señalar como un factor importante «una institucionalidad literaria sin criterios definidos, deficientemente modernizada (centrada en la cultura como espectáculo [...] sin mayor renovación de discursos ni protagonistas)» (2018, 109). Un panorama en el que dar gato por liebre resulta relativamente fácil, tras haberse confinado lo poético, en el mejor de los casos, en la vitrina de un museo, a ser posible, arqueológico.

Mientras tanto, la poesía va convirtiéndose en una especie cada vez más exótica. Baste comprobar cómo se ha ido adelgazando, hasta desaparecer incluso por completo, el número de páginas dedicados a la poesía en los suplementos culturales de los periódicos de tirada nacional o su presencia, cada vez más exigua, en la enseñanza secundaria. O, incluso, en una universidad por lo general bastante refractaria a la poesía de los últimos años, lo que se cifra, por ejemplo, en la presencia en demasiadas ocasiones de referencias canónicas vigentes en decenios anteriores, pero dudosamente operantes en la actualidad. Cabe preguntarse incluso si la dificultad de establecer criterios generacionales claros, dada la disparidad de propuestas estéticas de la última poesía, no ha ido en detrimento de su visibilidad, si tenemos en cuenta el uso y el abuso que del concepto de generación se ha hecho en nuestros lares. Siglos de tradición impiden, de momento, renunciar sin más al prestigio del poema, pero la aproximación a éste se parece cada vez al acercamiento a un ídolo caído, cuando no a la recreación *vintage* de lo que no deja de percibirse, pese a todo, como una sospechosa antigualla.

Asimismo, el que pareciera el terreno natural para encontrar un espacio común (el de una poesía no ya española, sino en español, en diálogo con otras lenguas peninsulares), abierto a la escritura de ambos lados del Atlántico, se limita a menudo a acercamientos parciales y con escasa vocación de perdurar. Pareciera una tarea casi imposible no sucumbir a ciertas inercias nacionalistas, que, desde luego en nuestro país, lastran la posibilidad de un camino de ida y vuelta entre la escritura de aquí y allá. Por otro lado, el horizonte de recepción, más español que hispánico, de esos pocos lectores que todavía siguen fieles a la poesía no va, en demasiados casos, más allá de las tempranas lecturas escolares.

Con lo que tenemos, con harta frecuencia, una visión de la poesía moderna que sigue gravitando sobre la llamada generación del 27 y que a lo sumo llega, con mucho esfuerzo, al medio siglo.

Y, sin embargo, la paradoja está en que, pese a ese más que precario horizonte de recepción, una aproximación a los últimos treinta años de poesía ofrece un bagaje muy rico de nombres y de experiencias, que lamentablemente apenas encuentra eco más allá de algunos círculos. La lírica española contemporánea parece abocada así a una suerte de invisibilidad, de las que apenas se salvan algunos pocos nombres. Al resto sólo le queda deambular por una tierra de nadie, en la que la publicación de un poemario tiene algo del gesto de quien hace señales en medio de la niebla.

Con todo, esa extraterritorialidad de la palabra poética (por citar una expresión cara a Valente), si dejamos de lado por un momento las consideraciones sociológicas, parece ser también un elemento sustancial de la propia lírica, empeñada siempre en abrirse paso en un lugar que no existe. O que, al menos, no existe como espacio previo al poema. El resultado es así, siempre, una localización difusa, inestable, que más se parece a la incursión en tierras enemigas o a un intento de fuga que a la colonización de un territorio preciso. De ahí también que, en su alteridad, pueda dibujar a menudo una alternativa crítica, la de un mapa que no coincide con ningún territorio y que de este modo incluso se atreve a sugerir, aunque no sin cierto escepticismo, un frágil aliento de utopía. Escritura de nadie, de ningún lugar, sin dirección clara, como la que ha explorado en un reciente libro Julio Prieto, *Marruecos* (2018), que, rompiendo la expectativa que suscita el título, evoca un lugar en el que no se ha estado: «Qué cuento: nunca estuve, nunca supe, cómo no imaginar» (2018, 14). Así, si repasamos algunos de esos nombres, que, con mayor o menor presencia, van dibujando el paisaje de la lírica española contemporánea, no sorprende la dificultad de fijar unas coordenadas precisas, no sólo del hecho poético, sino de la propia identidad tanto del sujeto como del yo lírico, que encuentran cada vez más dificultades para identificarse entre sí.

Esa distancia entre el yo que escribe y el yo que es escrito explica de igual manera la desafección de buena parte de los potenciales lectores, en una época que ha hecho del culto a la propia imagen un rasgo propio. Antonio Méndez Rubio ha alertado sobre el riesgo de que la poesía, lejos de mantener una distancia crítica frente a esa pulsión narcisista, se sienta tentada a reproducir ese impulso: «[...] la poesía es hoy día un claro reflejo de la

pulsión hiperexpresiva y de la necesidad de reconocimiento que conllevan las nuevas pautas de orden. Por su propia posición en el sistema cultural tradicional, la poesía más ingenua o inercial se entrega como pocos discursos y acciones a la hegemonía entre simpática y mesiánica del yo expresivo, del sujeto como autoimagen, como *selfie*» (2016, 21-22). Incluso no faltan las voces que reclaman esa vuelta a una ingenuidad poética como única posibilidad de supervivencia de la lírica, ignorando que la industria cultural se basta y se sobra para, a través de un sinfín de productos, mantener en pie ese espejismo de un yo autosuficiente. Hoy la jerga de la autenticidad no campa tanto a sus anchas en la filosofía y en la lírica (a menos que consideremos como poéticos algunos subproductos de reciente difusión) como en la publicidad, el arte de consumo y las llamadas redes sociales.

La precaución contra una visión ingenua del sujeto, y por ende de la voz poética, no implica que desde la poesía más exigente no sea posible trazar caminos hacia lo vivido, como prueba, por ejemplo, Jesús Aguado en su perturbadora *Carta al padre* (2016), donde, más allá de los ecos kafkianos, hay un evidente intento de ajustar cuentas con el pasado. Pero, significativamente, Aguado recurre a un juego de espejos en el que se entremezclan y superponen elementos ficcionales y biográficos, no siempre fáciles de deslindar entre sí (a pesar de que la división en secciones parece remitir las ficciones de los «padres posibles» únicamente a la primera parte del volumen). El resultado es un libro duro e inteligente, no exento de ternura pese a la rabia y el dolor que destilan no pocos pasajes. Lo que importa, al fin y al cabo, no es tanto si el autor ha vivido esa relación traumática con el padre, como la capacidad para hacer visible esa experiencia que resulta, desde luego, verosímil más allá de su fidelidad a unos hechos. Por otra parte, aunque ése no sea el propósito de Aguado, plantear un tema como la paternidad permite también abrir la reflexión sobre cómo se constituye el yo masculino, dentro y fuera del poema. Si la poesía de los últimos dos siglos –por razones obvias, que remiten a una cultura patriarcal y unas relaciones muy claras de dominio– ha servido a menudo a las mujeres poetas como espacio de redefinición y de subversión del yo femenino, encontramos, por el contrario, pocos ejemplos de poetas (hombres) que trabajen, o cuestionen, una identidad masculina. Ésta se sigue dando por hecha, como una suerte de punto cero del enunciador lírico (excepción hecha –aunque no siempre– de la lírica que plantea un punto de vista homoerótico, si bien cierta perspectiva *queer* pare-

ce haber sido explorada con más audacia por la poesía hispanoamericana, de la mano del travestismo y la metamorfosis barroca –y *neobarrosa*– del sujeto y del propio lenguaje).

En este terreno de exploración de lo emocional desde la órbita de la paternidad y de un yo masculino podemos citar asimismo un libro reciente como *Hijo* (2017) de Raúl Quinto, en el que el nacimiento del primer hijo del poeta persigue su expresión en una prosa que intenta borrar las distinciones demasiado rígidas entre la poesía y otros géneros (si es que la poesía es un género), lo que de algún modo sugiere la necesidad de que poesía y vida se conviertan en territorios permeables entre sí. Incluso el lenguaje científico tiene aquí cabida, siguiendo una línea por la que han transitado otras voces (así, por ejemplo, Agustín Fernández Mallo o Javier Moreno). El libro oscila entre la necesidad de que vida y escritura no se confundan y la imposibilidad de establecer cordones sanitarios y zonas de seguridad, porque en buena medida la poesía (no necesariamente identificada con el verso ni con un género preciso) parece ser ese impulso por ir más allá de la literatura como institución y del lenguaje como red fija de significados: «Aprendí a no mezclar la vida con la literatura, porque en el juego de las dos ficciones siempre hay una que se come a otra [...]. La palabra escrita asienta la realidad y le da peso y hambre de más realidad. Lo quiere todo de ti. Por eso en mis libros no estoy de manera consciente, y huyo de la anécdota y del apunte biográfico. Porque el peligro está ahí. De adolescente enloquecí y llegué a pensar que los poemas que escribía escribían mi vida. Y sin embargo. Aquí estoy, arrojando inútilmente las máscaras al suelo, intentando bailar encima de ellas al son de la música diminuta de la respiración de mi hijo» (2017, 19).

A pesar de que, como se acaba de indicar, lo biográfico –con todas las salvedades que se quiera– está lejos de ser un coto vedado para la poesía, lo cierto es que no son pocos los poetas para quienes la dificultad de trazar un espacio propio comienza por la incertidumbre que encierra la palabra «yo». Escribir es, en buena medida, así, un situarse, aunque el punto marcado en el mapa sea más bien ese *hic sunt dracones* de los terrenos aún no explorados, verdadera *terra incognita*. Incluso, como ya se ha apuntado, un ubicarse en ningún sitio, como si el poema encontrara siempre su localización exacta en una ausencia. No me parece casual que una poeta de obra más bien escasa, pero de indudable interés, como Marta Agudo, titule el segundo de sus libros con algo en apariencia tan anodino como un código postal, *28010* (2011),

que marca un lugar preciso y, sin embargo, ajeno, puesto que el número remite casi inevitablemente al terreno de lo abstracto. En buena lógica, el libro se inaugura con una reflexión sobre el propio nombre, puesto que todos esos signos (nombre, código postal...) remiten a esa dialéctica entre la exterioridad y la interioridad, entre lo que nos viene impuesto desde fuera y la precaria identidad que queremos construir: «Me llamo Marta. Me llaman Marta. Fui bautizada en escenarios sin dueño hasta que mis ojos fueron, poco a poco, dilatándose en ficciones» (2011, 13). Esa tensión entre el «Me llamo» y «Me llaman» parece apelar a la paradójica asunción de unas señas de identidad que se presentan, sin embargo, demasiado a menudo bajo el signo de lo convencional y de lo arbitrario. El nombre propio es así no el signo de una realidad estable, sino un gesto enigmático, que el sujeto debe asumir en toda su extrañeza. Las cuatro secciones del libro, tituladas respectivamente «Fonética», «Sintaxis», «Geografía» y «Secuencia», pretenden trazar cuatro coordenadas, en las cuales, si las dos últimas remiten al espacio y al tiempo, las dos primeras marcan inequívocamente la pertenencia del sujeto al lenguaje. El espacio, no sólo del poema, sino de la propia vivencia, se revela como espacio verbal. El verbo no se hace carne, sino que ya es carne, porque aquél que habla y que escribe lo hace siempre desde un cuerpo, que queda a su vez escrito, interpretado, atravesado por un discurso que forma parte tan esencial de nosotros como nuestra herencia genética. Y, ciertamente, la carne tiene también su protagonismo en la poética de Marta Agudo, como se aprecia en su último libro, el reciente *Historial*, donde la experiencia de la enfermedad muestra la paradójica realidad de un cuerpo que es a la vez lo más propio y lo ajeno: «Aquí no se comporta nada. Y digo “aquí” porque el cáncer es un espacio; un espacio o la instalación expectante que disfruta cómo cae pletórica y de nuevo la roca de Sísifo» (2017, 23). Nótese la curiosa insistencia en una espacialidad, la que crea la enfermedad en torno a sí, como si ese cuerpo dañado –o más bien, el malestar que causa en otros cuerpos– impidiera la misma posibilidad de compartir un espacio común. La enfermedad es así el origen de una extraña solidaridad y la constatación de una soledad inevitable, a la vez que funciona de nuevo como una extraña localización, una suerte de «no lugar» o laberinto cuyas puertas están selladas.

Ese inextricable vínculo entre lengua y habla, entre la carne y el verbo, se convierte en uno de los rasgos más visibles de Ada Salas, cuya obra ha ido perfilándose como una verdadera poéti-

ca de la corporalidad, que asume, sin embargo, lo que de fantasmal tiene toda carne, el enigma de ser un cuerpo que se sueña, que habla. Así, el libro que cierra la primera recopilación de su poesía, *No duerme el animal* (2009), enuncia ya desde el título, *Lugar de la derrota* (2003), una espacialidad no menos dolorosa por enigmática (¿cuál es ese lugar?, ¿la vida?, ¿el cuerpo?, ¿el lenguaje?, ¿el poema?). De igual forma, el reciente *Limbo y otros poemas* (2013) remite de nuevo a un lugar que es un no lugar, a un espacio fugaz que se revela «un / afuera como dentro» (2013, 17). La conciencia del cuerpo señala hacia un «aquí» inevitable, que emerge con fuerza en la experiencia erótica, pero sin que pueda reducirse en absoluto a ésta. La necesidad de dibujar la cartografía de ese escenario, donde lo inefable no viene de un espíritu imposible de asir (si es que existe), sino de un cuerpo no reducible a habla, pareciera sólo encontrar una salida en el poema, que se asimila así a la vivencia del *eros*: «Ahora desaprendes la trampa / del lenguaje. Lo que dice / tu cuerpo no tiene / boca» (2013, 49).

Buena parte del reclamo comercial de esos títulos que evocábamos al principio, con vocación de colonizar el espacio de la poesía, pero sin la mínima exigencia artística, reside en la pretensión de expresar la vida sin filtros, la espontaneidad de los afectos, como si lo íntimo no estuviera ya atravesado por toda una suerte de esquemas culturales, de discursos aprendidos, que desmienten toda posibilidad de transparencia. Como ha recordado Jorge Riechmann, «Es quimérica la empresa de una total reapropiación del yo, de un salto fuera, de un mundo interpretado, de una experiencia libre de toda mediación» (2006, 42). De ahí que ese adanismo del sujeto sólo revela la impotencia por expresar una identidad prístina que no existe. Por el contrario, como hemos visto, esa tensión entre lo vivido y el lenguaje se da en las autoras citadas y también en voces como la de Eduardo Moga. Como ha señalado Vicente Luis Mora, «Moga es uno de los poetas españoles que más y mejor ha tratado, con el debido distanciamiento, crítica y autocrítica, el tema del sujeto» (2016, 178). Así, un título como *Bajo la piel, los días* (2010) recurre significativamente al poema en prosa para desdibujar los límites entre la necesidad de transfigurar (casi al modo de Rimbaud y los surrealistas) poéticamente la vida y la imperiosa realidad cotidiana de la «prosa del mundo», con ecos de un realismo sucio que, sin embargo, no se convierte nunca en estética dominante (y que comparte ecos con cierto irracionalismo vanguardista o con autores como Saint-John Perse). Para Moga el poema no es nunca un espacio immacula-

do, sino un lugar de conflicto y también un espacio de revelación donde conviven lo maravilloso y lo abyecto, lo vivido y lo quizá soñado. Lejos de toda pretensión de poesía pura (no es casual, creo, que en la escritura de Moga tenga el cuerpo, como en los otros nombres citados, una presencia notable), hay en la escritura del barcelonés una reflexión implícita, poco frecuente en la lírica española, sobre la dialéctica que establecen prosa y verso más allá de criterios formalistas. Ello es palpable en *Muerte y amapolas en Alexandra Avenue* (2017), libro en el que, mientras que la prosa parece el vehículo de una experiencia más a ras de suelo, el verso ofrece la visión alucinada de esas mismas vivencias. De nuevo la perspectiva espacial es importante, ya que el origen de los textos (el tiempo vivido por el escritor, como inmigrante, en Inglaterra) nos sitúa ante la extrañeza por el lugar que se ocupa, una extrañeza que admite lecturas más amplias, que dibuja incluso un horizonte de preocupaciones existenciales, sin abandonar nunca la realidad concreta de la inmigración.

En una línea muy distinta, la obra de Chantal Maillard en libros como *Matar a Platón* (2006) invita también a reflexionar cómo se construye la experiencia, hasta qué punto nuestra realidad está condicionada por el propio lenguaje y por los mitos que hemos heredado. Un título más cercano en el tiempo, *La herida en la lengua* (2015) bucea de nuevo en esas trampas que la propia mente crea, con su constante ruido que permite esbozar el espejismo de una identidad y un sentido: «La mente como una mosca incordiante / Manotazo» (2015, 51). Trampas que, por supuesto, afectan también a la propia escritura que intenta desmontarlas: «Recuerdo el cerezo en flor / Ahora tacho las palabras escritas» (*ibídem*). Detrás de no pocos poetas contemporáneos está la pretensión de Caeiro/ Pessoa de dejar hablar a las cosas mismas, pero también la conciencia de la dificultad (cuando no, la imposibilidad) de hacerlo. No hay que olvidar, por otra parte, que nos encontramos con una autora que se mueve con igual facilidad en el terreno del ensayo, desde una mirada para la que poesía y prosa ensayística no son sino dos maneras de romper con las inercias del pensamiento. Baste citar títulos como *La baba del caracol* o *La razón estética*, en los que muestra un conocimiento nada superficial de la tradición filosófica, no sólo occidental sino también oriental. En esta dirección, es palpable –tanto en su ensayística como en su poesía– la huella del hinduismo y de cierto budismo (sobre todo, en la tradición del camino medio de Nagarjuna), formas de espiritualidad que ya pusieron hace siglos

sobre la mesa el carácter fantasmal del yo. De ahí que la cuestión del sujeto vuelve a surgir con fuerza desde la desconfianza ante esa máscara del sujeto que se pretende sólida y a la que la autora alude como «mí»: «Lo que del mí / hace al yo: el peso de su historia. / La inercia que conduce / siempre / al mismo punto. / La creencia en el punto» (2015, 65). Hay así una invitación a pensar la poesía, pero también –podríamos decir casi zambranianamente– a poetizar el pensamiento.

Si nuestros estudiantes de primaria y secundaria siguen aprendiendo que la poesía es el género de expresión del yo, en los autores a los que vamos acercando (incluso en los textos de apariencia más testimonial) encontramos una visión nada ingenua del yo lírico, que en absoluto se identifica sin más con el autor de los textos. Así, un poeta como Jordi Doce, en cuya obra pueden espigarse aquí y allá referencias más o menos biográficas, en su último libro, *No estábamos allí* (2016) enuncia ya desde el título esa espacialidad paradójica de la que veníamos hablando. Ese lugar del que se está ausente podría ser la propia poesía, pero también la vida propia, puesto que, según apunta el poema «Exploración», acercarse a «la frontera de sí mismo» es «ir allí donde nadie había estado nunca». (2016, 24). No es de extrañar que en este libro Doce alcance probablemente el equilibrio más logrado entre las que han sido las dos líneas maestras de su escritura, la observación y la imaginación, como si lo contemplado necesitara soñarse para revelar su verdad (o su irrealidad) y lo imaginado necesitara encarnarse en paisajes reales. «Estás aquí, y aquí es ninguna parte» (2016, 85), leemos en el poema «Monóuticos», en el que precisamente ese cruce entre realidad e irrealidad alcanza algunos de sus momentos más convincentes (y más perturbadores). Es cierto, sin embargo, que esa voluntad de distanciamiento, de enfriar las solicitudes del yo, ha estado en Doce desde muy temprano, pues nos encontramos ante un escritor para el que mirar es ya una forma de pensamiento (lo que muestra su cercanía a poetas a los que ha traducido como Charles Tomlinson o John Burnside, pero también su afinidad con autores coetáneos como Vicente Valero, Melchor López, José Ángel Cilleruelo o Francisco León). No hay que olvidar, por otra parte, que, al igual que en caso de Chantal Maillard, se trata de un escritor que no limita su actividad a la poesía. Traductor y ensayista (autor de valiosos libros como *La ciudad consciente*, *La formas disconformes* o *Curvas de nivel*), Doce ha ido tejiendo una obra que se despliega en un amplio campo de intereses. Su trabajo nos muestra que esa

vieja tradición que una poesía y pensamiento sigue estando muy viva (vienen a la cabeza otros escritores españoles contemporáneos: Miguel Casado, Antonio Méndez Rubio...). Por no hablar de la traducción como práctica de escritura y de asunción de una alteridad. No en vano Doce ha titulado un reciente volumen de sus versiones de poesía anglosajona *Libro de los otros*. Si generaciones anteriores (José Ángel Valente, Ángel Crespo...) habían mostrado que poesía y traducción pueden ser prácticas que se contaminan favorablemente entre sí, la figura del poeta-traductor (Doce, Moga, Cilleruelo, Casado, Riechmann...) sigue teniendo una amplia presencia.

No es exagerado afirmar que la irrupción en la prosa del *stream of consciousness* supuso un acercamiento de la prosa narrativa a una escritura que podríamos calificar como «poemática». Quizá por ello no pocos poetas contemporáneos parecen haber estado especialmente alerta ante el carácter permeable y fluido de la conciencia, que lejos de ofrecernos un yo estable, parece trazar un concierto de voces, no exento de disonancias y perturbaciones. En vez de la palabra justa de la tradición simbolista, la «inexactitud de la palabra», como ha escrito Rafael Morales Barba a propósito de Mariano Peyrou (2017, 433), lo que supone en gran medida renunciar al mito de un verbo primigenio, poderoso y fundador, y aceptar lo que de precario hay en todo lenguaje. También en todo pensamiento. En la asunción de ese ruido de fondo de la conciencia no es ajena la influencia del norteamericano John Ashbery en poetas (además del citado Peyrou) como Julieta Valero, Alberto Santamaría, Marcos Canteli o, en ciertas zonas de su obra, Juan Andrés García Román. No obstante, resulta arriesgado establecer una afinidad predominante, cuando son tantas las lecturas que permean las obras de autores con una más que evidente curiosidad intelectual. De ahí que haya que evocar la huella de poetas hispanoamericanos como Eduardo Milán o Mario Montalbetti, así como de las vanguardias, cuya prematura acta de defunción no parece confirmarse a la luz de cierto experimentalismo muy vigente en los libros de Ángel Cerviño (quien, no en vano, ha defendido su opción por una poética «impersonal»), Mario Martín Gijón, Julio César Galán, Ángela Segovia, Óscar Curieses, Víktor Gómez, María Salgado, Agustín Fernández Mallo o Berta García Faet. O de Pablo García Carballo, cuya poética debe quizá no poco a lo que llamaría una poética *en superficie* (en oposición a la «profundidad» de lo metafórico) de Olvido García Valdés. La autora de *Lo solo del animal* se ha convertido, en efec-

to, en una referencia ineludible en la poesía de los últimos decenios, en su exploración de esas yuxtaposiciones entre vivencias y recuerdos, entre lo experimentado y lo soñado, que convierten en misterio lo más cotidiano, sin necesidad de apelar a un significado oculto. Hay así una extrañeza de la cotidianidad, que exploran asimismo voces como la de Esperanza López Parada, que convierte una poética de lo mínimo en un espacio de exploración, el cual sorprende por su precisión y su contagiosa perplejidad.

La puesta en cuestión de una identificación simplista entre el yo que escribe y el yo lírico (si es que éste existe, puesto que en ocasiones nos encontramos con poemas hechos de bloques de lenguaje, de los que se ha borrado cualquier huella explícita de la primera persona) puede resolverse asimismo mediante el diálogo con otras artes, incluso con referencias ficcionales. Así, mientras que Raúl Quinto en su temprano *La piel del vigilante* (2005) echaba mano del mundo del cómic, un libro como *Dentro* (2010) de Óscar Curieses toma como propio el cine de Bergman, al igual que Ana Gorriá, en *Nostalgia de la acción* (2016), se aproxima a la filmografía de una artista experimental, Maya Deren (y lo hace de la mano de los dibujos de Marta Azparren, con lo cual el diálogo se convierte en una conversación a tres voces). Este último libro abunda en la cuestión de la identidad en no pocos pasajes, incluso mediante la creación de llamativos neologismos como «unotra» o «unotro»: «en la piel indistinta los pedazos / unotra / unotro / desnudez vacía» (2016, 71). A estrategias ficcionales (y metaficcionales) recurre asimismo Juan Andrés García Román en *El fósforo astillado* (2008), cuya estructura descansa sobre el ensayo interminable de una ópera que difícilmente podrá llevarse a cabo, o en la narratividad de un libro que hubiera merecido más atención por parte de la crítica: me refiero a *La adoración* (2011), donde el recurso a la prosa –al igual que en Moga– no es casual, ya que se trata de explorar una narratividad difusa que se niega a cerrarse como relato, en tanto que el esquema mítico del viaje es a la vez convocado y parodiado. Y en todos ellos, como en el reciente *Fruta para el pajarillo de la superstición* (2017), el recurso al humor. Es éste un elemento distanciador que, aunque muestra afinidades con la ironía de un Carlos Pardo o un Jorge Gimeno, tiene en García Román un valor muy personal, en el juego constante entre mitificación y desmitificación que establece la voz poética. Un juego que tal vez pueda entenderse también como una recuperación parcial, con tonalidad posmoderna, de algunas de las facetas más olvidadas de la revolución romántica,

en su gusto por lo grotesco, por el quiebro irónico en la tradición del *witz* (que sólo muy aproximadamente podemos traducir por «chiste» o «broma») del Romanticismo temprano. Como el propio autor ha señalado, «hay en mis poemas un creciente acendramiento, al tiempo que desaparece esa pretensión, si alguna vez la hubo, de lo total» (Andújar Almansa, 2018, 256). Sin embargo, si es evidente esa desconfianza ante la totalidad, creo que lo roto, lo fragmentario, lo residual asoman en García Román precisamente en contraste con esas resonancias (románticas, simbolistas, vanguardistas) todavía apegadas a una nostalgia del todo, que hay que hacer presentes, aunque sea en sordina, para darles la vuelta.

Entre los autores que han hecho del diálogo con otras artes un elemento esencial de su trabajo, merece especial atención Pilar Martín Gila, quien en *Ordet* (2013) toma como referencia la célebre película de Dreyer, al igual que en *Otro año del mundo* (2014) parte de las sugerencias míticas y simbólicas que despierza el poema «El rey de los elfos» de Goethe. Precisamente en este poemario se deja entrever la huella de un personaje que dará pie a su último libro hasta la fecha, *La cerillera* (2018), donde no faltan dos referencias clave en el universo poético de Martín Gila como son la infancia y la muerte. *La cerillera* se inspira en el cuento de Andersen, pero asimismo en la ópera de Lachenmann, en la que la niña del relato sobrevive para convertirse, ya adulta, en miembro de un grupo terrorista. De esta manera, la voz poética (o, más bien, una pluralidad de voces) despliega un campo de perplejidades no sólo existenciales, sino también políticas, desde una interrogación sobre la violencia que parece atravesar la historia.

Precisamente la exploración de la identidad política, no ajena a la construcción de la propia subjetividad, es un camino perceptible en libros como *Todo está en todo* (2016) de Ernesto García López. Desmintiendo lo que se ha venido considerando poesía social en España, aquí el espacio privado de la intimidad amorosa no se opone al ámbito público de las plazas y las calles donde se reclama una sociedad más justa, porque es «el cuerpo / la ciudad que nos pertenece» (94) y «quien cruza la noche / lleva un pedazo / del mundo» (102). Ese camino entre la intimidad y la exterioridad, que a menudo encuentra un territorio privilegiado en la experiencia del cuerpo y en la aparente opacidad del poema, lo encontramos también en otras voces como la de Erika Martínez, Miriam Reyes o la ya citada Julieta Valero, especialmente en su último libro *Que concierne* (2015), no ajeno a acontecimientos recientes como la crisis económica o la irrupción del llamado

movimiento del 15M (que también deja su huella en García López). Para ser justos, hay que reconocer, con todo, que esa interrelación entre lo político y lo personal ya estaba en generaciones anteriores: Jorge Riechmann, Juan Carlos Mestre, Miguel Casado... Este último, en un libro reciente (*El sentimiento de la vista*, 2015) trabaja una escritura permeada por lo cotidiano, pero sin que esa cotidianeidad se sienta ajena a las circunstancias y a las perplejidades del cambio de siglo, entre ellas la desaparición de los sueños revolucionarios que alentaron la confianza en un cambio radical de la realidad: «Sin la revolución, voy solo registrando / lo que pasa por los ojos del mal / espectador» (25). Las derrotas personales se confunden con las frustraciones y esperanzas colectivas en varios poemas a través del espacio simbólico de la plaza, que hace referencias no sólo a realidades geográficas tangibles, sino sobre todo a sucesos históricos de reciente memoria: Tiananmén, Syntagma, Tahrir...

Si acabamos de referirnos a la obra de Juan Carlos Mestre tal vez quepa insistir en cómo la perspectiva crítica, o incluso abiertamente política, no es incompatible con el tono alucinado, de ribetes surrealistas, de una escritura tampoco ajena a la influencia de las vanguardias (en una cercanía entre la mirada social y el experimentalismo, nada rara en la lírica hispanoamericana, pero que todavía, entre nosotros, se mira con suspicacia). Ahí está, para demostrarlo, la escritura política de un Enrique Falcón, en quien la imaginación se convierte en una fascinante máquina de generación de imágenes, atravesadas por una aguda conciencia del cuerpo y de su vulnerabilidad (pero también de su potencial utópico).

Volviendo a Mestre, no resulta descabellado afirmar que estamos ante un poeta especialmente preocupado por el lugar de la lírica. Ya en *La tumba de Keats* (1999) –en buena medida su personal «Grito hacia Roma»– el espacio señalado en el título parecía aludir no sólo a la muerte del poeta, y por extensión de la poesía, sino también a las víctimas de la historia, como ya había hecho en su temprano *La poesía ha caído en desgracia*, de 1992. En una misma línea, su libro más reciente, *Museo de la clase obrera* (2018), vuelve a plantear el poema como espacio de la memoria, de esa memoria que es a la vez personal y colectiva. Más chamán que vate, el poeta convoca los pecios de una lengua sagrada, no para convocar a los dioses (definitivamente idos, pese a Hölderlin), sino, en todo caso, para establecer un precario diálogo con los muertos.

Un espesor semejante parece tener la memoria que se deja filtrar en la escritura de Esther Ramón, de manera más evidente en libros como *Grisú* (2009) o *Reses* (2008). En su caso, se trasluce asimismo una memoria de las cosas, de la propia materia, evocación que puede hacer pensar en ecos valentianos, pero que se plantean desde una poética inequívocamente original. La escritura de Ramón revela una pertinaz fidelidad terrestre, un empeño tenaz en no renunciar a la inmanencia del mundo y del lenguaje, que parece condición necesaria para elevar el vuelo. Así, al menos podría leerse su título más reciente, *En flecha* (2017). Las resonancias míticas que encontramos en poetas como Ramón, Mestre o Curieses nos recuerdan que en ocasiones la forma más eficaz de combatir la sugestión del mito y su violencia tal vez consista en emplear sus propias armas, sin desdeñar la importancia de la imaginación y sus mundos posibles, ya descubran éstos el horror latente en lo cotidiano o el débil rastro de una esperanza.

De cualquier modo, la crítica del presente no parece separable de la crítica del lenguaje, de un estado especialmente alerta ante sus trampas y sus inercias, una precaución que se observa asimismo en la obra del ya citado Méndez Rubio. Si a menudo se reprocha a la poesía su falta de transparencia, como si la comunicación fuera ya algo disponible sin más, sin ruido y sin coacciones, este autor despliega lo que podríamos denominar una poética de resistencia, en la que (como sugiere Celan en su célebre poema sobre Hölderlin) sólo queda partir del balbuceo, del ser consciente de que *no se sabe hablar*, en un gesto que pone entre paréntesis el lenguaje para abrir una fragilísima posibilidad de utopía, posibilidad que nace como el rechazo a callarse pero también a pronunciarse demasiado pronto: «Anochece. / Rosas, alambres / por abrasarse aún. / Se aprende –cómo no– a / tener / que / hablar» (2015, 148).

Cartografiar un lugar que no existe parece ser, en suma, la vocación ciertamente sospechosa de quien intenta señalar algunas rutas posibles en la poesía española contemporánea. Unas veces desde una visibilidad ocasional y siempre amenazada, otras de manera casi subterránea o clandestina, la escritura poética explora esa misma dificultad de ubicación. Se trata de una perplejidad que, aunque pareciera a menudo poner en cuestión su misma razón de ser, supone en sí misma un cuestionamiento de ese afán por marcar territorios cerrados y trazar unas señas estables de identidad que, sorprendentemente, después de tantas proclamas posmodernas, se está convirtiendo en un signo de los tiempos.

En efecto (¡quién lo hubiera pensado!), las identidades reclaman sus derechos, aunque sea bajo formas «líquidas» como las pautas de consumo o las rutas, sólo en apariencia borrosas, que se trazan día a día en las redes sociales y otros espacios que prometen una ilusoria democracia digital. Si hay un lugar para la poesía hoy es el de la periferia. Pero quizá sea necesario insistir en esas afueras como puesta entre paréntesis de un «dentro» que, tanto en el nivel macropolítico como en el de esa paradójica *intimidad pública* de nuestros días, amenaza con cerrarse cada vez más sobre sí mismo. Quizá, por ello, haya que insistir con Jorge Riechmann en la necesidad de oponerse a toda «clausura del sentido» (17) desde una poesía con vocación de «interrogación infinita del mundo entre lo edificado y lo compartido» (*ibídem*). Ese imperativo de no cerrar las puertas resulta, como poco, incómodo. Y, sin embargo, la poesía, si algo nos enseña, es a soportar la intemperie. Si queda algún rastro de la lengua sagrada (ésta que nos permite hablar con lo otro, con lo no-humano, también con lo ya-no-humano, es decir, con los muertos) difícilmente puede hallarse hoy en otro lado que en ciertos territorios del arte o de la lírica. Pero es una lengua que no permite certezas, que tan sólo convoca dioses efímeros. «Escribir es defender la soledad en que se está», señala María Zambrano (2016, 444). Una experiencia de la soledad que, como la del silencio, resulta cada vez más difícil de tolerar y que es el único espacio posible de la palabra poética.

BIBLIOGRAFÍA

- Agudo, Marta (2011). *28010*. Madrid: Calambur.
- —, (2017). *Historial*, Madrid: Calambur.
- Andújar Almansa, José, ed. (2018). *Centros de gravedad. Poesía española en el siglo XXI (una antología)*, Valencia: Pre-Textos, col. La Cruz del Sur.
- Casado, Miguel (2015). *El sentimiento de la vista*, Barcelona: Tusquets.
- Doce, Jordi (2016). *No estábamos allí*, Valencia: Pre-Textos, col. La Cruz del Sur.
- García López, Ernesto (2016). *Todo está en todo*, Madrid: Amargord.
- Gorriá, Ana y Azparren, Marta (2016). *Nostalgia de la acción*, Oviedo: Saltadera.
- Maillard, Chantal (2015). *La herida en la lengua*, Barcelona: Tusquets.
- Méndez Rubio, Antonio (2015). *Nada y menos*, Cáceres: Ediciones Liliptienses.
- —, (2016). *Abierto por obras. Ensayos sobre poética y crisis*, Madrid: Libros de la Resistencia.
- Mora, Vicente Luis, ed. (2016). *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea (1978-2015)*, Madrid: Vaso Roto.
- Morales Barba, Rafael, ed. (2017). *Poéticas del malestar. Antología de poetas contemporáneos*, Bilbao: El gallo de oro.
- Prieto, Julio (2018). *Marruecos*, Madrid: Amargord.
- Quinto, Raúl (2017). *Hijo*, Madrid: La bella Varsovia.
- Riechmann, Jorge (2006). *Resistencia de materiales. Ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo (1998-2004)*, Barcelona: Montesinos.
- Rodríguez-Gaona, Martín (2018). «Internet y la crisis de la ciudad letrada», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 822, diciembre, 102-109.
- Salas, Ada (2013). *Limbo y otros poemas*. Valencia: Pre-Textos, col. La Cruz del Sur.
- Valente, José Ángel (2006). *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Zambrano, María (2016). *Obras completas II*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

CUANDO FUIMOS POSMODERNOS

Entre la ruptura estética y la rehumanización lírica

LA CAÍDA DE ÍCARO: ¿OTRA GENERACIÓN PERDIDA?

En el prólogo de la reciente antología *Centros de gravedad* (2018), Andújar Almansa evocaba el cuadro *Paisaje con la caída de Ícaro*, atribuido a Pieter Brueghel el Viejo. Tras una somera descripción de los planos superpuestos en la tabla, el crítico concluía que «el personaje a quien miramos sumergirse [...] es el poeta del siglo XXI, liberado al fin de los desafíos impuestos por su ilustre antepasado mítico» (2018: 10). Sin embargo, si reparamos en la coreografía orquestada por Brueghel, lo más llamativo no reside en la ejemplificación de un caso de *hybris*, sino en la perspectiva irónica desde la que el artista contempla la escena que imaginó Ovidio en sus *Metamorfosis*. El labrantín que abre surcos con su rudimentario arado, el pastor que guía a su rebaño y el pescador que espera a que alguna desprevenida pieza pique el anzuelo no detienen sus tareas cotidianas ante el suceso extraordinario ni parecen interesarse excesivamente por el hombre que se hunde en el agua. Asimismo, la irrupción de Ícaro en la imagen no se corresponde con la noble caída auspiciada por el relato mitológico, sino que suscita un efecto cómico: las dos piernas que Brueghel dispone en un ángulo de la tabla condensan el pataleo frenético de una silueta heroica convertida de repente en un atribulado antihéroe.

Siguiendo la alegoría que preside *Centros de gravedad*, la proyección de la fábula ovidiana sobre el panorama de la poesía actual permite añadir algunos matices: si el escritor de hoy se identifica con Ícaro, los demás personajes del cuadro bien podrían representar la indiferencia de una institución literaria que permanece ajena a las victorias pírricas y a los sostenidos infortunios de la lírica contemporánea. De algún modo, la propia

existencia de *Centros de gravedad* avala ese diagnóstico. Más allá de las objeciones que se le pueden hacer a la antología, desde la escasez de voces femeninas hasta la polarización geográfica de los seleccionados,¹ hay dos aspectos significativos. Por un lado, sorprende que esta selección aún se considere una antología «de lanzamiento» –en varios lugares del prólogo se repite la palabra *apuesta*–, pese a que su nómina recoge a autores nacidos a partir de 1970 y, por tanto, que frisan la cuarentena o que se encuentran holgadamente instalados en ella (con la salvedad de Elena Medel). Por otro lado, resulta sintomático que, de los doce seleccionados en *Centros de gravedad*, diez figuraran ya en una antología de Juan Carlos Abril publicada hace una década: *Deshabitados* (2008). Si lo primero se justifica por la desatención que ha sufrido una promoción estancada entre dos poderosas corrientes –el torrente experiencial de los ochenta y el arrastre inercial de «los jóvenes»–,² lo segundo se explica por el estatismo de un retrato colectivo que parece haberse calcificado en la etapa formativa de estos poetas y que, en consecuencia, continúa fijando unas características que no siempre se mantienen en sus respectivas evoluciones. La insistencia en esos rasgos fundacionales impide la incorporación de nuevos nombres que no respondían en sus orígenes a ese cliché y dificulta la presencia de otros que han ido distanciándose del paradigma generacional, según constatan las derivas experimentales de Alberto Santamaría, Ana Gorriá o Marcos Canteli (tres autores incluidos en *Deshabitados* que no han sido convocados en *Centros de gravedad*).

El rearme ideológico, la problematización de la identidad, la indagación simbólica en la tramoya de la realidad y, en suma, la rehumanización que se aprecia en la segunda década del siglo XXI no desmienten los cuadros clínicos esbozados con anterioridad, pero obligan a introducir enmiendas parciales. De aquella etiología siguen vigentes la inclinación a la tensión retórica del fragmento; el uso de un culturalismo «caliente», que favorece la acumulación referencial y el mestizaje discursivo; y la revitalización de una tradición plural que abarca desde la desautomatización lingüística propia de la vertiente hispanoamericana (Carlos Martínez Rivas, Fabio Morábito, José Watanabe, Darío Jaramillo, Ida Vitale) hasta la impronta estadounidense (John Ashbery, Charles Simic, Mark Strand, Louise Glück, Anne Carson), pasando por la confluencia de fuentes europeas (Wisława Szymborska, Tomas Tranströmer, Yves Bonnefoy, Adam Zagajewski) y orientales (Kobayashi Issa, Matsuo Basho). Ahora bien, aunque la poesía actual pueda concebirse como el «co-

rolario expresivo de una sensibilidad que extrema las secuelas de la crisis posmoderna» (Iruvredra, 2016: 152), la actitud ante esa crisis no consiste en la abulia paralizante ni en el encogimiento de hombros. Por una parte, el alejamiento del realismo no es incompatible con una preocupación social que cada vez se vuelca más hacia los compromisos de nuestros días: el ecologismo, las reivindicaciones feministas o la denuncia de la precariedad en la que se desenvuelven las relaciones laborales. Todo ello implica una redefinición de la noción de utilidad: la intuición de que quizá la lírica haya dejado de ser útil como herramienta de transformación social no cancela su valor como «útil ideológico» (Rodríguez, 1999: 125) para desenmascarar las falacias propagadas en los tiempos de la posverdad. Por otra parte, coincido con Andújar Almansa (2018: 36) en que algunos de los marbetes que se han aplicado a los poetas recientes –como los de «generación desolada» (Morales Barba, 2009), «escrituras del desconcierto» (Prieto de Paula, 2010), «poesía del desasistimiento» (Lanz, 2014) o «poéticas del malestar» (Morales Barba, 2017)– cargan las tintas en un desarraigo verbal y en una intemperie existencial que a menudo se hallan filtrados por la ironía o tamizados por dispositivos de distanciamiento.³ Y si bien la ironía suele ponerse al servicio de la desestabilización de las convenciones –ya sean los metarrelatos históricos, las certezas filosóficas o las provisionalidades biográficas–, no cabe duda de que también supone un saludable antídoto contra la palabra maldita: *desencanto*.

Cabría preguntarse, en fin, si estamos ante otra generación perdida o, mejor dicho, *echada a perder*, glosando el rótulo empleado por Carlos Pardo en uno de sus libros. Para aventurar una respuesta debemos partir de la premisa de que se ha producido una transición desde la ruptura estética de la primera década del siglo XXI –por más que fuera, en la mayoría de los casos, una «revuelta silenciosa»– hasta una rehumanización lírica que exhibe diferentes rostros. Las obras publicadas por los *deshabitados* y sus compañeros de viaje en los años diez de este siglo no se limitan a reproducir el sempiterno debate entre pureza y revolución, sino que dibujan un escenario poliédrico donde coexisten la reactivación del compromiso, el cuestionamiento de la identidad y la codificación simbólica del mundo.

PROPUESTAS CÍVICAS: ENTRE LA INDIGNACIÓN Y EL COMPROMISO

Si hubiera que destacar un acontecimiento generacional con capacidad para aglutinar a los poetas de 2000, ese sería el 15M.

El movimiento surgido a raíz de las manifestaciones del 15 de mayo de 2011 en la Puerta del Sol plasmaba la voluntad de reconquistar la esfera pública. Como apunta César Rendueles, una convocatoria informal, que «parecía más un *flash mob* que otra cosa», evolucionó hasta convertirse en una corriente que asumía buena parte del programa anticapitalista contemporáneo: «Por primera vez los argumentos políticos [...] ocupaban el espacio simbólico explosivo que en las últimas décadas habían acaparado los politonos, la ropa ridícula y extremadamente cara, el fútbol, la pornografía casera y los vídeos sobre gatos» (Rendueles, 2013: 193). La protesta pacífica del 15M, conectada a la batería de las redes sociales y difundida con amplia cobertura en plataformas, foros y blogs, reflejaba los presupuestos de un «activismo mediático», al tiempo que exigía una intervención directa en las asambleas ciudadanas y en los campamentos que, desde el epicentro madrileño, crecieron y se multiplicaron en las siguientes semanas, al punto de que casi todas las ciudades españolas tuvieron su 15M a pequeña escala y tamaño natural. El clamor popular que solicitaba una democracia más participativa, en un entorno caracterizado por el bipartidismo, funcionó como catalizador de un descontento en el que se vieron reconocidos diversos sectores y espectros generacionales: desde los antiguos militantes antifranquistas, sorprendidos por la virulencia de una crisis tentacular, hasta los jóvenes que habían empezado a troquelar su horizonte de expectativas sobre el viejo eslogan *No future*.

Se configuró así una metanarrativa cuyas subtramas eran el descrédito de la representatividad política, el naufragio de la socialdemocracia, la pérdida de la soberanía popular, «la consolidación de una suerte de “mercadocracia”, el incremento de las desigualdades sociales en los países del norte, la supeditación de la política a los poderes financieros y las grandes corporaciones mediáticas, y un largo etcétera» (Sanz y Mateos, 2011: 530). El fenómeno del 15M entrañó un cambio en las prácticas de resistencia y contribuyó a «una recomposición [...] del tejido social» (García-Teresa, 2013: 24). Las secuelas de este *big bang* se notaron en distintos ámbitos relativos a la creación y recepción de los mensajes comprometidos. En primer lugar, la privatización de la vida política que había propugnado la corriente experiencial se reemplazaba ahora por una politización de la vida privada, en la encrucijada entre la objeción de conciencia y la participación regeneracionista en la *polis*. Dos circunstancias eran relevantes en este sentido. Por un lado, no se trataba tanto de «tomar la calle»

como de «crear la plaza»; es decir, de habilitar un espacio público y un *locus* simbólico desde donde tensar las cuerdas del debate político (Sanz y Mateos, 2011: 535). Por otro, la dialéctica ideológica que había imperado hasta el momento (izquierda *versus* derecha) se transformaba en una dialéctica social que enfrentaba a «los de arriba» y «los de abajo» (538). No obstante, más que un regreso a la casilla de la lucha de clases, esta división somatizaba una de las carencias del organismo cívico: la necesidad de contar la «historia desde abajo»; esto es, de pronunciar un relato en primera persona del plural, cercano a las inquietudes de los individuos de a pie. Desde una perspectiva más amplia, el 15M fomentó una reevaluación crítica del pasado, de acuerdo con la idea de una Transición inacabada (Llorente, 2013; Labrador Méndez, 2017), que no había logrado suturar las heridas abiertas en la posguerra. En segundo lugar, junto con la movilización ciudadana, el 15M comportaba un modelo discursivo que suscribía la utilización del lenguaje como instrumento de lucha, y cuyo arsenal elocutivo combinaba la finalidad persuasiva y la subversión lingüística (Pérez Vicente, 2013: 569). De hecho, la fuerza de estos eslóganes se basaba en la efectividad instantánea de las pancartas, los mensajes de telefonía móvil, los *hashtags* y los correos electrónicos. Además, la retórica de la indignación pretendía romper con los esquemas comunicativos fosilizados durante el tardofranquismo, según la convicción de que la resignificación del imaginario político «puede convertirse en una acción verdaderamente revolucionaria» (592). En tercer lugar, la dimensión coral del 15M favoreció los proyectos de autoría colectiva.⁴ La estela de este movimiento también alcanzó a la poesía. Al margen de las antologías de urgencia con un pie en la oportunidad y el otro en el oportunismo, como *Poetas del 15 de mayo* (2011) o *Esto no rima. Antología de poesía indignada* (2012), el 15M propició un peculiar formato antológico en el que se inscribirían títulos como *Marca(da) España* (2014), *En legítima defensa* (2014) o *Disidentes* (2015).

Esta urdimbre colectiva se aprecia en algunos poemas que reproducen la articulación asamblearia del 15M, a partir de la correlación entre la Historia en mayúscula y las minúsculas historias de quienes la padecen (Bagué Quílez, [2017] 2018: 242-247). Hasta el centro de la plaza han entrado Carlos Pardo («Mis problemas con el judaísmo», en *Los allanadores*, 2015), Julieta Valero (*Que conciérne*, 2015), María Salgado (*Hacía un ruido. Frases para un film político*, 2016) y Martín López-Vega («El

tema de España II: Vodafone-Sol», en *Gótico cantábrico*, 2017). Los casos de Valero y Pardo son los más representativos al respecto del mencionado trasvase entre lo público y lo privado. Mientras que Valero relata la crónica de una doble gestación –la de su hija y la del impulso revolucionario que estalló en la Puerta del Sol–, Carlos Pardo agita en la misma redoma los asuntos familiares, el activismo político y la lectura del rabino Sabatái Zeví. En *Que concierne*, Valero reordena las piezas dispersas de una subjetividad en la que se dan cita los roles de futura madre y de presente ciudadana. Junto con la sintaxis descoyuntada y la aspereza expresionista que definen el estilo de la autora, la protesta se encauza a través de una amalgama de gritos y consignas. Por una parte, el *hashtag* #SpanishRevolution, la alusión a la «plaza / de la liberación», la llamada a «rodear el congreso» o los versos-eslóganes («riqueza privada, miseria pública») arrastran al lector hacia la marea humana que configura el paisaje del 15M. Por otra parte, la escritora interpela a un paisanaje heterogéneo, a menudo simbolizado por quienes encarnan el poder, la corrupción o la represión: «La ministra de trabajo llora al anunciar las nuevas medidas»; «la señorita Nos, que vestía en su condición de imputada». La implicación política entronca con una política de la mirada que cuestiona los ritos vitales y *virales* de nuestra época. Si la expectativa de la maternidad culmina con el nacimiento de la hija, la anhelada revolución se queda en un frustrado conato revolucionario. Aunque acaben deshaciéndose en el desengaño, los lazos cívicos y el enfoque *concernido* de Valero determinan el sentido del libro.

Al igual que Valero, Pardo sustituye la estructura narrativa de los metarrelatos por una serie de esquirolas textuales que insertan los conflictos del sujeto dentro del horizonte familiar y de la célula social. La discordancia que produce el choque entre esos dos mundos se sutura poéticamente gracias a la teoría de los armónicos, según la cual «[p]ara que una experiencia esté completa / un imprevisto agente secundario / añade su ingrediente / disonante». El intento de ofrecer una experiencia total a partir de un crisol de pequeñas experiencias desemboca en un esquema enunciativo cimentado en la colectivización del discurso: así, algunas estrofas se apoyan en un *nosotros* surgido de la polifonía asamblearia («Esa noche acabamos en el grupo / que elaboró el dichoso manifiesto / de cinco puntos»), en tanto que otros versos se aplican al desmontaje burlesco de la tercera persona del plural, un *ellos* que designa a quienes pretenden adueñarse de la protesta: «La mañana siguiente ya estaban instala-

dos [...] / los filó- / sofos del metarrelato: / cómo se organiza una asamblea, / cómo se construye el relato de una asamblea, / qué le falla al relato / de una asamblea». Sin embargo, conforme avanza la composición aparece un nuevo correlato psíquico llamado a resolver «la antinomia / entre revolución y origen». Las veinte últimas estrofas condensan la biografía de Sabatái Zeví o Shabtai Tzvi, un rabino judío del siglo xvii que afirmó ser el mesías, pero que, después de ser encarcelado por el sultán otomano en 1666, terminó convirtiéndose al islam. El paradójico itinerario de Zeví es «la nota discordante» que explica la actitud del autor en los debates del 15M, pues el escepticismo del sujeto no encaja ni con la ortodoxia reformista, que se conforma con promover una tibia remodelación de las estructuras vigentes, ni con la rebeldía anarquizante a la que se acogen los devotos de la insurrección. En la frontera entre la militancia y el desengaño, Pardo actualiza la noción habermasiana de una Ilustración irrealizada y se resiste a la lógica binaria que opone el recinto familiar y el ágora popular, la fuerza centrípeta del *yo* y la dialéctica centrífuga del *nosotros*.

No menos singular es el proceso creativo de *Hacia un ruido*, de María Salgado, donde el 15M funciona al tiempo como dispositivo intertextual y como estrategia performativa. La ambición material de «tomar la plaza» se reemplaza aquí por la aspiración simbólica de «tomar la poesía» (López-Carballo, 2018: 216). A partir del acarreo aluvial de frases escuchadas en las protestas o extraídas de las informaciones periodísticas en torno al 15M, Salgado construye un artefacto híbrido que participa de la poesía visual (el ensamblaje de retazos discursivos a modo de *collage*), pero también de las artes escénicas, del cine y del *spoken word*, según sugiere el subtítulo de «film político». De hecho, para Salgado, la oralidad es el punto de partida –el repertorio del que toma su materia prima– y el punto de llegada –ya que el acto poético sólo se cerraría con el recitado o con la escenificación pública (Mohedano Ruano, 2016: 167)–. El espectáculo generado a propósito de *Hacia un ruido*, que incluye la experimentación sonora en colaboración con Fran MM Cabeza de Vaca, defiende la importancia de recuperar los vínculos comunitarios y de devolverle a la lírica su primigenia tensión comunicativa. Finalmente, desde una óptica distinta a la de los anteriores, López-Vega traslada la efervescencia de la protesta a una estampa del ulterior desencanto para certificar la definitiva remoción de las proclamas políticas y el triunfo de los eslóganes mercantiles: recordemos que la marca comercial Vodafone se agregó al nombre de la línea de metro Sol entre el 1 de junio

de 2013 y el 1 de junio de 2016. Mediante un paralelismo entre el *juego* revolucionario del 15M y la erupción juvenil del mayo sesentayochista, el autor decreta el fracaso anunciado de las revueltas populares.

Con todo, el malestar cívico no sólo se evidencia en las composiciones nacidas de la onda expansiva del 15M. En otras ocasiones, asistimos a una resemantización de los estereotipos de la poesía social. Dentro de un compromiso globalizado se enmarcan *Afro* (2016), de Guillermo López Gallego, y *Hotel Europa* (2017), de José Luis Gómez Toré. El origen del primero se remonta a la estancia diplomática del poeta en Monrovia, la capital de Liberia, pero trasciende los ingredientes del «repertorio tropical» para proponer una deconstrucción colonial donde el lugar del *yo* se ve ocupado por los letreros, inscripciones y plegarias que se instalan en el centro discursivo. Frente a esta saturación paratextual, *Hotel Europa* se adentra en las ruinas de la historia y en las orillas en las que desembarcan los refugiados del presente. En el espacio geopolítico convocado por Gómez Toré comparecen las relecturas mitológicas y las trincheras bélicas, las representaciones bufas y los crímenes perfectos patrocinados por el poscapitalismo. Sobre el tablero de la vieja Europa se levanta asimismo *Malgastar* (2016), de Mercedes Cebrián. La autora pone al descubierto las grietas de la sociedad del bienestar, donde el rutilante confort de Angloamérica contrasta con los fantasmas de una Eurozona dividida por las desigualdades económicas y amenazada por el Brexit.

A diferencia de ese desplazamiento por la geografía física, otros planteamientos inciden en una aproximación a la geografía humana. Por ejemplo, Alberto Santamaría se mueve en *Yo, chatarra, etcétera* (2015) por localizaciones asimilables a «la España vacía» (Molino, 2016), en una suerte de *road movie* que transita entre los vislumbres alucinatorios, la distorsión asociativa posmoderna y la recreación de la sustancia tópica ligada al paisaje de Castilla. Desde una perspectiva más descarnada, Pablo García Casado desvela en *García* (2015) las facciones de un ciudadano cualquiera, que a veces se enfrenta a la intimidad doméstica y otras veces se entrega a una demoledora crítica social. Lo segundo se observa especialmente en los poemas-*collage* basados en hechos reales –la reconstrucción ficcional del caso Bretón en «Saturno» o el extracto de la declaración de la infanta Cristina a propósito del caso Nóos en «Baile»–, así como en las piezas que revisitan el tema de España para manifestar la posibilidad de «ser

español sin estridencias». No muy lejos se encuentran la escritura con aristas de José Daniel García (*Noir*, 2018); los trampantojos enunciativos de Sandra Santana (*Y ¡pum! un tiro al pajarito*, 2014); o la ironía disolvente de María Eloy-García, que en *Cuánto dura cuanto* (2010) subvierte los códigos verbales y visuales de la retórica publicitaria.

POLÍTICAS DE LA IDENTIDAD: ENTRE LO UNO Y LO DIVERSO

A la hora de acotar el terreno movedizo de la poesía reciente, uno de los motivos recurrentes es la problematización del concepto de identidad. Frente al sujeto de bulto redondo que había diseñado la poesía de la experiencia, en el siglo XXI nos hallamos con frecuencia ante individuos sin atributos o personajes desenfocados, que oscilan entre la escisión del *yo* y la opacidad de un «sujeto boscoso» (Mora, 2016). La antología *Deshabitados* extremaba esa intuición y llevaba en su propia partida bautismal la idea de un sujeto vacío que remitía explícitamente a los hombres huecos de T. S. Eliot y Rafael Alberti (Abril, 2008: 30). No obstante, en los últimos años la alteridad y la conciencia ficcional han ido cediendo a la presión de la primera persona. Aunque refractario a la emanación confesional, el *yo* parece haber regresado a casa: si no como una presencia autorial homologable con el artífice del poema, sí como una presencia discursiva que guarda con éste un claro parecido de familia. Prueba de ello son las claves autobiográficas que disemina Juan Carlos Abril en su último libro, *En busca de una pausa* (2018), cuya fluencia monologal acoge desde la ambigua autonominación («Abril mezclando memoria y deseo») hasta la referencia a determinados enclaves privados: «En un pueblo del sur, en el invierno, / nací en la calle del Arroyo».

Cierto es que en algunos autores nunca desapareció la indagación en la identidad como «acción política». Tales son los casos de Andrés Neuman, que en *Vivir de oído* (2018) dota de trascendencia universal a la experiencia particular, o de Erika Martínez, que ha evolucionado desde la reivindicación de una historia *en femenino* –según se aprecia en la genealogía colectiva de «La casa encima» (*El falso techo*, 2013)– hasta la confección de un *yo* decididamente feminista, según se evidencia en *Chocar con algo* (2017). La inmersión en los contraluces de la conciencia orienta igualmente la poética orgánica de Miriam Reyes, donde convergen el determinismo del fracaso y una iconografía de tintes

irracionales. Entre la herida y la cicatriz, Reyes se sirve de la metáforización del cuerpo para exponer una identidad conflictiva, tanto si se aplica a la inversión de los roles de género (*Haz lo que te digo*, 2015) como si opta por una reescritura *apropiacionista* de sus composiciones (*Prensado en frío*, 2015). La provisionalidad existencial y la precariedad laboral troquelan el horizonte de Elena Medel en *Chatterton* (2014), que utiliza la figura tutelar del poeta prerromántico que da título al libro como correlato de una identidad en tránsito, a medio camino entre la sublevarción utópica y la aceptación de una madurez con vistas al vacío. Los transbordos que pautan el recorrido pueden interpretarse como una imagen del paso de la juventud a la edad adulta, según se advierte en una de las piezas más significativas del libro, cuyo largo título es al mismo tiempo su síntesis argumental: «A Virginia, madre de dos hijos, compañera de primaria de la autora».

En otros ejemplos, la batalla por la identidad se libra en el recinto de la intimidad doméstica o entre las paredes de la casa familiar. Las relaciones paternofiliales están en la base de varios textos que redactan la novela personal de sus artífices bajo el formato de la autoficción. Con esta técnica entroncan dos poemarios inspirados por la muerte del padre: *El silencio de los peces* (2016), de Jacobo Llano, y *Crónica natural* (2015), primera incursión lírica del narrador Andrés Barba, son sendos ejercicios de duelo que afrontan el dolor sin resortes patéticos, si bien la crudeza psicológica del primero contrasta con el artificio narrativo del segundo. La memoria y el duelo protagonizan uno de los libros más conturbadores de los últimos años: *Canal* (2016), de Javier Fernández, que aboga por una textura hiperrealista para profundizar en una ausencia traumática: «Mi hermano Miguel murió el 5 de marzo de 1975, tres semanas antes de su sexto cumpleaños». La muerte accidental del hermano, ahogado en el canal que da título al volumen, es el detonante de un exorcismo que funciona a la vez como crónica de la disolución del núcleo familiar y como reafirmación de la propia identidad, más allá de la mera condición de superviviente. Si la paternidad y la maternidad, respectivamente, otorgan una nueva identidad a los personajes de *Vértices* (2016), de Francisco Onieva, y *Ciudad sumergida* (2018), de Ariadna G. García, la mirada del hijo impera en *Mis padres: Romeo y Julieta* (2013) una evocación retrospectiva donde Pablo Fidalgo Lareo emplaza la separación de sus padres dentro de una escenografía trágica. La asunción de la pertenencia a una colectividad actúa como trasfondo de las entregas más recientes de Fruela Fernán-

dez (*Una paz europea*, 2015; *La familia socialista*, 2018) y de Juan Carlos Reche (*Los nuestros*, 2016). Mientras que Fernández recompone una identidad comunitaria en la que se encadenan antiguos y modernos exilios, Reche recicla el folclore mediante un dialecto posmoderno donde se engastan los refranes retorcidos, las deformaciones expresivas y la jerga callejera. En esta senda se inscriben los sujetos antiheroicos de *Conciencia de clase* (2015), de David Mayor, y de *Todo un temblor* (2018), de José Gutiérrez Román, que meditan sobre los antecedentes familiares o sobre los planes de futuro. En todo caso, la condición múltiple de la identidad no se deja encerrar en una definición unitaria, tal como sugiere el desenlace de «Nuestros» (*Vida secreta*, 2015), de Javier Rodríguez Marcos: «Y a veces / me pregunto si acaso / soy uno de los nuestros».

Si toda identidad conlleva una fractura, esa brecha se agudiza cuando va acompañada de la desubicación que supone asumir el rol de inmigrante. Ejemplo de ello es el singular periplo urbano que emprende el peruano Martín Rodríguez-Gaona en *Madrid, línea circular* (2013), donde se rubrica la interdependencia de los conceptos de centro y periferia. Aunque desde unas coordenadas estéticas divergentes, algo similar podría decirse de la propuesta de Ioana Gruia, que en *Carrusel* (2016) firma un itinerario circular que comienza con la infancia en Bucarest y termina con el sujeto adulto en Granada. En sentido inverso, Itziar López Guil configura en *Esta tierra es mía* (2017) a un yo escindido entre Madrid (donde nació) y Zúrich (donde reside), pero que viaja por un mapamundi global, registra minuciosamente las formas de la rutina y se esfuerza en poner buena cara al mal tiempo. Las huellas de esa identidad doble se rastrean asimismo en la obra de Ben Clark, nacido en Ibiza, pero de raíces inglesas: bajo el envoltorio de grandes gestas históricas, *Los últimos perros de Shackleton* (2016) y *La policía celeste* (2018) se estructuran como parábolas cosmovisionarias que le permiten afrontar dos grandes temas: el desamparo subjetivo y la genealogía familiar.

EL MUNDO COMO REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA

Una de las posibilidades más atractivas para la poesía actual consiste en la codificación de un universo simbólico. En efecto, la quiebra del realismo favoreció la rehabilitación de «la experiencia estética del símbolo o la analogía» (Andújar Almansa, 2014: 13). El «nuevo simbolismo» postulado por Luis Muñoz (1998) no sólo actuaba como vehículo de la intemperie afectiva o de las

inquisiciones vitales, sino que procuraba un ensanchamiento hacia la superficie de la realidad cotidiana.

El símbolo –esa navaja suiza a disposición de los poetas– contribuye a mostrar la intimidad sin que las humedades confesionales traspasaran los versos. Prueba de ello es la trayectoria de Mariano Peyrou, que inserta su experiencia en un laberinto de imágenes recurrentes: así, si la urdimbre germinativa de *Temperatura voz* (2010) lograba transmitir el nacimiento y el crecimiento del hijo, el bucle alegórico de *El año del cangrejo* (2017) se pone al servicio de una elegía que aborda la enfermedad y la muerte de la madre bajo la apariencia de una fábula infantil. El manejo de la elipsis del que hace gala Peyrou en los libros citados conecta con Josep M. Rodríguez, Abraham Gragera, Rafael Espejo, Juan Manuel Romero o Marcos Díez. La escritura del primero se caracteriza por un continuo juego de correspondencias entre la cartografía exterior y el individuo que la observa. Su última entrega, *Sangre seca* (2017), añade a esa transferencia recíproca mayor densidad conceptual, ciertas resonancias intelectuales y una imaginación asociativa que consigue familiarizarnos con el extrañamiento: «la memoria es la chica que da vueltas / esperando al que lanza los cuchillos». Por su parte, Abraham Gragera ha firmado con *O futuro* (2017) su mejor libro: una odisea subjetiva que oscila entre el telar de la historia familiar y el horizonte volátil del porvenir para cimentar un proyecto civilizatorio. Más próximos a la poesía de la naturaleza de Josep M. Rodríguez que al enfoque posmoderno de Gragera se localizan las apuestas de Rafael Espejo, Juan Manuel Romero o Marcos Díez. La lírica sensitiva y sensual de Espejo, guiada por la celebración del instante, se enriquece en *Hierba en los tejados* (2015) con una contemplación activa vinculada a la sabiduría proverbial de Tagore, al relativismo óptico de Antonio Machado y a la condensación plástica del haiku. A su vez, Juan Manuel Romero refleja en *Desaparecer* (2014) la efervescencia de una naturaleza viva, aunque sin abdicar de la sustancia biográfica que le da a su obra una tonalidad sentenciosa. Finalmente, Marcos Díez se asoma en *Desguace* (2018) al deterioro simultáneo del cuerpo y del paisaje gracias a un lenguaje que funde «chatarra y libertad», «angustia y plenitud», tersura enunciativa y tensión verbal. En los alrededores de esta búsqueda impresionista encontramos los nombres de Juan Marqués (*Blanco roto*, 2016), Juan Antonio Bernier (*Letra y nube*, 2017) o Andrés Navarro (*Canino*, 2018), para quienes la dicción minimalista o la concentración perceptual constituyen el pasaporte hacia una visión trascenden-

te. Desde otras coordenadas, la poesía de Vanesa Pérez-Saquillo alterna la filosofía moral y la pincelada cromática: mientras que *Climax Road* (2012) reinventaba la iconografía norteamericana de la generación beat, *La isla que prefieren los pájaros* (2014) nos traslada a la abrupta geografía irlandesa como decorado de la pesquisa existencial. Reivindicando el valor formativo del viaje, el nomadismo se erige en la seña de identidad de Verónica Aranda, que atraviesa los emblemas culturales de un mundo en constante transformación, según revelan *Café Hafa* (2015), *Épica de raíles* (2016) o *Dibujar una isla* (2017).

Otros autores se valen del simbolismo para moldear un universo imaginativo con escaso anclaje en la cotidianidad: Julio Mas Alcaraz (*El niño que bebió agua de brújula*, 2011), Juan Andrés García Román (*La adoración*, 2011; *Fruta para el pajarillo de la superstición*, 2017) y Pilar Adón (*Las órdenes*, 2018) se desprenden de la corteza anecdótica para adentrarse en un terreno fronterizo entre la alegría y la iluminación. Esta exploración en los márgenes de lo decible, congruente con la desarticulación estrófica, la polifonía y la diseminación versicular, podría extrapolarse a aquellos planteamientos que aspiran a refundar una «nueva vanguardia» (Martín Gijón, 2018): aquí tendrían cabida la naturaleza violenta y el tendón expresionista de Esther Ramón (*Caza con hurones*, 2013; *Morada*, 2015), las tramas abiertas de Marcos Canteli (*Es brizna*, 2011), la disección de la sociedad deshumanizada que lleva a cabo José Antonio Llera (*Transporte de animales vivos*, 2013); o la peculiar disposición tipográfica y topográfica que hallamos en las páginas «en construcción» de Julio César Galán (*Inclinación al envés*, 2014; *Testigos de la utopía*, 2017). También se relacionan con esta indagación la sintaxis tridimensional y la arquitectura neobarroca de José Luis Rey, que en *La fruta de los mudos* (2016) y *La epifanía* (2018) se proyectan hacia el retablo de la historia (La Hansa como metáfora múltiple en el primero) o se abisman en la introspección (la pulsión himnica como vía espiritual en el segundo).

Las deudas de Rey con la retórica sesentayochista a menudo se han ampliado a varios poetas que dialogan con la mitología referencial de los novísimos. No obstante, la incorporación de guiños pop en aquéllos obedecía a una voluntad desafiante, en la medida en que sus autores eran conscientes de estar provocando un cortocircuito al mezclar registros procedentes de distintos estratos culturales, entre el discurso literario sancionado por la alta cultura y el discurso mediático divulgado por la cultura de

masas. En cambio, ahora se advierte una naturalización de dichos referentes culturales, que se integran como una porción más de la vida cotidiana o como los ingredientes de una «poética de la fusión» (Neuman, 2000) que flirtea con diferentes códigos. La dimensión simbólica de esta receta se sustenta en la «transposición intermedial» (Ponce Cárdenas, 2016: 276), entendida como la «descripción literaria de un documento visual o audiovisual generado por los medios de comunicación de masas». Al margen de su anclaje descriptivo, esta escritura *transgenérica* –que involucra al cine, la publicidad, la fotografía, la música o la acción plástica– tiende puentes entre figuración irónica y figuración icónica, favorece la amalgama de registros y promueve la ruptura de expectativas (Baños Saldaña, 2018).

Este remozado simbolismo se desarrolla en las autopistas del ciberespacio, elevado a la categoría del «no lugar» por antonomasia del siglo XXI. Lejos aún de suscitar una unanimidad creativa, el sociolecto reticular de la web ya ha inspirado algunas composiciones que tratan de acoger el lenguaje binario, el sistema Windows y el dominio de las puntocom (Rodríguez-Gaona, 2010: 51-61; Quinto, 2013: 193-206). El *Mester de Cibervía* (2000) al que cantó Vicente Luis Mora no sólo reaparece ocasionalmente en los versos de éste –véase la sección «Ecdótica de la imagen», del libro *Serie* (2015)–, sino que difunde una perspectiva a la vez entusiasta y crítica alrededor de un sujeto hipercomunicado al borde de la infoxicación. Un buen exponente de esta premisa es *Pertinaz freelance* (2016), de Sergio C. Fanjul, en cuyos versos conviven las ventanas indiscretas de Facebook, las cantarinas sirenas del consumo, los emoticonos de flamencas y la bandeja de entrada de un mundo donde la mayoría de mensajes van a parar a la carpeta de *spam*.

Si la red de redes diseña un escenario *postpoético* recién descubierto, la historia del arte sigue actuando como un inagotable bufé libre donde surtirse de temas y enfoques. Con la pintura conversan a menudo las viñetas de Antonio Lucas, capaz de guiñarle un ojo a Egon Schiele y otro al bufón Calabacillas, aunque en *Los desengaños* (2014) predomine una reflexión sobre la caducidad de la belleza. La renovación de los resortes de la historia del arte se aprecia en Javier Moreno (*Renacimiento*, 2009), Andrés Catalán (*Ahora solo bebo té*, 2013), Jesús Jiménez Domínguez (*Contra las cosas redondas*, 2016) y Pablo López Carballo (*La dictadura de la perspectiva*, 2017). En todos ellos, el entorno enmarcado del museo polemiza con el campo abierto de la mirada: Moreno nos sumerge en la vorágine visual de las visitas guiadas, Catalán

pronuncia una diatriba contra los corsés de la interpretación, y López Carballo retoma la lección de Paolo Uccello para ilustrar la oposición entre la rugosidad de la realidad exterior y la exactitud geométrica del espacio artístico. Con todo, destaca el ángulo desmitificador elegido por Jiménez Domínguez, donde el escriba sentado del Louvre se reduce a la categoría de un funcionario de grupo B, los productos perecederos expuestos en un bodegón permanecen siempre frescos, y, en *La lección de anatomía*, los aplicados discípulos del doctor Tulp huyen despavoridos del lienzo tras descubrir la condición plástica de sus vidas. Un paso más allá se situaría la identificación del territorio poético con el de la instalación artística, como manifiestan las incursiones en el videoarte de Raúl Quinto (*Ruido blanco*, 2012) y Ana Gorriá (*Nostalgia de la acción*, 2016). En tanto que el primero se organiza como una serie textual que reproduce una imagen traumática –el suicidio en directo de la presentadora estadounidense Christine Chubbuck, en 1974–, el segundo se inspira en el *corpus* fílmico de la cineasta experimental Maya Deren para articular una coreografía simbólica que equipara los poemas con los fotogramas.

No menos relevante es la labor mitogenética que desempeña el cine. Aunque las secuencias del séptimo arte aún son capaces de sugerir la erosión de la historia –como sucede en la écfrasis de *La mirada de Ulises* que incluye Alberto Chessa en *La impedimenta* (2017), o en el homenaje cinéfilo que edifica Joaquín Juan Penalva en *Cronología de Tarkovski* (2018)–, en la poesía reciente predomina un acercamiento lúdico a la gran pantalla. Dos demostraciones son *Poemas para ser leídos en un centro comercial* (2017), de Joaquín Pérez Azaústre, donde la mitomanía compulsiva se solidariza con la *flânerie* consumista, y *Cinemascope* (2018), de Sergi de Diego Mas, que ensambla tráileres imposibles, *travellings* desesperados y títulos de crédito a lo largo de una sesión continua que juega a pixelar las palabras y a deconstruir la iconografía de un oficio del siglo xx.

En fin, para no fatigar al lector ni convertir estas páginas en un prolijo catálogo de intercambios estéticos, basta con señalar que abundan los entrecruzamientos entre el discurso lírico y otros discursos mediáticos. En primer lugar, la música proporciona una panoplia rítmica donde se dan cita la electricidad *rock* –*Barbarie* (2015), *La sangre* (2015), *Defensa de las excepciones* (2018), de Andrés García Cerdán–, la complicidad *pop* –*Lloráis porque sois jóvenes* (2016) de Emilio Martín Vargas– o la sincopación jazzística –*La ética del fragmento* (2017), de Luis Artigue–. Esta plantilla

se aplica a la asimilación de los eslóganes publicitarios en *Ritmo latino* (2017), de Jorge Barco Ingelmo; a las adivinanzas basadas en series televisivas que se despliegan en *Fábula* (2017), de Javier Vela; al paralelismo entre la gira teatral y la rotación de la tierra en *Gira* (2011), de Álvaro Tato; o a la destilación de la mitología clásica y las mitologías privadas en *Los buenos propósitos* (2015), de Ana Merino.

En síntesis, las líneas analizadas certifican la evolución desde la «tradición de la ruptura» patentada por Octavio Paz hasta una rehumanización que se extiende a numerosos ámbitos: la recuperación del compromiso cívico e ideológico, la profundización en la identidad personal o colectiva –entre la carga genética del ADN y la foto oficial del DNI–, y la transcripción simbólica de una realidad contemporánea de la que forman parte los espejismos virtuales y las sinuosidades intermedias. Los poetas que comparten cartel en la segunda década del siglo XXI han sustituido la tentación torremarfileña de la autorreferencialidad por la apertura a las ventanas de un mundo globalizado. Después de todo, puede que el sublime batacazo de Ícaro no haya sido en vano.*

* Este trabajo es resultado del Programa «Ramón y Cajal» (RYC-2014-15646), del Ministerio de Economía y Competitividad. Asimismo, se enmarca en el Proyecto de Investigación «Poéticas de la Transición (1973-1982)» (FFI2017-84759-P).

NOTAS

- ¹ De la ausencia de voces femeninas deja constancia Carlos Pardo en su poética para dicha antología: «Y, finalmente, no comprendo por qué un panorama de la poesía española actual sólo incluye a tres mujeres. Me parece sospechoso que demos esta desigualdad por norma. Mercedes Cebrián, Julieta Valero, María do Cebreiro, María Eloy-García y Sandra Santana, por ejemplo, compartirían las coordenadas estéticas y biográficas que quiere defender esta antología» (en Andújar Almansa, 2018: 179). En cuanto a la procedencia de los autores, con la excepción de Josep M. Rodríguez y Miriam Reyes, los demás han nacido en Andalucía (seis) o residen en Madrid (cuatro).
- ² Si comparamos la repercusión crítica de estos autores con los de la generación precedente, el desajuste es palmario: antes de cumplir los cuarenta años, Luis García Montero había obtenido el Premio Nacional; Felipe Benítez Reyes, el Premio Nacional y el Premio de la Crítica; y Vicente Gallego, el Premio de la Crí-

tica. Si avanzamos hasta la franja de los cuarenta y dos años, la lista se incrementa con los nombres de Antonio Cabrera (Premio de la Crítica) y Carlos Marzal (Premio Nacional y Premio de la Crítica). No hay ningún poseedor de esos premios «de consolidación» entre los seleccionados en *Centros de gravedad*. Por el contrario, recientemente han recibido el «Ojo Crítico» de Radio Nacional de España, un premio destinado a resaltar la labor de los «artistas revelación» en distintas disciplinas, Abraham Gragera (en 2013), Rafael Espejo (en 2015) y Carlos Pardo (en 2016).

- ³ Abraham Gragera (en Andújar Almansa, 2018: 80-81) afirmaba hace poco que su primer libro, *Adiós a la época de los grandes caracteres*, pretendía mostrar «un posicionamiento, mediante la ironía y la parodia, frente al discurso de la desilusión. Pero el discurso de la desilusión está tan arraigado en nuestros tiempos que no pocos lectores interpretaron mis poemas en un sentido afirmativo, literal».

⁴ La semilla revolucionaria germinaría en toda clase de productos culturales, desde los himnos de la nueva canción protesta –*Cómo hacer crac* (2011), de Nacho Vegas– hasta las viñetas del tebeo –*Revolution complex* (2011) y *¡Yes we camp! Bocetos de una (r)evolución* (2011)–, pasando por la narrativa –las beligerantes y controvertidas *Ejército enemigo* (2011), de Alberto Olmos, y *Los combatientes* (2013), de Cristina Morales–.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril, Juan Carlos, ed. (2008). *Deshabitados*, Granada: Diputación, col. Maillot Amarillo.
- Andújar Almansa, José (2014). «El signo borrado: poéticas simbolistas para un nuevo siglo», *Ínsula* 805-806, 12-15.
- –, ed. (2018). *Centros de gravedad. Poesía española en el siglo XXI (Una antología)*. Valencia: Pre-Textos, col. La Cruz del Sur.
- Bagué Quílez, Luis ([2017] 2018). «Un compromiso “deshabitado”: representaciones de lo social en los poetas del siglo XXI», en *La poesía española desde el siglo XXI. Una genealogía estética*, Madrid: Visor, 229-253.
- Baños Saldaña, José Ángel (2018). «Nuevas formas de expresión en la lírica reciente: el lenguaje literario y la ruptura del horizonte de expectativas», *Kamchatka*, 11, 111-126.
- García-Teresa, Alberto (2013). *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*, Madrid: Tierradenadie Ediciones.
- Iravedra, Araceli, ed. (2016). *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid: Visor.
- Labrador Méndez, Germán (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid: Akal.
- Lanz, Juan José (2014). «Poéticas del fragmento y esquivirlas dialógicas en la poesía española reciente (1992-2013)», *Ínsula*, 805-806, 15-18.
- Llorente, Marina (2013). «Unfinished Transition: Poetics of Social Engagement in Contemporary Spain», *St. Lawrence University 2013 Frank P. Piskor Faculty Lecture*, 4-33.
- López-Carballo, Pablo (2018). «A favor no es en contra; en contra es a favor. Poesía y comunicación en la actualidad», *Kamchatka*, 11, 205-220.
- Martín Gijón, Mario (2018). «Sobre una “poesía que se piensa en el lenguaje”. ¿Hacia una nueva vanguardia en la poesía española?», *Kamchatka*, 11, 145-162.
- Mohedano Ruano, Javier (2016). «Escrituras del acervo. Retóricas de lo común en la última poesía española», *Impossibilia*, 12, 158-173.
- Molino, Sergio del (2016). *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*, Madrid: Turner.
- Mora, Vicente Luis (2016). *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Morales Barba, Rafael (2009). *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, Madrid: Devenir.
- –, ed. (2017). *Poéticas del malestar*, Salamanca: El Gallo de Oro.
- Muñoz, Luis (1998). «Un nuevo simbolismo», *Clarín* 18, Oviedo: 18-21.
- Neuman, Andrés (2000). «Una poética de la fusión», *Clarín* 29, Oviedo: 3-9.
- Pérez Vicente, Nuria (2013). «El lenguaje político del 15-M: hacia una nueva retórica de la indignación», *Signa* 22, Madrid: 569-594.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2016). «Poesía y publicidad en España: notas de asedio», *Ticcontre. Teoría, Testo, Traduzione* 5, 227-284.
- Prieto de Paula, Ángel L. (ed.) (2010). *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia. Antología*, Madrid: Calambur.
- Rendueles, César (2013). *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*, Madrid: Capitán Swing.
- Quinto, Raúl (2013). «La poesía después de Internet», en Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría (eds.). *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*. Madrid: Visor, 193-206.
- Rodríguez, Juan Carlos (1999). *Dichos y escritos. (Sobre «La otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética)*, Madrid: Hiperión.
- Rodríguez-Gaona, Martín (2010). *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*, Madrid: Caballo de Troya.
- Sanz, Jesús y Óscar Mateos (2011), «15-M. Apuntes para el análisis de un movimiento en construcción», *Revista de Fomento Social* 66, 517-544.

Por Juan Carlos Abril

LA TERCERA VÍA

Un cambio de paradigma en la poesía española

I. LA RUPTURA INTERIOR. PRECEDENTES HISTORIOGRÁFICOS

Cualquier tipo de aprendizaje permite que percibamos el tiempo con más intensidad, que lo vivamos desde otra perspectiva, abarquemos aristas que de otro modo no habríamos comprendido, y aunque es cierto que nunca se sabe con seguridad si aprendemos algo, o si tan siquiera lo que aprendemos sirve de algo, la sensación del tiempo empleado y la satisfacción del camino emprendido, responsablemente transitado o atravesado, es mucho más importante que cualquier otra medalla. Toda actividad humana no sólo se enfoca como realización personal, sino también como reafirmación, incluso si no forma parte de nuestra vocación. Y qué decir cuando se trata de una cuestión resbaladiza como la poesía española contemporánea... Hace más de una década que apareció *Deshabitados* (2008), una antología que se abrió camino entre la crítica con especial fortuna, incidiendo en algunos de los aspectos que su prólogo señalaba. Cualquier antología que pretenda convertirse en augur, será un fracaso. Igual sucede con las antologías programáticas o manifiestos. Por el contrario, cuando las antologías se plantean como muestras o repertorios, evitando dirigismo, si no aciertan, al menos no se equivocan.

La cosa viene de atrás, recordándonos ya desde entonces que somos mortales. Aunque puedan establecerse diferentes hitos o efemérides, según qué criterios, libros o autores, una fecha inequívoca es 1997 y la antología de Luis Antonio de Villena *10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»*, un volumen compilatorio que planteaba a las claras un grieta dentro de la línea hegemónica, muy bien señalada y detectada entonces

por Villena.¹ La crítica ha acordado esta fecha como consensuada, coincidiendo más o menos con el *cambio de siglo*, del que se hizo eco en 2007 Domingo Sánchez-Mesa... Hay que pensar que la poesía de la experiencia había dado excelentes frutos, de entre los mejores, y dos de sus autores más afamados habían recibido el Premio Nacional de Poesía: Luis García Montero en 1995 por *Habitaciones separadas* (1994); Felipe Benítez Reyes en 1996 por *Sombras particulares* (1995); y Carlos Marzal, que lo recibiría en 2002 por *Metales pesados* (2001), sin duda debería haberlo conseguido por *Los países nocturnos* (1996) en 1997. Esos tres años, coincidiendo con el hito de esos tres libros, marcan a su vez el punto de inflexión de una estética que, como bien se sabe, sobrevive sin rasgos de autocrítica, y en algunos casos sólo la solidez de las trayectorias individuales –la firmeza y singularidad de la voz– ha sostenido a los poetas, aunque desde luego no todos los que un día se adscribieron a esta corriente hoy siguen abanderándola, aparte de los epígonos que, como era de esperar, lo hacen con más ímpetu incluso que los propios maestros, llevando hasta el patetismo la defensa de unos postulados a todas luces «pasados de moda». Dejo entre comillas el último sintagma porque sé que se podría matizar mucho sobre este asunto. Sólo quisiera subrayar que, más que dejarnos llevar por la superficialidad, frivolidad, o los dictámenes del mercado literario –premios y editoriales fundamentalmente–, lo que interesa al cuestionar el asunto de las modas, es la capacidad que se tiene o se puede tener por superar una estética, por enfrentar un lenguaje distinto y, al fin y al cabo, poner en marcha o asentar un cambio de paradigma. Sin caer en esencialismos terminológicos, no quiero hablar a propósito de renovar, aunque bien podría entenderse. La poesía española necesita una renovación, un cambio de paradigma. En cualquier caso, se trata de «superar» o «renovar» sin necesidad de acudir a definiciones de diccionario, o a sesudos problemas filosóficos sobre la continuidad y la discontinuidad, espejismos de la ideología y supeditación de cualquier lenguaje a un discurso previamente establecido por las lógicas fantasmagóricas imperantes, las cuales, ya se sabe, nos dominan... Sirvan estas palabras como punto de partida, no como lugar de llegada, y más que como sentar cátedra sobre cualquiera de estos espinosos asuntos, ayuden a fomentar o estimular la comprensión y complejidad del fenómeno poético como una conversación y unas preocupaciones compartidas.

Del mismo modo que en los años veinte del siglo xx a todo aquel que seguía escribiendo sobre nenúfares o cisnes se le tilda-

ba de «anticuado», y el lenguaje poético del modernismo se había convertido en cliché, en 2019 asistimos a algo similar. Sin embargo, libros de poemas y antologías siguen escribiéndose y publicándose con el estigma de la *Poesía de la experiencia* (Iravedra, 2007), manteniendo el mercado a buen nivel (Abril, 2014b), con iniciativas como *Poesía ante la incertidumbre. Antología (Nuevos poetas en español)* (2011) y, sobre todo, *El canon abierto. Última poesía en español (1970-1985)*, de Remedios Sánchez García (2015), si bien esta última contundentemente contestada por Araceli Iravedra:

En lo ateniante a voces poéticas, la presencia en primera línea [...] y las posiciones privilegiadas de los componentes de Poesía ante la incertidumbre, hablan mucho antes de una extraordinaria promoción editorial de sus obras fuera de España que de un liderazgo real o de una condición de «referentes» a duras penas suscribible por cualquier lector informado. Probablemente la fiabilidad y la objetividad perseguidas no puedan obtenerse de la bienintencionada y democrática consulta a cerca de doscientos «relevantes estudiosos y especialistas de todo el mundo», en una inconveniente mayoría de los casos demasiado alejados de nuestra realidad nacional y demasiado desinformados en consecuencia (Iravedra, 2016: 166).

Iravedra –avalada, entre otros, por Mohedano Ruano, 2018: 543-544– sostiene que el prólogo-manifiesto de *Poesía ante la incertidumbre* «se concibe de hecho como una reacción ofensiva de lo minoritario frente a lo dominante, sin lograr granjearse adhesiones significativas» (ibíd.). Obviamente la poesía de la experiencia pretende perpetuarse y no va a dejar de buen grado el privilegio de ser hegemónica, a pesar de que los tiempos hayan cambiado. Esta reacción programática y sistematizada a lo largo de diferentes países y con una entramada red a lo largo y ancho del orbe de lengua española, explica el lugar donde hemos llegado, no muy halagüeño para el balance de la poesía, por la salud del género... De hecho, varios abismos se ciernen, empezando por el más inquietante de la muerte de la poesía, y *Balada en la muerte de la poesía* (2017), del propio Luis García Montero, ejemplifica esa conciencia del límite del lenguaje poético. Nos enfrentamos a un nuevo asunto, el nacimiento y proliferación de la subpoesía.

II. C. S. I. POESÍA

Aunque parezca lo contrario, la poesía ha muerto. Y que no se asuste nadie: ya lo han dicho muchos y son abundantes las teorías que exponen su desaparición en un mundo donde no hace falta, al

no cumplir ninguna función. La diseminación de nociones tradicionales –esenciales, eternas, inmanentes, etcétera– y la fragmentación del yo, avalan y explican esta postura, porque –ya se sabe– la lírica se sitúa como la expresión íntima y genuina del yo, aunque sea un otro yo y hoy día decir *yo* sea casi como no decir nada. Que le pregunten a la filosofía del siglo xx, que intentó taponar las grietas de un barco –el yo– que irremediablemente iba a pique y que acabó hundido en un foso abisal. Hoy aquel barco parece más bien una reliquia enigmática de las profundidades oceánicas, un lugar donde viven criaturas inhóspitas y extrañas, sólo capaces de arrastrar su vida por el óxido corrosivo. Allá en el fondo el silencio reina.

Sin embargo habría que investigar las causas que la han llevado a esta situación tan terrible de desahucio. Y aquí llegan las linternas alumbrando la oscuridad de la escena, las transferencias que han dejado los criminales. La escena del crimen y de la investigación –indiscutiblemente– es el mercado, y en concreto el mercado libre: paralelo a él se encuentran los *mass media*, sus instrumentos, redes y herramientas, el verdugo que ejecuta. En los últimos lustros no ha habido peor ayuda para la poesía que su mercantilización. Y para ello, su rebajamiento de nivel. La lírica se ha sometido desde entonces a un proceso de censura previa –intensivo, acelerado– más en relación con los gustos del público o de los editores que con las necesidades expresivas del poeta; o del propio discurso poético (pues no olvidemos que camina por sí mismo). La lengua –en cualquier caso– es discurso. La lengua que utilizamos en cualquiera de los lenguajes especiales pertenece siempre a un tipo de discurso determinado, y sus marcas brillan a la luz de los análisis que indaguen, por mucho que pretendan eliminarse. La pericia del investigador hará el resto, con su linternita feliz. Hay una diferencia importante entre la comprensión de la poesía como misterio inescrutable, en cierto modo heredera secular de los ritos oraculares, por un lado; y por otro, ligarla en estricto sentido a un carácter utilitario, a la comunicación y a la relación con los otros: son dos visiones tradicionales y antitéticas. Nosotros, como veremos, plantearemos una tercera vía, intermedia... En Occidente el profesor entra en el aula con su bata blanca y su maletín repleto de utensilios con los que abrir el cadáver exquisito, como llegaron a denominarse desde las directrices surrealistas. El sueño de una literatura científica nunca podrá acabarse, pero si hay algo claro en literatura –y más aún en poesía– es que dos y dos no son cuatro. Una vez que los alumnos se calman, el profesor-investigador abre el libro por una

determinada página y comienza la lección, diseccionando metódicamente metáforas e imágenes. Pruebas para el laboratorio: habrá que realizar un análisis exhaustivo de esta metáfora atrevida. Según Paul Ricoeur (2001) las *metáforas de creación* innovan en el lenguaje. Aquí hay transferencias de un recuerdo infantil, aquí una frustración o un complejo... El científico clasifica uno a uno los restos encontrados, con sus guantes de plástico, inspecciona esterilizada y minuciosamente en su microscopio esa vanguardia, que, en este sentido, es el rompecabezas de concienzudos críticos y sesudos profesores de literatura: por mucha ciencia que estudien nunca se acercarán a un significado si no es a fuerza de intuición o talento, por aproximación. La poesía nace y se escribe contra los talibanes del mensaje, contra las dictaduras de la literalidad. Y corre el riesgo de no ser comprendida por la mayoría: ¿desde cuándo la poesía es una cosa de masas? He aquí el auténtico problema para la crítica y los editores, la trampa cerebral en la que ha caído la literatura, la cual sólo aparentemente es libre de discurrir por donde le plazca, supeditada a los suplementos de cultura de los periódicos, auténticos vertederos del «todo vale» y del eclecticismo multicultural más perverso, cuando no del amiguismo obsceno a través del *holding*. Desde ellos, ¿se fomenta un pensamiento realmente crítico frente a la homologación cultural, o simplemente se ponen de manifiesto las relaciones de poder? Afirma Antonio Manilla que «La cultura no es ocio» (Manilla, 2016: 37). Lo que no aparece en estos suplementos –entre otros espacios– no existe, y lo que aparece apenas muestra nada excepto que el hecho mercantil impera: los libros se venden y se compran. Por eso, sino ha muerto ya, está tocada de muerte, porque el nivel se ha puesto cada vez más bajo y las nociones de canon se hallan en constante revisión, devaluando la calidad, sobre todo en lo concerniente al modelo contemporáneo: por esta razón se viene aireando la hiperdenominada *muerte de la poesía*. Sin embargo, en la lírica esta afirmación no es cierta, a pesar de todo lo expuesto –que no es poco– y de la mediocridad preocupante que nos rodea. ¿Siempre habrá poesía? Siempre existirán voces que luchen por expresarse en el marasmo poético de trepadores y advenedizos, y eso se presenta como una buena oportunidad para aprovechar, ahora que la poesía está «de moda».

III. MEDIDAS DE URGENCIA. APUNTES SOCIOLÓGICOS

Nos han acostumbrado a evadir la responsabilidad individual cada vez que queremos encontrar un culpable de nuestra si-

tuación. En la Antigüedad, los mecenas cumplían una función importante y, a la postre, decisiva en la vertebración cultural de aquella sociedad. Lógicamente no sólo se trata de cultura, sino de estructurar lo relativo a la vinculación intersubjetiva de los integrantes de una comunidad determinada, que por lo general se plantea como realidad desordenada, hasta que se le da coherencia con la palabra «nosotros». De otro modo, la ley de la selva rige la sociedad sin más control que el de un estado policial en el que campas por tus respetos hasta que te pillen. De hecho, el estado de derecho a veces adolece de permisividad, porque debe proteger la presunción de inocencia, con lo que crea vacíos –incluso lagunas– legales. Ejemplos no faltarían. El problema que se presenta desde el neoliberalismo radical en el que hemos desembocado es que los individuos se desentienden de responsabilidades entre sí, y si el Estado no atiende a sus ciudadanos, vueltos números y cifras, datos para sacar pecho o mirar hacia otro lado, ¿quién se ocupa de las personas? En *El declive del hombre público*, el sociólogo norteamericano Richard Sennett (2011) analiza cómo lo público ha venido desgastándose y desprestigiándose, y cómo durante varios siglos el ser humano de la modernidad creó un contexto de intereses comunes, autoridades compartidas y poderes legítimos, junto a sus espacios, frente a otro perteneciente a cada quien, preservado, en el que no cabía inmiscuirse. De esta manera lo privado y lo público se opondrían como blanco y negro, con lo que lo público se escurre en el saco de todos, y lo privado se constriñe a la intimidad más inviolable. Mientras que lo público –o lo que queda– se expone a todas las críticas, lo privado se debe salvaguardar mediante vigilancia sacrosanta. Mientras que las libertades colectivas se coartan y recortan, las libertades individuales –la Cuarta Enmienda– remiten a derechos intocables e innegociables. Y así podríamos seguir. En el pensamiento clásico liberal del siglo XVIII se esboza, no obstante, una esfera pública en la que la esfera privada debe interactuar, pues no pueden ir separadas. Pero en el siglo XX y a comienzos de este siglo XXI, siempre se nos muestran como ámbitos antitéticos en lucha. O sea, nada más lejos de la realidad de su base teórica. Conviene recordar que nos encontramos frente a una fantasmagoría ideológica muy estereotipada. No nos engañemos. El hombre es un ser social. Cualquier regeneración nace y se establece desde un punto de vista moral. Toda nueva moral entraña un cambio de costumbres.

Si entendemos el texto como un espacio público donde interactúa la intimidad del lector, no podemos dejar de analizar los nuevos espacios de lo público, y su relación de lo privado, de las últimas décadas y comienzos del siglo XXI. Obviamente la lectura que hizo –y la función que cumplió– la poesía de la experiencia en los años ochenta y buena parte de los noventa no es aplicable treinta o cuarenta años después. Las costumbres han cambiado. «Moral» deriva etimológicamente de *mos, moris*, que significa «costumbre», lo que se vuelve una práctica en el día a día o se realiza más a menudo. Las tradiciones, en su carácter cíclico, o los usos, son las marcas que determinan una moralidad determinada, una forma de vivir, pautas, periodos o duración a la hora de efectuarlos. Y «ética» tiene que ver con las costumbres, pertenece al ámbito de la moral, a lo que ya se ha establecido como norma o instituido, estableciendo un patrón sobre lo que es recto dentro de esa norma. Es una reflexión sobre lo que ya se presenta estable. Resumiendo: la moral se encuentra mucho más al albur de los cambios históricos, mientras que la ética –al menos desde la óptica kantiana– permanece en el ámbito inmanente de los deberes, de las obligaciones del hombre, de lo que se puede y se debe hacer (aunque también existe evolución, pero menos). De aquí que se apele o invoque a la moral cuando las costumbres y los tiempos cambian. Desde esta óptica, la poesía evoluciona, extrayendo de la realidad sus lecturas, y la realidad española de 2019 no es la misma que la de la normalización democrática de los años ochenta. Estamos hablando de una distancia de más de treinta años. ¿Qué claves definen esos dos momentos históricos? ¿Qué diferencias existen? ¿La poesía exige lecturas distintas, o sigue abogando por ese sujeto normalizado, presentando a un personaje con las mismas preocupaciones, intereses y necesidades? Obviamente la poesía no se propone como un acta notarial de la realidad, pero tampoco puede evitar partir de ella, interpretarla de alguna manera, ya desde lo simbólico, lo imaginario, o desde intersticios más referenciales. He ahí el punto de partida: el compromiso de la mirada privada sobre el espacio público impulsa una nueva –entiéndase «otra»– lectura, adaptando esa mirada a los tiempos. La realidad evoluciona constantemente, e igual sucede con el arte. Sin que exista una homologación simbiótica goldmanniana entre realidad y arte, pero sin descartar las relaciones transversales que se puedan establecer, todo esto hay que aplicarlo a la poesía, y veamos por qué.

IV. POESÍA Y SUBPOESÍA

El tan manido canon² se ha rebajado, ajustado por lo bajo, devaluando la calidad en favor de gustos homologados y masivos, al servicio del mercado. Así, asistimos a la aparición de la subpoesía, que se apoya principalmente en el mercado y en la inexperta opinión de ese público devorador y consumidor de objetos culturales, como en este caso. Hablamos de Planeta fundamentalmente, pero no sólo. Ojo. La poesía –se suele decir citando a Octavio Paz– no tiene público, tiene lectores, pero la subpoesía se vende *como si* fuera poesía, precisamente para aquellos que no leen poesía. La subpoesía, en este sentido, se nutre de subcrítica. Y en el término *sub* se esconde una valoración de calidad, un apelativo, el de literatura *best seller*³ con una salvedad bastante significativa: la subpoesía pretende suplantar a la poesía, sea de la tendencia que sea, se erige en su simulacro, la reemplaza en muchos casos. Los estantes de los hipermercados lo avalan. Ahora bien, la subcrítica se apoya en los suplementos –entre otros espacios– de los periódicos, y suele camuflarse entre la poesía: la subpoesía es la verdadera lacra de la poesía, potenciada por los efectos mediáticos y cualquier fenómeno o *boom*, que enmascaran operaciones editoriales y comerciales. Tras los fenómenos que aseguran que hacía tiempo que no aparecía ningún autor como los que podemos aglutinar bajo el marchamo de subpoesía, sólo hay operaciones mercantiles. Actualmente, no olvidemos, se vende más en Amazon que en librerías para la mayoría de las editoriales pequeñas. Las editoriales grandes venden subpoesía en los supermercados y ocupan el lugar de la poesía en las librerías tradicionales. Éstas, impelidas por el gozo lucrativo de la venta, han dejado de exhibir novedades de libros de poesía para centrarse en la subpoesía. Los subpoetas van a la televisión, mantienen blogs con miles de seguidores, tienen en Facebook *likes* y *likes* y *likes*, en una continua fiesta mediática. La mayoría de los medios se han plegado a la dictadura del mercado. Y sus poemarios no tardan en aparecer, con su correspondiente faja escrita por un escritor simpático y omnipresentemente tertuliano, atraídas por el éxito de las redes sociales y a punto de estrenar series en televisión, por poner un ejemplo, demostrando que el público no conoce la literatura, y que se enfrenta ante la falacia del máquetin o ante la subliteratura sin saberlo. En las librerías tradicionales la subpoesía ha desplazado a la poesía. En este punto nos encontramos ante un verdadero problema, no porque la poesía vaya a desaparecer, sino porque cualquier intento de irrupción de la poesía en

la sociedad del conocimiento ha caído definitivamente en vano, contaminada también por la mercantilización, subyugada por las dinámicas endogámicas de las grandes editoriales, los premios literarios, y el titular de prensa.

De otro modo, el principal peligro para la calidad de la literatura, y concretamente en poesía, se encuentra en una óptica esencialista o visión de un único modo de hacer poesía. En este caso, el relato de la normalidad de las últimas décadas que se convirtió en hegemónico sigue luchando por el centro, argumentando que los demás relatos son *peores*, y por tanto me refiero a la creación de un canon oficial y otro del extrarradio. Así, el aparato paratextual y crítico de un momento determinado corre paralelo a la literatura de creación. Existe un aparato subliterario tan importante como el literario, camuflado en éste, y utiliza sus mismos mecanismos de difusión e interpretación, pero que, en última instancia, los supera, desborda y, más aun, los anula. Quizá sea aquí donde se encuentra uno de los puntos de reflexión más importantes: ¿cómo distinguir la buena de la mala literatura? ¿Estamos en manos de una crítica desaprensiva, sin escrúpulos, y altamente miserable? ¿O en manos de educadores que deberían ser educados a su vez? ¿Cómo separar, de una vez por todas, la educación de la pedagogía? Cuando se quiere llevar el canon a las aulas como si se tratara de un producto hecho para tal fin, la poesía se enfrenta a su propio abismo, a su acabamiento. La subpoesía colma los estantes de las bibliotecas de las casas de la gente sencilla, lectores no formados, y nadie puede evitarlo, pero el entramado que rodea la subpoesía no es sencillo. Contradictoriamente se presenta como muy complejo: inversamente proporcional a la sencillez de las personas que compran masivamente en los hipermercados.

El muy escurridizo concepto de normalidad (Foucault, 2001) se ajusta por abajo sin excepciones (Mora se encarga de ahondar en este mismo asunto, la normalidad *contra* –y por consiguiente, contra la norma– la que lleva escribiendo abundantemente, véase Mora, 2006: 47-131; y 2016: 31 y ss.). En una España anormal como la franquista, las excepciones sobresalían brillando; en una España normal como la nuestra, las excepciones son defectos del sistema. La corrupción era la anormalidad; la corrupción es la normalidad. Tras la Transición, los ochenta fueron los años de la normalización democrática y, paralelamente, la normalización poética. Y así sucesivamente, como en el arte: de la democracia a la banalidad ha habido un

pasito, cajón de sastre donde todo vale. La herida romántica del artista contemporáneo con la sociedad implicaba un riesgo inherente, pero aseguraba convertirse en un baluarte o reducito frente al consumismo y la mercantilización. Ahora, asumido «El arte industrial» –recordemos *La educación sentimental* de Flaubert– ¿cuál es el resquicio de genial locura que deben impregnar las estructuras de poder y la moralidad imperante, para que se agiten las conciencias, vía respuesta colectiva? La normalidad ha significado la asunción de una suerte de generalidades y resúmenes, esencializaciones de realidades espinosas, que ahora debemos encarar con mirada renovadora. Todo cambia. La lectura política entronca con el relato de la actualidad, los vientos del dejar hacer y dejar pasar, la no intervención y la indolencia, el individualismo irresponsable y la telebasura. Queda la supervivencia, cómo no, su granito de humor, y lo más importante, la ironía y el sujeto ironista (Rorty, 2001). Para afrontar estos tiempos insidiosos, agrios y antipáticos, con un poco de ironía supurará la herida de nuestra *aurea mediocritas*. Nada más eficaz. Decía Karl Marx en alguna parte del prólogo a la *Contribución a la crítica de la economía política*, que la comedia es el género más difícil de todos, porque extrae las claves de una ideología determinada, poniéndolas del revés, para reírse de ella. Añadía el filósofo alemán que «no es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino, por el contrario, es su existencia social lo que determina su conciencia». Y ya se sabe que «la historia se repite primero como tragedia y después como comedia». Un poco de normalidad necesita un poco de distancia brechtiana, un poco de reconocimiento y un poco de extrañamiento. Con lo que después de llorar, nos reímos, no por imposición sino por necesidad, y eso, tal y como están las cosas, es cada vez más importante: un lujo para la gente sencilla.

Hay que incidir en la diferencia entre contemplar poesía como punto de partida y poesía como punto de llegada. He ahí la diferencia, respectivamente, entre poesía y subpoesía. La sociedad del espectáculo ha convertido todo, absolutamente todo, en espectáculo. Tampoco la poesía se escapa a esta perversión. No podemos olvidar que la poesía es un momento íntimo, un momento de soledad (independientemente de estar solo), y cuando llevas la poesía a las masas, la desnaturalizas. Habría que observar esa subpoesía con lupa para diseccionarla, analizarla, y, sobre todo, compararla. Es, por tanto, el momento de las antologías, pues exhiben comparativamente diferentes propuestas, resumen

vidas y carreras literarias, muestran textos con respecto a otros textos. Y hay que tener en cuenta que existen autores que tienen de su parte a cierta crítica, y es ahí donde habría que comparar no sólo los textos de esos autores, sino los textos de esa crítica, quiénes son y a dónde han llegado, hacia dónde se dirigen. Porque, al fin y al cabo, lo que se pone en juego con los intereses que trascienden la amistad o el favoritismo es el prestigio y el enriquecimiento personal; algo que se extiende hacia un extracto social, grupo o *élite* que domina o, dicho con otras palabras, una clase dirigente, aunque ésta se considere a sí misma de izquierdas o ilustrada.

Habría que recordar el seminal estudio de Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, para ver cómo funcionaba la literatura en el siglo XIX, y observar asimismo en qué se ha convertido a principios del XXI. Quién lee ahora y quién leía antes. Quiénes tienen acceso a los libros. La cultura de los libros significaba la cultura de la literatura, pero actualmente podríamos citar muchos autores internacionales o españoles que no significan nada: desgraciadamente existen demasiados paradigmas de esa subliteratura. Más aun en poesía. El hecho de que un ingente grupo de la población haya accedido masivamente a los libros, no significa que éstos hayan subido de calidad, antes bien, han descendido muy significativamente.

La realidad del individuo posmoderno ha creado la falsa conciencia de quien se cree un genio, portador de esencias misteriosas que sólo él conoce. La literatura, que aparentemente ha sido durante siglos la portadora de esas esencias misteriosas, será el vehículo de expresión para que ese ser cree su propio monumento, erija su entronización. Esto afecta a todos los géneros, pero en la poesía quizá se pueda descubrir antes que en otros. La confusión posmoderna es lo que ha creado esta *mélange*. En definitiva, existe una gran problemática: el público no sabe qué es poesía, puesto que se guía por una crítica que no sabe qué es poesía. Las razones para que este despropósito siga adelante se sitúan en un modo de producción que supera la estricta determinación económica, aunque en última instancia sea ésta la que alimenta a un grupo de autores, con sus respectivos críticos y público, entre ellos, configurando un perfecto sistema propio de los tiempos en que vivimos, que mezcla razones políticas, individuales, culturales, económicas, religiosas, etcétera; digamos que se ha conformado un sistema ideológico que segrega su propio modo de producción de textos, un modo de producción total-

mente diferente a lo que existía, siguiendo con el caso antes citado, en el siglo XIX.

En el horizonte posmoderno se ocultan el sol de la literatura y la *auctoritas*. En cambio, encontramos los falsos casos literarios que nos ciegan, nublándonos la vista, y que sólo una ardua labor de teóricos y personas bien formadas y preparadas, en el sentido gadameriano, pueden despejar: la poesía se enfrenta a su propio fantasma, acosada por la subpoesía, y éste puede ser uno de los factores que hagan diseminar el concepto clásico de literatura ante la ausencia de referentes literarios reales, ante la ausencia de autoridades. Planeta posee una política agresiva que potencia la subliteratura y la distribuye hasta en el último rincón de la última librería de España y de Hispanoamérica. Y en los supermercados. Las pequeñas editoriales que pretenden sacar a la luz obras literarias de valor se enfrentan a inmensas dificultades de distribución y, además, el silenciamiento de la crítica, jaleada por la subcrítica, hace caso omiso de ese conjunto de obras literarias reseñables. Esto ha creado ya un despiste general del lector-comprador de libros, que se guía por la publicidad, y acaba ingiriendo bolos subliterarios, sin saber realmente qué se lleva a la boca. La labor para limpiar a la poesía de la subpoesía quizá sea una tarea imposible, ya que no existe marcha atrás en unos tiempos que no perdonan.

V. HACIA UN CAMBIO DE PARADIGMA

Con estos mimbres poco halagüeños, el panorama de la poesía española contemporánea se ha quedado polarizado en dos tendencias, que no dos estilos: la que rebaja la calidad para llegar al gran público, y la que eleva tanto el discurso que lo convierte en una jerga en la que a veces ni los propios poetas se sienten cómodos, por el hermetismo y el cripticismo. Una tercera vía, intermedia, que ya reivindicamos en *Deshabitados*, se debe abrir paso para dialogar con las distintas tradiciones que cada quien considere oportuno, así como con los procedimientos y herramientas de la vanguardia que estime necesarios o útiles. Lo apunta Lorenzo Plana en su reseña de *Centros de gravedad. Poesía española en el siglo XXI (Una antología)*, de José Andújar Almansa, que de hecho ha puesto una piedra de toque sobre esta dualidad o bipolaridad a la que se enfrenta la poesía española frente al mercado, no sólo como resistencia, sino también como afirmación:

De una labor de «resistencia» hacen acopio todos estos poetas, ciertamente impacientes, aunque de sobras dotados vital y expresi-

vamente como para demostrar que pueden mirar de frente al vacío, igual que si la poesía consistiera en una tensión verdadera, más verdadera que cualquier corriente negativa. Todos estos autores se encuentran de vuelta de muchos giros... Así lo atestiguan sus poemas, que no comparten una estética o ideario comunes, sino, más bien, la irrealidad impactante de vivir en estos tiempos. El cambio de paradigma parece evidente a muchos niveles en todo el mundo, y ellos, desde un sesgo intelectualista, y pletóricos de tradiciones, reciben el hielo desde la espina dorsal de la nada incandescente, desde el vacío extraño. En la lucha de sus conciencias contra la negatividad de una época plagada de trampas, encuentra el antólogo Andújar Almansa en su largo y portentoso prólogo la evidencia de que la poesía busca siempre el límite de las cosas, generación tras generación, en una espiral ajena a las baratijas del día a día. Postula que la palabra poética necesita residir un tiempo en lo oscuro, a la espera de la iluminación. Todos estos poetas, ferozmente preocupados ante la médula de su lenguaje, desarrollan sus mundos originarios (Plana 2018: 6).

Cada vez que una generación literaria, grupo, promoción o corriente ha querido arrasar con la tradición inmediatamente anterior, desprestigiándola o negándola, ha fracasado, si bien cuando se ha establecido un territorio de convivencia entre padres e hijos, no debe ser traumático que inevitablemente éstos se vayan del hogar familiar. Si no, se corre el serio peligro de que Saturno los devore, para ocupar su lugar. El adanismo, esa tendencia tan extendida hoy día que pretende comenzar una actividad sin tener en cuenta los progresos antes realizados por otros, explica varias cosas: la ingenuidad de quien se cree Adán, y su ineptitud. De esta manera, y frente a los que quieren hacer *tabula rasa* con el pasado, la lírica española contemporánea se encamina, en palabras de Luis Bagué Quílez, hacia una «poesía habitable»:

En suma, el camino hacia una poesía habitable que han emprendido los antaño «deshabitados» supone una definitiva implicación en la realidad inmediata, aunque sus versos renuncien a esgrimir la garantía verificable de la primera persona y a desempolvar un dialecto realista. No se trata simplemente del sempiterno tránsito «de la pureza a la revolución», sino de la intuición de que quizá la lírica haya dejado de ser útil como arma de transformación social, pero sigue siendo «un útil ideológico» (Rodríguez, 1999: 125) indispensable para revelar las fracturas de nuestra sociedad (Bagué Quílez 2017: 330).⁴

¿Qué viene a decir la dialéctica habitado/deshabitado? En palabras de Ángel L. Prieto de Paula:

Junto a los realismos nuevos –algunos son tan viejos como la levita de Campoamor–, hay expresiones del simbolismo que se distancian de la astenia decadentista y de la gracilidad manuelmachadiana. Unos y otros responden a una mirada polifacética de ojo de mosca, formada por tantas lentes como estados de conciencia ante un mundo en el que éstos se han multiplicado o –quizá sea término más apropiado– dividido, disgregado en lascas. [...] Los poetas emergentes deshacen, como los futuristas, el mito de un paraíso encerrado en su pecera de metacrilato. La eclosión de formas que no responden a un ideal arquetípico remite imaginariamente, por irnos atrás, a la renovación expresionista en clave visual de un Kokoschka, como el fulgor psicodélico que le produjeron las moscas del cadáver de un cerdo; un fulgor hermano del de La mirada roja schönbergiana (una incursión pictórica del músico) (Prieto de Paula, 2014: 2-3).

Asumiendo desde los cancioneros medievales hasta *Trilce*, desde otras tradiciones literarias hasta intertextos y palimpsestos de lo más variopintos, siempre que se sepan insertar en el poema de manera que funcionen, que consigan su cometido, el cambio de paradigma no se plantea como ruptura, sino simplemente como transición, como mecanismo de supervivencia del género que busca que la poesía no se repita, no se convierta en un cliché hueco que no aporta nada. Cualquier poesía que quiera no cometer los mismos errores que generaciones anteriores, erigiéndose como «única» o «nueva», debe dialogar con las tradiciones precedentes, incluida la «tradicción de la ruptura» (Paz, 1999: 407-425), eligiendo y aprovechando aquellos recursos que mejor se adapten a su voz. Se trata, por tanto, de «una tercera vía, alejada del naturalismo y de las metafísicas» (Abril, 2008a: 22) que no eluda la referencialidad como eje desde el cual se golpeen los extremos de la innovación y los hielos mallarmeanos, pero una tercera vía también desde la que podamos leer el texto con libertad creativa e imaginación (Abril, 2014: 45). Podríamos decir también «el diálogo en el fragmento» (cf. Bagué Quílez y Santamaría, 2013: 26, así como Lanz 2009: 21). Partiendo de la base del recorte narrativo:

En efecto, sin que este desaparezca forzosamente, es característico de la nueva poesía la ocultación de sus engarces al lector y la atenuación al máximo de la trama argumental; de tal modo que la

elipsis, la sincopación, el fragmento, los procedimientos metonímicos y elusivos y, en general, una condensación formal que colabora en el sabotaje de la transitividad comunicativa se convierten en marcas retóricas habituales. A la obstrucción de la claridad denotativa y al hermetismo resultante contribuyen también las yuxtaposiciones, la desvertebración discursiva o la propensión al boceto, el discurso imaginístico y diferentes mecanismos vanguardistas que promueven el oscurecimiento de la realidad representada con amplias dosis de misterio (Iravedra, 2016: 151).⁵

Riesgos y retos hay muchos, comenzando por eliminar de una vez por todas las especulaciones del sujeto trascendente neokantiano, apostando por la poesía como territorio de inmanencia, pero conectando al texto con el mundo y la referencialidad de lo cotidiano, la experiencia individual de cada uno sin caer en las trampas del contorno fantasmagórico de la fenomenología. Sólo una lectura pragmática podrá sacarnos del atolladero de la representación, y para eso hay que enfrascarse en una hermenéutica que combine semiótica discursiva y lingüística cognitiva, es decir acercarnos a la capacidad de expresar. Si desde el *logos* heideggeriano nos enfrentamos al abismo del en sí de la expresión, desde el análisis ideológico caemos en el peligro de la consigna. Así que no podemos acudir al diccionario para cada palabra o definición, es decir para cualquier verso o metáfora. Poesía es poesía, y no es una frase tautológica, pues quiere decir que es una cuestión de palabras, pero también algo más que una cuestión de palabras, es decir un discurso, y como tal hay que entenderla desde su discursividad. Poco más podemos aportar en este sentido sobre estos asuntos. Por ahora. Así que concluimos, pero *continuará*.

NOTAS

- 1 Curiosamente, en 1996 se había publicado por vez primera el célebre volumen, que tanto inspirara a Jaime Gil de Biedma, *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, de Robert Langbaum (véase Salvador, 2016: 68-79). Domingo Sánchez-Mesa describe también muy bien este paso, emprendido en 1997 (cf. Sánchez-Mesa 2014: 22-25). De 1998 data un artículo muy citado de Luis Muñoz, que ha influido considerablemente, «Un nuevo simbolismo» (Muñoz, 1998: 18-21).
- 2 Véase, por ejemplo, la denuncia de Nieves Muriel a antologías como *20 con 20, Poesía soy yo o (Tras)lúcidas*: «Los prólogos de estas antologías redundan en una pobreza retórica patriarcal [...] Con esa dicha que da no tener que compararse con nadie, ni buscar la medida en lo que los hombres dicen o hacen» (Muriel, 2016: 13). En realidad asistimos a un maquillado de ideas y tipologías para vender, sin que el canon cambie esencialmente. Pero esto es otro problema, también abordado por esta autora (Muriel, 2018: 15-26).
- 3 Mientras que a la novela hace ya muchas décadas que se le aplica el apelativo *best seller*, en poesía es un hecho reciente. Quizás el precedente más significativo sea *Poemas de amor*, de Antonio Gala (Barcelona: Planeta, 1997), con prólogo y edición de Pere Gimferrer.
- 4 La cita pertenece a Juan Carlos Rodríguez, *Dichos y escritos (Sobre «La otra sentimentalidad» y otros escritos fechados de poética)*, Madrid: Hiperión, 1999, 125.
- 5 Ahora ampliados, estos procedimientos ya fueron apuntados (cf. Abril, 2008: 25; y luego señalados allí mismo, entre otros, por Sánchez-Mesa, 2014: 23).

BIBLIOGRAFÍA

- Abril, Juan Carlos, ed. (2008). *Deshabitados*, Granada: Diputación, col. Maillot Amarillo.
- —, (2008a). «Afinidades discursivas», en Abril 2008, 11-47; luego en Abril, coord. 2011, 197-224.
- —, coord. (2011). *Gramáticas del fragmento. Estudios de poesía española para el siglo XXI*, Granada: El Genio Maligno, col. Estudios y Ensayos.
- —, (2014a). «Hacia un realismo abstracto», en Prieto de Paula y Bagué Quílez, coords. 2014, 45.
- —, (2014b). «El mercado de la poesía de la experiencia», *Tonos Digital: Revista electrónica de estudios filológicos* 26, Murcia: Universidad, enero. <<https://goo.gl/Vu7WsN>>. [Ref. consultada el 5 de febrero de 2019].
- Andújar Almansa, José, ed. (2018). *Centros de gravedad. Poesía española en el siglo XXI (Una antología)*, Valencia: Pre-Textos, col. La Cruz del Sur.
- Bagué Quílez, Luis (2017). «Un compromiso “deshabitado”: representaciones de lo social en los poetas españoles del siglo XXI», en García, ed. 2017, 307-332; luego en Luis Bagué Quílez, *La poesía española desde el siglo XXI. Una genealogía estética*, Madrid: Visor, col. Biblioteca Filológica Hispana, 229-253.
- Bagué Quílez, Luis y Santamaría, Alberto (2013). «2001-2012: una odisea en el tiempo», en Bagué Quílez y Santamaría, eds. 2013, 11-32.
- Bagué Quílez, Luis y Santamaría, Alberto, eds. (2013). *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid: Visor, col. Biblioteca Filológica Hispana.
- Bourdieu, Pierre (1995 [1992]). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama.
- Calderón, Alí et alii (2011). *Poesía ante la incertidumbre. Antología (Nuevos poetas en español)*, Madrid: Visor.
- Foucault, Michel (2001 [1999]). *Los anormales. Curso del Collège de France (1974-1975)*, ed. Valerio Marchetti y Antonella Salomoni, dir. François Ewald y Alessandro Fontana, trad. de Horacio Óscar Pons, Madrid: Akal.
- García, Miguel Ángel, ed. (2017). *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antología y poemas*, Madrid: Visor, col. Biblioteca Filológica Hispana.
- Langbaum, Robert (1996 [1957]). *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, intr. y trad. de Julián Jiménez Heffernan, pról. de Álvaro Salvador, Granada: Comares.
- Lanz, Juan José (2009). «Para una poética del fragmento», *Paraíso. Revista de poesía* 4, Jaén, Diputación-Universidad, 19-33, <<https://goo.gl/uER1eF>>. [Ref. consultada el 5 de febrero de 2019], después en Abril, coord. 2011, 13-31.
- Lavedra, Araceli, ed. (2007). *Poesía de la experiencia. Antología y estudio*, Madrid: Visor.
- —, ed. (2016). *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid: Visor.
- Manilla, Antonio (2016). *Ciberadaptados*, Madrid: La Huerta Grande, col. de ensayo.
- Mohedano Ruano, J. (2018). *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea*, de Remedios Sánchez (ed.), *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 11, monográfico «Lecturas del desierto: nuevas propuestas poéticas en la España actual», Álvaro López Fernández, Ángela Martínez Fernández y Raúl Molina Gil, coords., València: Universitat, 538-545, <<https://goo.gl/eYUo93>>. [Ref. consultada el 5 de febrero de 2019].
- Mora, Vicente Luis (2006). *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*, Madrid: Bartleby, col. Miradas.
- —, ed. (2016). *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea (1978-2015)*, Madrid: Vaso Roto.
- Muñoz, Luis (1998). «Un nuevo simbolismo», *Clarín: Revista de Nueva Literatura* 18, III, Oviedo: Ediciones Nobel, noviembre-diciembre, 18-21.
- Muriel, Nieves (2016). «Esta cuenta es distinta», *ABC cultural*, Madrid: 15 de octubre, 12-13, <<https://goo.gl/83DxrF>>. [Ref. consultada el 5 febrero de 2019].
- —, (2018). «Temer o no temer. La mesa en la que se sientan feminismo y crítica literaria. O cuando *el simio es demasiado imitable para ser distante*», *Paraíso. Revista de poesía* 14, Jaén: Diputación, 15-26,

- <<https://goo.gl/NJMLw2>>. [Ref. consultada el 5 de febrero de 2019].
- Paz, Octavio (1999 [1991]). *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas*, tomo I, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2ª ed.
 - Plana, Lorenzo (2018). «La perla oculta en el vacío», *Dis (Diario Segre)*, Lérida: 24 de noviembre, 6, <<https://goo.gl/YfotVW>>. [Ref. consultada el 5 de febrero de 2019].
 - Prieto de Paula, Ángel L. (2014). «Poesía y contemporaneidad: unas cuestiones de partida», en Prieto de Paula y Bagué Quílez, coords. 2014, 2-5.
 - Prieto de Paula, Ángel L. y Bagué Quílez, Luis, coords. (2014). «Poesía española contemporánea», monográfico doble de *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas* 805-806, Madrid: Espasa, enero-febrero.
 - Ricoeur, Paul (2001 [1975]). *La metáfora viva*, trad. de Agustín Neira Calvo, Madrid: Trotta.
 - Rorty, Richard (2001 [1989]). *Contingencia, ironía y solidaridad*, trad. de Alfredo Eduardo Sinnot, revisión técnica de Jorge Vigil, Barcelona: Paidós.
 - Salvador, Álvaro (2016). «Jaime Gil de Biedma, lector de Robert Langbaum», *Cuadernos Hispanoamericanos* 797, Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, noviembre, 68-79, <<https://goo.gl/xtw28E>>. [Ref. consultada el 5 de febrero de 2019].
 - Sánchez García, Remedios, ed. (2015). *El canon abierto. Última poesía en español (1970-1985)*, selección de poemas de Anthony L. Geist, Madrid: Visor.
 - Sánchez-Mesa Martínez, Domingo, selec., pról. y bibliografía (2007). *Cambio de siglo. Antología de poesía española 1990-2007*, Madrid: Hiperión.
 - —, (2014). «Guardianes de la diversidad: funciones de las antologías en la era de las multitudes», en Prieto de Paula y Bagué Quílez, coords. 2004, 22-25.
 - Sennett, Richard (2011 [1977]). *El declive del hombre público*, trad. de Gerardo Di Masso, pról. de Salvador Giner, Barcelona: Anagrama, col. Argumentos.
 - Villena, Luis Antonio de, ed. (1997). *10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»*, Valencia: Pre-Textos.





Clara Obligado:
«Necesité crear un puente de
palabras, restablecer lo que
había perdido»

Por Carmen de Eusebio

Clara Obligado (Buenos Aires, Argentina, 1950) es una escritora argentino-española. Exiliada política de la dictadura militar, desde 1976 vive en España. Es licenciada en Literatura y ha dirigido los primeros talleres de Escritura Creativa que se organizaron en este país, actividad que sigue realizando. Es autora de las novelas: *La Hija de Marx* (Premio Femenino Lumen, Lumen, 1996), *Si un hombre vivo te hace llorar* (Planeta, 1998), *No le digas que lo quieres* (Anaya, 2002), *Salsa* (Plaza y Janés, 2002) y *Petrarca para viajeros* (Premio Juan March Cencillo de Novela Breve, Pre-Textos, 2015). También ha publicado los libros de cuentos *Una mujer en la cama y otros cuentos* (Catriel, 1990), y en la editorial Páginas de Espuma *Las otras vidas* (2006), *El libro de los viajes equivocados* (2011, IX Premio Setenil al mejor libro de cuentos de 2012), *La muerte juega a los dados* (2015) y *La biblioteca de agua* (2019), además de las antologías *Por favor, sea breve 1 y 2*, señeras en la implantación del género en España. Tiene numerosos libros de ensayo, y es colaboradora en medios periodísticos.

Clara, usted nació en Buenos Aires y en 1976 se vino como exiliada política a España, y desde entonces vive en Madrid. Casi toda su obra ha sido escrita en el extranjero. ¿Qué marca le ha dejado esta circunstancia en su literatura?

Siempre pienso que, de no haber tenido que dejar mi país, nunca hubiera sido escritora. Vengo de una familia de escritores, hombres y poetas, tal vez eso me hizo ver el oficio con normalidad y poco entusiasmo. Pero, al dejar mi tierra, necesité crear un puente de palabras, restablecer lo que había perdido. Curiosamente, escribo en castellano peninsular, como si necesitara, de alguna manera, alejar el idioma para tener más perspectiva en la ficción. Proust decía que teníamos que escribir como si tradujéramos, y es una idea interesante. Nunca he escrito un libro en mi castellano natal, y me sentiría incapaz de hacerlo pero, de hecho, hablo como argentina y uso otro castellano cuando tengo que escribir. En los últimos libros he optado por una forma mestiza que creo que representa la situación de muchos de los latinoamericanos

que escribimos en España. Lo bueno es que tenemos que elegir de una manera más consciente, creo que esto enriquece nuestra escritura.

Los flujos migratorios que afectan en la actualidad a millones de personas de todo el mundo nos hacen volver la mirada a aquellas personas que lo sufrieron con anterioridad y, a través de ellas, intentar conocer todas las implicaciones que conllevan. En el último cuento de su libro *Las otras vidas*, que lleva como título «Exilio», nos cuenta cómo fue para usted dejar su país y llegar a España. ¿Qué piensa de la situación actual y de la manera de afrontar el problema desde la política?

Me parece que en España, desde la política, no se afronta el problema en absoluto. Así de sencillo. Hace poco estuve en Alemania y es evidente allí la afluencia de refugiados, mientras que aquí son una rareza. Ha habido muy poca solidaridad por parte de los gobiernos, cosa que no deja de ser una escasez de miras, ya que nos hacen falta incluso para garantizar

el futuro de las pensiones. Pero es fácil agitar el miedo, colocar al que viene de fuera, que suele ser bastante visible, en el papel de quien viene a quitarnos algo, son las estrategias del racismo desde que el mundo es mundo. No ya por buenos sentimientos, sino por simple sentido común, deberíamos aceptar a los que llegan, que suelen ser un gran aporte, lo digo como alguien que pertenece a un país cuya población se forjó con emigrantes. En cuanto a mi situación como escritora, yo siento que es parte de mi responsabilidad problematizar el tema, hacerlo evidente, hablar de ello. Hay otros autores que prefieren utilizar otras estrategias adaptándose más a lo que el mercado exige, que ceden más ante las propuestas de cierto exotismo, o de cierta obediencia y admiración un poco impostada hacia la cultura española. Yo creo que la adaptación es un proceso natural que no se debe forzar, porque es lenta y difícil, y que el lugar de un intelectual o de un artista tiene que asumir un perfil crítico sin el que su obra carece de peso específico. Esto lo tendría que matizar muchísimo, no estoy hablando de literatura social, pero en líneas generales, creo en nuestro compromiso con la comunidad en la que vivimos y en la honestidad de este compromiso. No estoy hablando de política evidentemente, aunque como ciudadana creo también que tengo que asumir responsabilidades.

Al pensar en las dificultades que presenta el idioma para las personas que tienen que migrar –está claro que el grado de dificultad no es el mismo para los ciudadanos de los países hispanohablantes–, me acordé que tenía guar-

dadas unas declaraciones de Guillermo Cabrera Infante a raíz de la publicación de su libro *Tres tristes tigres en España*. Él se mostraba sorprendido y pensaba que se había entendido poco el libro. No porque fuera complicado, sino por su lenguaje, y decía: «La verdad es que en América se escribe otro idioma, no hay manera de darle vueltas a la cuestión». ¿Piensa usted lo mismo? ¿Ha cambiado algo desde entonces?

El tema del idioma para un escritor es un tema central, es casi el corazón del problema. Qué castellano o qué castellanos elegimos, qué precios pagamos por elegir una u otra variante. Qué se entiende, y dónde. En mi caso, he optado por un idioma mestizo, emotivo a veces, a veces con términos que no se comprenden del todo. Esto no me parece muy importante, la semántica es un tema, pero no es todo el problema. Desde pequeña leí en los diferentes castellanos sin preocuparme por ello, o más bien enriqueciéndome con un idioma que hablan varios millones de personas. Si no entendía alguna palabra, o la buscaba, o la dejaba allí, con su sonoridad, ya que el contexto siempre se entiende bien. No hay un castellano superior a otro, ni el propio, ni el de nadie. No pienso, en absoluto, que el castellano peninsular sea el modelo que hay que copiar, ni que sea el mejor, o el más correcto. Pienso, en cambio, que hay que cuestionar las actitudes imperiales que tantas veces aparecen larvadas en los debates. ¿Por qué el diccionario dice, por ejemplo, que algunas palabras son «americanismos» y no dice que otras son «españolismos»? No hay un punto cero. Escribir en castellano, hoy, me parece, es adueñarse de una riquísima tradición



que se corporiza en la variación y que es sumamente dinámica.

NO PIENSO, EN ABSOLUTO, QUE EL CASTELLANO PENINSULAR SEA EL MODELO QUE HAY QUE COPIAR, NI QUE SEA EL MEJOR, O EL MÁS CORRECTO

Fue una de las primeras personas que impartió talleres de Escritura Creativa en España, lo hizo de forma independiente, después en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, en el Círculo de Bellas Artes y en la librería Mujeres de Madrid. En 1978 fundó su propio taller de Escritura Creativa, que sigue dirigiendo. ¿Qué percibió en el panorama literario español para emprender ese camino?

Comencé a dar talleres casi por azar. En ese entonces, y hablo de hace ya varias décadas, no había talleres en España, pero yo me reunía con un grupo de amigos para escribir y hablar de libros. Naturalmente, como era la única que había estudiado Letras (así se llama la carrera en Argentina), tendía a dirigir las reuniones. Y de allí, de esa experiencia amistosa, surgió el primer taller. El panorama fue receptivo y no lo fue. Por un lado, inmediatamente los cursos comenzaron a funcionar, y he dado talleres tanto en la cárcel como en las universidades más prestigiosas. Por decirlo de alguna manera más literaria, «yo a las cabañas bajé, yo a los palacios subí». Y realmente espero no haber dejado memoria amarga de mí. Por otro lado, los autores españoles no recibieron la actividad con demasiado entusiasmo, ya que se pensaba entonces que no se podía enseñar a escribir. Este debate se repitió en

bucle durante años, pero creo que por fin está cerrado. Hoy hay diferentes maneras de enseñar, y también diferentes instituciones que se dedican a ello, pero nadie puede negar la influencia que han tenido los talleres en la vida literaria española. Por lo pronto, hemos formado lectores de cuento, algo que era una rareza, y hemos creado un tejido en torno al libro que se debería valorar más.

Han transcurrido cuarenta años desde que comenzó su labor en los talleres de escritura. ¿Qué cambios ha habido?, si los ha habido. Y ¿qué está ocurriendo en la trastienda de la creación literaria que haya podido observar en su experiencia docente? A pesar del esfuerzo de las instituciones públicas por dejar de lado las humanidades, ¿existe también ese desinterés en la sociedad?

En los últimos años se ha realizado una labor consciente y sistemática de desmontaje de la cultura. A mí, que soy poco paranoica, me cuesta pensarlo así, al principio me resistía. Pero ésta es la triste verdad. No voy a poner ejemplos, que por todos son conocidos, pero hemos entrado en una era en la que lo que no se puede cuantificar, no existe. Es la era de los zafios, de los ignorantes, de los evaluadores que no saben nada de lo que evalúan, o de los que, teniendo acceso a la cultura, saben perfectamente que una persona formada es, también, una persona pensante. Y era necesario que la gente no se diera cuenta de cómo se iba desmontando el estado de bienestar. Es impresionante cómo se ha caminado hacia atrás en este país. Cuando llegué, un poco antes de las primeras elecciones generales, comencé a vivir un período

apasionante, en el que España salía de la oscuridad para convertirse en un país culto y moderno. En los últimos años hemos sufrido el proceso inverso. No creo, pues, que se deba culpar a la sociedad de desinterés por la cultura, sino a las instituciones, que han desbaratado lo que costó tantos años crear.

En cuanto a los talleres de escritura, llegaron a España de la mano de exilados de diferentes países, allá a mediados de los años setenta. Creo que el primero del que se tiene memoria fue en Barcelona, y estaba timoneado por José Donoso. También hubo uno en Gijón, dirigido por Daniel Moyano. Creo que fue en el Círculo de Bellas Artes donde empezamos a darle a los talleres la forma que ahora tienen. En un principio, los autores españoles eran muy refractarios a la idea, y me gusta ver que hoy la mayoría de ellos los imparte, a pesar de las críticas iniciales. Creo que los talleres suponen un cambio bastante profundo en cuanto a la idea de lo que es un escritor. Representan una postura más democrática, más modesta tal vez, y también más moderna, menos elitista. Cuando yo comencé a impartirlos, el nivel literario en España era muy bajo, como es lógico después de una dictadura. Había grandes lectores, pero pocos, y a medida que pasaban los años ibas viendo cómo se expandía la lectura y el interés por los libros. Hoy creo que hay gente formada y jóvenes con una cultura impresionante. Hay interés por la literatura, como bien demuestra el éxito de este tipo de actividad, pero poco interés en los políticos por estimularla. Es hora de hacer campañas a favor de la lectura, de apoyar a las pequeñas librerías, que son la base de la bibliodiversidad y de dar visibilidad a esa

maravillosa idea que son los clubes de lectura, que se encuentran por todas partes. De destinar una parte del presupuesto a los libros y a los autores, de los que España, luego, en el exterior, se enorgullece tanto. De momento, nada de esto se está haciendo. O muy poco. Ojalá que los futuros gobiernos sean más sensibles con la educación y la cultura en general.

En cuanto a mi propia experiencia, he tenido ya más de cinco mil alumnos y cuando llegué a esa cifra me abrumé y dejé de contar. Muchos son hoy escritores. A algunos les gusta reconocer su origen, otros lo ocultan, como si haber tenido formación en un taller fuera un desdoro. A mí, en todo caso, me apasiona mi actividad, y pienso seguir en ella todo el tiempo que me sea posible. No hay nada más agradable que reunirse en torno a una mesa con un grupo de gente enamorada de los libros y con ganas de escribir, de conversar sin confrontaciones superfluas. Si el paraíso existe, probablemente se le parece un poco.

Se acaba de publicar su último libro *La biblioteca de agua*. Éste es su quinto libro de relatos. ¿Cómo es la construcción, en su caso, de un libro de relatos? Me interesa básicamente la estructura de un libro de cuentos. Si bien cada texto en particular tiene su propuesta específica, es la contigüidad y la continuidad de los textos lo que me apasiona, en lo que me centro. Los silencios que se establecen entre cuento y cuento, los bordes o relaciones con otros géneros. De alguna manera estas formas rotas, anfibias, excéntricas, representan, bajo mi punto de vista, el mundo que nos toca vivir, cuestionan las fronteras, las hacen visi-

bles y las llenan de contenido. Me gusta también plantear la convivencia de relatos que responden a diferentes poéticas, experimentar. Es fácil contar historias, lo difícil es buscar formas nuevas para contarlas. Claro que no siempre se logra.

***La biblioteca de agua* se compone de dieciocho relatos que transcurren casi siempre en la misma ciudad, el mismo barrio, la misma calle y en la misma casa. En la introducción nos confiesa que este libro es un pequeño homenaje al lugar y a las personas con las que compartió dieciséis años de su vida. ¿Fue allí donde encontró todo lo necesario para alimentar su imaginación?**

No entiendo muy bien la pregunta, en el sentido de que no creo que un autor encuentre en algún lugar concreto el alimento de su imaginación, y menos en un lugar tan puntual, pero sí, este libro es un homenaje a una gente muy sencilla que me recibió con cariño. La llegada a España, y en particular a Madrid, no es fácil. Pienso que ninguna emigración lo es, pero el exilio es muy duro y Madrid me parecía, entonces, una ciudad fría y brusca. La gente era cerrada y, como le sucede a cualquier extranjero, yo no les hacía falta. Todo el mundo tenía su propio entorno, su familia, sus amigos, y yo no era necesaria, es decir que podían prescindir de mí sin que nada variara, yo podía desaparecer sin que esto conmoviera demasiado a nadie. En cambio, para mí, que había llegado sola y que había vivido momentos muy difíciles, que me aceptar un poco era indispensable. Venía del calor, y de otra forma de sociabilidad, lo había perdido todo, era joven y estaba en un medio extraño. Muchos de mis ami-

gos estaban presos, o habían desaparecido, había dejado atrás una gran parcela de dolor. Era como si la tierra estuviera quemada. Esa gente, esa gente que no me conocía de nada, esos viejos, en general, que eran tan diferentes a mí, fueron amables conmigo. No me dieron otra cosa que su afecto, pero eso es tan importante para alguien que llega... Y posiblemente yo los escuché mucho más de lo que ellos me escucharon a mí. Como ellos mismos habían guardado silencio durante cuarenta años de dictadura, a mí me contaban sus historias. Probablemente porque, al ser extranjera, yo no tenía lazos con el país y no se sentían en peligro. Probablemente, también, porque me gusta escuchar. Yo era como «un gran tímpano», cosa que está representada en los relatos. Siempre me asombran los narradores que consideran que el cotilleo (en el sentido de comunicación de la intimidad) es algo negativo. A mí las vidas ajenas siempre me han interesado, y posiblemente a ellas debo cierta pulsión por escribir. Pasan tantas cosas que no «nos» pasan, hay tantos ángulos para ver la realidad...

A ALGUNOS LES GUSTA
RECONOCER SU ORIGEN, OTROS
LO OCULTAN, COMO SI HABER
TENIDO FORMACIÓN EN UN
TALLER FUERA UN DESDORO

El orden de los relatos en el libro es otro de los temas que me provoca interés. ¿Qué importancia tiene la elección del relato que abre el libro y del que lo cierra? ¿Qué efecto busca producir en la lectura?

Durante los últimos años he trabajado en una trilogía que constituye una manera diferente de plantearme el cuento. Es decir, no me interesaba reproducir, más o menos, lo que se estaba haciendo, así que busqué profundizar en la forma del libro de cuentos como conjunto. El primer experimento fue *El libro de los viajes equivocados*, donde intenté construir una estructura espiralada en la que la forma en sí misma da cuenta de una lectura de la historia de Europa. Es decir, la forma es la historia. Se trata de recorrer amplios períodos en busca de la respuesta a una gran pregunta que siempre me ha parecido muy inquietante, y es la siguiente: ¿por qué somos tan violentos? Y, una vez que la violencia se ha producido, y nos ha devastado, ¿se puede perdonar, o qué condiciones tiene que haber para que el perdón sea posible? Son grandes preguntas hechas a la historia en el momento en el que comenzaba la crisis producida por las políticas neoliberales, que son la gran violencia de nuestra época. Y elegí una estructura espiralada que se relaciona con lo que los griegos llamaban «el tiempo cíclico», pero en este caso no es una espiral como la que dibuja Arquímedes, sino una espiral logarítmica, más dinámica y cuyos pasajes por la realidad no recorren siempre el mismo camino, sino que se van abriendo y se convierten en lo que el arte, luego, llamó «la divina proporción». La espiral logarítmica es, por lo tanto, un símbolo de la belleza y se reproduce constantemente en la naturaleza. Era contar a través de la geometría. En el segundo libro, *La muerte juega a los dados*, busqué investigar en otra estructura que devolviera al cuento algunas cosas que habían permanecido enquistadas

das en el área de la novela: el desarrollo amplio de la psicología de los personajes, cierta densidad temporal, la creación de enigmas a largo plazo. Y entonces intenté acercar un libro de cuentos a la novela policíaca, que es, tal vez, una de las formas más clásicas del género, una de las más alejadas del cuento, y también a la novela realista, de grandes escenarios y psicologías complejas, como puede ser, por ejemplo, *Lo que el viento se llevó*. Éste es, tal vez, mi libro más difícil en cuanto a la escritura, porque juega constantemente en la orilla de los géneros, y establece, como también lo hacía *El libro de los viajes equivocados*, una literatura que sucede en una frontera. Se trata, pues, de una especie de novelón pero estructurado en cuentos, de tal forma que la novela sucede más bien en la mente del lector, ya que no está desarrollada, en los silencios entre cuento y cuento.

Me faltaba dar un tercer paso, tanto en las estructuras como en cuanto a una temática que quería desarrollar. Si en el primer caso había hablado de Europa, la violencia y las crisis, en el segundo de Argentina y su convulsa historia, del exilio, de mi propia historia familiar, ahora quería hablar de Madrid, de esa pequeña ciudad, para una porteña, a la que llegué hace ya más de cuarenta años, de cómo me relacioné con ella, de cómo un latinoamericano o un emigrante de cualquier parte del mundo conoce, odia, se enamora de la ciudad en la que le toca vivir, y de esa sensación siempre un poco extraña y maravillosa que nos producen las ciudades antiguas a las personas que venimos del llamado «Nuevo Mundo». Quería hablar de cómo se forman y crecen las ciudades, cualquier ciudad, y de las ca-

pas que atesora ese crecimiento. Quería hablar, por fin, de la relación entre el presente y la historia, la gran historia, la que nos constituye desde antes de que existiera la historia. De la relación entre las ciudades y la naturaleza. Del hombre con el cosmos. Y con este propósito nació *La biblioteca de agua*. En este caso, y como toda literatura es, valga la redundancia, un problema literario, busqué investigar en otra forma de libro, en el que se pudiera entrar tanto por el primer cuento como por el último sin variar el argumento. Es, en realidad, una observación sobre los modos de contar, la forma en la que se recibe la información, la relación que se establece entre orden, información, lugar del lector, y, también, una mirada sobre cómo se construye una ciudad. Pudo haber sido Madrid o Tokio, Buenos Aires o París. Cualquier gran ciudad. Se trata de hablar de qué es una ciudad hoy, cómo nos relacionamos con ella, y de qué manera nos inventamos las historias. Porque la historia, al fin y al cabo, es siempre una ficción o, dicho de otra manera, todo son historias. Así pues, Madrid, esta pequeña Madrid de cuatro millones de habitantes a la que yo llegué desde una ciudad que tiene más de doce, es el personaje central. Y la veremos desde el origen, si comenzamos el libro desde el final, o desde el día de hoy, si lo comenzamos desde el principio. Es decir, la investigación formal consistía en escribir un libro palíndromo, en cuanto que el objeto a observar puede ser observado desde múltiples ángulos.

Hay una pregunta que se repite siempre, quizá sea, porque leer/entender un cuento, en ocasiones, es tan difícil

como escribirlo, y esa pregunta es: ¿qué tiene que tener un cuento para ser bueno?

La verdad es que no sabría decirlo. No del todo, puesto que si bien hay algunas normas que funcionan, también funciona romperlas. Por ejemplo: es una norma aceptada que no se debe usar demasiados adjetivos, pero hay un texto de Samperio construido sólo con adjetivos, que es buenísimo. Los cuentos de Foster Wallace, por ejemplo, son todo menos canónicos y, sin embargo, son maravillosos, están llenos de vida. Hay cuentos de Lorrie Moore que sólo se entienden después de muchas lecturas, y que aparentemente están rotos. A mí me gustan los cuentos que se salen un poco de la norma, los que buscan por caminos nuevos, aunque a veces no sean demasiado perfectos, los cuentos que investigan no en un tema, sino en la manera de contar ese tema. Y también me gustan mucho los cuentos perfectos, aquellos donde las cosas están dichas precisamente cómo y cuándo se deben decir, y donde los silencios están sabiamente administrados. «Tristeza», de Chéjov, me parece un buen ejemplo de cuento perfecto. También me lo parece «El Sur», de Borges. Me gustan, en particular, los cuentos que tienen varias interpretaciones, que funcionan por capas, que construyen una especie de millojas cuyo sabor nos golpea el paladar pero nunca se termina de detectar. Por ejemplo, «El amor de una mujer generosa», de Alice Munro, que me parece impresionante. Hay una definición de Andrés Neuman que siempre cito y que me gusta mucho: «Un buen cuento siempre esconde un secreto».

«La biblioteca de agua» es el título de un relato y también el título del li-

bro, y el agua es el elemento que actúa como catalizador entre los relatos. En el relato el protagonista encuentra una botella y dentro un rollo de papel en el que están escritos unos poemas y «mientras leía fascinado, sintió que no todo en el mundo era desolación». ¿Nos contaría lo que se silencia en los relatos?

Me pareció que el agua era un buen elemento en cuanto es lo que nos da la vida y tiene una gran presencia literaria. Ya se sabe, nuestras vidas son los ríos, y todo lo demás. Venimos del agua, y nacemos envueltos en agua. Dependemos de ella. Y Madrid quiere decir «la madre de las aguas». En este elemento fluyen mis historias, se esconden, se sumergen en sus propios silencios. El silencio en un relato es muy importante. Casi diría que es tan importante lo que se dice como lo que se calla, ya que el silencio es una suerte de elipsis que permite que el lector ponga en marcha su propia imaginación. Quien escribe tiene que dosificar esos silencios, como lo hace un músico. Es en la relación entre lo dicho y lo no dicho en la que se teje un buen cuento. Saturar, sobre explicar, informar de más, facilitar en exceso la lectura, darle voz al autor, cuando debería mantenerse en silencio, me parece siempre un camino erróneo, aunque a veces se hace grandes cuentos por caminos que parecen equivocados.

Centrándonos en los personajes del libro, las mujeres son el centro de atención. A lo largo de los relatos hace un recorrido histórico en orden inverso donde asistimos a esa revolución silenciosa que el movimiento feminista lleva haciendo a lo largo del siglo XX y

hasta nuestros días. Retrata a mujeres que mueren por liberarse de los matrimonios concertados o mujeres que buscan refugio en los conventos para poder escribir, mujeres dispuestas a luchar, a pesar de las encrucijadas, por un lugar en un mundo de hombres. Esas voces cada vez son más altas. ¿Cómo percibe usted ese cambio en el ámbito literario? ¿Cómo son los diálogos entre mujeres escritoras?

No creo que las mujeres sean el centro de atención en mi libro, simplemente las he incluido en la historia, a veces con dificultad, porque es difícil rastrearlas en los documentos, he pensado en ellas, cuento con ellas y sobre ellas, y eso hace que se vean, cosa que no parece ser tan corriente, puesto que llama mucho la atención. En mis cuentos hay muchos hombres, muchísimos, y están contruidos de manera compleja, pero en general no están colocados en primer plano. Nadie se pregunta por qué en el Siglo de Oro no se habla de ninguna escritora mujer, ni por qué no había, en el barrio de las Letras, hasta hace poco tiempo, ninguna placa que recordara a las mujeres escritoras que habían vivido allí. Ni por qué el Museo del Prado, por ejemplo, sólo ha dedicado, en toda su historia, una sola exposición personal a la obra de una mujer, Clara Peeters. Ni por qué los escritores del «boom» son todos hombres. Esa perspectiva es evidente, salta a la vista, pero no se hace, y sin embargo se nos pregunta a las escritoras mujeres, una y otra vez, de manera cansina, por qué ponemos tantas mujeres en nuestras obras. Creo que esta pregunta hay que hacerla al revés. ¿Por qué no interrogan a los hombres sobre

por qué tienen, en sus libros, tantos personajes masculinos? ¿Por qué omiten a las mujeres, o las sitúan en lugares subsidiarios? ¿Por qué se citan entre ellos, y les cuesta tanto incluir a sus colegas mujeres? ¿Por qué no les hacen perder a ellos un poco de su valioso tiempo situándose como género dentro de la literatura? ¿Por qué nosotras tenemos que hablar de género, mientras ellos hablan de su escritura? Creo que las respuestas serían curiosas, y que ellos tienen mucho de nuevo para decir, porque todavía no han hablado del tema. Las escritoras ya hemos respondido demasiadas veces, es hora de que nos dejen hablar, también como a ellos, de literatura.

En cuanto a cómo son los diálogos entre las mujeres escritoras, creo que es una pregunta generalista. Es decir, una pregunta que nos generaliza, por el hecho de ser mujeres, en un mismo grupo. Nos simplifica. Las mujeres, y los hombres, y los grupos del sexo que sean, son diversos y mantienen relaciones diversas.

En el mundo editorial, ¿cree que el «boom» de publicaciones de libros de escritoras obedece a criterios literarios o más bien al oportunismo comercial?

La industria editorial tiene un sesgo comercial que es imposible ignorar, si ve que un libro funciona, busca en esa misma línea hasta agotarla. Lo curioso es que parece que la línea que está siguiendo ahora no es una línea, sino un filón, una veta de oro, y nos están llegando muchas escritoras jóvenes de primera línea, en particular latinoamericanas. No es raro que suceda, porque las mujeres hemos llevado una revolución soterrada que ha cambiado la manera de mirar las cosas,

y todo cambio social implica un cambio estético. Esto es una gran alegría, y una gran noticia. Posiblemente propicie que otros textos que no tienen este perfil se queden fuera, pero sucede siempre, por eso hace falta que haya buenos editores y editoriales alternativas capaces de salirse del cauce general. No es un tema de que sean hombres o mujeres. La diferencia es que, si fueran hombres, nadie lo hubiera notado pero, en cuanto un movimiento aglutina mujeres, saltan las alarmas de la discriminación.

Desde su condición de mujer y escritora, ¿es más fácil publicar en España que en América Latina?

Salvo milagros, publicar es siempre difícil. Y más fuera del marco nacional. Publicar si se es mujer, y se tiene mi edad, es más difícil todavía. Y es una prueba casi olímpica publicar siendo mayor, mujer y extranjera. El mundo editorial entroniza, en general, a hombres maduros y a mujeres jóvenes. Es una suerte de machismo, evidentemente, porque luego, por alguna especie de magia extraña, ellas desaparecen a medida que van pasando los años, mientras que ellos van ganando los premios de prestigio. En mi caso, yo he tenido una suerte enorme. Comencé mi carrera de la mano de Esther Tusquets, en Lumen, y la proseguí durante los últimos años en Páginas de Espuma, con Juan Casamayor, un editor sensible y buen lector, que está por encima de los recortes por edad, nacionalidad y género. Que simplemente ama lo que hace. Eso le ha hecho forjar un gran catálogo en torno al cuento, lo ha convertido en uno de los puentes editoriales más importantes entre América Latina y España,

y lo ha convertido, también, en mi caso, y éste es un pequeño lujo, en un gran amigo.

Me gustaría terminar la entrevista conociendo a los autores de su predilección que le han acompañado en su camino.

A mi edad, mi vida como lectora es un jardín donde los senderos se bifurcan, he leído mucho y de todo, pero siempre de forma ordenada. Empezaré por mencionar a Borges, de quien tuve la suerte de ser alumna cuando dictaba sus cursos de Literatura Inglesa en la universidad. Por otro lado recibí, a partir de los diez años, una educación humanística, con mucho latín y griego, con lo que mi relación con la tragedia griega fue muy temprana, y también con la *Odisea*, ese maravilloso libro de viajes. Flaubert y su obsesión por el estilo me dejó un sello indeleble, luego están los amores que nos siguen durante un trecho del camino, como Alice Munro, Cortázar, Robert Walser, Grace Paley, y tantísimos otros. Cuando un autor me gusta lo leo todo, lo que ha escrito, lo que se ha escrito sobre él, lo que él mismo leía y recomienda. Ahora estoy con autores latinoamericanos jóvenes, en particular mujeres, y también estoy aprendiendo mucho. Me gustan también los géneros populares, el melodrama, el culebrón, las series de televisión donde, en este momento, se encuentran muchas soluciones para los problemas que plantea la narrativa. Cuando leo busco aprender, no leerme a mí misma, es decir que leo a autores y autoras que no se me parecen demasiado, y es en lo diferente en donde encuentro verdaderas fuentes de crecimiento.



Al descubrimiento de Andrés Bello

Por Francisco Javier Pérez

La publicación de los *Cuadernos de Londres* constituye el acontecimiento más meritorio del bellismo desde la aparición de la segunda edición caraqueña de las *Obras completas* del sabio. Como se sabe, esta segunda vuelta de la integral escrituraria de Andrés Bello, en veintiséis tomos, editada por la Fundación La Casa de Bello, entre los años 1981 y 1984, saldo mayor de la conmemoración del bicentenario del nacimiento del primer humanista de América, completaba el ciclo de lo escrito por Bello –o al menos así se creía– al ofrecer en los tomos 25 y 26 su rico *Epistolario*, que de esta suerte veía la luz por primera vez con vocación exhaustiva, acompañado de un prólogo a cargo del notable bellista Óscar Sambrano Urdaneta.

Los criterios de edición puestos en marcha desde la edición inicial de obras completas, esa primera sobre el autor y primera de las chilenas, aparecida entre los años 1881 y 1893, bajo el cuidado de Miguel Luis Amunátegui Aldunate, señalaban el interés por reunir tanto lo publicado hasta ese momento así como lo inédito, en cuenta de lo mucho que faltaba todavía por darse a conocer del archivo personal de Bello. Era la primera vez que se establecía el trazado sobre la necesidad de explorar y divulgar al Bello inédito. El proyecto de acuerdo de edición ocurría al día siguiente del fallecimiento del sabio, quedando así fechado el 16 de octubre de 1865, y teniendo como promotor a su discípulo Diego Barros Arana ante el Consejo de la Universidad de Chile.

Sin embargo, todas las empresas generales o parciales de edición de las obras completas (las dos chilenas de 1881-1893 y 1930-1935, las dos caraqueñas de 1951-1981 y 1981-1984, las dos españolas parciales de 1882-1905 y de 1890-1891, la virtual de 2002 bajo el cuidado de la Fundación Hernando de Larrañendi y, aún en proceso de conformación, la que se constituirá en el «Portal Andrés Bello», en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en la Universidad de Alicante) habían pasado por alto la consideración de los *Cuadernos de Londres*, quizá por no ser asumidos como obra acabada, sin entender que hoy en día el conocimiento de un escritor se enriquece con la incorporación de notas, apuntes y textos fragmentarios que significaron para sus autores el punto de partida de trabajos posteriores y que ya en estos textos se anidaban en forma embrionaria. De ahí la importancia capital que reportan como viaje inverso de la investigación filológica: ya no desde las notas manuscritas al texto final publicado, sino del texto final publicado hacia las notas manuscritas, en

donde estas últimas adquieren un protagonismo que a veces ni el autor siquiera les podía asignar.

La edición de los *Cuadernos de Londres*, promovida por la Cátedra Andrés Bello de la Universidad de Chile, cuya propuesta de creación se le debe a don Alfredo Matus Olivier, director de la Academia Chilena de la Lengua, es hoy una feliz realidad gracias a los empeños de estudio de Iván Jaksic y Tania Avilés en sus roles de editores, prologuistas y anotadores de la obra; junto a sus comprometidos colaboradores Miguel Carmona Tabja, Claudio Gutiérrez Marfull y Matías Tapia Wende, con epílogo de Hans Ulrich Gumbrecht y con la cuidadosa impresión de la Editorial Universitaria, en coedición con el Centro de Investigaciones Diego Barros Arana y la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, que obligan a dar a los estudios bellistas un viraje de trescientos sesenta grados.

Esto es así, porque resultan muy contados los estudiosos que repararon en estos materiales y muy escasos los que manifestaron aprecio por ellos antes del momento presente. Cuando Bello abandona Inglaterra en 1829 rumbo a Chile los lleva consigo, pues la finalidad para la que fueron tomadas esa gran cantidad de notas no estaba aún cumplida. En realidad, no lo estaría nunca, pues Bello va a dedicar a sus investigaciones sobre poesía medieval castellana, y concretamente sobre el *Poema del Mio Cid*, el resto de su vida. Como se sabe, el maestro no vería su obra editada y habría que esperar hasta 1881 para tenerla impresa.

Los prologuistas de los *Cuadernos de Londres* han reconstruido la ruta de recepción de esta magistral obra. Los trece cuadernos manuscritos que componen el conjunto estarían primero en manos de los discípulos y albaceas de Bello, siendo el primero Miguel Luis Amunátegui Aldunate, quien las consideró y descartó al no ver con claridad cómo podían formar parte de la primera edición de las obras completas. Como piezas sueltas, los tuvo en cuenta para otros de sus trabajos de edición. Al morir, los manuscritos de Bello pasaron a manos de Miguel Luis Amunátegui Reyes, sobrino del primer editor y biógrafo bellista, quien tampoco pudo concretar su inclusión en la segunda edición chilena de las obras completas. Asimismo, a su muerte los manuscritos fueron donados a la Universidad de Chile. Seguiría en el turno receptivo el bellista hispano-venezolano Pedro Grases, quien los refiere con la importancia debida en uno de sus muchos trabajos sobre el sabio caraqueño. Con fines de estudio diferentes, los cuadernos serían explorados por Alamiro

de Ávila Martel, Antonio Cussen, Natalia Altschul y por el biógrafo bellista Iván Jaksić, quien ofrece de ellos una lectura muy productiva en relación con el estudio de la perspectiva filológica para la comprensión de la desintegración del Imperio español. También, Jaksić les aporta una especial consideración en la comprensión de la fragua de los estados nacionales, tan del tiempo decimonónico en el que Bello desgasta sus días. Para Jaksić en su doble rol de editor y estudioso, los materiales transcritos y anotados por Bello en la biblioteca del Museo Británico, por espacio de nueve años aproximadamente, van a significar primero «la base de prácticamente todos sus trabajos en filología, literatura y gramática» y, después, «la base fundamental de todos sus otros intereses, especialmente en derecho civil, historia y filosofía».¹ Jaksić hace descansar en los manuscritos londinenses, como se ve, la responsabilidad absoluta del proyecto escriturario general de Bello y toda su episteme comprensiva global. Confluyen en estos escritos las líneas miliares de estudio que Bello había tirado durante su etapa caraqueña y todas las que tiraría después en Santiago para cerrar el círculo de su proyecto ordenador.

Bello emprende en la célebre biblioteca londinense un ingente proceso de pesquisa de todas aquellas obras antiguas o modernas, historias, crónicas, cartularios, romanceros, cancioneros, florilegios, biografías, legislaciones, himnarios, diccionarios, lexicones, enciclopedias, disertaciones, epistolarios, genealogías, memorias y un largo etcétera genérico, que se impone revisar para comprender el asidero francés de la épica cidiana y la vasta reconstrucción que el fenómeno le demanda.

Esta diversidad documental resulta un rasgo metodológico en donde Bello se adelanta a la moderna historiografía y contribuye con ella. En este sentido, el amplio radio de acción hace que se distancie de las fuentes archivísticas legales que eran tradicionales en historiografía y que, aun sin desconocerlas, las haga dialogar con esa otra paleta genérica, especialmente las de naturaleza literaria, que tanto prestigio tendrían en tiempos más modernos. Observo en esta práctica un empeño de Bello que se vincula con el pensamiento que un siglo más tarde sostendría la investigación medievalista francesa. Simétricos en más de un sentido, algunos principios del código teórico de George Duby calzan con los que el propio Bello ejecuta en sus cuadernos londinenses. En *La historia continúa* (1992), Duby deja asentado el principio que perfectamente hubiera podido firmar Bello:

Por eso es por lo que ahora le presto más atención a las narraciones, por muy fantasmagóricas que sean, que a las referencias objetivas, descarnadas, que se pueden encontrar en los archivos. Esos relatos me enseñan más, en primer lugar sobre el autor, por sus rodeos: lo que le cuesta decir, lo que no dice, lo que olvida, lo que oculta.²

El resultado será un conjunto de piezas breves, de fragmentos textuales de obras mayores y de notas con las que Bello los antecede o resume (en algunos casos, auténticos ensayos o mini tratados) que tendrá por finalidad ser el punto de donde parten sus argumentaciones lingüísticas e históricas sobre el origen de la épica castellana medieval y sobre el *Poema del Mio Cid* como libro cúspide del género. Su valor radica en su diversidad y en su selección. Aunque en ocasiones el hallazgo lo seduce, Bello escoge con criterio. Desde sus tiempos caraqueños ha sido fiel a las bibliotecas y, en Londres, además de las búsquedas en la muy célebre del prócer independentista y amigo personal Francisco de Miranda, entrará en contacto con las de otros intelectuales españoles exiliados en Londres y, especialmente, en las de sabios ingleses como James Mill, mina para sus estudios filosóficos y gramaticales. En el Museo Británico la pesquisa estará focalizada hacia temas medievales que constituían el interés primordial del investigador: el nacimiento de las lenguas y literatura románicas y, en concreto, los orígenes del español; asimismo, el estudio de la rima asonante en el verso latino y romance (cuadernos I y III) y el establecimiento del octosílabo de los romances como partición del verso de los poemas épicos. Todo este conjunto de importantes motivos de investigación vendrían a producir una conclusión cuya solidez vemos confirmada a cada paso en las páginas de los *Cuadernos de Londres*: la influencia de la poesía francesa en la poesía castellana, tanto como en otras europeas («La más antigua poesía italiana parece fundada sobre la provenzal»),³ dada la universalidad de la lengua francesa y la circulación de la poesía trovadoresca.

A partir de hoy, y en otro sentido, los lectores de estas páginas podrán reconstruir la tarea de pesquisa que Bello puso en práctica y explorar, siguiendo la ruta textual del sabio, la biblioteca londinense con el objetivo de tan alto estudio. Se trata de leer junto a Bello las obras que consideró claves para reconstruir la gesta sobre el origen de nuestra lengua, cultura, historia, arte y pensamiento. De esta suerte, la nueva obra bellista vendría a ser

una suma de piezas, sólo en apariencia inconexas, que devienen imprescindibles para comprender la génesis de nuestros universos hispánicos.

Como obra de filología, los *Cuadernos de Londres* obligan a una lectura integradora de la materia relativa a la lengua y las lenguas con la materia referida a historia, política y sociedad. La densidad de lo lingüístico es muy grande en esta obra fragmentaria que se edifica en estricta sumisión a la citación como ámbito de análisis y de construcción; una doble gestión que se cumple con una orientación de coincidente simetría con la puesta en marcha en el *Libro de los pasajes* (1927-1940, inconcluso), de Walter Benjamin, un siglo más tarde. Sin que nos aferremos a esta lectura, debe recordarse que buena parte de la hermenéutica bellista ha sido condicionada por su situación de precursor científico. Gracias a ello se le ha querido ver como antecesor de Ferdinand de Saussure, Otto Jespersen, William E. Bull, Rudolf Carnap y Noam Chomsky, en muchos aspectos y sin gestar exagerados paralelismos. Propongo hoy el vínculo con Benjamin en la idea de observar a partir de ahora los cuadernos no más como obra subsidiaria de otras en la bibliografía de Bello, sino que a partir de hoy los cuadernos adquieren vida propia como obra independiente, con el mismo rango que en Benjamin las piezas sueltas de los *Pasajes* ya son la obra toda que él mismo no pudo integrar y completar. En otro sentido, he sido reacio a hacer crítica histórica de la lingüística sobre el principio de la significación de una obra no por lo que ella es en sí, sino por lo que es en prospección futura. En vez de esto, he insistido en que para comprender a Bello hay que verlo en sintonía con la ciencia de su tiempo, que en lingüística serían el comparatismo metodológico y el orientalismo, con los que Bello, concretamente el londinense, tuvo tantos nexos. Frente a la situación de precursor y adelantado, se investigó mucho sobre las raíces del pensamiento lingüístico y filosófico de Bello y su sólida navegación empirista y cartesiana. Esta perspectiva cautivó a buena parte de la investigación bellista del siglo xx, estando a la cabeza de esta deriva comprensiva el filólogo Amado Alonso y el filósofo Juan David García Bacca, españoles de nacimiento los dos. Siguiendo la brecha abierta por estos estudiosos, harían su aparición los trabajos de Arturo Ardao, Emma Gregores, Barry L. Velleman y Fernando Arellano.

Una consideración lingüística de estas transcripciones, a los efectos de nuestras investigaciones sobre el Bello comparatista, permite auspiciar el valor de la materia multilingüe de los textos

y proponer una interpretación sobre las filiaciones bellistas a las corrientes centrales de la lingüística decimonónica; debate permanente entre filología y lingüística y acercamiento orientalista de los estudios medievales de Bello.

Me permito unas notas sobre el particular:

1) Desde la perspectiva lingüística, los cuadernos ofrecen un conjunto de anotaciones y referencias de índole diversa y de significación variable. Sin excepción, todos los cuerpos de notas están conducidos por un elemento multilingüe que, en doble lectura, evidencia la nada común capacidad de Bello por el dominio de lenguas de diferente origen, estructura e impacto. Así, resultan frecuentes las citas de textos en lenguas antiguas como el griego y el latín en sus versiones clásicas, en latín medieval, en árabe, en italiano, en francés antiguo, en inglés, portugués y español. En otro sentido, pone de relieve la filiación de Bello al estudio del plurilingüismo que fue tan importante en su tiempo para la descripción de las lenguas y del que derivó el método comparativo, el más prodigioso y productivo que recuerde la historia de la lingüística.

2) Este conocimiento tan rico de lenguas, referidas en determinados momentos de su historia, acerca, además, la investigación filológica bellista a la materia historicista en el abordaje de las lenguas. Se diga o no, lo diga Bello o no, su punto de vista sobre las lenguas reúne en una sola medición la filología y la lingüística en las acepciones decimonónicas, que marcaban meridianamente el punto de vista histórico frente a la visión sincrónica de la lengua. Bello lo puntualizaría en el prólogo de su *Gramática*, enunciando muy anticipadamente la antinomia estructural y de toda la lingüística moderna. También, entendería estas disciplinas como teoría de la cultura, la primera, y como teoría del conocimiento, la segunda. En ambos casos, hará filosofía filológica y filosofía lingüística. Creo no exagerar si señalo que en sus investigaciones sobre la épica medieval se juntan de manera perfecta una y otra. Gracias a la primera, la filología del Cid será no solo el estudio de los orígenes lingüísticos, sino el de los orígenes históricos de una cultura y su sociedad. Gracias a la segunda, la lingüística del Cid será no solo el estudio de la descripción de un momento lingüístico (objeto de la gramática moderna que también Bello realiza), sino el estudio de las relaciones entre lenguas, base del comparatismo que Bello comprendió más de lo que se ha pensado hasta el presente. Los *Cuadernos de Londres* hacen visibles, aun en su

forma embrionaria y dispersa, o quizá por ello, este conjunto de aspectos.

La multiplicidad lingüística viene acompañada o motivada por una multiplicidad de fuentes bibliográficas y documentales que Bello evidencia en sus pesquisas bibliotecarias. Tanto la una como la otra están conducidas por su rectilíneo y unilateral proyecto en función de sus investigaciones sobre la poesía medieval española. Los cuadernos 10 y 11 aportan un elocuente repertorio de libros españoles que se encuentran en el catálogo de la biblioteca del Museo Británico.

Un vistazo a estas listas revela interesantes refuerzos sobre los requerimientos textuales que Bello estaba acopiando para hacer su evaluación filológica (o de historia de la cultura) y lingüística (o de historia de la lengua) en la epopeya cidiana. Se interesa en este repertorio, suerte de bibliografía formal sobre el fondo hispano de la célebre institución, de las obras de literatura (con referencias a obras de Esopo y al archiconocido texto medieval *Roman de la Rose*, del siglo XIII), de historia de la Antigüedad (*Vida de Alejandro Magno*, de Fernando de Biedma, de 1634), de historia añeja de España (la *Coronaciones de los Serenissimos Reyes de Aragon*, de Jerónimo de Blancas, de finales del siglo XVI, que anexa un fundacional glosario de aragonesismos; o la *Corónica de los moros de España*, de 1618, de Jaime Bleda) y de América (la celebérima *Historia natural y moral de las Indias*, del jesuita José de Acosta, del año 1608; o los valiosísimos *Sumarios de la recopilación general de las leyes, ordenanzas, provisiones, cédulas, instrucciones y cartas acordadas, que por los Reyes Católicos se han promulgado, expedido y despachado, para las Indias Occidentales y tierra firme del mar Océano, desde el año 1492 y hasta el presente*, de Rodrigo de Aguiar y Acuña, de 1629), de las antigüedades americanas, de las leyes de Indias, de las antigüedades británicas e irlandesas, de la guerra y de las armas (cita la obra *El perfecto capitán, instruido en la disciplina militar y ciencia de la artillería*, de 1590, firmada por Diego de Álaba), de la religión y las virtudes (la *Summa de Officio Missae*, de 1503, obra de san Alberto Magno; o el *Tratado de las Virtudes, intitulado Paraíso del alma*, de Pedro de Ribadeneyra, aparecido en 1596), de la agricultura (el *Libro de los Secretos de Agricultura*, de fray Miguel Agustín, de 1626), de la medicina (*Cuestión de cómo se deba sangrar*, de Pedro de Ahumada, en 1653; o el tratado *De morbo gallico*, de Abethencourt, publicado en París el año 1527), de la música (el *Abecedario Músico*, de 1780) y, en último y privilegiado lugar, de

la gramática y de las lenguas, sus alfabetos y su métrica. Aquí, las referencias más destacadas recaen en el *Diccionario lusitano-latino*, de Augusto Barbosa, de 1611; en la *Poetria Magna*, de Johannes Grammaticus, del siglo xv; y las *Observaciones sobre el alfabeto del Pagan Irish*, de Charles Vallancey, del siglo xviii. De estas tres valiosas entradas, la segunda reviste especial brillo, pues se trata de un estudio sobre la métrica, asunto que tanto interesaba a Bello para sus investigaciones sobre el asonante y la aliteración. Como se sabe, gracias a los documentos estudiados en Londres logra hacer sólida la hipótesis sobre el origen francés de la épica castellana y descartar ideas previas que ya no podían sustentarse (una idea contraria a la que Menéndez Pidal fortalecería en la centuria siguiente, desconociendo o criticando lo aportado por el venezolano). Sus agudas observaciones sobre métrica (que es la ciencia lingüística del verso) le permitirán arribar a conclusiones culturalistas sobre el *Poema del Mio Cid* (en claro asidero de una ciencia filológica del verso). Contra toda creencia, será por la vía de la versificación como Bello y otros estudiosos establecerán orígenes culturales; comprendiendo la dimensión del texto literario como un documento que va mucho más allá del arte verbal (literatura aplicada como gustaba decir a Alfonso Reyes).

Una revisión de los *Cuadernos de Londres* en su consideración lingüística puede ofrecer –además de las evidencias ya referidas sobre las filiaciones de Bello a temáticas y problemáticas sobre descripción de la lengua y las lenguas (su monolingüismo como base para su multilingüismo) y sobre la historia de las ideas lingüísticas (su filosofía de la ciencia lingüística como base para su ciencia de la lingüística)– los claros y largos recorridos que Bello emprendía en la confección de sus obras mayores y la sistemática que revela la fragmentaria de estos apuntes sueltos y solo en apariencia, deshilvanados (está claro que el tejido completo reposaba en la cabeza del sabio, como evidencian sus trabajos terminados de filología y lingüística cidianas).

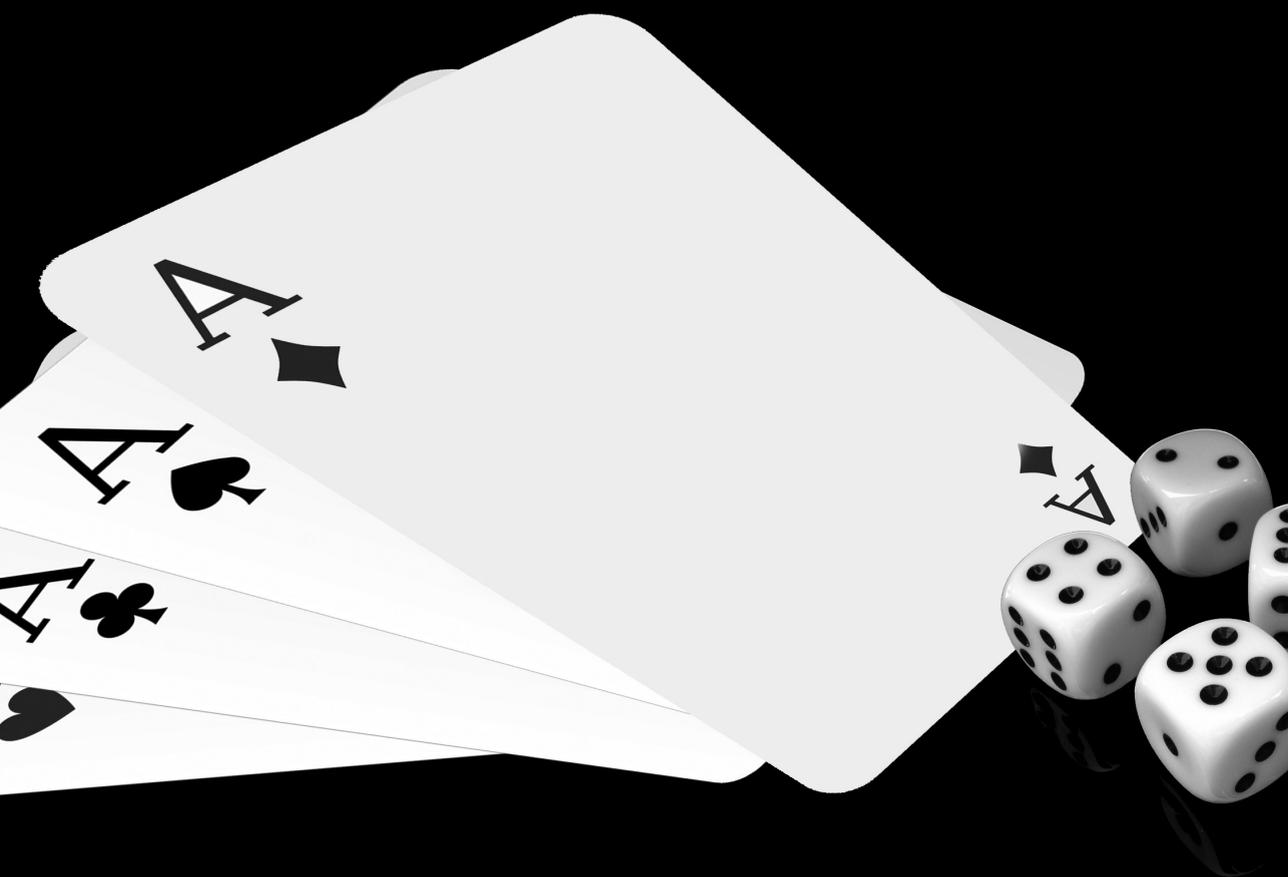
Lo dicho anteriormente solo puede culminar en la idea de que la edición de los *Cuadernos de Londres* nos obliga a un nuevo descubrimiento de Andrés Bello, cuando creíamos que ya todo estaba dicho sobre la gestión de ciencia, pensamiento y arte de este sabio ejemplar.

NOTAS

- ¹ Iván Jaksic. *Andrés Bello: La pasión por el orden*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello/ Bid & co. editor, 2007, p. 108. Presentación: Óscar Sambrano Urdaneta. Epílogo: Francisco Javier Pérez.
- ² George Duby. *La historia continúa*. Madrid: Editorial Debate, 1991, p. 112.
- ³ Andrés Bello. *Cuadernos de Londres*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria/ Centro de Investigaciones Diego Barros Arana/ Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2017, p. 170. Prólogo, edición y notas: Iván Jaksic y Tania Avilés.

Greguerías ilustradas blanquinegras

Por Fernando Castillo



Fue César González Ruano –otro escritor incontinente y en muchos aspectos, como el de la desmesura literaria compartida, también ramoniano– quien dijo que todo lo que hacía Ramón Gómez de la Serna –él dijo Ramón– lo convertía en literatura. Una realidad que es inseparable del escritor madrileño, en quien se confunde vida y obra y a quien todo lo que imaginaba y contemplaba en el entorno de su despacho, de su café Pombo o de las calles madrileñas, parisinas, lisboetas, napolitanas o bonaerenses, lo incorporaba a sus textos indefinibles. Esta capacidad literaria aplicada a todo y a todos se revela de manera especial e intensa al acercarse a las más de trescientas greguerías ilustradas, publicadas en la revista *Blanco y Negro* en los primeros años de la década de los treinta. Unos años difíciles tanto para el escritor y la propia Europa como para una España cambiante y en tensión creciente. Y es que si estas greguerías tienen algo en común es la contradicción ramoniana de aunar lo cotidiano y lo excepcional, lo habitual y lo fantástico, pero también su mirada fragmentada, su realismo insólito que atraía desde los comienzos de su obra y que está en el centro de su literatura.

Las greguerías, ese género creado por Ramón en su obra de idéntico título, aparecida en 1917, y que expresa su enorme modernidad, son tanto el medio que le sirve para acercarse al mundo y convertirlo en literatura mediante un lenguaje expresivo. Se diría que las greguerías y su espíritu, que Ramón definía como la suma de humorismo y metáfora, impregna toda su vida y sus textos. Y es que se podría decir que su obra, a veces de género imposible de precisar por lo original o lo complejo, es una suma de greguerías o, si se prefiere, una greguería total. Las greguerías, incluidas las dibujadas, contienen elementos humorísticos, irracionales, lúdicos, asociaciones extraordinarias, metáforas, asunto fantásticos y corrientes, personales y públicos, esencialmente urbanos e, incluso, un bestiario exótico en el que hay canguros, focas que quieren bailar la jota, como dice que hacían los cangrejos de río, y doña polilla, sin olvidar a los hipopótamos. Todo, formando una suerte de «naturalia» que complementa la *wunderkammer* que era su despacho, donde no sabemos si en vez de reunir su universo con piezas compradas en el Rastro, lo que hacía era despiezarlo. En suma, unos asuntos expresados con la más absoluta libertad creativa, tanto literaria como artística, y sobre todo técnica, que somete a la idea.

Se diría que se ha escrito casi todo acerca de las greguerías de Ramón y de sus dibujos, pero ahora, en una nueva vuelta de

tuerca, el ramonista Eduardo Alaminos en su texto de *Greguerías Ilustradas* (2018) –casi un libro de artista– amplía el conocimiento acerca de la condición artística de Ramón y de su obra a partir de las piezas publicadas en *Blanco y Negro* y de la exposición organizada en el Museo ABC, que, se diría, culmina su actividad al frente del Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid (MAC), donde Alaminos instaló el despacho bonaerense de Ramón. Tras la exposición dedicada a las greguerías publicadas en *Blanco y Negro* y siguiendo las aportaciones de Ioana Zlotescu, Juan Manuel Bonet, Juan López de Ayala, y, ahora, del citado Eduardo Alaminos, es posible acercarse a los dibujos ramonianos con una mirada más completa. A modo de anticipo, se puede decir que en el Ramón artista que aparece en estos dibujos de los años treinta hay *ready made*, hay algo de los cadáveres exquisitos, de las *performances* que organizaba el escritor como sus conferencias portátiles, las impartidas a lomos de un elefante o de un trapecio. Hay también algo de sus actuaciones radiofónicas realizadas en directos irrepetibles desde su despacho, que más que colaboraciones periodísticas eran muestras de arte efímero, o de sus intervenciones cinematográficas, como su aparición en la sinfonía urbana madrileña de Ernesto Giménez Caballero, *Esencia de verbena*. Y hay también rastros de las instalaciones tan novedosas y tradicionales a un mismo tiempo, como la que representa su despacho, que no deja de ser una cámara de maravillas del siglo xx.

Quizás Ramón no llegue por la calidad de su obra a la consideración de los que, en afortunada denominación de Juan Manuel Bonet, practican la doble militancia, reservada para figuras de equivalentes y destacables capacidades como las incluidas en su imprescindible obra *El poeta como artista* (1995) pero, sin duda, merece estar entre ellos por su creatividad, por su impulso artístico que, aunque procede de la literatura, la desborda. Entre aquellos que brillan en las artes y las letras con semejante intensidad estarían, entre otros muchos, Víctor Hugo, Henri Michaux, Bruno Schulz, Jean Cocteau, Apollinaire y, entre nosotros, José Gutiérrez Solana, Ricardo Baroja, José Moreno Villa, Rafael Alberti, Gabriel García Maroto, Gabriel Celaya, Ramón Gaya, quizás también Federico García Lorca, Adriano del Valle y, a su modo, Ernesto Giménez Caballero, por no seguir con Eduardo Arroyo o José Hierro. Ramón es de esos escritores que necesitan del arte para continuar creando y es uno más de esos escritores que pintan, a su modo, sometidos al imperio de la literatura, como hacía también Max Aub. Todos ellos, al fin, artistas, tienen

la capacidad suficiente para trascender las convenciones académicas y las exigencias de la técnica o de los medios, que someten a sus necesidades y no al contrario. El resultado hay que valorarlo antes por el contenido, por lo conceptual e innovador de la actividad, que por la calidad artística. Los dibujos ramonianos no tienen pretensiones artísticas pues ignoran las convenciones al uso y, aún más, esquivan los gustos dominantes entonces en la ilustración, casi siempre afectados. Son de una absoluta modernidad o, como dice acertadamente Eduardo Alaminos en su texto dedicado a este asunto, son «taquigrafía de la observación de la realidad: de lo trivial, de lo cotidiano», de ahí la impresión de apunte, de garabato, un término ramoniano, que les caracteriza.

Las ilustraciones de Ramón son, sobre todo, unas imágenes que quieren explicar lo escrito, una función de sus dibujos que ya señala con anterioridad en obras como *Ramonismo*, publicada en 1923, o más adelante en *Trampantojos*, aparecida en Buenos Aires en 1947, nombre éste de un género pictórico clásico muy ramoniano. Son los de Ramón unos dibujos tributarios de la literatura, que intentan suplir el trabajo de unos ilustradores que no le satisfacen, pero también son literatura, lo que confirma la identificación entre arte y letras que hace Fernando Pessoa, que en este caso es absoluta. Los dibujos de Ramón tienen algo de copla de ciego, de xilografía tardo medieval, de jeroglífico, de viñeta de tebeo, de dibujo infantil, de todo aquello que desde el arte sirve para apoyar un relato sin dejar de contenerlo. Son un enriquecimiento de la greguería escrita mediante un recurso que enlaza con la tradición de la ilustración española que como en toda Europa –donde ya había surgido la línea clara de la mano de Hergé–, atravesaba una época de enorme brillantez que en España tenía a dibujantes tan destacados como Bagaría, Bon o Penagos, entre otros muchos. Unos dibujantes que enlazaban con las expresivas y coloridas ilustraciones de las revistas políticas aparecidas en el Sexenio Revolucionario abierto en 1868, al calor del pronunciamiento de septiembre del general Serrano. Con sus dibujos, Ramón consigue, al margen de las técnicas y los criterios artísticos, concentrar o sintetizar el relato que contienen las greguerías, que ilustran mediante trazos modernos y diferentes. Este contenido narrativo de las imágenes es tan intenso que hay dibujos que contienen por sí mismos el propio relato escrito, de manera que se diría que, a veces, incluso podrían prescindir del texto.

En lo que se refiere a las greguerías dibujadas publicadas en la década de los treinta en *Blanco y Negro*, que recoge el catálogo

citado *Greguerías Ilustradas*, incluidas en los apartados titulados «Cifras de París» y «Cifras de Alemania», que bien podrían llamarse «Cifras de Berlín», se puede hablar de unas «greguerías viajeras» como una versión ramoniana de la literatura de viajes tan en boga en la época, sin que el escritor lo pretenda. Mediante esta conjunción de textos y dibujos dedicados a París y Berlín, más que presentar la realidad de la ciudad, Ramón nos muestra como su mirada es capaz de unificar a las urbes, pues en todas encuentra personajes y cosas –otro término ramoniano– que son intercambiables. Un rasgo de modernidad que le acompañará hasta su Buenos Aires crepuscular, aunque siempre permanezca Madrid, su Madrid, en su retina. Ramón ilustra sus greguerías para la revista *Blanco y Negro* sin sucumbir a la influencia anestésica e imitativa de algunos de los ismos de vanguardia que tan bien conocía, que contribuyó a difundir y a los que acababa de dedicar un libro de madurez, *Ismos*, en el que, según señala Ioana Zlotescu, se despide de las vanguardias consciente de que se habían agotado una vez cumplida su misión agitadora y de renovación.

Los dibujos ramonianos son tan audaces y novedosos, incluso cercanos a la abstracción, como realistas o caricaturescos, y están realizados según el criterio independiente del escritor y de acuerdo con las exigencias de cada ocasión. Una combinación estilística tan contradictoria como característica de un autor equidistante de todo, de lo moderno y de lo castizo, del Rastro y de Montparnasse, del Pombo y del café Greco. Todo sin dejar de ser lo uno y lo otro. Y es que Ramón tiene dibujos tan convencionales, sin dejar de ser modernos, como el que ilustra la greguería dedicada al muy madrileño relojero de portal instalado en el hueco de la escalera, que a veces también era zapatero, o al lector de adhesiones, que se diría son ilustraciones convencionales. Junto a ellos hay ilustraciones tan novedosas como el magnífico dibujo dedicado a las golondrinas y vencejos, prácticamente una abstracción, que es uno de los más destacados. Un dibujo que está muy cerca del maravilloso y caligráfico titulado *Lo nuevo*, que se encuentra precisamente en *Ismos*. Un dibujo de aire a caligrama apollinaresco sin duda de gran modernidad, pero que remite a los temas islámicos medievales cuya decoración se basa en la muy plástica caligrafía cúfica, y que fueron también en su momento un alarde de innovación junto con los atauriques vegetales y la lacería geométrica.

El mundo ramoniano de las greguerías ilustradas para *Blanco y Negro* es prácticamente uno, el espacio público, la ciudad.

En los dibujos y en las greguerías apenas se alude a su espacio más íntimo, a su despacho en el torreón de la calle Villanueva, esquina con Velázquez, aunque en la greguería dedicada al micrófono de oro se mencionen sus retransmisiones radiofónicas nocturnas, realizadas precisamente desde ese espacio. El resto, la abrumadora mayoría de las greguerías ilustradas que dibujó, son expresión del ámbito público, de la ciudad como escenario que es el entorno esencial del escritor. También dentro de la urbe, y como parte de esa condición pública, se encuentra el café, otro de los espacios ramonianos esenciales, donde desarrolla su vida y su obra, que es la misma cosa. Incluso los textos y dibujos dedicados a los objetos personales y domésticos están vistos en la calle, en los distintos escenarios urbanos donde se encuentran bulevares y suburbios, tiendas y cafés, teatros y cines, parques y jardines, cafés y cabarés, bares y restaurantes, correos y grandes almacenes, circo, taxis y metro.

Es en estos lugares donde el escritor ve multitud de personajes que le inspiran, pero, sobre todo, donde encuentra los innumerables objetos que desfilan por su obra continuamente, como en esas greguerías ilustradas, en las que sombreros, pipas, guantes bicolors, relojes, collares «que dejan la nuca al aire», corbatas, cigarrillos largos, iniciales de camisa, letreros... son los protagonistas. Todo lo imaginable lo convierte Ramón en motivo literario, dispuesto a dar testimonio de la realidad de la ciudad en la que vive, en la que se combina la tradición y lo castizo con la modernidad, pero también mostrando como en la nueva urbe todo es, o puede ser, literatura, objeto de escritura. Como ya se ha dicho, la visión de la ciudad que tiene Ramón, y que incorpora a sus greguerías ilustradas, es la de un enorme *collage*, fruto de una mirada fragmentaria, sectorial, cubista, que reúne personajes, objetos y lugares en un todo. La ciudad y lo cotidiano se convierten en una suerte de enorme rastro que le ofrece todo tipo de experiencias y estímulos que el escritor recoge para mostrar su visión de la vida urbana. Es una poética de lo cotidiano, de la actualidad, en la que el protagonista esencial es el hombre y los objetos y elementos, antiguos y modernos, que le rodean.

Hay que decir que en las greguerías ramonianas tanto los personajes como los objetos son únicos, pues casi siempre aparecen en singular. A Ramón no le interesan los mendigos, sino «el mendigo», y «el banco de madera», no los bancos. Es como si le diera personalidad a cada una de las cosas y tipos en los que se detiene para dibujar y glosar. De esta manera, al convertir al suje-

to en categoría, hace literatura de lo más inverosímil, realizando una suerte de extrema y audaz versión del azoriniano «primores de lo vulgar». Esa realidad cotidiana la evoca a través de sí mismo como observador avanzado, y de toda ella hace literatura, sobre todo de una serie de personajes característicos de la ciudad y de muchas de las cosas que le rodean, incluidos los objetos más inverosímiles. Es una muestra de esa inquietud hacia lo inanimado a la que alude José-Carlos Mainer, una hiperestesia hacia el entorno que, sin embargo, humaniza los objetos al vincularlos con el hombre, como señaló Antonio del Rey Briones. El resultado es una original literatura que tiene mucho de crónica urbana, de periodismo, y de lírica. Una literatura desarrollada por medio de un género único y novedoso, rompedor, que mezcla modernismo y vanguardia con unas gotas de romanticismo, y expresada a modo de greguerías, de metáforas continuas cargadas de poesía y de narración, de retratos al minuto, o mejor, de instantáneas, que dan lugar a una visión de la realidad tan moderna como desconocida hasta ese momento.

Muchas de estas greguerías ilustradas para *Blanco y Negro* en los años treinta se pueden incluir en un ismo esencial en la obra del escritor al que hemos llamado *madrileñismo*, y del que ya hemos tratado en otra ocasión al referirnos a la importancia de la capital en el mundo y las poéticas del escritor. Es un ismo más concreto de lo que parece, que se expresa a su vez por medio de otros, digamos, ismos ramonianos menores que muestran el interés del escritor por su ciudad. Y es que no faltan en las greguerías blanquinegras las centradas en personajes y situaciones características de la capital o que pueden asimilarse a las propias de Madrid. Las hay que se refieren de manera explícita a la ciudad, como las dedicadas al árbol que está frente al Museo del Prado, al motorista que cruza la calle de Alcalá, al puente de la calle Ferrocarril, a los porteros del Teatro Español, a las vendedoras de la Puerta del Sol –cada una de lo suyo: imperdibles, llaveros, metros metálicos–, a la señora misteriosa de las sillas del paseo de Recoletos... Sin embargo, muchas de las greguerías aunque no contienen referencias explícitas a la ciudad, son inequívocamente madrileñas al referirse a tipos, a objetos y cosas, a situaciones características de la capital como sucede con el aparato probador de fuerza de las verbenas y el niño machacado, que es un verdadero microrrelato; con los escaparates de moda o con la vieja traperera que describe de manera entre solanesca y barojiana, tanto de Pío como de Ricardo, una familia con la que tenía muchas dife-

rencias. También dentro del madrileñismo estarían las greguerías dedicadas a la castañera, al churrero –«manco que escribiese con muñones»–, al torero, al vendedor de peines y hasta el niño revoltoso, que son tan de la capital como las acacias, el pan y quesillo de sus aceras o el piar de los vencejos en primavera.

Quizás el grupo de greguerías ilustradas blanquinegras más interesantes, por poéticas, sea también el más inclasificable, algo por otra parte muy de Ramón. Un grupo que podríamos llamar *varia pintoresca* y que por sí sólo constituye un ismo, sin duda uno de los más modernos, pues lo forman las greguerías más próximas al surrealismo. Entre las que se integran en este aparatado singular estarían las referidas a las nubes en forma de costilla o de fémur, la que llama la «La hora china», y que no es otra que las seis y veinticinco, o las cinco menos veinticinco, en el momento en que las manillas forman bigotes de mandarín. También está la greguería dedicada a los estrábicos –a los que llama «rostros de un solo ojo» y representa en un magnífico dibujo–, la de los vilanos de nuestra infancia, a los que se refiere como «tarjeta postal del paisaje», a la que llama «perfume de sonrisas», a la dedicada al soporte de levantar los brazos... También están varias de las más acabadas, las que llama «delirio de aburrimiento» que muestra al tipo que mira a través de los agujeros de las tijeras, y la que titula «Burbujas que se escapan al corazón», de magnífico y modernísimo dibujo lineal, en la línea de los realizados por José Moreno Villa.

Novedad en el mundo ramoniano de estas greguerías ilustradas de *Blanco y Negro* es la presencia, leve y ligera, pero presencia al fin y al cabo, de algo parecido a la actualidad política. Algo relativamente insólito en quien vivía al margen de la realidad pública, de la cual apenas se pueden encontrar rastros en su obra, a pesar de haber vivido acontecimientos de enorme importancia para el siglo. Si tomar el café en taza le sugiere la imagen de la máscara contra los gases asfixiantes –quizás la imagen más recurrente de la Gran Guerra que incorporan artistas como Otto Dix–, al hablar de España señala que no le gusta la imagen de la «piel de toro» como epítome, que en todo caso prefiere la del caparazón de tortuga pues su lentitud explicaría el retraso de los trenes y la parsimonia de los expedientes, algo que tiene ecos de Larra. Menos inocentes son las greguerías dedicadas a los oradores de las Cortes, a los que se refiere como «Habladores impenitentes del Congreso», en la línea de las *Impresiones de un hombre de buena fe*, las crónicas parlamentarias de Wenceslao Fernández Flórez, pero

aun con más distancia. Una greguería que expresa su desconfianza hacia la política y los políticos del sistema de la Restauración y el liberalismo, que acabaría con la monarquía de Alfonso XIII, sin que Ramón mostrase ningún entusiasmo republicano. Y es que en ese aspecto, y al contrario que muchos de los asistentes a su tertulia del café Pombo, su reino no era de este mundo. Esta serie tan singular se complementa con la greguería ilustrada dedicada a la que llama fiesta del final de los tratados de paz, en la que los firmantes parecen apuntarse con las copas de *champagne* como si fueran pistolas. Una greguería que remite inevitablemente a las infinitas negociaciones y tratados de los años de entreguerras, de Versalles a Locarno pasando por Brest-Litovsk. Por último, y como culminación de su distancia hacia las militancias políticas o nacionalistas, se encuentra la última greguería, de fecha premonitória pues es del 18 de julio de 1935, un año antes del comienzo de la Guerra Civil, que está dedicada a las banderas en piedra blanca que se encuentran en muchas esculturas y de las que dice que, en su eternidad, no pueden aceptar los nacionalismos. Toda una declaración de principios, de moderación y tolerancia que no iba a tardar en ser una rareza en toda Europa.

Para concluir, y como vano intento de llevar a cabo un resumen imposible de los temas infinitos que aparecen en las greguerías ilustradas, se puede intentar, con el convencimiento de su inutilidad, establecer una clasificación no menos irrealizable pues la imaginación de Ramón rebasa todo criterio. Dicho esto, y tal como hemos visto, en los textos ilustrados por Ramón para *Blanco y Negro*, se encuentran los escenarios, sean privados como el despacho de Ramón o una ventana, o públicos, que resumen la ciudad, la nueva y la de siempre, como los bulevares, restaurantes, cafés, teatros, cabarés, cines, circo, parques, jardines y grandes almacenes. Otros lugares ciudadanos –o casi– de estas greguerías son los suburbios –Cuatro Caminos, Ventas–, los barrios bajos con mujeres de batas estrafalarias, y extrarradio, y las llamadas «afueras», con hombres en camiseta, y verbenas con tipos bebiendo en porrón. Y están también el metro, correos y telégrafos, a los que se suman carreteras almenadas, salas de columnas, chaflanes, colas e incluso el quinto infierno, que es el más profundo. Y hay también carnicerías, sombrererías, zapaterías, pastelerías, escaparates, todos ellos ejemplos de un ismo ramoniano que podríamos llamar *tenderismo*.

Otro tema esencial de las greguerías ilustradas son los personajes urbanos, cuya tipología es tan amplia como los propios

habitantes de la ciudad, y que son comunes a las urbes europeas de la época. Están quienes se dedican a oficios, sean tradicionales o modernos, como el ascensorista, la vieja trapera, el desinfectador, el fotógrafo de Berlín, el vendedor de programas parisino, las camareras y los camareros, tanto de Berlín como de Madrid, el tranviario, el fontanero o también plomero, el limpiabotas, la doncella y la planchadora, el moderno barman, la castañera. Luego se encuentran aquellos otros que, por el contrario, están más o menos ociosos, como el que lee las adhesiones en un banquete, el mendigo, el espectador de las obras, los turistas, los mirones desde las ventanas, el caballero del café, la bruja, la elegante, o los tipos más inclasificables como el falso ciego –«estafador de la caridad»– los oradores de las Cortes, el crítico de libros, los *caddies* de golf y los colegiales, a los que se refiere tanto en grupo como en uniforme, el coleccionista de etiquetas de hotel o los que llama «niños pequeños de España».

Otros tipos de las greguerías serían el alpinista osado, aunque en realidad dibuja a un esquiador, los fumadores en pipa y de cigarros, el motorista, sea inclinado tomando curvas o arrancando su vehículo, la dama de los impertinentes, los mancos de las dos manos, el muy moderno paracaidista –un término francés al que aún no había sustituido el de paracaidista–. Todo sin olvidar a artistas como las orquestas de cabarés, de los modernos e inevitables negros y rusos, el tocador de maracas, el hombre orquesta precursor del *jazz band*, el torero, el tambor de regimiento o los músicos, así, en general.

Apartado especial en los tipos de las greguerías blanquinegras merecen los vendedores, como alternativa popular al respetable comercio estable que integra el *tenderismo*, y que le interesan mucho a Ramón, pues recoge y dibuja al vendedor ambulante, al de estanterías, al de peines, habitual de las calles y plazas madrileñas, al vendedor de la Puerta del Sol de aparatos de pesar y a las vendedoras en la misma plaza que ofrecen imperdibles, llaveros, metros, y al vendedor de cadenas.

Aunque ya se ha aludido a muchos personajes y lugares de la Villa y Corte, el *madrileñismo* es un apartado esencial de las greguerías dibujadas. En él se incluyen aquellas que tienen elementos tan característicos de la capital como los visillos de Madrid, las golondrinas y vencejos. La señora misteriosa en las sillas del paseo de Recoletos, los árboles podados, la Cibeles y el tranvía, los veraniegos y castizos hombres en camiseta a los que Ramón llama encamisetados, el fotógrafo de jardín, las estatuas

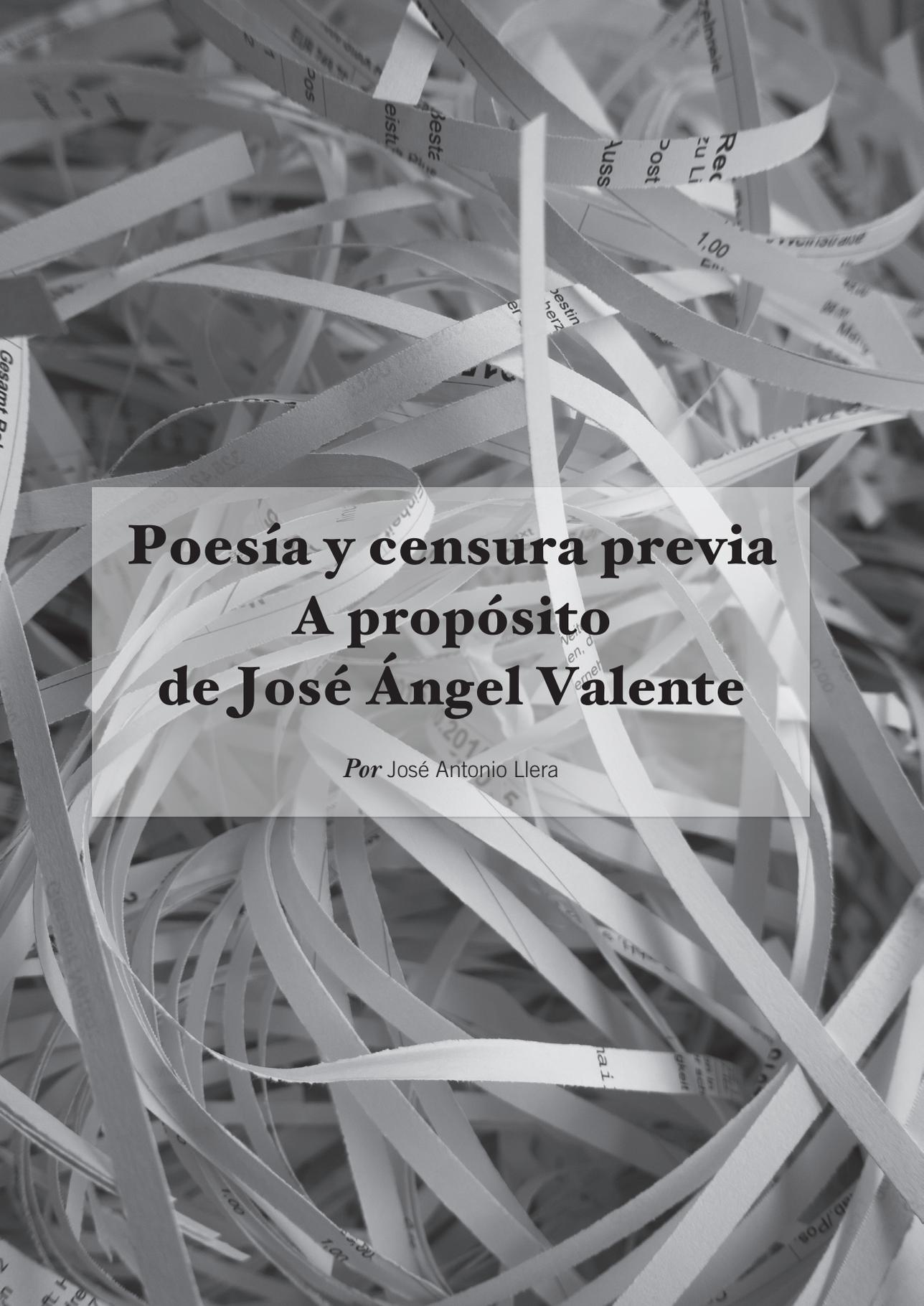
de los reyes con remiendos de la plaza de Oriente y de El Retiro, las prenderías del Rastro, la modista que viene de París y que sabemos se llama *madame* Juanita, el ama de cría, el churrero –«manco que escribiese con muñones»–, el niño revoltoso, los porteros del Teatro Español, las amigas eligiendo telas, la que lleva dos escotes, el relojero de portal, habitante de un chiscón entre escaleras y una especie genuinamente madrileña, los vendedores de bocadillos o el solitario árbol frente al museo del Prado. Nada hay más de Madrid y de Ramón que esta enumeración de títulos elaborados por el escritor, muchos de los cuales son un relato sintetizado. Una enumeración que podría ser un poema como los dedicados por Paul Morand en su *Lampes à arc* al Madrid que conoció a caballo de los años veinte.

Como mejor se aprecia esa cualidad de Jano bifronte, de un Ramón castizo y moderno a un mismo tiempo, es en la combinación de elementos de uno y otro carácter que aparece en las greguerías ilustradas de *Blanco y Negro*. Así, junto a los numerosos ejemplos de personajes y elementos tradicionales que desfilan por los textos y dibujos, hay también un importante grupo e elementos que reflejan la presencia de la modernidad en la ciudad como sucede con el metro –al que Alfonso Jiménez Aquino, un émulo de Ramón, había dedicado en 1928 unas greguerías prologadas por el maestro, tituladas precisamente *Metro*–, los automóviles, motocicletas, sillas tubulares, lámparas modernas de triple visera, lámparas de neón y flúor, locomotoras eléctricas, zepelines, barcos, el barman, saxofones, anuncios de neón, taburetes de bar, postes de tranvía, máquinas de obras, cajas registradoras, taxímetros, semáforos –«pagodas luminosas»– o los enormes zapatos anuncio. Una enumeración que parece un poema ultraísta, sí, pero también una lista que habla de la mirada de Ramón para encontrar lo nuevo en lo cotidiano.

Pero quizás sean las que Ramón llama «las cosas» las que protagonizan sus greguerías ilustradas, pues la cantidad de objetos inanimados que desfilan por dibujos y textos son tan inabarcables como representativos de la amplitud de la mirada literaria del escritor. Hay elementos domésticos (jarras de lavabo, lámparas, estufas, máquinas de planchar, un secador –«dragón eléctrico»–, pinzas de papeles en forma de manos de difunta, tubos de pegamento, regaderas, caballitos de cartón, tiestos, baúles, combas, cajas de cerillas, cuerdas, persianas, juegos de servicio de té, decorativos plafones, la botella de granadina en forma de muñeca o la castiza bota de vino); y los hay públicos (vallas de postes

de maderas, bancos de madera, carricoches de estación, topes de estación, sillas de bar tradicionales y también de respaldo encajable, faroles, básculas, el camión que riega las calles, carros, cascabeles, bocas de riego, postes de telégrafo, cochinitos céreos en los restaurantes, bicicleta con el hombre gigante, chico de los anuncios, chimeneas en forma de gato y columnas de tabletas de chocolate). Y hay también instrumentos y herramientas de todo tipo y finalidad (relojes, muñecos, tienda de ortopedia, cubiertos para caracoles, maniqués, martillo de callista, manivelas de motor, llave de abrir conservas, máquinas de coser, metros metálicos, que le asustan); y objetos personales (sombreros, pipas, guantes bicolors, relojes, collares que dejan la nuca al aire, corbatas, cigarrillos largos, las iniciales de camisa, los pendientes de filigrana, los balones con cara de niños, frascos de perfume, bolsillos de lagarto o cocodrilo); o alimentos, desde los extranjerizantes *croissants*, sándwiches y salchichas, a las muy españolas morcillas.

En suma, las greguerías ilustradas representan un importante conjunto de dibujos y textos, o textos y dibujos, ya tardíos y que con otras colaboraciones cierran la actividad periodística de Ramón antes de su exilio de casi tres décadas bonaerenses. Son una muestra de una obra literaria, pero también artística, de una madurez espléndida de un personaje esencial en la cultura española del siglo xx, cuya capacidad de agitación y creación, sin olvidar nunca ni sus raíces ni el contexto cultural, es irrepetible. Nadie como Ramón Gómez de la Serna, una mirada privilegiada, ha sabido ser moderno y cosmopolita sin dejar de ser clásico y castizo, como revelan sus greguerías ilustradas.



**Poesía y censura previa
A propósito
de José Ángel Valente**

Por José Antonio Llera

LA CENSURA PREVIA

En plena Guerra Civil, Ramón Serrano Suñer encarga a José Antonio Giménez-Arnau la redacción de lo que será la ley de prensa de abril de 1938, inspirada en los modelos fascistas de Alemania e Italia. El primer artículo es muy explícito: «Incumbe al Estado la organización, vigilancia y control de la institución nacional de la prensa periódica». Poco después se aprueba la orden de 29 de abril de 1938 con el fin de vigilar la publicación de folletos, libros y otros impresos, tanto de autores nacionales como extranjeros. Las consecuencias que tuvo este control para la cultura de posguerra han sido bastante estudiadas, en lo que toca a la literatura (Abellán, 1980, 1982; Larraz Elorriaga, 2014) y también en el cine (Gubern y Font, 1975). Además de rellenar el preceptivo informe, el censor debía de responder a una serie de preguntas generales sobre el contenido de las obras, si éstas atacaban a la moral, al dogma, a la Iglesia y sus ministros, a las personas que colaboraban con el régimen o lo habían hecho antes. Una tutela de la libertad de expresión tan férrea obligó a los creadores a traficar con silencios y omisiones, a quebrar la sintaxis con sobreentendidos, a la autocensura consciente o inconsciente, y creó un lenguaje particular, oblicuo y esquinado, que invitaba a leer entre líneas.

Si nos circunscribimos al ámbito de la poesía, quizá uno de los casos más estremecedores sea el de José Luis Hidalgo. Cuando José Luis Cano presenta en enero de 1947 las galeradas de *Los muertos*, el poemario que pretendía editar en la colección Adonais, recibe un dictamen negativo, consignado en el expediente 83-47: «Colección de poesías entre las que se distinguen en algunas de ellas (acotadas en lápiz rojo) ataques directos al dogma». Sin embargo, Cano no se da por vencido y salva los poemas de duda religiosa tachados. Lo hace a través de una larga carta –reproducida por Julia Uceda en su edición del libro– en la que explica la situación personal de Hidalgo, agonizante en el sanatorio para tuberculosos de Chamartín («Su médico no le da ya más que unas semanas de vida»). El pliego de descargos original aún puede consultarse en el Archivo General de la Administración, muy deteriorado y atacado por los hongos, como si el paso del tiempo quisiera borrar la tragedia del hombre que adelanta con su muerte el título de una obra que, a pesar de los esfuerzos del editor por librarla del cepo de la censura, no llegará a ver impresa. Hidalgo muere el 3 de febrero de 1947, cuando el libro todavía estaba en los talleres.

LA MEMORIA Y LOS SIGNOS, DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Menos dramática resulta otra historia que tiene como protagonista a José Ángel Valente y su libro *La memoria y los signos*. Me propongo exponerla en estas páginas porque dice mucho no sólo acerca del cariz crítico de la lírica del orensano, sino también porque revela muy a las claras la arbitrariedad con la que solía funcionar la censura. En el Archivo General de la Administración consta, en el expediente número 7001-65, la información relativa al poemario, que iba a publicar *Revista de Occidente* en una tirada de mil ejemplares. El primer informe de 28 de septiembre de 1965 dice así: «Nada fundamental que objetar en estos poemas de José Ángel Valente. Ignoramos quién es el [sic] “John Cornford, 1936” que evoca en la página 28; pero, si hay alguna alusión a nuestra contienda civil, está tan diluida y tan metafóricamente expresada que creemos que carece de importancia. Puede autorizarse». Sin embargo, una nota manuscrita en rojo advierte: «José Ángel es colaborador de Ruedo Ibérico con poesías marcadamente antirrégimen. Pueden verse en *España Hoy*: “La concordia”, página 7; “Es ahora la hora”, página 64». Otro informe con fecha de 22 de octubre enmienda la plana al primer informante, propone la suspensión de dos poemas y sus dudas acerca de otros:

Conjunto de poesías variadas, algunas con tema un tanto erótico («La víspera», página 13, y «El pecado», página 22), que en un libro de esta naturaleza pueden pasar. Otras parecen tener MUY DIFUMINADA una intencionalidad política, lo que no sería extraño si tenemos en cuenta, cosa que deberá comprobarse, que el autor creo recordar que es colaborador de Ruedo Ibérico. Así «John Cornford» (páginas 28 y 29) y «Poeta en tiempo de miseria» (página 33), que estimo deben suspenderse. Se somete a consulta de la superioridad las poesías «Con palabras distintas» (páginas 33 y 34) y «La concordia» (páginas 34-36) [publicado en España 1964 de Ruedo Ibérico], que creo deben valorarse en función de la resolución que se dé sobre los anteriores aspectos señalados.

De estos informes se pueden extraer al menos tres conclusiones: el deficiente nivel cultural de algunos lectores del aparato censor franquista, su organización jerarquizada y el hecho de que cuando se presentaba un libro se tenía muy en cuenta la trayectoria del autor. José Ángel Valente llevaba desde 1959 viviendo en Ginebra, donde trabajaba para la Organización Mundial

de la Salud. Sus colaboraciones en la editorial Ruedo Ibérico, fundada en París por refugiados españoles, definían un perfil ideológico que no podía sino alertar al ministerio. El lenguaje reticente también funciona a ojos de este primer lector como un rasgo que permite la autorización, ya que sus formas alusivas reducirían el número de receptores potenciales de la obra. Lo cierto es que ese lenguaje, velado por momentos, irónico muchas veces, tiene todo el vigor de la denuncia, pues *La memoria y los signos* es un libro de trasfondo político ineludible. Frente a la amnesia deliberada y frente a los abusos de la memoria en forma de conmemoraciones, desfiles militares y liturgias, Valente funda un relato de la agria y sórdida posguerra basado en su memoria personal. A la falsificación de la historia reciente y a la mixtificación propagandística opone una palabra fundacional. Enseguida me referiré al poema «John Cornford, 1936». Antes conviene destacar el sentido subversivo y contestatario que alojan otros textos citados en los informes.

Sorprende, por ejemplo, que el segundo censor estime que el erotismo de «El pecado» no sea óbice para que se publique. Leído con atención nos asomamos no sólo a la condena de la represión sexual de posguerra debida al integrista católico (Lacalle Ciordia, 2009), sino a algo mucho más grave: aquéllos que tenían que conceder el perdón, los sacerdotes, eran los mismos que abusaban de los adolescentes («entre turbias caricias / de homosexualidad o de perdón»). Lo que pone en juego «Poeta en tiempo de miseria», tras la invectiva encubierta contra José Hierro y el intertexto hórderliniano, es la falta de lealtad hacia los propios ideales, una acusación que se hace extensiva a todos los que traicionaron su memoria republicana y se vendieron al régimen con tal de llevar una vida acomodada y sin estrecheces. Recuerda a ciertos poemas del Cernuda de *Desolación de la quimera*.

Otros poemas mencionados son «Con palabras distintas» y «La concordia». Ambos construyen por medio de estrategias discursivas laterales una repulsa del tiempo histórico que abarca la dictadura franquista. El primero enuncia la posibilidad de una palabra emancipadora, ajena al poder, insurgente contra los clichés triunfalistas que germinan en los relatos legitimadores. Esa voz inviolable e ilesa se desprende de todo lo caduco y se impregna de vida; es contrahegemónica porque se aleja del canon poético dominante y de la retórica corrompida, por eso llega «con palabras distintas, que no reconocimos, /

contra nuestras palabras». ¿De qué palabra hablamos? De una palabra *à rebours*, aniquilante y primordial, no registrada en los circuitos por donde discurre la comunicación estandarizada. El segundo denuncia, a través de una fábula irónica, el discurso de la reconciliación, el fraude de una paz que no era tal, sino que respondía a las señas de la victoria enmascarada y la revancha. Percibo en él una contestación sarcástica a los fastos iniciados en 1964 por el régimen: los Veinticinco Años de Paz. «Quedó a salvo la Historia, los principios» revela la contracara de unos relatos impositivos y usurpadores de la memoria, y ese sentido se desliza dando a entender algo distinto de lo que se afirma literalmente («Jamás la violencia, cantó el coro, / unánime, feliz, perseverante»).

Cuando el censor se refiere a que la intención política está muy difuminada, nos damos cuenta de que el texto está postulando cierto tipo de lector que penetre en su espesor semántico y pragmático (Umberto Eco acuñó el nombre de *lector modelo* para esa instancia), que sepa colmar los espacios de indeterminación del sentido, que sea hábil a la hora de desplegar las múltiples implicaturas. Y esto es una diferencia relevante con respecto a la poesía social ortodoxa, de la que siempre se mantendrá alejado Valente.

«JOHN CORNFORD, 1936»

A pesar de todo lo que acabo de exponer, el expediente se resolvió con la prohibición de un solo poema («John Cornford, 1936»), sin que tuvieran más efecto el resto de observaciones de los censores. Ante esta circunstancia, José Ángel Valente le dirige una carta al director general de Información, Carlos Robles Piquer, con la intención de hacerle ver la incongruencia de esa medida. La misiva está fechada en Ginebra el 27 de noviembre de 1965 y dice así:

Querido amigo:

Me comunican ahora de la editorial de la Revista de Occidente que la Sección de Orientación Bibliográfica de tu Dirección General ha suprimido por entero en un nuevo libro mío, titulado La memoria y los signos, el poema «John Cornford, 1936».

Sé sobradamente que no faltarán cosas más importantes que ocupen tu atención; de todos modos, te agradecería mucho que presentases tu personal consideración a este pequeño problema. Recuerdo que en una carta tuya, recibida hace ya tiempo,

me indicabas que las cosas mías que tú mismo veías en Ínsula eran prueba de un margen de mayor flexibilidad en los criterios de censura. Esa observación me pareció justa entonces. Por eso me sorprende más la supresión del poema sobre John Cornford en el libro que ahora prepara la Revista de Occidente, pues dicho poema se había publicado ya en Ínsula y tal vez tú lo has visto allí en su momento. Pero, además, el poema en cuestión se reprodujo en una antología titulada Sobre el lugar del canto, que se publicó en Barcelona en 1963. No comprendo, pues, cómo este poema, que ya había sido autorizado dos veces por la censura de revistas y de libros, puede ser suprimido ahora por la Sección de Orientación Bibliográfica que nace, según tengo entendido, para dar a la censura liberalidad todavía mayor e incluso suprimirla como tal.

Creo que me asiste alguna razón para pedirte que, en defensa de la coherencia misma de los criterios de censura, hagas reexaminar este asunto. Por mi parte, escribo al editor para rogarle que no reajuste el libro antes de que yo tenga una respuesta tuya que, por supuesto, te agradeceré vivamente.

Recibe un cordial abrazo.

José Ángel Valente

La familiaridad con que se dirige al destinatario se debe a que Robles Piquer no era un desconocido. Los dos coincidieron a finales de los años cuarenta en la revista *Alférez*, perteneciente al colegio mayor Cisneros, junto a otros jóvenes intelectuales de orientación católica o falangista como Ángel Álvarez de Miranda, José María de Labra, Miguel Sánchez-Mazas y José María Valverde (López Pina, ed., 2010: 26-27). Los datos que aportaba Valente eran inobjetable: el poema ya se había editado en una antología previa y también en *Ínsula* (en el número 191, de septiembre de 1962). ¿No era entonces absurda la supresión? Por los documentos que se conservan en el expediente del Archivo General de la Administración se deduce que se solicitó un informe de urgencia para aclarar el asunto, redactado con fecha de 1 de diciembre:

Teniendo en cuenta el informe del señor Massa y que el tal Cornford fue uno de los componentes de la XV Brigada Internacional, uno de los más glorificados por el otro bando por su juventud, su intelectualidad y supuesto idealismo, se suprimió el poema (eso sin tener para nada en cuenta la personalidad de José Ángel Valente, colaborador de primera fila de Ruedo Ibérico –véase

por ejemplo la primera página de España 1964, publicación que constituye una diatriba del Régimen-). [] Efectivamente, dicho poema figura en otra colección, Sobre el lugar del canto, obra autorizada en 1963, pero cuando el título varía como pasa constantemente con estas colecciones de poemas políticamente «dudosos» no puede comprobarse si uno de estos poemitas fue o no autorizado anteriormente.

Tras esta justificación, todo se resuelve a favor de Valente con fecha de 6 de diciembre, y el poema se restituye «a la vista de las alegaciones formuladas en el escrito». Claudio Rodríguez Fer y Trea Blanco (2014: 96-97) señalan que en el archivo de Valente se conservan dos cartas más: una del poeta insistiendo en el mismo asunto y otra de Robles en la que éste le informaba de la autorización y le explicaba las razones de la primera denegación. Añaden que Robles acusó recibo del envío de *La memoria y los signos* y lo felicitó también con cierta sorna por la inclusión de «John Cornford, 1936», el cual esperaba «ver reproducido en los Cuadernos de Ruedo Ibérico».

Pero ¿quién era exactamente John Cornford? ¿Por qué se fija en él el autor de *La memoria y los signos*? Cornford era hijo de un célebre profesor de Filosofía Antigua de la Universidad de Cambridge, publicó poemas y artículos en *The Cambridge Review*, y desde muy joven militó en el partido comunista británico. Cuando estaba de vacaciones en Francia, cruzó la frontera y de inmediato sintió la necesidad de alistarse en una de las columnas del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM) que luchaba en el frente de Aragón. Más tarde, Cornford se integró en la XIV Brigada Internacional (no la XV como señala el informe ministerial), que se había formado en Albacete bajo el mando del general polaco Walter. La compañía británica la componían ciento cuarenta y cinco hombres, que fueron pronto enviados al frente de Andalucía. La mañana del 27 de diciembre perdió la vida en la batalla de Lopera (Jaén), a la edad de veintiún años (Medina Casado, 1999; Binns, 2004; Celada, González de la Aleja y Pastor García, 2006). El poema de Valente es, por tanto, estrictamente testimonial y en su apertura adelanta en prolepsis el sacrificio del poeta abatido por las ráfagas de las ametralladoras cuando trataba de tomar una colina: «John Cornford, veintiún años / ametrallados en el aire / en que han nacido estas palabras». En cualquier caso, la verdad poética («Esto fue en Córdoba, en diciembre») se solapa con la verdad

histórica, porque aquélla incorpora ecos lorquianos de tragedia. Los eneasílabos dominantes en la composición transmiten un ritmo par, exacto y percutiente, dentro de un diseño formal muy trabado mediante distintas figuras de repetición, tanto en el plano fonético como en el morfosintáctico. Este homenaje enlaza con la poesía republicana dedicada a las Brigadas Internacionales, especialmente con el folleto publicado en 1938 por Ediciones Españolas, y que recoge versos de Antonio Machado, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Juan Gil-Albert y Emilio Prados, entre otros. Compuesto pocos años antes del poema que comento hay que recordar «1936», de Cernuda, en homenaje a un soldado de la Brigada Lincoln (Esteban, 1998).

En un libro donde el hilo conductor es una lectura moral de la memoria, lo que realmente le interesa a Valente es poner de relieve la continuidad entre el pensamiento y la acción, a la vez que denuncia el evasimismo de otros escritores como hizo el propio Cornford («All we're brought are our party cards / Which are no bloody good for your bloody charades»), la pérdida de fe en las causas que creyeron justas: «La inteligencia aún se pasea / en tren de lujo por los versos / mientras esperan que otros caigan / para sentir horror de pronto». Se alude aquí también al desengaño político de escritores como Auden (López Castro, 1992: 60), y se enfatiza la continuidad entre escritura y vida —pura cosmovisión romántica— a través del recurso de la memoria como dispositivo ético que da relieve y sentido al presente. El poema recalca «Ametrallados, no vencidos / veintiún años» porque permanece el recuerdo de su valor (el recuerdo de la *virtus*, de la que se hace eco el sujeto lírico colectivo).

«John Cornford, 1936» era uno de los poemas más directos y referenciales del conjunto, de ahí que fuera uno de los que con más insistencia atacó una censura de criterios cada vez más vacilantes (ese carácter imprevisible también constituía un peligro para los creadores). No era ni mucho menos el más crítico del conjunto, pero sí se podía deducir de él una intención transparente, ya que el nombre y la fecha simbolizaban un determinado imaginario ético. Se entiende que la intervención de Robles Piquer permitió la reedición del poema, ahora en un libro cuyas cargas de profundidad no siempre fueron detectadas por los radares del régimen. Es muy probable que Valente, al mencionar la sección de orientación bibliográfica como antesala a una futura supresión de la censura, sospechara que en realidad se trataba de una cortina de humo, de un mero eufemismo. La ley de prensa

auspiciada por Manuel Fraga en 1966, que terminó con la censura previa, supuso una apertura sólo aparente y bastante falaz pues, si bien bajaron las denegaciones con respecto a la etapa anterior de Arias Salgado, aumentaron las tachaduras y el silencio administrativo. *La memoria y los signos* interpela a los pasajes ocultos de la memoria subterránea, se aferra a un lenguaje portador de conocimiento y revelación frente a los estereotipos de la propaganda totalitaria. Su calado metapoético y metahistórico (Valente muestra que son complementarios) hace de él uno de los libros esenciales de la poesía de posguerra. Factores literarios y extraliterarios obraron para que los mecanismos de la censura no lograran neutralizarlo.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, Manuel L. (1980), *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península.
- (1982), «Censura y autocensura en la producción literaria española», *Nuevo Hispanismo*, 1, pp. 169-180.
- Binns, Niall (2004), *La llamada de España. Escritores extranjeros en la guerra civil*, Barcelona, Montesinos.
- Celada, Antonio R., González de la Aleja, Manuel, y Pastor García, Daniel (2006), *Los brigadistas de habla inglesa y la Guerra Civil española*, Salamanca, Ambos Mundos.
- Cornford, John (1986), *Collected Writings*, ed. de Jonathan Gallassi, Manchester, Carcanet.
- Esteban, José (1998), «Las Brigadas Internacionales y la Guerra Civil en la literatura», en Manuel Requena Gallego (coord.), *La Guerra Civil española y las Brigadas Internacionales*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 133-146.
- Gubern, Roman y Font, Dòmenech (1975), *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros.
- Lacalle Ciordia, María Angeles (2009), «José Ángel Valente: la memoria histórica», *Cuadernos del Marqués de San Adrián. Revista de humanidades*, nº. 6, pp. 19-64.
- Larraz Elorriaga, Fernando (2014), *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Oviedo, Trea.
- López Castro, Armando (1992), *Lectura de José Ángel Valente*, León, Universidad de León.
- López Pina, Antonio (ed.) (2010), *La generación del 56*, Madrid, Marcial Pons.
- Medina Casado, Carmelo (1999), «John Cornford: Cambridge, 1915-Lopera (Jaén), 1936», *Actas del VIII Congreso sobre el andalucismo histórico. Córdoba: 25, 26 y 27 de septiembre de 1997*, Córdoba, Fundación Blas Infante, pp. 425-437.
- Rodríguez Fer, Claudio y Blanco de Saracho, Trea (2014), «Valente en Ginebra: memoria y figuras», en Claudio Rodríguez Fer (ed.), *Valente vital (Ginebra, Saboya, París)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 13-361.
- Uceda, Julia (1999), *Los muertos y la evolución del tema de la muerte en la poesía de José Luis Hidalgo*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- Valente, José Ángel (1999), *Obra poética. 1. Punto cero (1953-1976)*, Madrid, Alianza.



CONVIVIO
VIVIS.

ONVIVIO





► Biblioteca Clementinum de Praga, República Checa, siglo XVIII

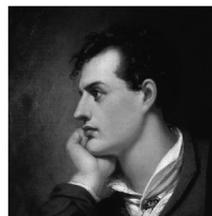
Lord Byron

Diarios

Traducción, introducción y notas de Lorenzo Luengo

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018

384 páginas, 22.50 € (ebook 14.99 €)



Lord Byron
Diarios

Traducción, introducción y notas de Lorenzo Luengo



Los papeles de Byron

Por WALTER CASSARA

En la remota península de un Kamchatka hipotético, en un Kamchatka de puras neviscas mentales, cuyos paisajes sublimes sólo han de existir en la memoria de cuatro dandis pretéritos –¡oh, aquel destello póstumo del último farol de gas de Montmartre!–; allí, donde arrecian las tormentas árticas y se extiende la taiga siberiana, entre esbeltas coníferas, osos polares y morsas que caminan sobre sus colmillos, es sabido que uno puede encontrarse también, al rato que empieza a curiosear, a un señor muy pulcro que se pinta el pelo de color verde esmeralda, y que viste un magnífico abrigo de doble botonadura, con el cuello muy alto y las bocamangas muy amplias, el paño tan lustroso y carcomido por las polillas, que uno diría que se trata de la misma oscuridad del alma en persona, manifestándose en silencio por

sus agujeros. Este señor con afeites de lechuguino y tics versallescos que lindan ya con lo esperpéntico y lo esquelético, en consonancia indudable con los rigores del clima, se llama Charles Pierre Baudelaire, y si ahora lo vemos allí, traspapelado en el extremo oriente ruso, gesticulando como un loco en el jardín de un manicomio, temblando de frío aunque firmemente apoltronado al frente de una cacharrería, glorieta o quiosco muy vistoso, donde se amontonan toda suerte de trastos y jeroglíficos, algunos de los cuales pasaron en otros tiempos por el colmo de la modernidad; si lo vemos allí, se debe a que otro señor apellidado Sainte Beuve¹, coetáneo suyo y supuesto amigo, un maestro de escuela con ínfulas de caporal: petiso, calvo y coronado absurdamente por un fez, gran crítico literario –y por tan-

to, un organismo amorfo—, lo envió en su día a intercambiar opiniones estéticas con los ciervos y los cormoranes, con las ballenas jorobadas y los cachalotes, y, sobre todo, con los yakutos, los habitantes autóctonos de la taiga, eximios cazadores y jinetes, últimos vástagos de Gengis Kan, hombres radiantes y misteriosos, que llevan dibujado en la piel el sortilegio de las auroras boreales.

En principio, si nos dejásemos guiar por las apariencias, por los capítulos más teatrales de una biografía ya de por sí harto teatral, no vacilaríamos en afirmar que George Gordon Byron —el sexto lord de una estirpe normanda de hábiles e infames bucaneros— fue el primer ciudadano, el monarca absoluto de aquella Kamchatka simbolista o decadentista que se imaginó Sainte-Beuve. No obstante, como abuelo del simbolismo o del decadentismo, puesto a servir en el quiosco baudelairiano, metido a la fuerza en el molde del dandi finisecular, sentimos que el personaje hace agua por todas partes; que se confiesa completamente fuera de lugar, se asfixia y huye despavorido: demasiada alharaca, demasiado *champagne* e incienso, demasiados chalecos de raso y *foulards*, demasiados petimetres. De manera que no, de eso nada: en las fondas atestadas de Kamchatka ya no cabe un solo individuo emplumado más, mucho menos habrá sitio para un hidalgo, un héroe auténtico, un subversivo de verdad..., uno en fin a quien no le embriagan las lociones exóticas ni el cáñamo indio ni los trajes a medida; uno que pretende dinamitar con su verborragia el meridiano de Greenwich, pero que a su vez se niega a seguir haciendo aspavientos con la lengua; que no sólo anhela un traje y una reputación, sino un mundo libre de mediocridad, hecho a su medida; porque acudir a la tertulia de moda o granjearse fama de bohe-

mio; borrar poemas ligeros o sentimentales; recubrir chatarra cursi con papel satinado es algo que puede hacer cualquier hijo de vecino. En cambio, dar la vida por algo más que la propia imagen destilada en agua de rosas; ser el cuerno de caza de los ventarrones revolucionarios; ser la alegoría de la libertad conduciendo al pueblo griego; el *fatum* de la desesperación y la juventud; el príncipe de los ángeles rebeldes; el sol negro de la melancolía; la imposible grandeza del hombre...

En las antípodas del tipo letrado, la garduña de escritorio con sus castos tinteros y sus plumas de ave, el candil humoso y el sosiego del cuarto noctámbulo, Byron reniega de la laxitud monástica, el voto y la parafernalia sedentes que conlleva, en buena medida, el oscuro ministerio de las palabras; conoce de sobra las secuelas deformantes, el exoesqueleto caprichoso del lenguaje que algunos —enfermitos por naturaleza— esgrimen como un atributo de su persona o un baluarte contra la frialdad del mundo. Después de todo, como él mismo dijera, con justos motivos: «nadie que pueda llegar a ser algo mejor debería convertirse en poeta». No, el poeta byroniano no se resigna a ser sólo un enfermito gris y titubeante, gorrión aburguesado que avienta sus sílabas catarrosas al claro de luna, con la renuencia absoluta de la historia y, a veces, también de la gramática. Y sin embargo, el gorrión sedentario y enclenque siempre le anduvo revoloteando, lo persiguió como un vampiro desde la infancia pordiosera y minusválida; desde aquel pollito con la pata felona y atrofiada; desde el famoso pie maltrecho que él convertirá luego en el tobillo aligero de algún dios andrógino, del mismo modo que se encabalgará al pedestal de la estancia spenseriana y no volverá a desmontarse

de allí nunca más; la estancia spenseriana, ese tralátralá-tralátralá-tralá multiplicado por nueve, infinito como una asíntota, que de su mano –o de su pie– se repicaría *ad nauseam* por buena parte del mundillo decimonónico; su firma registrada, aunque no fuera exactamente la suya; el estándar que lo catapultó a la gloria de un día para otro, al cual él añadió –según dicen– poco y nada: los aires aventureros, un tono medio conversado, cierta ingeniosidad como de *spicatto* en el juego de la rima.

Muchas veces, las grandes personalidades se parecen a esos cuerpos adictos al gimnasio, «buonarottis» de cartón piedra con los músculos harto bruñidos, sobreactuados, hipertróficos, bajo los cuales ha ido a refugiarse, probablemente, un alma abucheada y raquíta. Visto a través de nuestra época de banalización y liquidación frenética del yo, época en la cual todo atisbo de individualismo (y éste bien puede consistir sólo en una mínima discrepancia con la *doxa*) resulta grandilocuente o sospechoso, el yo byroniano quizás nos rechine demasiado, quizás nos suene a eso: pura personalidad hipertrofiada, puros esteroides románticos, un amasijo espléndido entre Parsifal y Lou Ferrigno, entre Napoleón y el payaso *It* –fosforescencias magnéticas de una perla maldita–. Y si la sensibilidad romántica, en general, desde el aquí y ahora, se nos antoja como algo hipertrofiado, grotesco, ello quizás se deba a que nos recuerde en demasía el mundo empíricamente anoréxico en el que vivimos, los rígidos algoritmos que administran nuestra lista de experiencias y emociones; la telaraña de terminales apáticas en que hemos convertido la tierra; el vaciamiento de la vida privada; lo societario anodino donde se están labrando, en estos momentos, los moldes subjetivos que com-

pondrán las próximas instituciones sociales y el próximo arte. Dentro de estos moldes tan exigüos, ¿dónde podría encajar un individuo con semejante personalidad y semejante pedigrí? Surgido de la baja nobleza normanda; escolarizado en la niñez por el cura casoso de una parroquia perdida en Escocia; único vástago de las refriegas maritales entre un vividor de poca monta y una dama regordeta y chillona; uno a quien un buen día le cayó del cielo aquel título amarillento de la nobleza británica, y con ese golpe de fortuna todo cambió de repente, y el niño casi expósito de la aldea pasó de coleccionar manzanas para el desayuno de la madre a sentir que iba a ser un William Wallace o un Carlomagno, un carbonario o un semidiós; uno en fin condenado, por toda la eternidad, a remar en las galeras del propio nombre, como aquel caudillo cosaco, Iván Mazepa, que galopó hasta los confines de la tierra batiéndose con el espejismo de una patria mítica, cuando en realidad iba amarrado al caballo mecánico de la muerte.

Tantos títulos de sangre azul que sólo valen como papel picado, mala hierba de los panteones, pero George Gordon –que nunca olvidaría al niño pobre y patihendido de Aberdeen, ni tampoco las befas en cerrado escocés de mamá gorrina– esgrimió el suyo a modo de cimitarra turca contra la cámara de los lores: cimitarra que fungía a la vez de arpa de Ossian, con aquellos motivos vagamente celtas que animaban los salones, las enaguas y abanicos más distinguidos de la época con los aires bizarros del Valhala. Y el recuerdo de las penurias y humillaciones pasadas en Aberdeen, a orillas de las Highlands, tocaría en su arpa-cimitarra con el mismo vigor que las rabetas de señorito gótico, las veleidades de cuna que ya comenzaban a espumarle la cabeza; es de-

cir, en otras palabras, con los tormentos de aquella enfermedad aristocrática llamada «genio», enfermedad que solía confundirse en el romanticismo con la poesía, o más bien con la vivencia de la poesía como un imperativo existencial. Entonces, como si de la explosión de una supernova se tratara, toda la ingénita *hybris* romántica, más toda la resaca de la euforia revolucionaria que agitaba a la juventud europea a principios del diecinueve, se descargaría sobre aquel linaje monstruoso y maldito, aquella raza insufrible a la cual el pequeño Lord estaba predeterminado desde siempre, por derecho natural o quizás sólo por llevar en los genes el temple –mezcla de ensueño mercantil y apego megalómano a la aventura– de aquel abuelo vicealmirante que dio la vuelta al mundo en la infausta expedición de Anson. Dicen algunos que de ese linaje, de esas circunvalaciones linfáticas y enfáticas, de esos genes que hoy llamaríamos «egotistas» desciende directamente el *Übermensch*, el supra o ultrahombre, el más allá del concepto-hombre, el nuevo animal humano –superado e insuperable–, el gigante con pies de gacela que entró a los martillazos en la historia de la filosofía para poner todos los valores del revés, o en el sitio que le corresponden. Pero, esto ya sería harina de otro costal, y por lo demás, a diferencia de Nietzsche, ni con el martillo ni con la pluma, ni siquiera con el fusil filósofo el anti-señor de Kamchatka; le bastó con vivir su vida, con habitar en su personalidad, en su megalomanía desbocada. El individualismo pequeño-burgués, que a veces suele confundirse con el romántico (aunque de romántico sólo tiene el mobiliario), era algo que no le concernía.

Por la mañana estuve leyendo un rato a Pope (nadie actualmente le llega a los talones); luego salí a montar, disparé unos tiros

al aire y volví del campo para un tentempié: agua mineral y galletas de soda; después alimenté al gavián, hice mis ejercicios de pugilato, escribí una oda a Napoleón, me entrevisté con el notario por el tema de la deuda tributaria y envié una carta a Lady Melbourne, describiéndole las extrañas liturgias amorosas de la chica Hipotenusa. Antes de ordenar que me preparen el coche para acudir a la sesión del Parlamento, empecé una novela, a los veinte folios decidí echarla a las llamas, se parecía demasiado a mí mismo...

A bulto y exagerando un poco, así podría extractarse el día a día byroniano según la marcha agitada que se deja entrever en sus diarios íntimos: marcha que comienza en Londres, en el otoño de 1813, cuando el poeta ya hizo su *grand tour* iniciático por las tierras calientes de España y Portugal, Grecia y Turquía, Albania, etcétera; cuando ya se ha puesto inútilmente al servicio del general Castaños en la causa por la Independencia española (el general todavía sigue buscándole algún sentido al parloteo patriótico de ese niñato), y ha besado la mano del mismísimo Bonaparte asiático en persona, Alí Pachá, a quien admira y odia por las mismas razones que admira y odia a todos los déspotas, y además ha recorrido a nado –con el pie doloso que le flojeaba un poco– esa milla legendaria que en el estrecho de los Dardanelos empalma un continente con el otro, etcétera, y del mismo modo se ha zambullido por la puerta grande en la alta sociedad de la regencia, en el gran festín de la porfiria con los dos primeros libros del *Childe Harold* que todas las señoritas galantes ya tienen o esperan tener, debidamente encuadernados en pasta roja y expuestos en las vitrinas de la biblioteca, o mejor debajo de la almohada.

En unos meses cumplirá veintiséis años; los recuerdos del Bósforo comienzan a des-

vanecerse; otra vez se le nota en la piel ese tinte rosáceo de los hijos del Támesis; las palabras, los actos, las impresiones, todo se lo va engullendo esa ciénaga omnívora que llamamos pasado, si bien jamás olvidará el suave perfume de las flores acariciadas en la penumbra del serrallo: vuelve cada noche en el sueño y de pronto se torna una calle misteriosa que no conduce a ninguna parte. Lo enferman tantos halagos y melindres de la *gentry*. Está en la cresta de la ola, sin embargo se siente un comediante de feria en horas bajas, el viejo flautista de Hamelín con su corte celestial de niños y ratas, sentado en un trono invisible y viviendo –o más bien muriendo– a costa de la flema y la insularidad inglesas. Son tiempos de producción a destajo, desde *El Giaour* y *La novia de Abydos* hasta *El Corsario* y *Lara*, tiempos en que nuestro milord necesita amortizar sus viajes rumbo a la cuenca mediterránea, y entonces se pone a parir en métrica muy fluida, rizando hasta el delirio el pareado heroico, esos folletines de capa y espada (¿*westerns* góticos, óperas rock *avant la lettre*?) que terminarán multiplicándose por buena parte del Viejo y el Nuevo Mundo, en los cuales su personaje se españoliza o albaniza, se islamiza o heleniza indistintamente; deviene bandido sentimental, caudillo de mirada oscura, reo con guantes de cachemira y un mayordomo quisquilloso, que carga de mala gana con los bultos y los berrinches del patrón; raros artefactos aquellos, devaneos miliunano-chescos, cantares de gesta orientalizantes, relatos de aventura: algún enterado quizás podría historiarlos como anuncios del *pulp fiction* y de la novela posmoderna, aunque difícilmente lograrían motivar cierto interés actual salvo en el investigador o en el gitano de la almoneda.

En una época de filigranas obsesivas como lo es la contemporánea, nos hemos habituado a valorar la poesía en cucharaditas, a calibrarla por centilitros o en dosis homeopáticas, porque somos gente juiciosa y prosaica, colmada de albúminas y aspiraciones transgénicas, o bien porque intuimos que la poesía es algo frágil y sólido a un tiempo, muy volátil, algo que escasea en estado natural y también en estado de poema; en cambio, al joven *Harold* los versos le brotaban de a millares, le florecían como margaritas o como un picor en todo el cuerpo; sus neurotransmisores generaban corrientes eléctricas en forma de rimas encadenadas; respiraba y bullía, copulaba y dormía, hablaba consigo y con el vecino, se ensordecía frente al mar, todo ello en redondos pareados de bronce o de madera balsa, que raras veces perdían el compás, aunque no así la medida. No obstante, aún en su aberración esférica y con toda la hojarasca ornamental que prodigan, aquellos folletines en verso (*El Corsario*, *Lara*, etcétera) resultarán en la actualidad, para quien se atreva a escalarlos, más interesantes que los típicos novelones históricos que se habían puesto de moda por la misma época. Al menos, desde la compleja modulación del relato, los múltiples puntos de vista que intervienen en el desarrollo de la trama, con los sutiles cambios de registro en la enunciación que ello supone, estos artefactos únicos, tan ingenuos en apariencia, arrojan entre sus meandros inciertos estrategias narrativas bastante aventajadas para su tiempo, como la alternancia de varios narradores en el mismo plano, la interiorización de los diálogos, el escorzo descriptivo, la digresión exagerada y otras maniobras diegéticas que no comenzarían a experimentarse abiertamente sino hasta el final de la centuria, ya con el declive de la novela naturalis-

ta. Y quizás lo más original, lo más «moderno» se manifieste en el resultado anómalo de estos textos, en el hecho de que hayan sido escritos según normas clásicas de versificación, pero que de igual manera terminasen, paradójicamente, desbandándose en lo contrario, esto es en un reflujo discursivo que excede las clasificaciones habituales de género y de «buenas letras»; una masa ígnea, compacta y a la deriva como un meteorito, que apenas roza la poesía –o bien, la desborda por completo–, y que parece poder acogerlo todo en su descomposición: de la piedra fina al polvo y la baratija, de lo más sublime a lo más mediocre.

Algunas madrugadas, al franquear el portal de Piccadilly 13, volviendo del enésimo baile de la semana o la última cabezadita en la ópera, piensa que ese reflujo discursivo – *the mind's canker in its savage mood* –, esa lava líquida que se zarandea en su interior, quizás sea sólo un abuso de la juventud, como lo es, en gran medida, toda la buena y mala poesía que ha leído últimamente; en cualquier caso, no será el adefesio que señalan algunos plumíferos en la prensa; al fin y al cabo, como él mismo lo ha consignado hoy por la tarde en su dietario: «ningún libro puede ser del todo malo si encuentra un lector, aunque sea sólo uno, que pueda decir lo mismo con absoluta sinceridad». El camino que va desde *Childe Harold* hasta el *Don Juan* es rápido y tortuoso, y desde luego no conduce al cadalso nupcial de Piccadilly 13 en donde Ana Isabella lo aguarda todavía despierta, en ascuas y con un puñal al-

zado en la mano derecha (en la otra sostiene una cabeza frenológica), sino que se dirige hacia Suiza e Italia, hacia las montañas idílicas de Rousseau y hacia la no menos idílica demencia del Tasso: a cualquier parte, a cualquier destino menos a la pérfida Albión donde aquel monarca obtuso sigue criando verrugas y perorando efusivamente con los gamos en los jardines del palacio; donde mandan los amigos de Mr. Pitt con sus mojjigaterías y su léxico fenicio; donde abundan las miradas traidoras en la penumbra y los niños de rizados etéreos, perdidos en la neblina del Hyde Park, que fantasean con un 18 brumario de la belleza. Se demora un rato observando el parpadeo de los faroles en la calle, luego se decide a cruzar el portal y se sorprende de no estar atravesando la sublime puerta, no estar adentro de aquella segunda persona que se encontró por casualidad en los montes de Albania; *salam aleikum* murmura para sí y aspira en el aire el aroma dulzón del tabaco turco; después, en un abrir y cerrar de ojos, como si aquellos cinco años de residencia en Inglaterra hubiesen sido sólo un paréntesis o una farsa, va a emprender aquella larga huida por los Alpes que concluirá –al término de casi una década– en los pantanos de Mesolongi, vencido por la malaria y arañando el campo de batalla; Mesolongi, en la Grecia otomana, es decir: más o menos en el mismo punto o *topos* donde se erigió la estampa mítica de milord, con sus labios carnosos de mulato jónico, su colección de mosquetes y su leyenda venérea.

¹ El ingenioso *dictum* de Sainte-Beuve que da el pie a este juego ficcional es el siguiente: «M. Baudelaire ha encontrado la manera de construirse, en el extremo de una lengua de tierra considerada inhabitable y más allá de los confines del romanticismo conocido, un quiosco raro, decorado, muy decorado, muy atormentado, pero coqueto y misterioso. [...] Ese quiosco peculiar, hecho de marquetería, de una complejidad ajustada y compleja, que desde hace tiempo atrae las miradas hacia la punta extrema de la Kamchatka romántica, yo la denomino la “folie Baudelaire”». El subrayado es mío. V. Calasso, Roberto: *La Folie Baudelaire* (Anagrama, Barcelona, 2011).

Juan Arnau

El sueño de Leibniz

Pre-Textos, Valencia, 2019

292 páginas, 20.00 €



El velo de la conciencia

Por JESÚS AGUADO

En su *Manual de filosofía portátil* (Atalanta, 2014) Juan Arnau defiende, para contrarrestar el «espíritu de la pesadez» que infecta esta disciplina, una filosofía para caminantes, una filosofía portátil que, en vez de grandes sistemas indigeribles, ofrezca «ironías, vislumbres, migajas». «Una filosofía en la vida, no la vida en la filosofía» que nos haga inteligentes sin robarnos en el proceso la empatía, la congenialidad o la conciencia. Es lo que hizo él en este libro: un repaso a la filosofía occidental según sus filósofos más relevantes (veinte autores que van de adelante a atrás, desde Lévi-Strauss hasta Heráclito) o, para ser más exactos, según los filósofos con los que al propio Juan Arnau le hubiera gustado compartir una conversación o un banquete. O un paseo. O un pequeño viaje. O la exploración de una mina

(quizás con Novalis) o de un volcán (probablemente con Empédocles). Filósofos que, contados por él o sentados junto a él, bajan la voz para que podamos entender lo que nos dicen sin sentirnos amenazados, amedrentados o expulsados, es decir, con clara voluntad de compartir experiencias mentales y biográficas, y ya no de aleccionar, competir (en juegos dialécticos, en coherencias o destrezas técnicas sin alma) o reivindicar medallas o puestos de honor en la historia.

En *El cristal Spinoza* (Pre-Textos, 2012) y en *El efecto Berkeley* (Pre-Textos, 2015) —que forman una trilogía, hasta el momento, con *El sueño de Leibniz*— ya ensayó este modo de hacer cercanos, casi contemporáneos, a filósofos con fama de difíciles y de oscuros. Filósofos para profesionales de la filosofía transformados en seres accesibles,

sin necesidad de banalizarlos o de convertirse uno en mero divulgador de sus ideas. Filósofos de repente vivos que nos permiten acompañarles en sus peripecias vitales e intelectuales con naturalidad (no parece haber entre nosotros un salto de siglos, de mentalidades, de contextos sociales o de intereses), con curiosidad (que parece mutua: ellos tan curiosos de nosotros, sus lectores, como nosotros de ellos) y con alegría (piedra de toque de que uno está, como persona y como ser de cultura, en el camino verdadero o en uno de ellos). En estos libros Juan Arnau hace el milagro de que la filosofía y la vida se reivindicuen a sí mismas sin rechazarse mutuamente y sin retarse a estériles duelos de primogenitura que ya sabemos cómo terminan. Lo hace, además, elaborando una literatura de gran calidad; y escribiendo con una pasión estilística y con un enorme sentido del ritmo que, además de deleitar a quienes se adentren en ella, forma parte de un método filosófico que definiendo, al menos de manera implícita, que un texto poco especiado no se saborea bien y, a menudo, provoca molestos ardores de estómago.

De Leibniz ya se había ocupado Juan Arnau en *Manual de filosofía portátil*. Ahí le dedica un capítulo que titula «Genio de continuidad» y cuenta que tuvo una «vida indescifrable, de éxitos parciales y grandes decepciones» y que fue un extraño incluso para sus contemporáneos. Al hilo de sus ideas centrales (la de la mónada en primer lugar, pero también la de armonía, continuidad, universalidad, la dinámica o energía interna que hay en todo lo vivo, o ese atractivo principio de plenitud que afirma que el mundo mejor, también el de las ideas, es el que está más lleno), nos vamos enterando de sus múltiples intereses (to-

das las ciencias sin excepción, además de la genealogía, la jurisprudencia, la historia, la numismática, las orugas o las destilerías de brandy), de sus viajes interminables (de un extremo de Europa al otro mientras rellenaba cuadernos de letra temblorosa en carruajes que avanzaban por caminos casi impracticables), de sus variadas actividades (desde agente secreto hasta consejero de casas reales, desde bibliotecario a fabricante de máquinas aritméticas capaces de sumar números de doce cifras o de cronómetros, desde aspirante a unir todas las religiones y saberes hasta diseñador frustrado de un instrumento que permita diferenciar el bien del mal) y de la gran cantidad de genios a los que fue tratando a lo largo de sus días (quizás el más eximio de todos sea Spinoza, cuya *Ética* califica de libro peligroso; pero también trató a Brand, el inventor del fósforo, a Becher, químico, a Swammerdam, microscopista, a Hude, matemático, a Boyle, a Halley, a Grimaldi, jesuita experto en China, y a muchísimos más). Un hombre, deducimos, inquieto, algo arribista, soltero (se planteó casarse a los cincuenta años, pero lo descartó para no distraerse de lo que más le interesaba), gran corresponsal (unas veinte mil cartas, entre las que destacan las que dirigiera a la princesa Sofía) y que falleció solo y sin nadie que se hiciera cargo de su entierro.

Este Leibniz es el que se pone a soñar, ya desde el título, en el último libro de Juan Arnau. Porque es cierto que, según avanzamos por él, vamos repasando muchas de sus teorías centrales, que además necesitamos para encajar al personaje en un sistema y al revés, pero también que lo que al autor parece interesarle más es desarrollar una teoría y una práctica del sueño que nos ayude a entender algunos de los misterios de lo

real. Leibniz, según se nos cuenta, se iba a la cama «armado» con un cuaderno para poder cazar los sueños al vuelo y así, frescos, sin darles tiempo para pudrirse, poder enlazar lo emanado en ellos (imágenes, historias, ideas, insólitos enlaces lógicos, una nueva concepción del espacio y del tiempo) con lo producido previa y posteriormente por la vigilia. Los sueños ayudan a desgarrar el velo de la conciencia, que necesita estos pequeños temblores oníricos, y las asociaciones fantásticas que despiertan en ella, para no dejar de estar conectada con el mundo diurno. En los sueños, en efecto, se «fragua la energía de la vida», esa sucesión de experiencias que es también una sucesión de experimentos con las infinitas identidades y máscaras a disposición de cada cual. Y aunque en ellos se «quiebran las leyes de la vigilia», su «tiempo ignoto» nos ayuda a recoger «todo aquello que pasó desapercibido, rememora las impresiones más tenues [...] y las devuelve con una agudeza e intensidad singulares» y hace que los recuerdos, «agazapados bajo la escena iluminada por la conciencia», salgan atraídos por su luz lunar y aspiren a la luz mientras buscan «la sensación, la materialización, una vida sanguínea propia, una pulsación». Gracias a los sueños «la memoria aprovecha el suspenso de la percepción y toma la conciencia al asalto» haciendo que todo esto (sueño, percepción, conciencia y memoria) participe de un mismo «arte de la alucinación». El sueño, en fin, traspasa el peso de la coherencia y de la verosimilitud del cuerpo, que gobierna con mano de hierro la vigilia, al espíritu, lo que nos permitirá valorarlo en su justa medida.

En varios lugares del libro se nos cuentan sueños de Leibniz. Hay uno que se repite: que está a punto de perder un barco. En otro

se describe un antro oscuro y subterráneo (el más extenso y alegórico de todos). En un tercero nos dice que, antes de dormir, y para inducir así un sueño en concreto, consulta en un diccionario la palabra «rojo». En las páginas finales vemos cómo un emocionado Leibniz (o un emocionado lector que se deja contagiar por su palabras de despedida) dice que necesita sueños para pasar la laguna Estigia y, una vez allí, apagar la pequeña y vacilante vela con el que ha pretendido iluminar su vida (además de con «la música, la luz de la luna»). Pero lo más interesante no parecen ser los sueños en sí, ni esa compulsión hermenéutico-taxonomica que desde Artemidoro hasta Freud estropea nuestro acceso y nuestra relación con ellos, sino el hecho irrefutable de que ofrecen escenarios distintos de aquellos en los que se desarrolla nuestra existencia despierta y que, al hacerlo, sugieren que puede haber lugares completamente distintos de los habituales e incluso otros mundos.

En este punto Arnau hace cruzar tres de las preocupaciones centrales de *El sueño de Leibniz*. La primera es común a muchas épocas y autores (el hinduismo, el taoísmo, el budismo, el barroco cristiano, etcétera): la posibilidad de que esta breve vida no sea más que un largo sueño del que despertaríamos al morir, y que los cuerpos son sombras que pasan. La segunda es cómo el alma adquiere un protagonismo durante el sueño en detrimento del cuerpo (aunque alma y cuerpo, como se dice en un hermoso pasaje, no siempre duermen juntos) que a alguien atento e inspirado (e ilustrado por ejemplos que trae a colación el autor extraídos de la antropología, la mitología y la historia) podría usar para demostrar muchas cosas acerca de ella: que sabe de antemano todo lo que sobrevendrá, que conoce el infinito aunque

no lo sepa, que su estructura y su comportamiento son arquitectónicos, o que es eco de las cosas eternas. La tercera ya se ha sugerido con anterioridad: que soñar supone un cambio de teatro que refleja ese otro cambio de teatro al que nos conduce la muerte y en el cual el ser humano, como animal sideral (esa «minuciosa réplica del cosmos») que es, tiene que representar el papel de hacerse cargo de un sí mismo o de una mónada cuya obligación esencial es armonizarse con los otros sí mismos y mónadas, con lo que existe y lo que no existe, con Dios (ese afuera de lo que está adentro de nosotros), y con esa perspectiva y apetito del mundo sin los cuales no puede haber conocimiento, voluntad de crecimiento espiritual, vida plena, o arraigo de nuestra parte visible con nuestra parte invisible.

En el libro, como se decía antes, se repasan muchas de las ideas de Leibniz. Y otras muchas de Juan Arnau, que no siempre deja clara la frontera entre la glosa y la aportación personal. Libertad de creación o de recreación que ilumina, por un lado, la calidad de la amistad entre el alemán del siglo xvi y el español del xx y que enfatiza, por otro, que lo importante no es de quién sean las ideas sino que haya ideas y que puedan transmitirse, ofrecerse o dejar flotando en el aire para hacerlo más respirable. Algunas de esas ideas se metamorfosean en metáforas: «¿Puede hacer Dios una piedra que no pueda levantar?», «Sin la mente el cuerpo sería un motón de grava», «Si se diera

algún vacío en la naturaleza, se daría también en la sabiduría, pues Dios habría dejado algo sin cultivar», «Cada mónada o espejo viviente representa el universo desde su propio punto de vista», «Hay mónadas que viven en pozos, rodeadas de oscuridad, y reflejan los aspectos tenebrosos de este universo», «Hay en nosotros un candil que ilumina la opacidad de las cosas» o, en otras muchas que podrían citarse, «El mundo entero está en cada una de sus partes como gotas de rocío que multiplican la luz del sol naciente».

Juan Arnau ha escrito un libro donde la metafísica, que interviene en muchas de sus frases, ha condescendido a emplear el lenguaje de la literatura epistolar, del diario o de la máxima a vuelapluma. En él vemos cómo el lejano y abstruso Leibniz se convierte, por arte de magia (la magia de la reflexión bien temperada por la escritura; y la de la escritura bien afiada por la reflexión), en alguien cercano, en un invitado a nuestra mesa, en un conversador actual, necesario y pleno de fuerza interior. Magnetismo y entusiasmo contagiosos que muestran cómo esa metafísica puede describirnos, como si fuera la primera vez, no el cemento que hace inmunes los tratados filosóficos a los terremotos, sino los caminos que conducen a lo mejor (más felicidad, más sabiduría, más amor, más simpatía universal) sin evitar los baches, las equivocaciones de ruta, el frío o el hambre. Un sueño, el sueño de cualquier vida verdadera.

Manuel Arias Maldonado

(Fe)Male Gaze. El contrato sexual en el siglo XXI

Colección Nuevos Cuadernos Anagrama, Barcelona, 2019

104 páginas, 8.90 €



Disentir con cautela

Por JULIO SERRANO

(Fe)Male Gaze es un ensayo que cuestiona ciertos aspectos del feminismo que no son los centrales sino más bien zonas grises, secundarias o aparentemente laterales, y que han estallado con fuerza relevante tras el movimiento #MeToo. Como satélites del aspecto central de la reivindicación –que es la protesta generalizada y alarmantemente numerosa contra la agresividad sexual masculina señalando de manera testimonial (no en tribunales) el haber sufrido abusos de una u otra índole por parte de mujeres de toda condición–, se ha abierto una pluralidad de debates secundarios. Éstos, más sutiles y polémicos, acicateados además por el furor de las redes sociales, han derivado hacia regiones fronterizas, a veces con cierta agresividad –no diría que la propia del movimiento, sino más bien la propia del medio, la red

social, que ha demostrado ser un caldo de cultivo para *haters* de todo tipo– causando reacciones con distinto grado de oposición, algunas en el ámbito de la política, como las que recoge Vox en su ideario, otras en el terreno de la reacción visceral de las redes, y otras desde el ámbito del ensayo como es el caso que nos ocupa. Se podría definir como un ensayo, reflexivo y reactivo, sobre la periferia del feminismo –puesto que, en lo concerniente al abuso, al acoso, el chantaje o violencia sexual su posición es inequívoca–, donde la oposición no versa acerca de las reivindicaciones que están ya amparadas por el marco legal, sino acerca de aquellos aspectos menos claros en donde toman la palabra las distintas sensibilidades o suspicacias.

Tras el intenso debate social que se ha despertado sobre la «necesidad –o no– de

redefinir las normas que regulan tácitamente las relaciones sexuales entre hombres y mujeres», Maldonado se hace ciertas preguntas, reflexiona junto a voces feministas y voces discrepantes (casi siempre femeninas) en un intento por matizar aspectos con los que discrepa del feminismo –no en lo fundamental– y pone algunos peros, coincidiendo en parte con lo que algunos definen como una creciente cultura de la intolerancia o de la corrección política. El acento de este ensayo está puesto sobre las paradojas, sobre las zonas en sombra que plantean dudas razonables, incitando a una reflexión en terrenos cenagosos, como, por ejemplo, el de las normas de conducta que hemos hecho nuestras sin serlo, en la del deseo como patología, en la necesidad o no de reconducir culturalmente la sexualidad masculina, en la impronta de lo biológico o en la utilidad de determinar lo que ya no es aceptable. Equidistante de los ejemplos que cita de unos y otros, cae él también, pese a su ecuanimidad, en algunos excesos: «Es razonable pensar que estamos ante la primera guerra cultural global». Quizá fruto de esa inquietud surja este ensayo, de una alarma interior al percibir que el movimiento ha sido bastante eficaz a la hora de hacer tambalear algunas certezas. El dilema que el escritor argentino Gonzalo Garcés plantea con humor en *Hacete hombre. Historia personal de la masculinidad* y que Maldonado cita en su primer capítulo es elocuente de este malestar: «El lugar del varón no está claro. Hace años que no está claro. Hace ahora sesenta y cinco años, Simone de Beauvoir escribió en el segundo sexo: “Nos preguntamos qué es una mujer; para un hombre la pregunta no se plantea; la masculinidad es autoevidente”. ¿Autoevidente? Mademoiselle de Beauvoir, si usted nos viera ahora».

Maldonado plantea como conveniente una aproximación al problema de las relaciones sexuales entre hombres y mujeres «sin prejuicios. Ni viejos ni nuevos», pero llama la atención que no agradezca al feminismo su tarea de revisión –eso no quita que esa revisión deba ser asimismo revisada, y en ello está Maldonado–, ya que es parte de la tarea feminista el análisis histórico-cultural en busca de patrones que puedan señalarse como causas y con ello corregir, en la medida de lo posible, la evidente desigualdad de la mujer en el mundo con respecto al varón. Es innegable la diferencia entre sociedades donde ha habido un fuerte movimiento sufragista primero, feminista después, y el eco que ha producido en la conciencia colectiva y en la imagen que el varón tiene de la mujer con respecto a sociedades en las que no ha habido ese pulso feminista. Por mucho que queramos incidir en las diferencias biológicas, la capacidad transformadora de lo social-cultural es incuestionable. Si en determinada parte del mundo, una mujer que salga a la calle en minifalda va a ser agredida y abusada con toda certeza, y en otro lugar va a pasar desapercibida, demuestra que el control de los instintos (si es que esa pulsión es meramente instintiva) no es una utopía. Ahora bien, entender el papel de lo biológico no es baladí. Su capítulo «Zonas de sombra» hace hincapié en ello, iniciándose con la pregunta de si «la biología se habrá convertido en el último reducto del patriarcado», en donde reflexiona entre la pugna de los rasgos innatos y la capacidad de la cultura para modificarlos, sin dejar de observar que ciertos aspectos biológicos coinciden con comportamientos mayoritarios en los patrones masculinos que se observan al curiosear, por ejemplo, una página de citas por internet,

en el tipo de pornografía que se consume mayoritariamente, o echando un vistazo a qué sucede en un bar de copas a las cinco de la mañana.

Huyendo siempre de simplicidades, Maldonado pone su visión en la dificultad de neutralizar ciertos elementos atávicos y en la matizable disparidad de los apetitos sexuales —«coherente con una lectura evolucionista de la especie»—. ¿Puede lo cultural llegar a esos terrenos fronterizos?, y ¿hasta dónde hay que normativizar las relaciones entre los sexos para «desenvolvemos libremente en el campo abierto» de lo que siga siendo aceptable? Para ello desearía llegar a acuerdos saludables para los que: «será condición que ni hombres ni mujeres vean nada “personal” en las patologías del deseo y que entiendan que todos, ellos y ellas, somos en buena medida las primeras víctimas de nuestros propios instintos». Deseo, este último, complejo, pues supone anular la condición de víctima de la mujer abusada con respecto al hombre. Pero, ¿es esto posible? Nos cita, por ejemplo, el caso de Egipto, en donde «un espeluznante 99.3 % de las mujeres declaran haber sido víctimas de acoso sexual». Maldonado habla del resentimiento de cierto varón, del que sufre el deseo sexual insatisfecho, el que se ve privado de sexualidad. «¿Cómo no entender a esos parias del mercado estético que tan bien ha retratado Michel Houellebecq?»». No habla en cambio del resentimiento de la mujer y quizá no estaría de más un análisis de su impronta y la dificultad de la anulación del mismo. No quiere moralismos, pero supongo que es un moralismo (un buenismo) en sí mismo que la mujer abusada no vea nada «personal» en las «patologías del deseo» y que comprenda que el acosador es víctima de su instinto en la misma medida en la

que ella lo es de él. Si hacemos caso de los datos no estadísticos, sino recogidos en los días previos a la huelga feminista del 8M, en donde hasta dos tercios de las españolas dijeron haberse sentido acosadas alguna vez, se podría hablar de unos patrones de conducta masculinos —más o menos generalizados— que son percibidos, cuando menos, como intimidatorios.

Por otra parte, incluye, como parte del debate, lo que considero un error común: el cuestionamiento de la virtud moral como legitimadora de la reivindicación. Viene al caso la cita de Laura Kipnis que Maldonado recoge: «Todo lo que hemos venido oyendo durante los últimos meses han sido historias de mujeres bajo asedio por la sexualidad masculina, retratadas una y otra vez como el género de la rectitud moral. Aunque desconocemos la verdad de lo que sucedió en estos casos, es bueno recordar que también las mujeres son de vez en cuando algo menos que virtuosas».

Es evidente. Las mujeres pueden ser asesinas, perpetradoras de abusos sexuales, infanticidas. ¿Pero en qué proporción? Consulto el Instituto Nacional de Estadística referente al año 2017 en España, un país con una tasa de delitos sexuales afortunadamente muy baja comparativamente. Leo los delitos contra la libertad e indemnidad sexuales, los cuales fueron trescientos treinta y uno perpetrados por hombres y uno por una mujer. Así que la mujer no es virtuosa, pero sería absurdo no aceptar los datos que demuestran unas tasas de criminalidad, y, sobre todo, de criminalidad sexual, casi inexistentes. Así que la proporción del delito sexual femenino es la de la excepción. Aquí también se pueden esgrimir razones biológicas que no se mencionan. «Algunos de los participantes gozan de una mayor

presunción de veracidad por razón de género», dice Maldonado.

No obstante, éste es un debate estéril, ¿qué importancia tiene que la mujer sea virtuosa o no a la hora de denunciar un abuso sexual? Lo que hay que desentrañar –y para eso están los jueces– es si miente. Lo demás es un asunto externo a la reivindicación. El que se pongan ejemplos como el de Asia Argento, una de las cabezas visibles del movimiento #MeToo, voz clave contra Weinstein, acusada de abusar de un menor de diecisiete años, es llamativo, contradictorio y potente, pero en términos estadísticos es irrelevante. Cuando, en el contexto de la Segunda República, Victoria Kent esgrimía –como razones para aplazar el sufragio femenino– que el voto femenino no iba a beneficiar a la República, Clara Campoamor lo defendió como un derecho *per se*, independientemente del giro político que pudiera derivarse de la inclusión.

Es cierto que Maldonado salpica su ensayo de frases como: «Es evidente, con los datos en la mano, que la peligrosidad del hombre es mayor que la peligrosidad de la mujer: para la mujer tanto como para los demás hombres», o «El feminismo ha identificado ahí su tarea histórica: liberar a la mujer de la opresión patriarcal, rastreando su origen histórico y desvelando los que la hacen posible. Entre ellos se contarían obviedades como la prohibición del sufragio femenino, pero también sutilezas como la costumbre de dejar pasar primero a una mujer al interior de un establecimiento». Lo que Maldonado llama obviedades podrían

ser las argumentaciones de peso, las zonas grises serían esos otros aspectos más laterales, no compartidos por todo el feminismo y que, en cierto modo, aportan cierta frivolidad a un movimiento cuyas motivaciones son de hondo calado.

¿Se puede sacar a la luz el peso del machismo sin que nadie se vea afectado injustamente? ¿Sin que salpique en forma de cuestionamiento a sujetos mediáticos sobre los que hay dudas razonables? El victimismo del que se culpa a cierto feminismo, ¿no ha hecho campo de cultivo también en hombres que se sienten heridos por una nueva mirada que cuestiona ciertos patrones de conducta sexual por los que no estaban acostumbrados a verse cuestionados?

Maldonado aboga por la concienzuda exploración más que por la adscripción tribal. Aunque matizar, a veces, también supone una manera de disentir disfrazada de independiente equidistancia. Es un «no digo que esto esté mal, pero...», y en el «pero» está el contenido. ¿Crítica legítima? Por supuesto, aunque diría que discretamente disfrazada.

Andrés Neuman definía el feminismo como la liberación de ambos sexos en nombre de la mujer. Pero no todos los hombres perciben el feminismo como liberador o no en todos sus aspectos. Y en ese terreno es donde Maldonado se adentra, en valorar aquellos aspectos susceptibles de ser reformulados, pensados, sometidos a debate con el fin de propiciar una reflexión crítica: «¿De qué manera pueden reorganizarse esas relaciones de un modo que sea satisfactorio para ambos sexos?».

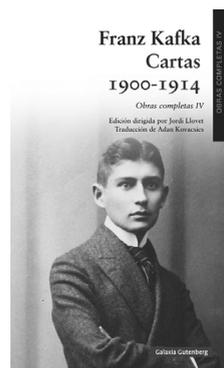
Franz Kafka

Cartas 1900-1914. Obras completas volumen IV

Traducción de Adan Kovacsics

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018

1320 páginas, 45.00 €



Las alforjas del visionario

Por JUAN ÁNGEL JURISTO

Galaxia Gutenberg comenzó la publicación de las *Obras Completas* de Franz Kafka, siguiendo escrupulosamente la edición alemana de S. Fischer a cargo de Hans-Gerd Koch en 1999, que contenía las novelas del escritor checo, a la que siguieron en 2000, un año después, el volumen segundo, que comprendía los *Diarios* y *La Carta al padre* y, más tarde, en 2003, el tomo tercero, que daba cuenta de las narraciones y escritos varios que completaban la obra de ficción de Kafka. Faltaba, para completar de forma exhaustiva la edición de la *Obra Completa*, la aparición de la *Correspondencia*, una tremenda recopilación digna de ser tenida en cuenta en los anales de la investigación filológica, pues la edición estaba pensada para recoger cualquier objeto que hubiera sido ungido por la escritura del escritor: no

sólo cartas, sino tarjetas postales e incluso telegramas; y no sólo correspondencia de carácter personal, sino también la que tenía marchamo comercial o profesional, no olvidemos que Kafka trabajó en Assicurazioni Generali, la compañía de seguros de origen veneciano. La dificultad de la tarea era tal que para la edición canónica original, la de la casa editora S. Fischer, amén de Hans-Gerd Koch, se encargaron siete especialistas –como Gerhard Neumann, Malcolm Paisley, Paul Raabe o Rainer Gruenter–, de los que cinco murieron antes de que la edición saliera a la luz. La cosa nada tiene que ver con una maldición, a no ser la del tiempo: se ha hecho esta edición de la *Correspondencia* de una manera tan concienzuda que para cada tomo (tres en la edición alemana que abarca de 1900 a 1914)

—este apartado consta de dos partes en la edición española, la correspondiente a los años que van de 1900 a 1914 y la que se extiende de 1914 a 1924—, que se han tardado tantos años como para que muchos de los hacedores de la edición murieran mientras tanto. Es más, a veinte años de la aparición del primer tomo aún no se ha completado la del quinto y último que recoge las cartas escritas entre el 1914 y el 1924, y eso cuando se sabe que la única razón estriba en que los responsables de la edición están rastreando el paradero de las cartas que Franz Kafka mandó a Dora Diamant —la última mujer a la que amó, la actriz polaca de la que se han publicado las cartas que ella envió a la familia de Kafka cuando éste estaba ingresado en la clínica para enfermos tuberculosos de Kierling, en Austria, donde murió— y que fueron requisadas por la Gestapo en 1934.

De ahí la tardanza y de ahí que la editorial española haya optado por publicar la parte correspondiente que finaliza en 1914, cuando comienza la Gran Guerra, fecha que apunta Kafka en sus *Diarios* casi de manera distraída, «Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde fui a nadar», a la espera de que S. Fischer se decida por fin a publicar el último tomo de la *Correspondencia* y dar por finalizada la edición de las *Obras Completas* del escritor checo. Este cuarto tomo de la edición en lengua castellana reúne, pues, setecientas setenta y ocho cartas, de las que quinientas setenta y tres eran ya conocidas del lector español. Por tanto, ciento cuarenta y cinco se publican por primera vez en castellano, y aun así, aunque gran parte no sea inédita, el criterio que se ha seguido para esta edición justifica, como explica Jordi Llovet en la esclarecedora introducción que abre el tomo, por sí solo to-

dos los esfuerzos que se han realizado para la feliz consecución de esta edición. Y esa justificación se explica porque propone un itinerario de lectura basado en un estricto criterio cronológico, cuando hasta ahora era costumbre seguir para las ediciones del epistolario una reunión centrada en el destinatario, cartas a Felice Bauer, a Max Brod, etcétera, de lo que resulta que el lector puede seguir la evolución emocional e intelectual de Kafka de manera muy ajustada, con lo que se agudiza el criterio respecto a esa evolución, un proceso que comienza cuando el escritor acababa de cumplir los diecisiete años y finaliza cuando cumple treinta y uno, vale decir, cuando comienza su etapa como creador de una de las obras narrativas más fastuosas del pasado siglo, hasta el punto de ser considerado el gran visionario de un mundo desvelado casi en exclusiva por él mientras el resto de los mortales se engañaban con las múltiples telas de araña que les ofrecía las diversas mediaciones fantasmagóricas de los mitos del siglo xx. El mérito de leer esta correspondencia con el mencionado criterio cronológico es que atisbamos que las interpretaciones que se han hecho de la personalidad de Kafka y de su obra, además de múltiples, son hasta contradictorias. Como desveladora de ello, por tanto, esta edición no tiene precio. Así, por ejemplo, el darnos cuenta que el tono de Franz Kafka en sus cartas varía en función del destinatario; y que si bien nos formamos una idea cuando leemos las correspondientes a Felice Bauer de un Kafka abocado a la desesperación, hay otras donde la serenidad prima, e incluso la alegría, la simple y tremenda y rara celebración de la vida, sin más. Pero, antes de centrarnos en esos modos que la lectura de esta correspondencia ayuda a la correcta inter-

pretación de su personalidad, debemos citar por lo menos ciertas ediciones de la correspondencia de Kafka en castellano que han abierto la ancha vía en la que desemboca esta publicación que comentamos. Así, la que realizó Pablo Sorozábal de las cartas a Felice Bauer en 1977; las dirigidas a Milena, a cargo de J. R. Wilcock en 1974; las *Cartas a Max Brod*, traducidas en 1992 por Pablo Diener-Ojeda; las *Cartas al padre* que se extienden desde el año 1922 al 1924 y que fueron traducidas por Andrés Sánchez Pascual; y, para finalizar, la de la correspondencia con Kurt Woolf, traducidas por Isabel García Adánez en 2010.

Los estudios sobre Kafka suelen ser en su mayor parte posteriores al año 1945, año que fue el pistoletazo de salida para que la obra del escritor fuese tomada como premonición de nuestra época y que se corresponde como moda en los mismos años en que el existencialismo francés se convierte en el referente cultural de los fervientes seguidores de lo que se llevaba en el momento, cuando París estaba dando el relevo a Nueva York como capital cultural de occidente pero todavía seguía manteniendo el prestigio del inusitado brillo de los años de preguerra. Pero ya entre el año 1928 y 1934, Walter Benjamin instituyó una elaborada y sutil interpretación de la obra kafkiana donde ésta llega a cruzarse con la elaboración de su propio pensamiento. Hasta entonces la obra de Kafka había sido interpretada según criterios que iban desde el abordaje teológico al reduccionista análisis psicoanalítico. Benjamin restituye en Kafka cierto aspecto inesperado hasta entonces: la relación entre política y mística. Para el pensador alemán, la obra de Kafka es profética, es un nudo entre el pasado y el futuro donde el presente se desvanece: de ahí que la

angustia no sea reacción ante algo sino órgano en sí mismo; es, por eso, fuente de serenidad radiante, un mundo donde hay un enorme depósito de esperanza y que, además, está de continuo atravesado de humor y vitalidad; sus escritos son parábolas sin el aditamento de la «sabiduría», están preñados de una moral que nunca trae al mundo. Y basándose en los avatares de su biografía, Benjamin le asigna un lugar preferente en su concepto de «perdedores hermosos»: Kafka es un Laurel que encuentra en Max Brod a su Hardy perfecto, y realiza su última gran obra de humor cuando le dice que destruya su obra, algo que afortunadamente fue desobedecido por Brod.

Desde luego, luego vinieron obras esenciales en las interpretaciones kafkianas, como *De Kafka a Kafka*, de Maurice Blanchot; *Franz Kafka o la soledad*, de Marthe Robert; *Los aforismos de Kafka*, de Werner Hoffmann; la ya clásica de Klaus Wagenbach, dentro de un orden positivista lógico; la interpretación que Elías Canetti ofrece de Kafka, aunque se ciña sólo a la relación de la elaboración de *El proceso* con su relación con Felice Bauer; el *Kafka* de Pietro Citati, inteligente pero con ciertos defectos muy propios de una época donde las interpretaciones importantes sobre nuestro escritor praguense se habían agotado; y, desde luego, *Kafka. Por una literatura menor*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, los responsables de la interpretación psicoanalítica de Kafka que hoy, por suerte, goza de poco favor; y, por citar *last but not least*, la obra biográfica de Kafka de Reiner Stach, que incide en el aspecto judaico de la obra kafkiana y le hace partícipe de una tradición que podría remontarse a la batalla de la Montaña Blanca en 1620 entre protestantes y católicos, una magnífica obra que está a punto de con-

vertir a Kafka a la categoría de profetas mayores de la tradición bíblica.

Pero lo que la lectura de esta correspondencia revela es que, frente a lo que quería Maurice Blanchot, es decir, un Kafka inmerso secreta y exclusivamente en la elaboración de una obra hermética, casi próxima al torbellino de un despojado solipsismo, ajeno en su fúnebre humor a las alegrías del amor y la amistad y que, finalmente, dejó se consumiera en incandescentes fragmentos, la manera que tuvo Walter Benjamin de enfrentarse a la obra de Kafka ha sido, a la larga, la más fecunda y acertada. El autor de *La obra de los pasajes* tuvo el acierto de ver en la obra y la personalidad de Kafka el lado profético de su conformación, pero en el fondo muy alejado de la tradición judaica aunque sea deudor de ella. Vendría a representar en gran parte el concepto, tan caro a Benjamin, de «iluminación profana», curiosamente tan próxima a la concepción de James Joyce de la epifanía, y que, además, se complementa con cierta crítica moderna que ve en el fondo de *Finnegans Wake* una reescritura de la Biblia al modo cuántico, lo que emparentaría, aun fuera de través, al autor de *Ulises* con Kafka.

Si leemos atentamente esta correspondencia que se acaba con el comienzo del derrumbe del viejo orden –después del con-

flicto desaparecería el Imperio austrohúngaro, el imperio de los mil años–, vemos el don de la ubicuidad imaginativa de Kafka, que es capaz en el mismo día de representar, en el sentido más noble de teatro, una angustia cósmica en conflicto con su Felice Bauer y, acto seguido, elaborar un informe de cargada objetividad que haría las delicias de un Stendhal para, luego, entregarse a los placeres del deporte y de la contemplación llena de expectación y alegría de la naturaleza. Así, en carta a Felice Bauer el día 6 de enero de 1913, Epifanía cristiana, «Pobre amor mío, ojalá nunca te sientas obligada a leer esta miserable novela que voy escribiendo con la mente embotada. Es terrible cómo cambia de aspecto cuando la carga está arriba sobre el carro... me siento a gusto... soy un gran señor; pero cuando se me cae... como ayer y hoy, resulta intensamente pesada para mis tristes hombros y me gustaría dejarlo todo y clavarme allí mismo una tumba. Al fin y al cabo, difícilmente se encontrará un lugar más bello para morir...». Dos cartas después, es decir, al día siguiente, «Ocho menos cuarto de la mañana. Se acabó la cura, voy a la oficina».

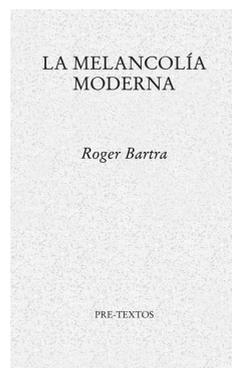
La diferencia de tono no es única. Se mantiene en toda su correspondencia. Un acomodo, en el fondo y con especial énfasis, en la peculiaridad de cada experiencia.

Roger Bartra

La melancolía moderna

Pre-Textos, Valencia, 2019

92 páginas, 13.00 €



Lo que siempre falta

Por DANIEL B. BRO

Me pregunto cuándo comenzó la melancolía. En los héroes homéricos hay tristeza, pero no ese humor negro, tan propio de la reflexión y de la intuición de que lo fundamental está perdido. ¿Había melancolía en los recolectores y cazadores del Neolítico? No lo sabemos, no hay noticias salvo de un puñado de utensilios y de huesos que, aunque hablan y cuentan cosas, no reflejan humores. Hay que remontarse a las imágenes y a la literatura para saber de la melancolía. Roger Bartra (México, 1942), quien ya ha dedicado notables ensayos sobre este estado del alma (cito sólo *El duelo de los ángeles*, 2004), nos ofrece en este pequeño libro una serie de calas en la melancolía moderna, que seguimos paso a paso en esta reseña.

Bartra explora las ficciones e imaginaciones de nuestro tiempo afectadas por los

humores sombríos, que son propios de la melancolía. Observa que este ánimo ilumina los fragmentos con una luz saturnina (el tiempo), «que les da una apariencia de unidad». Bartra señala este dato muy pronto, otorgando a la melancolía un valor positivo, a pesar de lo mórbido de tal estado. Nuestro tiempo es propicio a la melancolía, es decir, un tiempo caracterizado por «un extraño capitalismo tardío». Tiene muchos nombres nuestro tiempo, postmoderno, líquido, neuronal, de la comunicación... Tal vez tenga muchos nombres, como en realidad los tienen todos los tiempos del pasado, aventuro, porque sólo para entendernos en primera instancia podemos pensar que el Barroco o el Romanticismo (esos periodos históricos), corresponden a lo que entendemos por tales nombres. Bartra trae a la palestra al filó-

sofo coreano-alemán Byung-Chul Han, que afirma que vivimos una época de violencia neuronal en la que ya no nos afecta el otro inmunológico, pues ya ha desaparecido la extrañeza de la otredad. Ha desaparecido la opacidad que oculta lo extraño. No cree Bartra que esto sea cierto, sino más bien que «estamos ante una sociedad fragmentada en la que conviven las violencias virales con las neuronales». Además, vivir en democracia supone hacerlo en un sistema abierto siempre sujeto a crisis y que no da respuesta a los grandes problemas que nos aquejan (afirma Bartra). Introduzco aquí un inciso: la democracia ya ha dado respuesta al menos a uno de los grandes problemas racionalizando la diversidad de criterios sobre lo común en una articulación relativizada y temporal de nuestras decisiones. Dicho sin pedantería: partidos políticos, elecciones libres y gobiernos de cuatro o cinco años. Pero, es cierto: esto no es una respuesta a preguntas no exentas de angustia como, por qué estoy aquí, qué es el hombre, cuál es el sentido de la vida... Es más, le agradecemos a la democracia que no lo pretenda. ¿Entonces?

Entonces, la melancolía. Hay que recurrir a una descripción de nuestro tiempo, por muy parcial que sea, y es más, mejor que haya muchas parciales que una, que ínfulas de totalidad. Esto también es una incursión mía. Vuelvo a Bartra, que dialoga con el filósofo Hans Ulrich Gumbrecht, quien habla de confluencias entre las culturas de la presencia y las culturas del significado. Él está a favor de los sentidos y la presencia (ambos van unidos), entre otras razones porque no se basan en una hermenéutica de la «deconstrucción», que exalta la profundidad, etétera. Vivimos en un tiempo de simultaneidades, o según Bartra ci-

tando a Ernst Bloch, en la simultaneidad de lo no simultáneo. Esto es algo que ya hicieron algunos artistas del siglo xx, haciendo confluír lo muy arcaico con lo muy nuevo, y así lo no-simultáneo, lo era: una nueva realidad.

Freud afirmaba que la pérdida del objeto amado produce cólera contra sí mismo y aquí radica la clave del surgimiento de la melancolía, una suerte de retracción de la libido por desaparición de su objeto. Bartra afirma, por el contrario, que desde el Renacimiento ciertas obras han buscado en la pérdida y su sufrimiento un «impulso necesario para la creación artística». La historia del arte desmiente la tesis de Freud, porque el doloroso trabajo de duelo puede «fortalecer el ego del artista y lo lleva a la creación de objetos de arte». Me quedo un poco con la boca abierta... ¿Acaso la melancolía sólo es propia de artistas y pensadores? No, por supuesto; es, como afirma el mismo Bartra, un mal muy extendido. ¿Entonces? ¿Hay dos tipos de melancolía o más bien formas diversas de responder o de expresarla y trascenderla?

«¿Hay algo dentro de la cabeza de un melancólico que un pintor pueda dibujar?», se pregunta Bartra, y yo caigo en un estado melancólico o incrédulo. Quizás quiera decir algo detectable con pruebas termodinámicas, de ondas, etcétera. Porque dentro, es decir, ni dentro ni fuera, sino en ella, en la cabeza, que a su vez incluye el cuerpo, sin desdeñar nuestro segundo cerebro que es el aparato digestivo, hay todo. Sólo que para que podamos saber de él tiene que manifestarse. Los pintores que han pitado la melancolía ha pintado lo que está dentro de la cabeza y que, inevitablemente, fluye, con lentitud, en la presencia de la persona. Bartra analiza en este punto, con finu-

ra, la María Magdalena melancólica (1621-1622) de Artemisia Gentileschi. Y también de Piranesi, porque en sus famosas *Carceri* se muestra ese interior de la cabeza, metafísico, propias de la acedía y la angustia humanas. Pasamos con Kierkegaard a la melancolía existencial. ¿Fue melancólico el filósofo danés o se inventó como tal en sus diarios? Sabemos que él achacó a la melancolía el que no se decidiera a aceptar su amor, enorme, por Regine, optando por la soledad. Vivió oprimido por el peso de la culpa. La melancolía lo llevó a ocultarse, y desde allí soportar el absurdo del mundo. Kierkegaard se convirtió al cristianismo, estudiar teología y mantenerse célibe. «En este sentido, afirma Bartra, la conversión significa la libertad de elegir una condición en la que ya no se puede ni escoger otra vía ni renunciar, Por ello vive sumido en la melancolía». Bien visto, pero aquí me pregunto si Freud no viene en nuestra ayuda, porque esa melancolía surgida de una conversión supone la pérdida tal vez de lo que más se quería (Regine). El filósofo converso fue, sin embargo, valiente con las contradicciones y al final de su vida apoyó a quienes se rebelaban contra el cristianismo, siempre que lo hicieran de una manera honesta y sencilla, es decir, que apostaba por la coherencia de lo íntimo, a pesar de todo.

En un momento de su *La democracia en América*, Tocqueville abordó el tema de la melancolía. No deja de ser sorprendente. El gran politólogo sufrió de este ánimo acuoso y oscuro a lo largo de su vida, al que a veces llamaba *spleen*, como hizo Baudelaire. La melancolía en la democracia la atribuía a que cuando las desigualdades son relativamente bajas, algo que suele ocurrir en las democracias, la más mínima desigualdad la hiere, y es la causa que observa de la espe-

cial melancolía frecuente en «los habitantes de las regiones democráticas en medio de la abundancia». Para este aristócrata, que escribió el mayor ensayo sobre la democracia, tampoco en ella se hallaba lo que más anhelaba su corazón, y lo confesó para sí mismo: «Amo con pasión a la libertad, la legalidad, el respeto de los derechos, pero no a la democracia». Vamos, lo contrario que Torra, el actual presidente de la Generalidad, que ama la democracia por encima de las leyes.

¿Y qué decir de Abraham Lincoln? Este hombre de acción era un melancólico, uno de los mayores. Nada más publicarse el poema *El cuervo*, de Poe, lo compró y lo llevó consigo en todas sus andanzas, releyéndolo siempre: otra vez «nunca más», podríamos decir.

Hay un malestar profundo en la modernidad, afirma Roger Bartra, y se expresa bajo el ánimo melancólico. ¿Somos más conscientes de lo perdido? ¿Nos ha ganado con la tecnología y la razón, la distancia y su ceremonia líquida? Bartra nos cita al gran William James, y su experiencia decisiva cuando en una época de crisis filosófica entró en un cuarto oscuro y le invadió el miedo a la propia existencia. Quizás podría Bartra haberlo relacionado con Antonio Machado, que relata una experiencia similar en su infancia, analizada recientemente por Juan Malpartida en su libro sobre Antonio Machado. Durante su crisis, James se enfrentó a lo siguiente: «El mantener un pensamiento *porque yo lo decido* cuando podría tener otros pensamientos», lo llevó a esta decisión: «Mi primer acto de voluntad libre será creer en la libre voluntad». Esto es la esencia del pragmatismo, que supone sostenernos sobre un «como sí». Es decir, que, afirma James, las creencias no se legitiman por su relación con la realidad, algo

que –recuerdo por mi cuenta– ya lo advirtieron Hume y Kant. Por su parte, Bartra concluye que «la confluencia de la melancolía y el pragmatismo es uno de los rasgos característicos de la cultura moderna en Estados Unidos». Otro de los pintores analizados en este libro es Giorgio de Chirico –y sus espacios, donde el sujeto melancólico es una representación y su escenario, la ciudad vacía–. Más interesante me parece su comentario de Edward Hopper, ese pintor de la soledad y el fragmento (cada ser humano lo es en sus obras), cuya vida amorosa estuvo cerca de un ensimismamiento que cuando salía de sí lo hacía de forma sádica, según se vislumbra en los testimonios de su mujer, la pintora Jo Hopper, que fue

su modelo perpetua. Ella dijo de él: «Era a veces exactamente como tirar una piedra en un pozo, salvo que no hace ruido al caer».

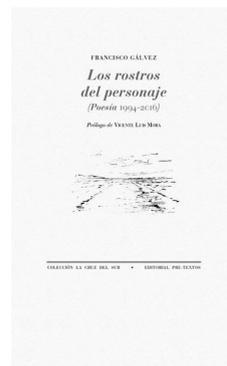
También Winston Churchill fue melancólico, y llamaba, como Samuel Johnson, a este estado de ánimo su «perro negro». Bien es sabido que a ese perro trataba de emborracharlo todos los días con varios litros de alcohol. Y sí, por último, Samuel Beckett, el escritor más despojado del siglo xx. Sufrió una depresión profunda, y expresó en sus obras la destrucción de cualquier acto coherente. Y le dieron el premio Nobel de Literatura, algo que su esposa calificó de catástrofe. Bartra termina sus pequeñas escenas de la melancolía moderna sin conclusiones, y nosotros le somos fieles. Continuará.

Francisco Gálvez

Los rostros del personaje (Poesía 1994-2016)

Pre-Textos, Valencia, 2018

368 páginas, 27.00 €



La mirada cognoscente

Por M.^a ÁNGELES HERMOSILLA

Después del fallecimiento de Pablo García Baena, último poeta de *Cántico*, justo es que la crítica, que ha de confeccionar nuestra historia literaria reciente, se detenga en los poetas del grupo que le sucede, *Antorcha de paja*, la revista que, en la Transición, desde 1973 a 1983, implicó, en palabras de Juan José Lanz (autor del libro más completo sobre esta publicación de los poetas cordobeses: *Devenir*, 2012), una rebeldía formal y estética contra los cánones impuestos por el poder cultural del eje Madrid-Barcelona.

De entre los poetas que integran el grupo, Francisco Gálvez, donde se advierte una clara simbiosis de vida y obra, ha llevado a cabo una constante tarea de indagación personal y poética a través de una escritura que, sustentada primero en nuestros clásicos,

no rehúye otras fuentes: la poesía catalana, francesa y, sobre todo en los últimos poemarios, la de los poetas que renovaron la lírica americana del siglo xx.

Autor de doce libros, su primera antología, *Una visión de lo transitorio*, que reunía la producción de 1973 a 1997, fue publicada por Huerga y Fierro en 1998 y en septiembre de 2018 nos ha entregado la segunda, *Los rostros del personaje*, en la editorial Pre-Textos.

La publicación, que recoge textos de 1994 a 2016, está integrada por los cinco libros que significan la etapa de madurez del poeta: *Tránsito*, *El hilo roto*, *El paseante*, *Asuntos internos* y *El oro fundido*.

El primero de ellos, *Tránsito*, supone, de acuerdo con Molina Damiani en el prólogo de la primera antología, «una culminación

de los poemarios anteriores». Encabezado por la cita heraclítica de Josep Vicenç Foix («Tránsito y ser son uno: todo muda y persiste»), trata de captar la sucesión de instantes de tiempo que conforman la experiencia vital de un sujeto lírico que expresa su pensamiento guiado, como en la filósofa María Zambrano, por la luz que alumbra el espacio del deseo, según se observa en estos versos: «Cuerpos y agua en calma / transitan pensamientos y miradas [...] / pasión contenida en el mar / y en los cuerpos, mientras se inundan / de luz, íntegros en sus claridades», pertenecientes a «Playa Nudista».

Asistimos a una verdadera epifanía, donde el amor parece detener el tiempo en un *carpe diem* capaz de conjurar el inexorable *tempus fugit* («En silencio permanece el amor / y parece sin fin, ilimitado»), que, si bien nos trae ecos de la dedicatoria a Gala de Paul Éluard, proviene del conceptismo español, tal como aparece en el conocido soneto de Quevedo «Amor constante más allá de la muerte», un influjo que ha llevado a Eduardo García, en el prólogo de la segunda edición de *Tránsito* (Málaga, Puerta del Mar, 2008), a hablar de la poesía de Gálvez como uno de los escasos ejemplos de la poesía metafísica escrita en castellano.

Se trata de una idea que, a juicio de Jorge Guillén en el capítulo de *Lenguaje y poesía* dedicado a San Juan, sólo puede expresarse por medio del lenguaje poético —de ahí el oxímoron de la cita de Foix: «todo muda y persiste», que aparece como intertexto en el primer verso del poema «Levante»—, donde, como en el cubismo (al que aludía Molina Damiani en el texto que antecede a la primera antología de nuestro poeta), se pierden las dimensiones espaciotemporales: «De norte a sur el pájaro / transita, entre dos luces vuela [...] Su viaje no tiene

distancias». O bien: «Siempre existe un espacio / de nadie tras la niebla [...] / un permanecer sin distancia [...] / una isla siempre inalcanzable / Sin pasado ni futuro».

Esta clave visual conviene bien a un poeta cuya lírica se centra en la mirada, una perspectiva que señaló también Eduardo García en el citado prólogo de *Tránsito*, un libro que actúa de bisagra entre los poemarios anteriores recogidos en la primera antología —no en vano titulada *Una visión de lo transitorio*— y los que vendrán detrás.

Y es que, frente a la tradición platónica, que separaba lo sensible, fuente de error, de lo inteligible, la razón, Francisco Gálvez llega a la comprensión a través de la percepción sensorial de la naturaleza: «El mar mantiene su vaivén / variable e invariable [...] / En apariencia son uniformes / en su movimiento, / pero la diversidad reina / en todos sus gestos», —se dice en «Vaivén»—.

Esta muestra, evocadora del poema «Soledad», del autor de *Diario de un poeta recién casado* («En ti estás todo, mar, [...] / tus olas van, como mis pensamientos, / y vienen, van y vienen, [...] / en un eterno conocerse, / mar, y desconocerse»), pone de manifiesto que los contenidos verbales, conceptuales, se asocian a los perceptivos y que ver es también un modo de conocer, quizás más fidedigno, sobre todo desde que Nietzsche, en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, iniciara la actitud de sospecha hacia el discurso verbal como instrumento válido para reproducir lo real, que, en todo caso, sólo puede decirse, a su juicio, a través del lenguaje metafórico.

La constatación de que las palabras son insuficientes para la comunicación, por más que las nuevas tecnologías parezcan cumplir ese fin, se observa en el siguiente poemario: *El hilo roto. Poemas del contes-*

tador (2001): «Mas no era progreso este vacío, / porque es ingrato hablar en soledad / y siempre gusta que alguien nos escuche».

Una certeza que se agudiza más aún en el tema amoroso –no podemos pasar por alto las citas de Catulo y Salinas, junto a José Ángel Valente–, que también está presente en este libro: «Es algo más que tu palabra / repetida lo que busco. / Entiende que es posible / y necesario cambiar / con el tiempo los mensajes / hacer distinto lo de siempre»

Por ello la voz poética, en «Cotidianidad», confiesa: «Hoy siento un gran silencio, / tengo muy oídas las palabras de siempre / y no hay revolución en nuestra vida». Y queda anclada en el dilema hamletiano: «Llamar o esperar, es la cuestión», que, en otro texto (página 95), se resuelve en la espera, término que se repite al final del poema. En la espera o en la contemplación: «También en la mirada / queda grabada la vida / para siempre», versos donde resuena la nota intertextual de Octavio Paz («El mundo cambia / si dos se miran y se reconocen, / amar es desnudarse de los nombres»).

Porque, como en la poesía silente de San Juan de la Cruz, lo inefable no se expresa a través del lenguaje, que, por otro lado, a juicio de Susan Sontag, «es el más impuro, contaminado y agotado de los materiales del arte». Nos encontramos con una poesía que se manifiesta balbuceante, donde aflora un susurro interior que apunta a la escritura de los místicos.

Esa mirada, sustitutiva del lenguaje estándar, también aparece en el tercer libro, *El paseante* (2005), que obtuvo el duodécimo Premio Ricardo Molina. Lo comprobamos en «Lenguaje», poema de título revelador: «En las callejas del mundo / el lenguaje es solo la mirada, / sin manos, es silencio, sin palabras». Y, como en Octavio Paz, ahí

reside la verdadera comunicación amorosa: «Lo importante no es / poner la casa en orden, / sino mirarse a los ojos»

Con todo, en este poemario lo que prima es el regreso a la infancia, a través del recorrido por una ciudad en la que el sujeto poético acompasa pasos y miradas en un fluir del tiempo que, fiel al eterno retorno, le devuelve a un pasado cultural y personal que se funden: «Paso a diario por el convento / donde vivió San Juan de la Cruz, / por la esquina donde se detuvo Rilke, / la casa donde murió Góngora, [...] / Por este barrio viejo de ahora / regreso a mi infancia». Es un regreso que, a tenor del título («Buscándome»), pretende el conocimiento: «Vuelvo / después de muchos años / a la casa natal, / y no tiene el mismo / olor de mi infancia». Y, en concreto, la indagación personal: «Dentro de este recinto amurallado / me busco, es otro tiempo»

Asistimos a un deambular sin rumbo, pero no perdido, que simboliza, pues, la combinación de lo exterior –conviene reparar en la cita del autor de *La poética del espacio*– y el interior –nótense los versos de Ángel González y de Joan Margarit, que también encabezan el poemario–: «Ahora que estoy afuera / pero voy por dentro», se afirma en «El paseante». Nos hallamos ante una conjunción que se plasma a veces en la imagen de la casa, que, para los místicos, simboliza el elemento femenino del universo o el continente de la sabiduría, un espacio para el goce y la reflexión: «En una casa como esta pueden estar / los seres de nuestro pasado y presente, [...]. / Es noche cerrada, la luz interior de la casa / ilumina al mundo, al universo. En este bosque / está la felicidad, la soledad del pensamiento». Pero que también implica una búsqueda de la comunicación, de acuerdo a los versos

iniciales del mismo poema: «Salir de mí, / ir hacia los otros».

El siguiente libro, *Asuntos internos* (2006), está vertebrado, en su primera parte, por la evocación de la infancia, aunque ello no supone la melancolía, sino la afirmación del sujeto y la vuelta a un estado primigenio: «El tiempo y la palabra / sin los miedos de ayer, / con la claridad de hoy, / en su arquitectura más sencilla, / sin pensamiento la infancia».

En otras ocasiones, el yo poético se desdobra y dialoga consigo mismo («Ahora te apartas / un poco del camino, ordenas / tus libros, escritos y poemas, [...] / Recorres los lugares de tu suerte, / miras al universo») para crear un espacio que, mediante el silencio, como sugiere el título del poema al que pertenecen los siguientes versos, propicie el conocimiento: «Este silencio de ahora / que amas y te ama, [...] / es para oírte y oír al mundo». Un conocimiento que, como antes afirmamos, se alcanza a través de la poesía y que, en *Asuntos internos*, capta el lirismo de la cotidianidad: la del padre «que grababa en nobles metales», la de la madre, que «nos miraba en silencio, / nos preparaba / el abrigo y el vaso de agua» y «esperaba en la ventana / la llegada de los demás» o la suya propia («Entre el arte y el oficio / pasa la vida [...] donde se aprende / a conquistar lo que somos»), una cotidianidad que, en nuestro autor, como en los poetas americanos Wallace Stevens (abogado en una compañía de seguros) o William Carlos Williams (pediatra y médico de familia), aparece escindida entre poesía y ejercicio profesional.

Ahora bien, donde la visión de lo cotidiano alcanza una cota lírica más elevada es en *El oro fundido* (2015), del que la crítica ha señalado que es «un libro insólito en el panorama actual» (Noni Benegas, en la pre-

sentación del poemario en el Matadero de Madrid), o que «es uno de los mejores libros que he leído últimamente» (blog de Rafael Suárez Plácido).

En él la epifanía poética surge de las pequeñas variaciones de la rutina cotidiana. Veámoslo en estos versos de «El oro fundido», el poema que sirve de pórtico al libro: «Y porque nadie / quiere saber / es posible vivir / con amnesia, como con suerte, / sólo las cosas justas, / y sacar la basura, / el perro a pasear».

Son instantáneas que nos sugieren el mundo poético americano. Por una parte, los versos en cursiva remiten al poema de John Ashbery «La roca de inchcape», de *Un país mundano*; por otra, nos traen a la memoria la película de Jim Jarmusch *Pater-son*, diario visual de un chófer de autobús de la América profunda y poeta secreto en cuyas imágenes laten los versos de William Carlos Williams. La influencia de éste, junto a la de Wallace Stevens, es manifiesta en este conseguido poemario de variados registros que, al igual que en Williams, rompe la consabida articulación prosa/verso, y el poema libre se combina con el poema en prosa o la prosa poética con tal de nombrar el mundo por medio de ricas imágenes que rezuman una sensualidad en la que el yo lírico se deja fluir para alcanzar su objetivo: «La poesía que quieres escribir ya está escrita en tu poema preferido, sólo tienes que seguirla», una sensualidad proveniente de momentos cotidianos, como en el poemaprólogo «Tomando el sol después de comer» o en otros momentos de esta obra: «Lleva un molinillo de café en las manos y un brasero / con ascuas de lumbre [...]. Lejos, una fruta común es un dios en alguna parte», que evocan los versos del poema «Domingo por la tarde» de Wallace Stevens («El gusto

por la bata, y el café / Muy tarde y las naranjas en una silla de sol»).

En cualquier caso, todo queda registrado en la atenta mirada, o a través de las «Ventanas por donde mirar», título de otro poema del libro, porque «la mirada, como la punta de un diamante rasga el pasado / y en la ventana del tiempo se mueven las imágenes», lo que, en opinión de Vicente Luis Mora, en la introducción a *Los rostros del personaje*, convierte a Francisco Gálvez en un poeta *metamirador* «que roza la videncia rimbaudiana». Y por ello la reiterada vuelta a la infancia –obsérvense las imágenes

de una pretérita postguerra en «Gusanos de seda»–, contemplada desde la atalaya del presente, en un ejercicio retrospectivo de conocimiento en el que, sin excluir una dimensión de *alteridad*, el yo lírico observa desde el presente, pero está conformado por el pasado, que moldea al ser humano. Y en el camino, avanza clarividente, aunque, como decía Lorca en el poema que abría *Poeta en Nueva York*, «tropezando con mi rostro distinto de cada día», verdadero caleidoscopio personal que sólo adquiere unidad en la coherencia de una obra como la que ahora comentamos.

José Enrique Ruiz-Domènec

Informe sobre Cataluña. Una historia de rebeldía (777-2017)

Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2018

266 páginas, 17.90 € (ebook 8.99 €)



Una eterna repetición

Por ISABEL DE ARMAS

En este trabajo, su autor intenta exponer el deseo de independencia de un destacado sector de catalanes, deseo que con frecuencia se tiñe de sentimiento de rebeldía. Efectivamente, desde el último tercio del siglo VIII hasta hoy, un pueblo ha convivido con una manera de ser que no cesa. «No veo que actualmente –puntualiza el profesor Ruiz-Domènec– este hecho sea diferente al que sucedió en el siglo XII, en el XV o en el XVII, porque al igual que entonces los dirigentes se aferran a la idea del bello instante que les ha tocado vivir como catalanes de raza al estar muy cerca de ser libres, es decir, de alcanzar por fin la independencia tanto tiempo deseada. El sueño ».

José Enrique Ruiz-Domènec, escritor, académico y catedrático de Historia Medieval en la Universidad Autónoma de Barce-

lona, rememora en este interesante estudio que en 1977 cuando se recuperó la Generalidad se estaba lejos de pensar que regresaría el adiós a España «de una forma –escribe– tan de soslayo». De hecho, nadie creía que eso pudiera volver a ocurrir ante el riesgo de entrar de nuevo en una deriva que conduce al abismo. Nos recuerda también que Tarradellas, que tenía una larga cultura política, sabía que las quejas contra el gobierno central habían precedido siempre a un acto de rebelión, en el siglo XIII, en el siglo XV, en el siglo XVII, en el siglo XX, y que era necesario superar, de una vez por todas, la inclinación característica del hecho diferencial. «La historia de Cataluña –recalca el autor– no es sino una eterna repetición». Y esta eterna repetición es la que se recopila en este condensado y sustancioso informe,

que comienza cuando Cataluña entra en la historia y llega hasta nuestros días.

Nos encontramos ante una narración en tres actos: planteamiento, trama y desenlace. Primero se describe cómo se forjó un estilo de vida y un amor a la tierra, la casa y la familia en los confines del Reino franco hasta conseguir el reconocimiento con el nombre de Cataluña; luego se analiza la trama que posibilitó la creación de un sistema político que, con el tiempo, se llamó Corona de Aragón donde Cataluña trató de encajar sus instituciones y sus formas de gobierno; y finalmente, se trata el desenlace ocurrido cuando ser y no ser España se convirtió en el fundamento de la realidad catalana, en el motivo de la división de su sociedad y en el estímulo de las diversas recuperaciones del pasado. «Me propongo –sintetiza el autor– hacer un informe detallado sobre el mundo vital de Cataluña en los últimos trece siglos».

La primera intención de este ambicioso relato consiste en aclarar los orígenes históricos de Cataluña y, tras los rastreos de todos los inciertos inicios, el autor llega a la conclusión de que la tierra hoy llamada Cataluña entra en la historia del siglo VIII ligada a la restauración imperial de Europa promovida por los carolingios. «Éste es el hecho –escribe Ruiz-Domènec–. No hay discusión sobre él. No sucede igual con su significado. Eso es más polémico». En esta larga etapa originaria destaca la figura de Wifredo el Velloso, que se erigió en un personaje de leyenda al mostrarse como el gobernante capaz de darle sentido a ese ámbito vital surgido en los confines del Reino franco. Wifredo consiguió que se reconociera el carácter patrimonial de sus condados y, por tanto, el derecho que tenía a dejarlos en herencia con arreglo a sus intereses fa-

miliares. Sus hijos y sus nietos se repartieron el patrimonio amasado por su padre y abuelo, a la vez que fusionaron los oficios secular y eclesiástico. «Todo el poder para la familia», concluye el historiador y, como consecuencia, en las contiendas que luego siguieron sus herederos se puede comprender el valor concedido a la tierra, a la casa y a la familia por parte del pueblo catalán.

El informe que comentamos hace especial hincapié en el protagonismo de Ramón Berenguer III, considerado un héroe del Mediterráneo, al considerar que el mar debía ser el objetivo de su país. Barcelona, capital del Mediterráneo, pero en conflicto con Marsella y Génova, las otras dos ciudades que también aspiran a esta hegemonía. El autor apunta que, desde entonces, quien quiera entender la historia de este país debe entender lo que significa la Cataluña abierta al mar y la del eje interior, La Seo, Vic, Ripoll, Besalú, Gerona, Olot, Cuixá. Una y otra vez, los nobles del interior, se rebelan contra el conde de la Barcelona apelando a las costumbres de Cataluña. Situaciones parecidas se verán en múltiples ocasiones: en 1283 ante Pedro el Grande, en 1412 ante Fernando de Antequera, en 1462 ante Juan II, en 1519 ante Carlos V, en 1460 ante Felipe IV, en 1705 ante Felipe V, en 1931 ante Alfonso XIII, en 2017 ante Felipe VI.

Numerosos historiadores coinciden en que con la llegada de la dinastía de los Trastámara creció el sentimiento de rebeldía entre el pueblo catalán. El autor señala que esta falta de entendimiento no provino de ningún conflicto de intereses y no era ni política ni ideológica, ni siquiera religiosa; «fue hasta tal punto ajena a la razón de la historia –puntualiza– que debemos ahondar en los fundamentos emocionales de la tierra catalana para entenderla». Su conclusión

es que Alfonso el Magnánimo actuó en lo referente a la situación catalana más como rey de Aragón que como conde de Barcelona, y por eso fue incapaz de encontrar una solución al laberinto en el que se encontraba Cataluña a mediados del siglo xv, que estaba dividida y esa división estaba llevando a un conflicto civil: señores y remensas, ciudadanos honrados y menestrales, *bigaires* y *buscaires*, cada uno de ellos afirmando del otro que era un traidor. La guerra civil duró diez años (1462-1472). Los catalanes se movieron entre la rabia y la tragedia y pagaron muy caro su forma de ser.

Entre 1516 y 1714 Cataluña formó parte del Imperio de los Habsburgo. Seguir las vicisitudes del pueblo catalán en esos doscientos años significa descubrir –así nos lo va mostrando el autor de este informe–, en cada episodio, la distancia que separa la necesidad de conservar las leyes y costumbres del pueblo catalán de la estrategia de la Generalidad en sus continuas disputas con los reyes de la casa de Habsburgo: Carlos V, Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Carlos II. Para Ruiz-Domênech, hay dos momentos bien reveladores: la propuesta de Carlos V de contar con Cataluña para su Monarquía Universal y la decisión de las dos partes (rey y Generalidad) de poner fin al conflicto tras el fracaso independentista de mediados del siglo xvii.

Al morir Carlos II, se elige rey al nieto de Luis XI que se corona con el nombre de Felipe V. Pero surge entonces una guerra de sucesión por el trono: casa de Habsburgo *versus* casa de Borbón. Una parte de la sociedad catalana aprovecha la ocasión para crear una situación extrema en el principado. El autor sintetiza: «Y se produce entonces la ironía de esta historia: tras dos siglos de lucha contra los Habsburgo deciden salir en su defensa». Ruiz-Domênech pone un es-

pecial empeño en explicar lo que sucedió en Cataluña entre 1701 y 1714, y puntualiza: «La historia es aquí más necesaria que nunca, pese a que el torbellino político de nuestros días impide aprenderla. El peligro está a la vista. No vale la pena insistir; lo que vale la pena es trazar la línea entre la realidad y la ficción». La conclusión es que todavía se trata de saber si durante sesenta y seis días entre el 6 de julio y el 11 de septiembre de 1714 la guerra se convirtió en una guerra civil española o en una guerra civil catalana pues unos catalanes estaban con Carlos III y otros con Felipe V. El historiador afirma: «Es un caso confuso». Lo cierto es que las potencias se reunieron en Utrecht, donde firmaron el 11 de abril de 1714 el tratado que lleva su nombre. Allí acordaron que Felipe V fuera el rey de España siempre que cediera los territorios en Italia y en Flandes, aunque mantenía los de América. Seguidamente, el Decreto de Nueva Planta de 1716 abolió el Parlamento y el Consejo de Ciento; organizó el territorio en corregimientos al modo castellano; legalizó el fin de la Corona de Aragón; consolidó el absolutismo monárquico; y se impuso el español como idioma oficial de la Audiencia pero no se coartó el uso del catalán. Una gran novedad muy positiva de la política de los borbones fue ajustar la actividad de la industria, el comercio y la navegación en Barcelona adaptándola al espíritu de la Ilustración, que era el espíritu de un tiempo de cambios profundos en el orden internacional. A mediados del siglo xviii se funda la Real Compañía de Comercio de Barcelona a Indias. Cataluña se asomó a América, y la burguesía barcelonesa, uniendo sus fuerzas a las burguesías emergentes de las ciudades costeras de España, consiguió la liberación del comercio desde los puertos de Santander, Gijón, Coruña, Cádiz,

Sevilla, Málaga, Cartagena, Alicante y, por supuesto, Barcelona a las islas caribeñas de Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, Margarita y Trinidad.

La tercera parte de este informe se interesa por una historia todavía viva. En este largo periodo, que abarca los tres últimos siglos, «la clave reside en España –afirma el autor–: estar con ella o contra ella». La cuestión es que en estos siglos no ha existido en Cataluña la duda de ser o no ser España, sino la convicción de ser y no ser España. Aquí se apunta que la cuestión catalana se puede resumir así: si Cataluña es España entraña la asimilación de muchos catalanes que no se sienten españoles; pero si Cataluña no es España implica la asimilación de muchos catalanes que se sienten españoles. «Se comprenden las lamentaciones –comenta el autor–. No se debió llegar a este extremo». El país hoy está dividido en dos; la economía se resiente; las empresas se marchan por la inseguridad jurídica. Estamos, y parece que el tema va para largo, en una difícil encrucijada.

La última parte del libro que comentamos se divide en dos bloques básicos; el primero abarca desde 1917 hasta 1977 y

el segundo, desde 1977 hasta 2017. Setenta años separan la Asamblea de Parlamentarios en 1917 de la recuperación de la Generalidad en 1977. Es un tiempo en el que en Cataluña se dilucida el porvenir de una ilusión en medio de episodios claves de la historia reciente: novecentismo, dictadura de Primo de Rivera, fin de la monarquía, Segunda República, Guerra Civil y franquismo. A continuación, y para finalizar, el autor nos lleva, de forma muy resumida pero precisa y rigurosa, a los cuarenta años de autogobierno en Cataluña, desde la recuperación de la Generalidad en 1977 a la declaración de la independencia en 2017. En estas últimas páginas Ruiz-Domènec nos muestra que se trata de cuatro décadas que no sólo han posibilitado una toma de conciencia nacional, también han servido para que las generaciones nacidas en la era digital rindieran tributo a la identidad catalana absorbiendo su cultura, en muchos casos de forma exclusiva.

Este contundente y sintético informe sobre Cataluña aborda con rigor histórico trece siglos de las diversas articulaciones de Cataluña y España siempre con un mismo mar de fondo: la rebeldía que no cesa.

XIX PREMIO CASA DE AMÉRICA DE POESÍA AMERICANA



La Casa de América convoca el XIX Premio Casa de América de Poesía Americana con el fin de estimular la creación en el ámbito de las Américas, con especial atención a poemas que abran o exploren perspectivas inéditas y temáticas renovadoras. A este premio podrán optar las obras que se ajusten a las siguientes bases:

1. Podrán concursar autores nacionales de cualquiera de los países de América, con obras escritas en español, rigurosamente inéditas, que no estén pendientes de fallo en otro premio y cuyos derechos no hayan sido cedidos a ningún editor en el mundo.
2. Los trabajos presentados a concurso deberán tener un mínimo de 400 versos y su tema será libre.
3. Los trabajos se podrán remitir por correo electrónico, en formato pdf, en cuyo caso se emplearán dos direcciones distintas: la primera, premiodepoesia@casamerica.es, para el trabajo concursante con el título y el pseudónimo correspondiente; y la segunda, premiodepoesia.plica@casamerica.es con el título del trabajo concursante, el nombre, fotocopia del documento de identidad o acreditativo de la nacionalidad, la dirección, el número de teléfono del autor, así como un breve curriculum.
4. Cada participante sólo podrá concursar con un solo trabajo.
5. El plazo de admisión de originales finalizará el **26 de abril de 2019**. Se aceptarán envíos hasta las 24 horas (hora española).
6. El premio está dotado con cinco mil euros (5.000 €) como anticipo de derechos de autor e incluye la publicación del libro ganador por la Editorial Visor Libros. La cuantía se entregará al ganador durante el acto de concesión del premio, junto con veinte ejemplares de la obra editada.
7. El jurado estará presidido por el director general de la Casa de América, el director de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID, el ganador de la edición anterior, uno o más poetas de reconocido prestigio y un representante de la Editorial Visor Libros. Los nombres de los miembros del jurado se harán públicos durante el anuncio del fallo del premio.
8. El fallo del premio y su proclamación tendrán lugar durante el mes de septiembre de 2019. La fecha del acto público de entrega se anunciará con la debida antelación.
9. El premio será indivisible. El jurado podrá declarar desierto el premio si, a su juicio, ninguna obra tuviera calidad para obtenerlo.
10. Los organizadores no mantendrán correspondencia acerca de los originales enviados y los archivos de los concursantes no ganadores serán destruidos una vez proferido el fallo.
11. En cumplimiento de lo establecido en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal, Casa de América informa de que el envío voluntario de los datos personales para participar en el presente concurso supone el consentimiento del participante para la posible inclusión de los mismos en un fichero -declarado bajo titularidad de la Casa de América-, que se abrirá con la finalidad de gestionar su participación en el XIX Premio Casa de América de Poesía Americana. El participante que resulte premiado consiente y presta su autorización para la utilización, publicación y divulgación, con fines informativos, de su imagen, nombre y apellidos en el Portal Web www.casamerica.es, en las redes sociales asociadas a la Casa de América, o en cualquier otro medio de naturaleza similar, sin reembolso de ningún tipo para el participante y sin necesidad de pagar ningún derecho. De la misma manera, el participante que resulte premiado consiente la cesión de sus datos a la Editorial Visor Libros, a los efectos de gestionar la publicación del libro ganador. Para el ejercicio de sus derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición, deberá remitir un escrito dirigido a: **XIX Premio Casa de América de Poesía, Casa de América, Plaza de Cibeles, s/n, 28014 Madrid, España.**
12. La participación en este premio implica la total aceptación de las presentes bases. Su interpretación o cualquier aspecto no previsto corresponde al jurado.

Para cualquier información adicional relacionada con el premio y los galardonados en ediciones anteriores puede consultar:
www.casamerica.es / www.visor-libros.com

Madrid, noviembre de 2018

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Don _____
Con residencia en _____ c/ _____
_____ nº _____
Ciudad _____ CP _____
DNI _____ Pasaporte _____ Email _____

Se suscribe a la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de _____
A partir del número _____
Cuyo importe de _____

Se compromete a pagar mediante talón bancario o transferencia a nombre de:
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

(IVA no incluido)

España

Anual (12m): 52€

Ejemplar mes: 5€

Europa

Anual (12m): 109€

Ejemplar mes: 10€

Resto del mundo

Anual (12m): 120€

Ejemplar mes: 12€

Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.

T. 915827945. E-mail: suscripcion.cuadernohispanoamericanos@aecid.es

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que eso conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa 105, 28040 Madrid.

Precio: 5 €

 <p>MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA Y COOPERACIÓN</p>	 <p>aeid</p>	 <p>Cooperación Española</p>
--	---	---

