

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**Departamento de Filosofía**



**Programa de doctorado “Arte, filosofía y creatividad”**

**VITALISMO Y POESÍA EN EL POSTFRANQUISMO**

**Un estudio de casos**

**Tesis doctoral presentada por**  
**Miguel Pérez Montagut**

**Directores:**  
**Ricard Huerta Ramón**  
**David Pérez Rodrigo**

**Valencia, 2015**



**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**Departamento de Filosofía**



**Programa de doctorado “Arte, filosofía y creatividad”**

**VITALISMO Y POESÍA EN EL POSTFRANQUISMO**

**Un estudio de casos**

**Tesis doctoral presentada por**  
**Miguel Pérez Montagut**

**Directores:**  
**Ricard Huerta Ramón**  
**David Pérez Rodrigo**

**Valencia, 2015**







Quisiera expresar el más sincero de los agradecimientos a los profesores Ricard Huerta Ramón y David Pérez Rodrigo, directores de la presente tesis, sin cuya guía no habría sido posible finalizarla. Les debo también el rigor formal contenido en sus consejos, así como en publicaciones tales como *Funció plàstica de les lletres* (1994) o *Mujeres maestras. Identidades docentes en Iberoamérica* (2012).

A mi familia, por su apoyo incondicional y su paciencia.

A los autores, Martín López-Vega, Pablo Javier Pérez López, Àngels Gregori y Laura Casielles, por su excelente predisposición a colaborar y aportar los materiales necesarios para sus respectivos capítulos.

A Remedios Culla y a todos los amigos (entre los cuales tengo el gran placer de poder contar a mi hermano Rafa, que me inició en el placer de la lectura), gracias a los cuales he seguido cultivando mi interés por la poesía, esa vieja arte comulgatoria que tantas veces nos ha reunido alrededor de una mesa antes de que, demasiado a menudo, las cosas de la vida nos separaran.

Y, en un sentido más amplio gracias también al conjunto de mis amistades que, sin apenas sospecharlo, despertaron la intuición del amor por la vida.





## 0. ÍNDICE

	<u>página</u>
1. Introducción	13
1.1. Presentación del tema	15
1.2. Objetivos	19
1.3. Metodología	20
1.4. Justificación de la estructura	23
2. Una aproximación al vitalismo	27
2.1. La exaltación de la existencia per se mediante una sabiduría de cariz trágico	30
2.1.1. El poeta, figura trágica	32
2.1.2. La vieja enseñanza que vino de Oriente	38
2.1.3. El poeta y el humor fatalista	43
2.2. Huida de lo estrictamente literario y metafísico	48
2.2.1. El papel social del poeta y su divorcio con el público: crítica a la metafísica estricta y la cultura elitista	52
2.2.2. El poeta contra la cultura mercantil de la Transición	64
2.3. La defensa de lo circunstancial: el replanteamiento del espacio y el tiempo poéticos	70
2.3.1. Los poetas periodistas: de vuelta de la torre de marfil	75
2.3.2. Reconquistar el espacio: contra el desarraigo	79
2.3.3. La reconquista del tiempo	85
2.4. La nostalgia por una lírica (re)unificada	92
2.4.1. Orfeo y las raíces comunes	95
2.4.2. Cismas de la lírica	100
2.4.2.1. Adiós a la danza	102
2.4.2.2. Adiós a la música	106
2.4.3. El poeta en busca de auditorio	108
2.5. La voluntad de ir más allá del solipsismo	117
2.5.1. El <i>aurea mediocritas</i> convival	120
2.5.2. El otro poético	125
2.5.3. La asimilación de la alteridad en el nuevo milenio	134
3. Contextualización de los autores estudiados	141

4. Cuatro casos	<b>155</b>
4.1. Martín López-Vega	<b>157</b>
4.1.1. Nota biográfica	<b>157</b>
4.1.2. El arte de vivir	<b>159</b>
4.1.3. Entrevista	<b>186</b>
4.1.3.1. Cuestiones comunes	<b>186</b>
4.1.3.2. Cuestiones específicas	<b>190</b>
4.2. Pablo Javier Pérez López	<b>195</b>
4.2.1. Nota biográfica	<b>195</b>
4.2.2. La apología del asombro	<b>197</b>
4.2.3. Entrevista	<b>210</b>
4.2.3.1. Cuestiones comunes	<b>210</b>
4.2.3.2. Cuestiones específicas	<b>213</b>
4.3. Àngels Gregori	<b>217</b>
4.3.1. Nota biográfica	<b>217</b>
4.3.2. La poeta entre las cosas	<b>219</b>
4.3.3. Entrevista	<b>237</b>
4.3.3.1. Cuestiones comunes	<b>237</b>
4.3.3.2. Cuestiones específicas	<b>240</b>
4.4. Laura Casielles	<b>243</b>
4.4.1. Nota biográfica	<b>243</b>
4.4.2. Nomadismo y alteridad	<b>245</b>
4.4.3. Entrevista	<b>273</b>
4.4.3.1. Cuestiones comunes	<b>273</b>
4.4.3.2. Cuestiones específicas	<b>280</b>
5. Conclusiones	<b>285</b>
Bibliografía	<b>299</b>





## **1. INTRODUCCIÓN**



## 1.1. Presentación del tema

Cuando se comenzó la presente tesis hace ya unos años, se nos despertó un gran interés por la visión que generalmente se tiene del hecho poético a nivel social. Encontramos, por una parte, al propio público potencial de la poesía: minorizado y con ciertas tendencias a establecer un vínculo con el autor basado mayoritariamente en la experiencia compartida del dolor. A su vez, también estaba el poema en tanto que producción artística marginal que nace ya con la conciencia de su intrascendencia más allá de su función puramente terapéutica. Por último, el tercer elemento de esta tríada lo determinaba el propio poeta, enrocado en una postura irreductiblemente individualista, y caracterizado por la indiferencia del panorama cultural hacia su obra, en ocasiones un aislamiento autoimpuesto por su propio ego frustrado.

Comprobada la vigencia de este mortecino triángulo ensimismado y autorreferencial, y como ferviente lector —y ocasional creador— de poesía que me considero, no quedaba más alternativa que indagar en las causas antropológicas, sociales, históricas o filosóficas de esta cuestión para tratar de entender las causas de semejante prevalencia. Se hacía absolutamente necesario comprobar, pues, el origen concreto y comprobable de tales clichés sobre el mundo de la creación poética, que forzosamente debían encontrarse más allá del campo exclusivamente literario.

Resultaría baladí ocultar que la presente investigación supone la concreción y la profundización de ciertos puntos intuidos en un trabajo de investigación primigenio, titulado *La lírica, la noción de lo Trágico y el hedonismo occidental: acerca de la posibilidad de una mística materialista*, presentado en 2009. A través de la lectura y el estudio de autores de diferentes épocas y localizaciones geográficas, llegamos a la conclusión de que, en efecto, los lastres propios de ese oficio han venido afectando con especial virulencia al ámbito específicamente occidental. Sucedió que, revisando las obras de autores de lugares muy distantes entre sí (India, China, el mundo árabe...), se apreciaba en ellos una frescura, una naturalidad y una necesidad de hacerse entender que aquí sólo encontramos de forma sorprendentemente aislada y/o fragmentaria en unos determinados poetas. Naturalmente, esos escasos autores occidentales eran deudores, generalmente, de unas circunstancias sociales y personales atípicamente

favorables a engendrar en ellos unos versos de una asertividad mucho mayor que los de otros que poseían unos condicionantes más o menos similares.

A las actitudes que manifestaban en sus composiciones, que como queda dicho destacaban más como excepciones que como tendencias dentro de su contexto, las denominamos en un principio y de forma provisional *hedonistas*. Habida cuenta, no obstante, de que este adjetivo lastraba una serie de prejuicios históricos —asociados a determinados episodios de nuestro bagaje filosófico y moral— que podían llevar a una interpretación errónea y limitada de mi propósito original, se decidió usar el término *vitalista* debido a su mayor neutralidad. No se trataba, pues, tanto de una claudicación en nuestros propósitos como de una firme intención de evitar confusiones.

Una vez localizado el objeto de estudio convenientemente, cabía averiguar dónde se encontraban los hechos diferenciales complejos que habían provocado el desfase entre nuestros poetas y sus homólogos de culturas diferentes. Para ello resultaba imprescindible hallar algún momento histórico en el que nuestra lírica se hallara en sintonía con sus parientes lejanas; un momento histórico, por lo tanto, previo a la primera cesura que convirtió a nuestros poetas —por utilizar una expresión muy en boga actualmente y que viene pintiparada— en los “versos sueltos” del panorama poético mundial. Y ese punto de inflexión, o al menos el primero de ellos hasta donde la corrupción de los escritos nos ha permitido saber, puede ser situado en torno al siglo V a. C., acaso el principio del fin de los poetas dionisiacos. Estos, gracias a la actitud generalizada de sus contemporáneos, hicieron gala de un hedonismo —antes, como digo, de que el término comenzara a arrastrar su carga peyorativa— natural, elegante y sin grandes boatos, reflejo de una actitud estética y libre de prejuicios ante la vida. Esta posición —y alguna otra relacionada— la hemos podido exponer, en consecuencia, en diferentes comunicaciones presentadas en algunos congresos celebrados, por ejemplo, en la Universidad de San Cristóbal de La Laguna o en la Universidad Complutense de Madrid, por ejemplo.

El punto de vista que proporcionaba esta búsqueda arqueológica a través de la vasta historia de nuestra literatura resultó ser una excelente toma de perspectiva. Los autores de poesía vitalista la salpicaban, toda vez que demasiado a menudo aparecían en los márgenes o, en caso de ser ensalzados, lo eran por razones muy diferentes a las de la exaltación vital. Tal es el caso de la consideración de algunos de ellos (Walt Whitman, Vicent Andrés Estellés, etc.) como *poetas nacionales*. Sin embargo, lo que



probablemente resultó más apasionante de este recorrido literario resultó ser aquello que podría haber constituido el epílogo, esto es, la posibilidad de rastrear nuevos ejemplos de creadores en un ámbito que nos resultara cercano y reconocible.

Partiendo de esta premisa, se decidió que las coordenadas elegidas para nuestro estudio quedaran circunscritas a las del territorio español, y que los autores y autoras a estudiar hubieran sido educados en el entonces recién estrenado régimen democrático de 1978. Ello implicaría que, además del interés que ya de por sí posee el estudio de una hornada de autores jóvenes, su caso podría ser caracterizado desde la perspectiva que detenta un grupo de escritores con algunos rasgos específicos dignos de ser resaltados:

1) Para empezar, y a nivel global, todos ellos han experimentado la revolución que supuso la eclosión de Internet. En consecuencia, la multitud de fuentes de información de las que beben ha configurado un nuevo escenario, un nuevo mundo, amplificado e interconectado, en el que nuestros autores han crecido y han tenido la oportunidad de contactar e interactuar mucho más fácilmente con escritores de lugares remotos.

2) A nivel literario, esta generación ha tenido la oportunidad de internacionalizar también sus gustos gracias a la multitud de traducciones de poetas de la *periferia* —por usar un término etnocentrista y ya obsoleto— que los ha dotado de una visión crítica de su propia cultura hasta hace poco impensable. Ello, además, les ha otorgado el juicio normativo suficiente para no amoldarse a los criterios estrictos y excluyentes de ninguna escuela literaria poética preexistente.

3) Y por último, pero no menos importante, a nivel nacional están experimentando en primera persona la crisis sociocultural, identitaria y de discurso del régimen postfranquista que los vio nacer: el de la Transición. Este proceso de descomposición del *establishment* cultural (en un sentido amplio) viene siendo estudiado especialmente a partir de 2011. A raíz de las manifestaciones antigubernamentales de ese año, se puso de relieve que el monolítico discurso oficial predominante desde finales de la década de 1970 resultaba insostenible debido a la proliferación de medios alternativos no tradicionales (blogs, redes sociales, diarios digitales independientes, etc.). Este rasgo contextual ha obligado, más si cabe, a los cuatro poetas objeto de nuestro estudio a una constante reinención de sus coordenadas vitales y literarias.

Huelga decir que los tres rasgos mencionados se encuentran íntimamente ligados entre sí, pero la conjunción de todos ellos despliega ante nuestros ojos una interesante cantidad de implicaciones culturales y sociales que nos impide atenernos exclusivamente al ámbito de lo puramente literario. Los autores estudiados en la presente tesis se caracterizan por su constante capacidad crítica e iconoclasta, fruto de unas circunstancias enormemente cambiantes y volubles. Este hecho los convierte en objeto de un interés especial, si tenemos en cuenta que la de España es una de las culturas europeas más carentes de autocrítica, debido a la excesiva identificación entre el Estado y el discurso oficial (Martínez, 2012).

Como podrá sospecharse, no partimos, de la pretensión de alcanzar validez universal alguna en las conclusiones que pudieren extraerse de esta investigación. Pero sí que esperamos poder afirmar, al final de nuestro recorrido y sin temor a equivocarnos, que el impulso vital, que comienza y termina en sí mismo, en su propia contemplación y goce, es un factor fundamental y transhistórico en la creación literaria —no ya exclusivamente poética— y, lo que es más importante todavía, que en la actualidad ese factor continúa estando presente en nuestra cultura —y así debe ser por nuestro bien—. No podemos dejar de recalcar el placer y la fuente de enriquecimiento personal que ha supuesto el estudio de los cuatro autores escogidos, pero también el de otros autores que nos hemos visto en la obligación de revisar o conocer con tal de ofrecer una perspectiva lo suficientemente completa y fidedigna. El grado de novedad de la presente tesis, eso sí, dependerá de la recepción y progresiva incorporación posterior de obras como la muy reciente *La orilla detenida* (Manuscritos, Madrid, 2015), de Pablo Javier Pérez López u otros poemarios de nuestros autores y cuya publicación es inminente. Se crea así un enriquecedor desasosiego investigador, siempre conveniente a la fecundidad del lector de poesía avezado, así como al investigador que se precie de serlo, obligado a reinventarse a cada instante.

Sea como fuere, cabe destacar el hecho de haber intentado aproximarnos al vitalismo desde una perspectiva inédita: el ámbito poético, tan poco estudiado —debido en gran medida a la indefinición semántica del término—, y especialmente en autores de presente e innegable futuro, ya que algunos de ellos, pese a encontrarse en sus máximas cotas de potencialidad creativa, todavía no han alcanzado un reconocimiento que, sin duda, el tiempo merecidamente les concederá. Tan solo esperamos, humildemente,

haber alcanzado el óptimo equilibrio entre la poesía y la reflexión acerca de la poesía, entre lo poético y lo metapoético, que cabe esperar de un estudio de estas características, profundo pero vívido, y que ojalá —¿por qué no?— pueda servir de inspiración a otros investigadores en el futuro o que, al menos, sirva al propio autor de esta investigación, para perseverar en su empeño futuro.

## 1.2. Objetivos

Los objetivos del presente trabajo se podrían resumir en los siguientes puntos:

- 1) Clarificar en qué consiste el carácter *vitalista* de la poesía mediante una detallada enumeración de los rasgos comunes que históricamente pueden ser encontrados en autores de este tipo.
- 2) Ofrecer una selección de algunos de los poetas del territorio español cuyo trabajo presenta las características vitalistas descritas (o al menos una gran mayoría de ellas), explicando brevemente sus respectivas trayectorias literarias y académicas.
- 3) Tratar de poner en relación la evolución literaria de los autores con sus condicionamientos vitales, con el fin de aproximarnos de una manera más pertinente a las causas de sus respectivos sesgos vitalistas.
- 4) Identificar esos rasgos en una serie de fragmentos poéticos significativos con tal de dotar a la investigación de un trasfondo comprobable, no sujeto únicamente a conjeturas.
- 5) Relacionar, una vez hecho esto último, los rasgos compartidos y divergentes de nuestros autores, con tal de comprender sus especificidades y, por otra parte, los condicionantes socioculturales convergentes.
- 6) Extraer, finalmente, las conclusiones oportunas.

### 1.3. Metodología

La metodología que proponemos tiene como propósito considerar las permanencias de una tradición poética de rasgos característicos de lo que hemos denominado *vitalismo*, en algunos de los poetas jóvenes más prometedores del territorio español, formados en el período posterior a la muerte del general Francisco Franco. El planteamiento surge en buena medida inspirado por el reto de averiguar cuáles han sido los vértices de esa corriente para, posteriormente, comprobar sus pervivencias en nuestro ámbito nacional último.

Teniendo en consideración que el período tratado es de una actualidad absoluta, somos conscientes de la necesidad de dar cuenta de un contexto cultural amplísimo. En este contexto —puesto que nuestros poetas no conocen otro contexto que el de la denominada, aunque no sin controversias, etapa postmoderna, si nos atenemos a la datación de Fredric Jameson (1996)— nuestros autores se mueven, como se comprobará, con gran soltura, dentro de un marasmo en el que se agudiza cada vez más su carácter poliédrico y la confusión entre cultura popular y alta cultura. Una etapa, en suma, que constata el desplome definitivo de las nociones de unicidad, univocidad y unidad cultural.

Y puesto que la cultura se disemina, no lo hace menos el propio sujeto —leamos aquí el sujeto poético—, que se resiste cada vez con más ahínco a ser catalogado de una forma estanca, y que tiende a reconocerse en el otro mediante una curiosidad insaciable. Ello se debe a la aparición de un sujeto radicalmente diferente del tradicional sujeto occidental: un sujeto —sin una identidad sustantiva fuerte— complejo y siempre en aras de completarse, y por ello crónicamente insatisfecho (Védrine, 2000). Es por este motivo que estas subjetividades —de las cuales, insistimos, son excelentes ejemplos nuestros autores— están, a su vez, excepcionalmente preparadas y dotadas para la crítica de cualquier discurso con pretensiones de verdad.

Tal y como se ha sugerido anteriormente, la génesis de la presente tesis resulta prácticamente inapreciable en su redacción final, pero no por ello deja de poseer una importancia fundamental. Consistió en la lectura sistemática y escogida de autores relevantes de diferentes épocas de la historia de Occidente, desde la Grecia arcaica hasta el siglo XX. El principal objetivo de esta investigación transhistórica fue rastrear los rasgos vitalistas que se mantenían relativamente constantes a través de los siglos,

independientemente de los sucesivos avatares cronológicos, para así comprobar si podrían resultar aplicables a poetas actuales del Estado español.

Se trata de un punto de partida que consideramos conveniente, puesto que posibilita una buena herramienta para comenzar a indagar en un concepto, como es el del *vitalismo*, que aún a día de hoy carece de una definición de consenso desde el mundo académico, tanto desde el literario como desde el de la historia de las ideas. Por eso, en el capítulo destinado a analizar los puntos en común se lleva a cabo un intento de esbozar las características que lo definen, un intento que se sustenta tomando como punto de partida referencias interdisciplinares a la poética (Eliot, Bousoño, Castellet), la lingüística (Saussure, García Calvo), la estética (Adorno, Souriau) o la hermenéutica (Heidegger, Ricoeur). Se establece así un flujo continuo entre diversidad y unidad, tan del gusto de Claudio Guillén (1985) y cercano a la literatura comparada, que otorga un importante papel al estudio de la intertextualidad, la historiología (movimientos, poéticas y períodos anteriores) o, en una medida algo menor, la morfología en un sentido métrico estricto. Empezar el estudio de la obra de nuestros jóvenes autores siempre requiere el uso de todas las herramientas que se tengan al alcance para ser llevado a cabo.

Se ha optado por adoptar la metodología del estudio de casos —utilizada originariamente en el ámbito de la investigación médica y adaptada por el psicólogo de la educación Robert E. Stake (1995) al estudio de las ciencias humanas y sociales—, y con tal de aplicarla eficientemente se decidió escoger a cuatro poetas. A la hora de escoger los autores seleccionados, se hubo de tener en cuenta algunas cuestiones no menos importantes. Por una parte, se han seleccionado cuatro poetas del territorio nacional, para lo cual no se ha utilizado un criterio puramente lingüístico, sino que se ha tratado de seguir un procedimiento lo más inclusivo que fuera posible. Ello explica la elección, como representante de un Estado español plurinacional y plurilingüístico, de la valenciana Àngels Gregori. Su obra poética está escrita íntegramente en nuestra lengua autóctona, motivo por el cual hemos preferido no acompañar los fragmentos de sus obras de sus correspondientes e innecesarias traducciones. Siguiendo el mismo método de selección, se han descartado algunas publicaciones de nuestros poetas escritas en otras lenguas que no son oficiales en nuestro territorio. Tal sucede con lenguas no oficiales y minorizadas pero que están experimentando un importante repunte, como el asturiano en el caso de Martín López-Vega, o con textos publicados originalmente en lenguas foráneas, como el portugués en el caso de Pablo Javier Pérez López.

Inciendiando de nuevo en los criterios de selección, se ha tratado de elegir a los autores otorgando el mismo protagonismo a poetas de ambos sexos, con dos poetas pertenecientes a cada uno de ellos. Esta paridad nos resultó un objetivo innegociable, especialmente si tenemos en consideración el enorme —y creciente— protagonismo de la mujer en la vida cultural de la España postfranquista, hasta el punto de mostrarse, muy a menudo, manifiestamente más activas que sus colegas del sexo opuesto. Muestra de ello es la cantidad de premios acaparados en los últimos años por autoras emergentes como —además de las aquí estudiadas— Elena Medel, Olalla Castro, Martha Asunción Alonso u otras muchas.

Por otra parte, la delimitación temporal que hemos adoptado corresponde a los autores nacidos entre la muerte de Francisco Franco (1975) y el fin de la Transición, hecho éste más problemático. Existe una gran disparidad de opiniones entre los historiadores, como es el caso de Ramón Cotarelo (1989), que subdivide esta época en dos períodos —por una parte, la Transición *stricto sensu* hasta la redacción de la Constitución (1975-1978) y, por otra, la consolidación democrática (1979-1986)—, o el de Javier Tusell (1997) que, en una línea historiográfica más tradicional, prefiere situar su fin definitivo en la victoria electoral de los socialistas (1982).

Para la presente investigación, no obstante, se ha decidido tomar la entrada de España en la Comunidad Económica Europea (1986) como fecha límite de este vital período de nuestra historia reciente. En todo caso, el atributo distintivo que aglutina a los poetas aquí tratados es el hecho de haber sido educados y formados en una España constitucional y democrática. También nos hemos visto obligados a limitarnos, debido a la inevitable necesidad de acotar para hacer de nuestra investigación algo viable, a analizar únicamente aquellas publicaciones de nuestros autores que vieron la luz hasta el año 2014. Y ello, a pesar de la perspectiva de nuevos poemarios de estos autores crecientemente prolíficos, como Pablo Javier Pérez López o Àngels Gregori, u otros que nunca han dejado de serlo, como Martín López-Vega.

Se ha tratado, por lo demás, de evitar clasificar a estos escritores bajo la etiqueta de *generación*, puesto que su definición también ha supuesto un motivo de debates constantes. A pesar de ello, no resultaría descabellado el uso de este vocablo con nuestros autores bajo los parámetros descritos por Ortega y Gasset en su texto *El tema de nuestro tiempo* (1923), según el cual se podrían establecer grupos generacionales cada quince años. Según otros parámetros, como los de Julius Petersen descritos en *Die*

*Wesensbestimmung der deutschen Romantik* (1926), la ausencia de un liderazgo o de una relación personal entre ellos impediría semejante denominación. Ante tal disyuntiva se ha preferido obviar el término.

Otro método de carácter complementario utilizado ha sido el de los testimonios de los propios autores, que han sido recogidos mediante cuestionarios u, ocasionalmente y a petición del propio poeta —como es el caso de Laura Casielles— de forma presencial. Las cuestiones, subdivididas en, por una parte, preguntas de carácter común para todos los autores y, por otra parte, en específicas para cada uno de ellos, han buscado promover la reflexión de los propios poetas en torno a la presencia del vitalismo en sus versos.

#### **1.4. Justificación de la estructura**

Dado que en ningún momento hemos intentado dotar de un protagonismo excesivo a la sociocrítica o al biografismo, hemos tratado de hallar una postura equilibrada entre una perspectiva interna y teórica (la propia del texto) y otra externa que otorgara demasiado peso al contexto. Para ello, se ha decidido escoger el siguiente esquema:

- Un índice de contenidos para dotar al lector de una visión de conjunto de la obra.
- Un capítulo introductorio (Capítulo 1) para presentar el tema y clarificar las cuestiones relativas a la metodología y la estructura.
- Un extenso apartado teórico (Capítulo 2) destinado a resaltar las características *vitalistas* que los autores seleccionados comparten en sus versos, y que tienen un largo anclaje en la historia de la poesía occidental.
- Una breve sección (Capítulo 3) dedicada a la contextualización histórica y literaria de los autores escogidos, incidiendo en aquellos acontecimientos más notables de las últimas cuatro décadas, muy especialmente en el ámbito nacional.
- Un gran bloque (Capítulo 4) centrado en el estudio detallado de la obra poética de cada uno de nuestros cuatro poetas en relación con las características descritas en el segundo capítulo, con una breve nota biobibliográfica, fragmentos seleccionados de cada uno de ellos y una breve entrevista.

- Un último apartado (Capítulo 5) cuya función consistirá en enunciar las conclusiones a las que se haya podido llegar al finalizar nuestro periplo investigador.
- Finalmente, una extensa bibliografía en la que se podrán rastrear aquellas obras, en formato impreso o digital, que han influido, en mayor o menor medida, en nuestra investigación.

Si profundizamos en la estructura planteada, podemos señalar que el Capítulo 2 (“Una aproximación al vitalismo”) aborda, uno por uno, cuáles son los rasgos compartidos que hacen que la obra poética de los cuatro autores estudiados pueda ser descrita como *vitalista*. A grandes rasgos, el primero de esos rasgos se centra en la exaltación de la existencia *per se* mediante una sabiduría de cariz trágico (2.1.). En este punto se pone de relieve el sesgo trágico del oficio poético, haciendo hincapié en los referentes míticos de origen oriental que este oficio posee, así como en el alcance paródico y humorístico que se le supone a esta tradición poética. El segundo subapartado del capítulo aborda la huida de lo estrictamente literario y metafísico (2.2.). Esta huida se manifestaría principalmente en la oposición a la caída excesiva en una metafísica estricta, en la crítica a un concepto exclusivista y estanco de *cultura* y, si nos detenemos en nuestro ámbito nacional, en el rechazo a un discurso mercantil hegemónico normalizado desde la Transición. El tercero de los rasgos compartidos alude a la defensa de lo circunstancial y al replanteamiento del espacio y el tiempo poéticos (2.3.). En este apartado se comenta el caso de aquellos poetas que han compaginado la creación poética y la profesión periodística como ejemplo paradigmático de apego a lo concreto. Este apego se materializa en la reivindicación creciente de dos coordenadas: las de un lugar específico y las de un tiempo igualmente específico. El cuarto punto del capítulo analiza la nostalgia por una lírica (re)unificada (2.4.). Dicha nostalgia se refleja en el restablecimiento de vínculos entre la poesía y la música, que encuentran su punto de unión primigenio en la figura mítica de Orfeo. En este sentido, el posterior y progresivo despojamiento de la lírica de sus diferentes vertientes performativas más inmediatas y comunitarias (la danza, la música...) habría privado al poeta de una comunicación fluida con sus congéneres, reduciéndolo a la autorreferencialidad. Y en quinto y último lugar, encontramos la voluntad de ir más allá del solipsismo (2.5.). Esta voluntad se hace patente en nuestros autores, entre otros aspectos, mediante los préstamos



procedentes de tradiciones poéticas relacionadas con homenajes a la vida convival. Ello, en el fondo, supone una forma de dotar de un contenido histórico al relativamente reciente interés por la otredad poética, mediante cuya completud el poeta reconquista su potencialidad comunicativa.

El siguiente apartado (Capítulo 3), más breve que el anterior, se halla dedicado a la “Contextualización de los autores estudiados”. En este capítulo de transición, el lector encontrará una necesaria puesta en situación de los cuatro poetas analizados en nuestra tesis, tanto en un sentido geográfico (el territorio del Estado español de las autonomías y su panorama político y cultural) como temporal (el período histórico en el que, por nacimiento, se ubican: los años comprendidos entre la muerte de Francisco Franco y la actualidad). Un contexto, además, atravesado por el relato cultural hegemónico de la Transición que nuestros autores rebasan erigiéndose, ya en su época literariamente productiva, como ejemplos de una generación de ruptura que rastrea otros caminos, más allá de los oficialmente instituidos.

A continuación, el apartado “Cuatro casos” (Capítulo 4) analiza la producción poética de cada uno de nuestros autores con el objetivo de mostrar, con fragmentos significativos, el vitalismo que rezuman sus versos de acuerdo con las características comunes descritas anteriormente. Los sucesivos estudios han sido ordenados cronológicamente siguiendo la fecha de nacimiento, y siendo la secuenciación la siguiente: Martín López-Vega (4.1.), Pablo Javier Pérez López (4.2.), Àngels Gregori (4.3.) y Laura Casielles (4.4.). Cada uno de estos estudios cuenta con una nota biográfica inicial orientativa, un amplio análisis de los componentes vitalistas que se han podido detectar en sus poemas y, por último, una entrevista en la que se le plantea al autor correspondiente una serie de cuestiones relacionadas con el tema de la presente investigación. Estas entrevistas, a su vez, están subdivididas en dos partes: la primera consta de preguntas comunes a los cuatro autores, y la segunda, de cuestiones específicas formuladas a partir de la detenida lectura de cada uno de ellos.

Para finalizar, el apartado destinado a las conclusiones (Capítulo 5) se dedica a efectuar un resumen de los resultados obtenidos en nuestra investigación.



## **2. UNA APROXIMACIÓN AL VITALISMO**



Llegados a este punto, nos interesa resaltar cuáles son los aspectos en común que los jóvenes autores seleccionados para ser incluidos en la presente investigación tienen, efectivamente, en común. Los puntos coincidentes entre todos ellos lo son, naturalmente, en diferente grado y, con tal de no ser arrastrados por una rígida obsesión taxonómica, podemos empezar diciendo, como hiciera Carlos Bousoño a propósito de la poesía postcontemporánea, que

Coincidir, no discrepar, será el nuevo ideal hacia el que los escritores se encaminan, y todos vendrán en sus obras a exponer interpretaciones del mundo genéricamente coincidentes en un esquema último; vivido y sentido, eso sí, de manera personal y distinta, con diferencia también en las proporciones y resaltes de sus elementos constitutivos. Se tratará, en todos los casos, de cantar al hombre como sumergido en el tiempo y como capaz de historia, como situado en una fecha y en un lugar concretos y en trance de vivir una vida que él mismo ha de hacerse con el esfuerzo de su voluntad y de su imaginación. Ciertamente, no todos los poetas cantan directamente todas estas ideas. Pero estas ideas y su lógica concatenación son, de manera expresa o tácita, el *supuesto* de las obras recientes<sup>1</sup>.

Partiendo de lo señalado, hemos destacado cinco características básicas de lo que hemos dado en llamar la *poesía vitalista* de los poetas criados en la era democrática española, y que desarrollaremos en las próximas páginas. Esas cinco características son las siguientes:

1. la exaltación de la existencia per se mediante una sabiduría de cariz trágico. En este punto se pondrá de relieve el sesgo trágico del oficio poético, haciendo hincapié en los referentes míticos de origen oriental que este oficio posee y en el alcance paródico y humorístico que se le supone a esta tradición poética.
2. La huida de lo estrictamente literario y metafísico. Esta huida se manifestaría principalmente en la oposición a la caída excesiva en una metafísica estricta, a un concepto exclusivista y estanco de “cultura” y, por último —y ya en nuestro ámbito específicamente nacional—, contra el discurso mercantil hegemónico normalizado desde la Transición española.
3. La defensa de lo circunstancial: el replanteamiento del espacio y el tiempo poéticos. Se comentará el caso de aquellos poetas que compaginaban la creación poética y la profesión periodística como ejemplo paradigmático de apego a lo concreto. Este

---

<sup>1</sup> Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética, II*, Madrid, Gredos, 1976, p. 396.

apego se materializa en la reivindicación creciente de dos coordenadas: las de un lugar específico, en un tiempo igualmente específico.

4. La nostalgia por una lírica (re)unificada. Esa nostalgia se refleja en el restablecimiento de vínculos entre la poesía y la música, que encuentran su punto de unión primigenio en la figura mítica de Orfeo. El posterior y progresivo despojamiento de la lírica de sus diferentes vertientes performativas más inmediatas y comunitarias (la danza, la música...) habría privado al poeta de unacomunicación fluida con sus congéneres, reduciéndolo a la autorreferencialidad.
5. La voluntad de ir más allá del solipsismo. Esta voluntad se hace patente en nuestros autores, entre otras cosas, mediante los préstamos procedentes de tradiciones poéticas relacionadas con homenajes a la vida convival. Esto, en el fondo, supone una forma de dotar de un contenido histórico al relativamente reciente interés por la otredad poética, mediante cuya completud el poeta reconquista su potencialidad comunicativa.

A continuación pasamos, pues, a desarrollar los mencionados rasgos vitalistas de nuestros poetas.

### **2.1. La exaltación de la existencia *per se* mediante una sabiduría de cariz trágico**

Ninguna razón tenemos para recelar y desconfiar del mundo en que vivimos. Si entraña terrores, son nuestros terrores. Si contiene abismos, estos abismos nos pertenecen. Y si en él hay peligros, debemos procurar amarlos. Con tal que cuidemos de ordenar y ajustar nuestra vida conforme a ese principio que nos aconseja atenernos siempre a lo difícil, cuanto ahora nos parece ser lo más extraño, acabara por sernos lo más familiar, lo más fiel. ¿Cómo podríamos olvidarnos de aquellos mitos antiguos que presiden el origen de todos los pueblos, esos mitos de los dragones que en el momento supremo se transforman en princesas? Quizá sean todos los dragones de nuestra vida, princesas que sólo esperan vernos alguna vez resplandecientes de belleza y valor<sup>2</sup>.

Pues ellos, los que nos prestan el fuego celestial,  
los dioses, nos regalan también dolor sagrado.  
Perdure, pues, el mío. Hijo de la Tierra  
parezco; para amar hecho y para sufrir<sup>3</sup>.

El primero de los rasgos que caracterizan la poesía de temática vitalista, independientemente del momento histórico de su redacción, engarza con una condición

---

<sup>2</sup> Rilke, Rainer Maria, *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza, 1997, p. 20.

<sup>3</sup> Hölderlin, Friedrich, *Odas*, Madrid, Hiperión, 2005, p. 65.

que muy a menudo —durante el Romanticismo, por ejemplo— ha ido unida a la del poeta: se trata de la del de héroe trágico.

Múltiples como los propios avatares de la existencia son las causas que explican las sombrías y al mismo tiempo luminosas texturas que muchos autores son capaces de transmitirnos en sus versos, pero resulta fundamental el peso que, entre ellas, posee la experiencia tanática personal. En efecto, el precoz conocimiento de la muerte en las respectivas vidas de sus autores acentúa notablemente el vitalismo de sus versos, el *Hiersein ist herrlich* (“Estar aquí es maravilloso”<sup>4</sup>) de Rainer-Maria Rilke o el sencillo “Por qué vivo / Porque es bonito”<sup>5</sup> de Boris Vian —marcados ambos, por cierto, por la tragedia— que sigue teniendo un importante eco en poetas actuales, como en el caso del poeta valenciano Carlos Marzal en “Apetencia repentina”:

Hoy tengo la apetencia repentina  
de asentir a este mundo,  
sin reservas.  
De formular tan sólo exclamaciones. [...]  
Qué suerte la de haberos conocido,  
qué suerte haber estado,  
qué suerte la de estar<sup>6</sup>.

Las circunstancias bélicas de sus días, las muertes precoces de sus familiares o seres queridos en general, las intrigas de su entorno o simple y llanamente la exigua esperanza de vida anterior a la Revolución Industrial y a la sociedad del bienestar, sensiblemente inferior a la actual, son un condicionante ambiental que impulsa el aprecio por el simple hecho de existir. Por expresarlo en boca de un autor clásico:

Puesto que  
las criaturas terrenales tienen asignadas almas mortales y  
ni chico ni grande escapan de la muerte,  
por eso, amigo mío, mientras puedes, vive feliz entre  
cosas placenteras, recuerda la brevedad de tus días<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Rainer Maria, *Elegías de Duino, los sonetos a Orfeo y otros poemas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000, pp. 140-141.

<sup>5</sup> Vian, Boris, *No quisiera morir*, Madrid, Hiperión, 2009, p. 25.

<sup>6</sup> Marzal, Carlos, *Ánima mía*, Barcelona, Tusquets, 2009, pp. 101-102.

<sup>7</sup> Horacio Flaco, Quinto, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 311.

### 2.1.1. El poeta, figura trágica

Chestov ha llegado a considerar que la filosofía es esencialmente “filosofía de la tragedia” [...] La filosofía de la tragedia surge justamente cuando las esperanzas depositadas en la ciencia y en la moral se han desvanecido y en lugar de la satisfacción irrumpe la inquietud —esa inquietud que hace preguntarse a algunos hombres (como Baudelaire) si aman a los condenados y si conocen lo irremisible<sup>8</sup>.

Si existe un rasgo especialmente destacable en todos nuestros autores es, efectivamente, la plena asunción en su discurso poético de la muerte. Ello es así porque tal asunción se lleva a cabo sin asomo de estridencias, con una pasmosa naturalidad —pues no se trata tanto de valentía en un sentido clásico y heroico como de *amor fati*<sup>9</sup>— que desafía toda actitud autocompasiva ante la ineludibilidad de nuestra aniquilación.

Como sabemos, y según Étienne Souriau, la de lo trágico es una categoría estética fuerte que supone una tensión entre dos fuerzas —ya sea entre dos seres o ideas (la necesidad y la libertad para Friedrich Schelling, o entre la idea y la realidad para el filósofo romántico alemán Karl Wilhelm Ferdinand Solger) o en el seno del mismo ser—, una resistente y otra motriz, característica que comparte con la categoría de lo dramático. No obstante, mientras que en lo dramático, por escasa que sea, hay siempre una posibilidad de resolución, en lo trágico no existe salida posible, a pesar de lo cual la lucha se desarrolla igualmente, hecho que provoca que el propio luchador trágico

[...] alcance la misma altura que aquello que lo aniquilará, de donde proviene la última característica de lo trágico. [...] La grandeza de lo trágico viene de que se puede ver en ello algo de sagrado. [...] Todas [las teorías de lo trágico] se apoyan en la inserción de la grandeza del hombre dentro de una condición en la que sus límites se consagran a una ineludible impotencia. Y la riqueza de variedades de lo trágico muestra, más que nada, la omnipresencia en el hombre de un cuestionamiento de lo fundamental. La forma poética sacraliza. Esto explica que la tragedia haya sido para el *éthos* trágico un género privilegiado<sup>10</sup>.

El pesimismo desesperanzado que podría derivarse de la irresolubilidad del conflicto de fuerzas opuestas sólo podrá ser apaciguado tras la aceptación de la misma

---

<sup>8</sup> Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía II*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964, p. 825.

<sup>9</sup> Literalmante, “amor del destino” o “amor al destino”, frase latina usada para describir la actitud asertiva ante todo cuanto sucede en la vida, sin excluir el sufrimiento y la pérdida. Escribió Nietzsche: “«Amor fati»: tal es mi más íntima naturaleza. y por lo que se refiere a mi larga enfermedad, ¿no le debo acaso infinitamente más que a mi salud? Le debo una alta salud, una salud que es más fuerte para todo aquello que no la daña. Yo le debo también mi filosofía... Sólo el gran dolor es el último liberador del espíritu, en tanto es el maestro de la gran sospecha”. Nietzsche, Friedrich, “Nietzsche contra Wagner”, p. 5. En: [http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/N/Nietzsche%20%20Nietzsche%20contra%20Wagner.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/N/Nietzsche%20%20Nietzsche%20contra%20Wagner.pdf) [Consultado: 8-10-2014].

<sup>10</sup> Souriau, Étienne, *Diccionario de Estética*, Madrid, Akal, 1998, pp. 1036-1038.



irresolubilidad de esa contradicción de base. Este proceso dialéctico es al mismo tiempo necesario e inútil, porque nunca llega a buen puerto pero, por otra parte, no puede detener su marcha incesante. Es por ello que la fuerza motriz del mundo no es únicamente la contradicción, sino la tragedia, condición sin la cual nada podría existir. Así pues, la aceptación de la angustia que la propia existencia conlleva supone, además, la conciencia de que esta misma vulnerabilidad es la fuente de la que mana el amor a la vida. En palabras de nuestro filósofo trágico más universal:

El remedio es considerarlo cara a cara, fija la mirada en la morada de la Esfinge, que es así como se deshace el maleficio de su alojamiento. Si del todo morimos todos, ¿para qué todo? ¿Para qué? Es el ¿para qué? de la Esfinge, es el ¿para qué? que nos corroe el meollo del alma, es el padre de la congoja, la que nos da el amor de esperanza<sup>11</sup>.

En Miguel de Unamuno, la tragedia se da cuando se produce la aceptación de ambos extremos contrapuestos en lugar de destruir uno de ellos para que prevalezca el otro, pues se consigue comprender entonces que es el conflicto trágico, el “hijo inexorable y terrible de la naturaleza, / el viejo espíritu de la Inquietud<sup>12</sup>” el que nos permite vivir. Aunque, eso sí, en el pensamiento del bilbaíno la experiencia de lo trágico supone una tragedia *personal*, puesto que no es el mundo en conjunto, sino la existencia concreta lo que se revela como trágico”.

Con esta confrontación, como decíamos, se produce un fenómeno de trasvase de lo sagrado, que se desplazaría desde la esfera mítica y divina hasta el mundo de lo humano. El sentimiento trágico, como una especie de “ateísmo religioso”, equivaldría para pensadores como el alemán Leopold Ziegler, a una especie de impulso de autosalvación que embarga al hombre cuando éste abandona cualquier trascendencia y comprende que esa trascendencia se halla en sí mismo.

Y, no siendo la categoría de lo trágico una categoría exclusivamente literaria, lo cierto es que resulta más complicado introducirlo en aquellas obras que, como las artes plásticas, carecen de un desarrollo temporal —hecho que ya ha sido estudiado por multitud de autores, como el ilustrado alemán Gotthold Ephraïm Lessing incluso antes del Romanticismo—, tan acentuado precisamente por estar mucho más centradas en el espacio en sí. La poesía, que por muchos autores (Heidegger, Machado, etc.) ha sido considerado como el arte temporal por excelencia, sería en ese sentido un ámbito

---

<sup>11</sup> Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Alianza, 1998, p. 66.

<sup>12</sup> Hölderlin, Friedrich, *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 2001, p. 57.

privilegiado, puesto que expresa mejor que ninguno el tiempo perseverando en su ser que transcurre como eterna presencia. Sucede que, durante el proceso de lectura de un poema, y sin importar el momento histórico en el que fue escrito —por remoto que sea—, no estamos asistiendo al testimonio de algo cerrado.

Quizá no haya otro rasgo que defina la enunciación lírica de modo más palmario que el que reflejaría el sueño de un espacio, de una región, o de un momento, o una acción de decir [...] en el que el tiempo se colma como actualidad, como presencia, como lugar que ha logrado ejecutarse a sí mismo para transmitir a los hombres la idea de una creación verbal en la que el tiempo deja de ser una línea de pasado-futuro o de futuro-pasado, y que es, por encima de ellos, la imagen misma de la *presentez*, por allegar un vocablo grato a Pedro Salinas<sup>13</sup>.

Dicho esto, consideramos oportuno desarrollar de forma mucho más extensa el aspecto temporal de la poesía eminentemente vitalista en el apartado consagrado a ello. Bástenos, no obstante, el recordatorio del citado crítico Pozuelo Yvancos de que el poético es ese lugar en el que se realiza una vieja aspiración de la filosofía, esto es “pensar en el corazón del tiempo y salvar de ese modo la ruina del tiempo histórico y biográfico. [...] la enunciación lírica no será otra cosa que el lugar creado para la conciencia del presente como vivencia temporal”<sup>14</sup>.

Y ello es así debido a que la sabiduría del poeta se vincula con la relación entre filosofía y poesía, a pesar de las posturas de algunos pensadores según las cuales el único elemento coincidente entre ambos sería su pertenencia a una misma cultura. Sin embargo, para otros, tal relación no solamente existe, sino que es la expresión poética, como forma de representación simbólica privilegiada, la que le otorga a la especulación filosófica su completud mediante el componente intuitivo del que fue despojada en Occidente, como se tratará en el subapartado inmediatamente posterior. La poesía, entonces,

[...] es la forma más elevada y a la vez más fundamental del “hablar”. Esta última opinión ha sido defendida, entre otros, por Heidegger, el cual considera la poesía o, si se quiere, el “poetizar”, no como el manejo de un lenguaje, sino como el fundamento de todo lenguaje, el cual se da, a su entender, dentro del ámbito del “poetizar”<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Pozuelo Yvancos, José María, *Poéticas de poetas: teoría, crítica y poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, pp. 19-20.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 22-23.

<sup>15</sup> Jiménez, José, *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*, Madrid, Mondadori, 1989, p. 177. En relación con esta posición, véase el texto de Martin Heidegger “¿Para qué poetas?”. En: [http://www.olimon.org/uan/heidegger-y\\_para\\_que\\_poetas.pdf](http://www.olimon.org/uan/heidegger-y_para_que_poetas.pdf) [Consultado: 5-10-2014].

La aceptación de nuestro devenir sin maquillajes ni falsos consuelos por parte de doctrinas finalistas aplicables al individuo también entraña avenirse a admitir nuestra naturaleza animal y corporal, lo cual no supone

[...] la negación de la razón y el yo humanos, pero sí de las notas de sustantividad, homogeneidad, exclusividad y estabilidad, con las que se pretendió caracterizarlos en el mundo moderno a partir de la obra de Descartes. Tanto el yo como la razón son el resultado terminal y dinámico, no concluido, de procesos psíquicos y culturales cuya única situación estable es la muerte<sup>16</sup>.

Se impondrá, por lo tanto, una poética de la suspensión, una poética centrada en los procesos más que en lo conclusivo. Una poética que, por lo demás, basa su fuerza en gran medida en la modesta asunción de nuestra ignorancia, de nuestro carácter siempre fluyente, que halla su réplica en el proceso de creación del poema. Porque ser poeta y, nuevamente en palabras de Rilke, ser artista “quiere decir no calcular ni contar: madurar como el árbol, que no apremia a su savia, y se yergue confiado en las tormentas de primavera, sin miedo a que detrás pudiera no venir el verano”<sup>17</sup>. De nuevo citando a Marzal:

Si escribo, es por probarle a mi ignorante  
el ánimo interior de su ignorancia,  
la fuerza capital que hay en la búsqueda.

Nunca saber,  
y siempre estar diciendo.  
Nunca escribir,  
y estar siempre intentándolo.

Todo es incertidumbre,  
y suspensivo<sup>18</sup>.

Resulta de gran interés al respecto centrar nuestra atención en las tesis de Giorgio Colli, heredero en cierto modo de los estudios de Cornford<sup>19</sup> o de Vernant<sup>20</sup> acerca del “milagro griego” en su celebrada *El nacimiento de la filosofía*<sup>21</sup>. Después de mostrar algunas concordancias entre Apolo y Dioniso en el ámbito de la lírica, la constatación de que, para Colli, ambos dioses resultan indistintos en el ámbito de la locura —que los

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>17</sup> Rilke, Rainer Maria, *op. cit.*, p. 6.

<sup>18</sup> Marzal, Carlos, *op. cit.*, p. 34.

<sup>19</sup> Cornford, Francis Macdonald, *La teoría platónica del conocimiento*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2007.

<sup>20</sup> Vernant, Jean-Pierre, *Mito y religión en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1999.

<sup>21</sup> Colli, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona, Tusquets, 1996.

reunifica— desafía a los defensores de la autonomía de la razón y, naturalmente, a los apólogos del irracionalismo más absoluto. Aquello que Nietzsche creía ver en la tragedia griega, o Creuzer<sup>22</sup> en los ritos órficos, Colli lo ve en esa *manía* en la que se confunden naturaleza y cultura, individuo y comunidad, *pathos* y razón. Pues no olvidemos que, para Nietzsche, la sensación de plenitud vital se alcanza al aceptar el destino trágico y abandonar así la dicha. Y, ciertamente, Dioniso no es el único representante del lenguaje trágico, ya que Apolo lo comparte, hecho que —según el filósofo alemán— no terminó de comprender Aristóteles cuando éste hablaba sobre las propiedades catárticas de la tragedia. Para el Estagirita, las emociones trágicas resultaban deprimentes, por lo que se habían de exaltar para conseguir desembarazarse de ellas, puesto que resultaban extrañas a la vida. Para Nietzsche, en cambio, la tragedia no sería una purga, sino un tónico que los caracteres más saludables beben y aman.

Pues sólo así, proclama el filósofo, serán capaces de sentir el dolor como un placer. "Una de las pruebas de la conciencia de poder en el hombre —escribe Nietzsche— es el hecho de que puede reconocer el carácter horrible de las cosas sin una fe final." Ahora bien, sería un error —que han cometido varios intérpretes de Nietzsche— suponer que el filósofo se contenta con oponer la guerra a la paz, la crueldad a la bondad, el sufrimiento a la alegría. De hecho, Nietzsche no predica a Dioniso, sino a Apolo: *a un Apolo que ha sido capaz de dominar a Dioniso*. Es característico de Nietzsche que no quiera extirpar las pasiones (como, según él, lo hace el cristianismo), sino domarlas<sup>23</sup>.

En este punto es donde podríamos localizar la figura de esos “sabios-poetas”, representantes de una razón poética en la que convivían en paz mito y *logos* (distinción, nuevamente, posterior), con anterioridad a que la racionalidad, tal y como la conocemos, se emancipara de sus orígenes merced al dualismo creciente de las teorías platónicas, agravado por el cartesianismo.

El intelectual, la figura del “hombre de conocimiento”, que emerge con el nacimiento de la modernidad, y cuya función social pasa a primer plano con la idea de la Ilustración, ve hoy *seriamente cuestionada su identidad*, su espacio de intervención en el mundo. Asistimos, en efecto, a su aislamiento progresivo, a su *fragmentación* frente al universo social, a la *reconducción* de sus funciones a términos estrictamente *individuales* o *privados*, sin incidencia pública. Convertida su palabra y su capacidad argumentativa en simple manifestación privada, al ver negada toda relevancia social a sus puntos de vista (supuestamente parciales, utópicos o insuficientemente informados, a diferencia de los del político)<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Creuzer, Friedrich, *Sileno: idea y validez del simbolismo antiguo*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.

<sup>23</sup> Ferrater Mora, José, *op. cit. II*, p. 825.

<sup>24</sup> Jiménez, José, *op. cit.*, p. 82.

Cuando Jiménez se refiere a la “incidencia pública”, naturalmente, no lo hace en el sentido habermasiano del término —como parte del orden institucional burgués—, sino en un aspecto más arcaico. Cuando el orador se profesionaliza, ocurre otro tanto con el adivino, el músico o el poeta, que pasará a adquirir una postura individualista, elitista y autocomplaciente, semejante a la de nuestros poetas actuales —casi siempre incapaces de retrotraerse al origen popular de su oficio, y a menudo inútilmente pertrechados en la esperanza de alcanzar la inmortalidad mediante sus escritos— y por extensión, a toda nuestra cultura, según la cual seríamos la medida de todo lo existente.

La difuminación del ideal de sabio, intermediario entre el *demos* y las fuerzas trágicas esenciales, supuso una crisis identitaria de la que aún hoy tratamos de sustraernos: el individuo occidental, de hecho, todavía se muestra incapaz de aceptar que el mundo no es un lugar predecible y regulable, y que el *fatum* se asemeja a un animal salvaje que ni desea ni puede plegarse a nuestros designios.

No faltará a todo esto quien diga que la vida debe someterse a la razón, a lo que contestaremos que nadie debe lo que no puede, y la vida no puede someterse a la razón. “Debe, luego puede”, replicará algún kantiano. Y le contrarreplicaremos: “No puede, luego no debe”. Y no lo puede porque el fin de la vida es vivir y no lo es comprender<sup>25</sup>.

Y, siendo así, sucede que el hombre parece abocado a oscilar entre la fe fanática en la razón y la desesperanza nihilista, características ambas de la sociedad dramática, empeñada en aferrarse tercamente a vanas esperanzas de resolución<sup>26</sup>. La sociedad trágica, por el contrario, se fundamenta en su inmediatez no proyectiva, cuya representante privilegiada es, por cierto —más adelante se hablará de ello—, la música.

---

<sup>25</sup> Unamuno, Miguel de, *op. cit.*, p. 135.

<sup>26</sup> El drama como perspectiva sociológica suele ser usado por el francés Michel Maffesoli por contraposición a la tragedia: “El primero es sin duda el gran motor de las civilizaciones europeas, que consiste etimológicamente en querer superar el mal y desear el bien absoluto a como dé lugar, y esta perspectiva dramática llega a tal punto que desemboca en una dinámica contraria, a saber, una sociedad del fastidio, aseptizada [...] Una de las grandes características que encontramos en países como Francia, Alemania o Dinamarca, si no la más importante, al menos la más común, es esta especie de ambiente mortífero en donde todo parece funcionar bien, a la perfección, todo está completamente reglamentado, sintiendo así una falta de sentido a la intensidad. [...] A lo opuesto de todo esto, sin duda en los países de América Latina yace una tendencia con carácter trágico. En efecto, lo trágico en oposición a lo dramático no busca superar el mal funcionamiento, el Mal o la imperfección, sino vivir con estos, realizar con todo esto lo mejor posible la vida de cada uno. Así, encontramos una correlación que históricamente se hace entre lo trágico y la fiesta, donde la dimensión de ésta traduce un efecto de efervescencia, se trata de un dinamismo, que en griego significa fuerza y que se expresa en el hervidero social que adviene. Es la marmita, la olla donde se sazonan el orden de lo festivo y lo trágico, en donde al mismo tiempo algo del orden de la muerte flota sinuosamente”. Maffesoli, Michel, *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*, México D. F., Siglo XXI, 2004, p. 9.

### 2.1.2. La vieja enseñanza que vino de Oriente

Insistimos, pues, en que la vivencia de la vida y sus placeres resulta absolutamente indisociable de la dolorosa experiencia que supone la toma de conciencia de la transitoriedad del mundo que nos circunda y abarca, a pesar de que instituciones como la Iglesia hayan tratado de redigir tal evidencia en su provecho.

P. Gilbert, en un artículo ya antiguo (1946), examinaba toda una larguísima tradición egipcia de cantos de arpista en los que figuraba, como tema reiterado, este de la incitación al placer de la bebida y el amor, justificado por la amenaza de la muerte, y pretendía conectar, a través de los líricos griegos, dicha tradición con Horacio [...] Uno de estos cantos de arpista (*Fig. 1*), ya de fines del tercer milenio, acaba con la sentencia: “Haz caso al hermoso día y olvida la preocupación. Otro, de principios del segundo milenio, tiene consejos como los que siguen: “Sigue a tu corazón en tanto que vivas, / vierte mirra sobre tu cabeza, / vístete con finas telas / [...] Multiplica tus placeres, no dejes debilitarse tu corazón / [...] Haz lo que quieras sobre la tierra. / Te llegará el día de las lamentaciones”. Todo este haz de testimonios sugiere que la fijación de dicho pensamiento como una máxima (que con el tiempo se convertiría en tópico literario) arranca de una época remota, y que esta fijación en Egipto y Mesopotamia pudo influir, sí, en la formulación por los líricos griegos de reflexiones idénticas. No en vano se establecen fuertes vinculaciones entre el oriente y los orígenes de la lírica griega. Heródoto [...] cuenta [...] que en los banquetes, al terminar de comer, se pasaba entre los comensales un pequeño ataúd con una efigie de madera que representaba a un cadáver, y el que lo mostraba repetía a cada uno de los comensales la incitación a la comida, a la bebida y a la diversión, recordándoles que al fin llegarían a ser como aquel cadáver. No muy diferentes costumbres arraigarán en Grecia y Roma más adelante en relación con los banquetes. Conocemos el uso de copas decoradas exteriormente con esqueletos y símbolos de muerte, evidentemente destinados a servir de acicate para abrazar más apasionadamente la vida y sus placeres. Es bien conocida, por lo demás, la escena del *Satiricón* en la que Trimalción, echando sobre la mesa después de comer un esqueleto de plata, se lamenta de la brevedad de la vida y de la poquedad del hombre, añadiendo como consejo a sus convidados aquello de *Ergo vivamus, dum licet esse bene*<sup>27</sup>.

A lo largo de la historia de las ideas, de hecho, convive el tópico del *carpe diem* con otros planteamientos también ampliamente extendidos, en especial entre estratos más humildes, de los que se nutrirá con éxito el cristianismo posterior o el Islam, por ejemplo. Según Vicente Cristóbal,

[...] la búsqueda, anhelo o creencia de una dimensión ulterior de la existencia, situada al otro lado del tiempo. De esta segunda postura, vinculada al sentimiento religioso y alternativa del *carpe diem*, se desprende la consideración de la vida como camino y del presente como prólogo necesario e insignificante, por efímero, de un futuro perpetuo. [...] Horacio propondrá el aferramiento a lo presente, por ser lo más seguro que se tiene. Jorge Manrique, al revés, manifestará su desdén por lo inmediato, precisamente por no ser durable y por no colmar del todo las aspiraciones humanas. Estas dos actitudes antagónicas son, pues, el *carpe diem* y la *contemptio*

---

<sup>27</sup> Estefanía, Dulce (ed.), *Horacio, el poeta y el hombre*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994, p. 172.

*mundi*, que, sin embargo se nos pueden presentar como fluctuantes en el seno de una misma cultura y de un mismo individuo. La más clásica de las cuales ha sido, desde luego, la primera<sup>28</sup>.

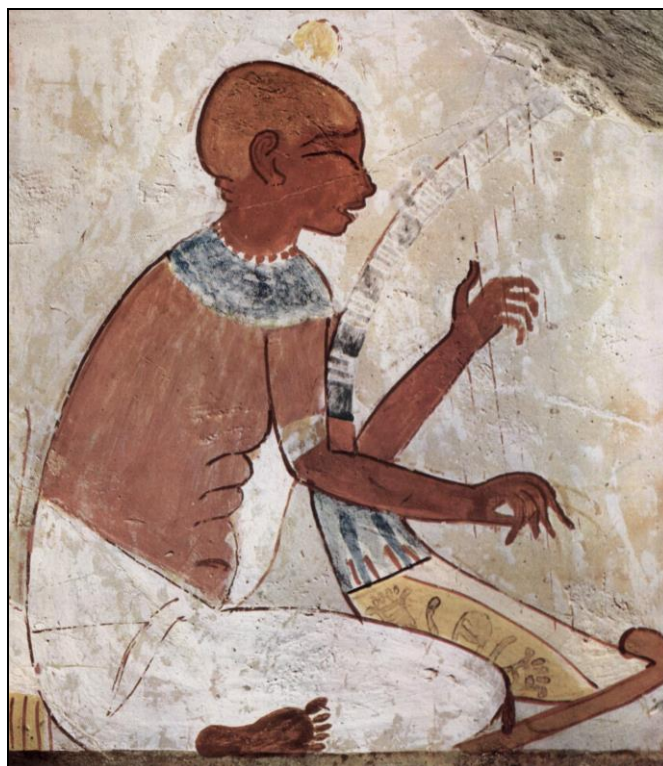


Figura 1. Autoría desconocida, *Arpista ciego de la tumba del escriba Nakht* (circa 1422 a. C.), mural.

Estos versos de alegre y/o trágico vitalismo no sólo se extienden en el tiempo, sino que los podemos hallar fuertemente arraigados en Oriente Próximo o en la remotísima China con autores como Tao Yuanming, Du Fu o Li Po. Sólo los destrozos del tiempo sobre los manuscritos y el etnocentrismo cultural europeo —tan reacio a la traducción y difusión de inigualables autores que desde nuestra autocomplacencia nos atreveríamos a juzgar como *barbari* de haber nacido dos milenios antes— nos impiden afirmar con datos fehacientes que la celebración vital es un tema completamente universal y legítimamente comparable a los tradicionales de la muerte, el amor, el silencio de Dios, el tiempo, etc. De nuevo Vicente Cristóbal, cuando repasa someramente toda esta tradición anterior al Imperio Romano, sitúa en Oriente sus remotas raíces, y más concretamente en Mesopotamia y Egipto, cuyas influencias sobre la cultura griega original han sido extensamente estudiadas.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 171-172.

En efecto, leemos ya en el Poema de Gilgamesh, que data aproximadamente del 2.500 a. C., una perfecta formulación del tópico que nos ocupa. El héroe, en su búsqueda de la inmortalidad una vez muerto su amigo Enkidu, llega hasta la tabernera Siduri, quien le aconseja de esta manera: “—Gilgamesh, ¿por qué vagas de un lado a otro? / no alcanzarás la vida que persigues. / Cuando los dioses crearon la humanidad, / la muerte para la humanidad decretaron, / reservando la vida para sí mismos. / Tú, Gilgamesh, llénate el vientre, / goza de día y de noche, / cada día celebra una alegre fiesta. / ¡Día y noche danza y juega! / Ponte vestidos flamantes, / lava tu cabeza y báñate. / Cuando el niño te tome de la mano, / atiéndelo y regocíjate. / Y deléitate con tu mujer, abrazándola. / ¡Esa es la tarea de la humanidad!”. El pensamiento que aquí se expone y las exhortaciones que de él parten son los ingredientes básicos del *carpe diem*, como puede verse<sup>29</sup>.

Se trataría de un presente urgido por la certeza de la muerte pero que, a pesar de ello, no adquiere nunca un carácter sombrío. Antes bien, se encuentra atravesado por una serenidad lúcida e impertérrita ante el destino común a todos los seres.

La aceptación del presente, nacida de la asunción de nuestra condición<sup>30</sup> [...], precisamente por brotar de esta conformidad, alcanza, para el hombre, el gozo intenso, el disfrute comedido que no conoce los excesos ni los olvidos, porque, constantemente, la conciencia de nuestro ser efímero se alza para recordarnos justamente lo que somos. Este presente debe ser recibido como un regalo, como una dádiva que siempre se recoge con agradecimiento<sup>31</sup>.

Cuando echamos un vistazo a las características del pensamiento oriental, que empezaron a cobrar un importante auge con el Romanticismo y su querencia por el exotismo, y a pesar de que sobre ello se ha escrito mucha elucubración estéril, podemos apreciar a trazo grueso ciertas diferencias respecto a su homólogo occidental. En Oriente, siguiendo a Souriau, el saber filosófico tiende a ser un saber de salvación, que sería el saber primario en función del cual se desarrollarían otros saberes como el técnico. Esa salvación podría entenderse como salvación individual en la totalidad cósmica (algo más propio de la filosofía india, por ejemplo) o como integración individual en una totalidad social (más propia, por ejemplo, de la filosofía china). Debido a ello, algunos elementos que resultan punteros en la cultura occidental como el individualismo, el intelectualismo o el voluntarismo son minimizados —ni mucho menos suprimidos— en el seno del pensar de Oriente. Y ello provoca que la vinculación de la filosofía nunca haya sufrido una ruptura traumática con el pensamiento místico-religioso —ni siquiera en el caso de sistemas más heterodoxos y apartados de un pensamiento religioso central—, ya sea éste más propenso a enfatizar su aspecto

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 172-173.

<sup>30</sup> “No investigues, pues no es lícito, Leucónoe, el fin que ni a mí / ni a ti los dioses destinen; a cálculos babilonios / no te entregues. ¡Vale más sufrir lo que haya de ser!”. Horacio Flaco, Quinto, *Odas. Canto secular. Épodos*, Madrid, Gredos, 2007, p. 113.

<sup>31</sup> Estefanía, Dulce (ed.), *op. cit.*, pp. 26-27.



suprapersonal o el social. Un buen indicador de estas diferencias en el terreno filosófico puede ser la figura humana que encarnaría ese saber y sus motivaciones:

Típico de éstas es la forma humana en la cual encarna el saber filosófico: se trata del “sabio” —no, pues, del filósofo *stricto sensu*, del “razonador”, del “intelectual” o del “técnico de la inteligencia”. Se dirá que hay algo de común entre el sabio oriental y el intelectual occidental (que, por lo demás, en numerosas ocasiones merece asimismo el nombre de *sabio*). No lo negamos. En efecto, uno y otro tienden a separarse de la sociedad. Pero mientras el intelectual de Occidente lo hace por afán de objetividad, el sabio de Oriente lo hace con el fin de reintegrarse más completamente a lo que considera ser la Realidad verdadera<sup>32</sup>.

La filosofía en Occidente parece tender —con honrosas y cada vez más numerosas excepciones— más a lo superficial que a lo universal; se pierde en la pura razón racionante o en un empirismo corto de miras y empeinado en lo más inmediato; y descuida, por último, los motivos cósmicos y la tradición a favor del método y la técnica. Es por ello que su homónima oriental sea considerada para algunos como superior: “(Schopenhauer, Deussen, R. Guénon) [...] [incluso consideran] la posibilidad de que sólo él<sup>33</sup> merezca verdaderamente ser calificado de filosofía”<sup>34</sup>. No se trata, desde luego, de polos opuestos, sino de “dos chorros procedentes de un hontanar único, asentado sobre los pueblos «asiáticos», contra los cuales chocaron por igual las invasiones indoeuropeas y las semíticas”. Y, en función de tales contactos, comenzó a darse un progresivo distanciamiento cuyo punto álgido se encontraría en la época moderna, a partir de Galileo Galilei y René Descartes, si bien tal separación no tiene por qué ser definitiva y puede reducirse, naturalmente.

De momento, sin embargo, es típico del occidental encaminarse hacia el conocimiento por el conocimiento, y del oriental dirigirse hacia un tipo de “conocimiento” que designa “un medio en el cual *el hombre se ha servido del espíritu para algo muy distinto que para conocer*” [...] Hay un punto de partida común, pero el *sentido* de las culturas respectivas ha cambiado en el curso del tiempo. [...] mientras en el Oriente abundan los conceptos intuitivos en Occidente abundan los conceptos postulativos (Northrop); mientras en Oriente hay inclinación hacia lo afectivo, la salvación, la fusión en una unidad trascendente, en Occidente hay inclinación hacia lo intelectual, la razón, la comprensión, la individualización; mientras en Oriente predomina la interioridad transformadora del yo, en Occidente predomina la acción transformadora del mundo exterior<sup>35</sup>.

No faltan aquellos que piensan que la filosofía griega es absolutamente independiente de las otras corrientes, y que posee una absoluta originalidad —afirmación, en verdad,

---

<sup>32</sup> Ferrater Mora, José, *op. cit.*, I, p. 700.

<sup>33</sup> Por el pensamiento oriental.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 701.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 701.

bastante insostenible—, en tanto que otros consideran, en suma, que es una continuación de las tendencias perfiladas en Oriente, especialmente en Egipto. En todo caso, lo que es cierto es que, en un principio, “el griego comienza a filosofar partiendo del ser, pero de un ser que ve cambiante y movedizo, de un ser que se le ofrece como apariencia”<sup>36</sup>, y esta actitud vuelve a darse en la creación poética concreta de los poetas estudiados en el presente trabajo.

Dicho esto, conviene no olvidar el inevitable reverso luminoso del creador que imita en sus versos a la vida, atravesado por la conciencia trágica de la existencia, que ejemplificaba la ya aludida cita<sup>37</sup> del *Satiricón* de Petronio. Esa existencia, de ponernos calderonianos, deberíamos parangonarla con un escenario teatral en el que Melpómene, musa de la tragedia (*Fig. 2*), mantiene su eterna colaboración, su dominio conjunto de la representación con Talía, musa de la comedia (*Fig. 3*).



*Fig. 2.* Autoría anónima, *Melpómene, musa de la tragedia* (siglo II), escultura en mármol.

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 681.

<sup>37</sup> *Ergo vivamus, dum licet esse bene* o, lo que es lo mismo, “Vivamos, pues, mientras nos encontremos bien” (Trad. propia).



Fig. 3. Autoría anónima, *Talía, musa de la comedia* (siglo II), escultura en mármol.

### 2.1.3. El poeta y el humor fatalista

De ahí la necesidad de comprender dos conceptos que desempeñan un papel fundamental en la estética de Solger: el de tragedia y el de ironía. La tragedia se hace patente en el reconocimiento del dualismo de los dos reinos; la ironía (que es ironía trágica) se manifiesta desde el instante en que el hombre reconoce que la comprensión de todo es equivalente a la destrucción de todo<sup>38</sup>.

Es el *amor fati*, insistimos, el concepto clave que imbuye el aliento poético de los poetas vitalistas, pero echemos ahora un vistazo a un ejemplo del Medievo para tratar, ya que hablamos de la tragedia y de la comedia, un elemento con el cual se le suele asociar: la comicidad. Veamos algún ejemplo histórico que nos ayude a entrar en materia.

Sin duda, el hecho que dio el espaldarazo definitivo a la popularidad de las *carmina burana* fue la versión musical que realizó el compositor alemán Carl Orff. No obstante, la pieza que más celebrada ha sido *O Fortuna!*, una dramática lamentación, tan del

---

<sup>38</sup>Cit. en Ferrater Mora, José, *op. cit.*, II, p. 704.

gusto medieval, acerca de la variabilidad de la fortuna —representada iconográficamente por una rueda (*Fig. 4*)—, en consonancia con el tópico del *lacrimarum valle*<sup>39</sup>, el *vanitas vanitatis*<sup>40</sup> o el *sic transiit gloria mundi*<sup>41</sup>.

¡Oh Fortuna!  
Como la luna  
De estado cambiante,  
Siempre creciente  
O menguante.  
Vida detestable,  
la que ahora endurece  
y luego restablece  
en su juego la agudeza de la mente;  
la pobreza,  
el poder  
como la nieve los disuelve.  
Destino cruel  
y vano,  
rueda tú que giras [...]   
contra mí también te encaminas;  
ahora la espalda desnuda  
llevo por burla  
de tu inquina<sup>42</sup>.

Los poemas goliárdicos a los que estamos haciendo referencia fueron un ejemplo de vitalismo fatalista en una época de extrema penuria, ya que

Por encima de toda norma creen en la libertad de su espíritu, en su propia capacidad de decisión. Pero su vivencialismo —por eso no son revolucionarios— no les hace utopizantes. [Los goliardos] tratan de vivir sus días alegre y plenamente, pero no creen que el mañana vaya a ser substancialmente mejor que el hoy o que el ayer. De ahí que su símbolo frecuente —en miniaturas de códices y en canciones— sea la Rueda de la Fortuna, en la que un rey asciende, triunfa y vuelve a caer, y donde está escrito: *Regnabo, regno regnavi, sum sine regno*. (Reinaré, reino, reiné, estoy sin reino) [...] Símbolo del eterno retorno, y negadora, por tanto, de cualquier futuro mejor o más estable, la Rueda de la Fortuna, según nos recuerda Jacques Le Goff, aunque esté, a veces, dibujada en las vidrieras de las catedrales, no es, parece, una imagen muy cristiana. El espíritu goliárdico es, pues, libertario, pero fatalista. Porque, de hecho, el único orden que pueden admitir y con el que se sienten cómodos, es el orden del devenir natural y vital, cuya representación es la cambiante Fortuna<sup>43</sup>.

---

<sup>39</sup> Frase latina de origen incierto usada por los cristianos para hacer referencia a las tribulaciones vitales que quedan atrás cuando se abandona el mundo de los vivos (el “valle de lágrimas”) para ingresar en la morada celestial.

<sup>40</sup> Frase latina procedente del *Eclesiastés* (“vanidad de vanidades”), según la cual lo único que mueve al ser humano es la vanidad y su empeño por superar a Dios, olvidando la finitud de su existencia. Su presencia es constante en Jorge Manrique y Francesco Petrarca.

<sup>41</sup> Frase latina (“así pasa la gloria mundana”) que recalca el carácter efímero de los logros de nuestra vida terrenal. Atribuida a Tomás de Kempis en su *Imitación de Cristo* (1418).

<sup>42</sup> Estévez Sola, Juan Antonio (ed.), *Carmina Burana. Antología*, Madrid, Alianza, 2006, pp. 55-56.

<sup>43</sup> Villena, Luis Antonio de, *Dados, amor y clérigos. El mundo de los goliardos en la Edad Media Europea*, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 67-68.

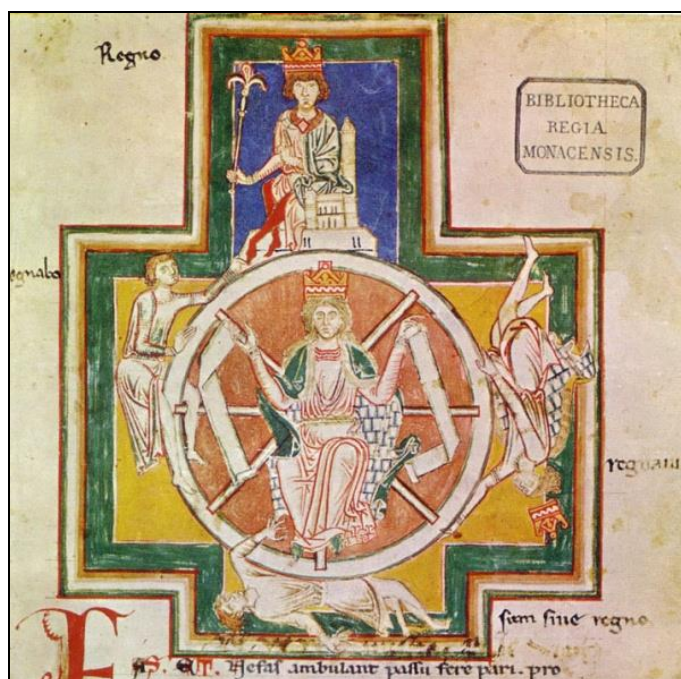


Fig. 4. Autoría anónima, rueda de la fortuna del *Codex Buranus* (siglo XIII), miniatura.

Nótese, no obstante, que la lamentación resulta bastante humorísticamente grotesca cuando se considera que el cariz de la desgracia y la desnudez de las que se lamenta el sujeto poético no es algo meramente metafórico, si bien resulta el perfecto símbolo de la sujeción al azar: suelen hacer referencia, de hecho, a una sustanciosa pérdida en el poco devoto arte, probablemente y a juicio del latinista y medievalista Estévez Sola, de los dados<sup>44</sup>. No en vano el refranero popular recoge una expresión como *perder hasta la camisa*.

Partiendo de ello, constatamos que otro medio nada desdeñable para rebelarse ante las certezas más desagradables es el humor, ese humor negro tan propio de algunas culturas que a menudo recurren a la escatología o a lo sexual con tal de trivializar el hecho de la muerte, como si de un acontecimiento consuetudinario más se tratara. En nuestras tierras, Vicent Andrés Estellés fue ejemplo insuperable de ello en un buen puñado de composiciones.

Després ompliren el taüt de mort  
i resultava que els sobrava mort.  
Li tallaren el cap i li'l posaren,  
entre les mans, com un reliquiari.

<sup>44</sup> Estévez Sola, Juan Antonio (ed.), *op. cit.*, p. 261.

No com aquell que popularitzàrem  
cosa de cupletistes i toreros,  
sinó com un que crec que encara hi ha  
a Segorb<sup>45</sup>, si no em falla la memòria:  
aquell cabot de mort exactament  
damunt d'allò que anomenau la pròstata<sup>46</sup>.

Mediante la confesión y asunción de sus miserias y sus debilidades, esos poetas se ubican decididamente en el mundo al que saben que pertenecen, estableciendo con el lector una relación de igual a igual no moralizante, por más que algunas composiciones concretas de Horacio o de (algunos) goliardos vayan dirigidas a censurar algunas costumbres, a su juicio poco edificantes, extendidas entre la población (el embrutecimiento que conlleva la no adecuación a los principios de la *uirtus* romana o la falta de fe auténtica, por ejemplo). En otras composiciones, sin embargo y por citar un ejemplo, Rutebeuf —trovador francés del siglo XIII, contemporáneo de los goliardos y literariamente emparentado con ellos— no duda en satirizar acerca de su vida privada:

¡Éste ha sido un buen casamiento,  
Puesto que ahora soy tan pobre y miserable  
Como ella!  
Y no es gentil ni bella;  
Lleva cincuenta años a sus espaldas,  
Y está escuálida y seca:  
No tengo miedo de que me engañe<sup>47</sup>.

La importancia del sustrato humorístico de las fiestas medievales y renacentistas ya fue estudiada con maestría esclarecedora por parte de Mijail Bajtin hace casi un siglo, considerándolo como una especie de orden de cosas paralelo al impuesto por la jerarquía eclesiástica y las autoridades civiles:

[...] el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes *de la libertad*<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> *Sic*.

<sup>46</sup> Andrés Estellés, Vicent, *Lletres de canvi*, en *Obra completa*, 8, p. 11.

<sup>47</sup> Rutebeuf, *Poemas*, Madrid, Gredos, 2002, p. 75.

<sup>48</sup> Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 2003, p. 9.

Quizá una actitud sanamente irónica resulta un ejercicio de humanización que ayuda a crear complicidades, si —y he aquí una nueva paradoja— la poesía, para el granadino Luis García Montero, “significa tomarnos a nosotros mismos en serio y ser capaces de establecer alguna trascendencia, lazos de complicidad con el lector”<sup>49</sup>.

Cuando los dardos poéticos no están dirigidos hacia sí mismos, continúan esa tradición tan arcana que es la *aischrologia*<sup>50</sup> —ya presente en la celebración de las Tesmoforias griegas<sup>51</sup>—, en la que la descalificación personal actúa como válvula de escape simbólica para con los elementos indeseables de la sociedad, coincidiendo con cíclicos rituales paganos de renovación (el caso de las Fallas, sin ir más lejos, es de una claridad más que meridiana). Auténticos expertos en este subgénero poético, dirigido ya a enemigos políticos o literarios, a damas que los rechazaron, o a los corruptos poderes establecidos, fueron Arquíloco, Catulo, Marcial, los ya citados goliardos, Ronsard, Quevedo o Estellés (en *Les acaballes de Catul* o *Exili d’Ovidi*, por ejemplo), por citar sólo algunos nombres conocidos.

Para entender mejor la importancia del componente humorístico en el carácter y en la obra de un poeta trágico que sea consciente de ostentar tal condición, podríamos mencionar el ejemplo extremo de Hölderlin, que carecía de él por completo. En efecto, su carácter se hallaba desprovisto de la ironía romántica —en lo que a sus coetáneos se refiere— de un Lord Byron, así como de la terrenalidad de un Johann Wolfgang von Goethe, probablemente por la gravedad impuesta por la filosofía especulativa de compañeros de estudio y amigos en general como Georg Wilhelm Friedrich Hegel o Friedrich Schelling. Sin duda por ello, en su caso es perfectamente posible afirmar, a diferencia de otros autores aquí citados, y recogiendo lo apuntado por Miguel de Unamuno, que “lo más grande de él fue haber sido burlado y vencido, porque siendo vencido es como vencía: dominaba al mundo dándole que reír de él”<sup>52</sup>. Hombre más bien poco mundano, reservado y muy poco dado en sus composiciones a las referencias prosaicas a hechos cotidianos —pues prefería otros escenarios poéticos de más altos

---

<sup>49</sup> Morales Barba, Rafael (ed.), *Última poesía española (1990-2005)*, Madrid, Mare Nostrum, 2006, p. 287.

<sup>50</sup> Término griego para referirse a los improperios, la imprecación o al lenguaje obsceno.

<sup>51</sup> Festividades de carácter agrario celebradas en algunas ciudades de la Antigua Grecia en honor de Deméter y de su hija Perséfone. No sabemos prácticamente sobre ellas, dado que sólo le estaba permitido asistir a las mujeres, que no nos dejaron un testimonio escrito sobre las mismas. Coincidían con los meses de verano y eran las fiestas más difundidas y la expresión más notable del culto de Deméter, junto a los misterios eleusinos.

<sup>52</sup> Unamuno, Miguel de, *op. cit.*, pp. 325-326.

vuelos— carecía por lo demás de un sentido del humor de alcance autoparódico<sup>53</sup>. Su hipersensibilidad, manifestada en una poesía de carácter más bien grave, pudo ser un factor decisivo para su derrumbe psicológico y locura posterior: la mundanidad humorística forma parte esencial, como válvula de escape, de aquel que, como vate trágico en un sentido arcaico, ejerce de mediador entre el ámbito humano y el divino. Hablaremos acerca de ello un poco más detenidamente en el siguiente apartado. La sabiduría trágica, a modo de síntesis, suele llevar con frecuencia a semejantes augurios fatalistas pero, y aunque esto es menos habitual, la misma sabiduría configura una consciencia del reverso luminoso que puede llegar a poseer aquel que confía en el devenir de la fortuna y en sus giros decisivos. Este rasgo tenderá a ser identificado por muchos, como el poeta vallisoletano Francisco Pino, como síntoma de genuinidad poética.

[...] verdadero poeta  
es aquel que, serpiente, de trecho en trecho alza,  
endereza su cuerpo y, fascinado,  
mira, y sonríe. (pero  
con el dolor de no saber jamás  
por qué se alzó y sus ojos qué miraron<sup>54</sup>.

## 2.2. Huida de lo estrictamente literario y metafísico

De este millar y pico  
de libros que celosamente guardan  
los anaqueles de mi biblioteca,  
apenas diez  
o doce  
merecen ser nombrados. (Tu mirada  
me falta;  
de otro modo  
toda literatura sería inútil.)<sup>55</sup>

No vull seguir. A mamar, tots els versos<sup>56</sup>!

Decíamos que el humor suelen aderezar, por lo tanto, la poesía vitalista, y ejemplificábamos esta actitud citando al valenciano Vicent Andrés Estellés. En palabras

---

<sup>53</sup> Waiblinger, Wilhelm Friedrich, *Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin*, Madrid, Hiperión, 2003, p. 18.

<sup>54</sup> Pino, Francisco, *Siempre y nunca*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 227-228.

<sup>55</sup> Botas, Víctor, *Poesía completa*, Gijón, Llibros del Peixe, 1999, p. 21.

<sup>56</sup> Andrés Estellés, Vicent, *L'engan coneix*, en *op. cit.*, 2, p. 96.



de Dario Fo: “No hay trágico que no sea ante todo un cómico. Quien no ve el lado cómico de la vida no es capaz de comprender completamente su tragedia”<sup>57</sup>.

Precisamente a propósito de Estellés remarcó su buen amigo Joan Fuster que, pese a lo que pueda parecer en ocasiones, la poesía de nuestro autor no es, en líneas generales, pesimista —tampoco optimista— pues, al haber sido engendrada en la modestia de vivir, se limita a “ser”: “A mi no m'han parit per a entendre o no entendre. / M'han parit: simplement”<sup>58</sup>. De forma similar se expresaría Alberto Caeiro, el heterónimo que Fernando Pessoa consideraba su maestro, al afirmar que “Hay bastante metafísica en no pensar en nada. / ¿Qué pienso yo del mundo? / ¡Yo qué sé lo que pienso del mundo! / Si enfermase pensaría en ello”<sup>59</sup>.

A propósito del primero de los puntos en común que encontramos en los autores abordados en el presente estudio, se comentaba la desvertebración del conocimiento arcaico, que se produjo con posterioridad al magisterio del ateniense Sócrates. Del mismo modo, también se unirá la caída en una cierta marginalidad y en el rol *outsider* de la cultura de los poetas, potenciada por ellos mismos, precisamente después de tomar conciencia de la unicidad del mundo —como se verá en siguientes subapartados—, tras la eclosión romántica, la Revolución Francesa y su separación del público lector<sup>60</sup>.

El daño causado por la primera “cortesanización” de la poesía en la Grecia antigua, y la instrumentalización que ello acarrea, es aún hoy difícil de calibrar. Por una parte, la población en su conjunto perdía un referente moral y un aglutinante social con el que desde siempre había tenido un trato transversal, al desclasarla y arrancarla de su seno mediante promesas dadas. Por otra, la calidad de la producción poética de los paniaguados decrecía notoriamente, realidad paradójica a la que no escaparía ni tan siquiera un gobernante como Octavio Augusto que, pese a ser un impulsor de las artes y un hombre intuitivo, no se caracterizó especialmente por su erudición.

Augusto reconocía por su parte lo que le favorecía una gran literatura; pero se hacía cargo de que, para servirle de verdad, debería ser literatura auténtica y, en consecuencia, libre dentro de su

---

<sup>57</sup> López-Vega, Martín, *Extravagante tripulación. Entrevistas literarias*, Gijón, Impronta 2012, p. 93.

<sup>58</sup> Andrés Estellés, Vicent, *Coral romput*, en *op. cit.*, 6, p. 260.

<sup>59</sup> Pessoa, Fernando, *Poemas de Alberto Caeiro*, Madrid, Visor, 1984, p. 43.

<sup>60</sup> “Con el hundimiento de la aristocracia, el escritor queda súbitamente despojado de la fuente de la fama, del dinero y del público y no consigue descubrir su lugar en la nueva sociedad. Por lo general, y aunque haya algunas excepciones, el escritor procedía de la clase burguesa y era, dentro de la burguesía que lo protegía, un déclassé. Lo más curioso es que, al encontrarse sin protectores, el escritor se fija en la burguesía y no se reconoce como uno de ellos”. Castellet, Josep Maria, *La hora del lector*, Barcelona, Península, 2001, p.25.

ámbito. Nada es tan significativo a este respecto como el que uno tras otro todos los poetas declinasen la exigencia de cantar directamente a Augusto, sin que fueran sancionados por ello; Horacio hasta llegó a renunciar a un honorífico empleo en la corte sin perder por ello el favor del César<sup>61</sup>.

Pero volvamos a los hechos: ¿cuándo y por qué tiene lugar el comienzo de ese vaciado de la poesía? ¿Convergen en las causas posibles aquellos que hablan de ese declive poético? Quizá deberíamos prestar atención a otra fisura que se produce en el corazón de la modernidad misma. Algunos autores, como Jiménez, sitúan en ésta, y especialmente en el aceleramiento de la tecnificación, el escenario en el que la escisión de lo cultural comienza a hacerse más evidente, constituyéndose precisamente en uno de los rasgos más distintivos de esa modernidad. Ésta vendría acompañada por la proliferación de “profesionales” de la “cultura” “a los que se asimilan los artistas, científicos o humanistas de todo tipo”, y a los que podemos asignar el apelativo de “hombres de conocimiento”.

En el mundo moderno, *la cultura se vive de forma escindida*, como si existiera una frontera entre aquellos que reciben los procesos de creación (y simplemente los interiorizan o los asumen) y los “profesionales” de la creación cultural, a los que se otorga en cambio un papel activo y dinámico (reservándose además como patrimonio lo que se llama “gran cultura”)<sup>62</sup>.

Esta atomización de la cultura, así pues, la situarían algunos autores alrededor del siglo XVII —tan impreciso es el concepto de modernidad— pero, siendo justos, cabe puntualizar que, para entonces, el oficio poético no se encontraba ya y desde hacía siglos, salvo casos puntuales, en la órbita cultural del poder; de un poder no gregario e integrado en ambientes cortesanos, se entiende. Afirmaba Jürgen Habermas (*Fig. 5*) que el surgimiento de la esfera pública burguesa fue facilitado principalmente por dos hechos característicos del siglo XVII: el surgimiento, por una parte, de una prensa periódica que servía para mantener en el candelero la discusión críticorracional sobre el funcionamiento del Estado; y, por otra, el desarrollo de nuevos centros de sociabilidad (salones, casas de café, etc.) en los que los burgueses instruidos podían discutir con miembros de la nobleza en un plano de igualdad. Esos dos ámbitos, con el tiempo, entraron en decadencia: la prensa comenzó a actuar según una lógica empresarial, subsumida a intereses comerciales; y los salones y casas de café perdieron relevancia<sup>63</sup>.

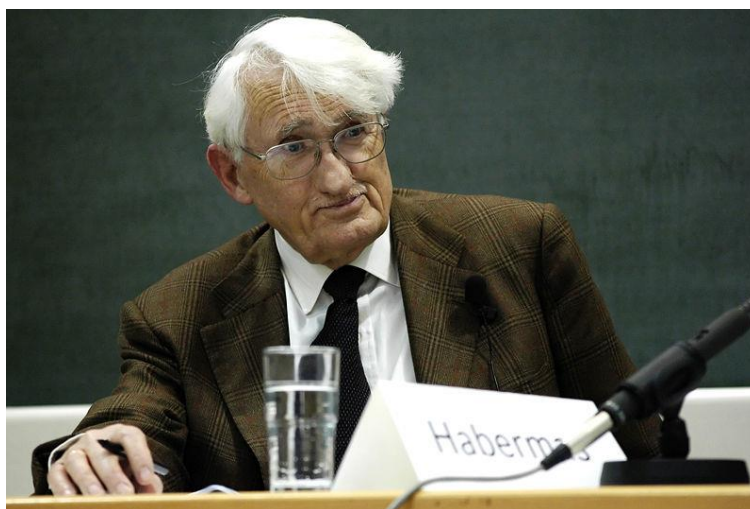
---

<sup>61</sup> Bieler, Ludwig, *Historia de la literatura romana*, Madrid, Gredos, 1992, p. 178.

<sup>62</sup> Jiménez, José, *op. cit.*, p. 74.

<sup>63</sup> Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

Curiosamente, si observamos a qué se ha visto reducido el espacio literario —que Habermas diferenciará de ese espacio público— en los últimos siglos, encontraremos grandes similitudes con la situación descrita por el filósofo alemán, pero este hecho es especialmente evidente en la más marginal de sus manifestaciones, la poética: los dos ámbitos más señeros de las discusiones poéticas se redujeron a las tertulias poéticas y literarias y a publicaciones y revistas, generalmente irregulares e intrascendentes para el gran público.



*Fig. 5. Jürgen Habermas, en 2008.*

Así pues, el ámbito de lo poético ha sido un remanente de esa “tierra de nadie” dejada a un lado por la dialéctica establecida entre sociedad civil y estructura estatal, ya que la materia poética es difícilmente mercantizable, e igualmente ajena al círculo de influencia política. En esa esfera pública burguesa habermasiana tomaron partido por unos posicionamientos políticos concretos de forma militante incluso aquellos a los que se les había negado el derecho a voto. De un modo similar, no deja de sorprender que poetas o grupos poéticos, completamente alejados de cualquier cuota de poder, adoptaran posturas francamente beligerantes los unos contra los otros en cuestiones estéticas, por mucho que a veces recubrieran semejantes disputas con cierto barniz político.

Las generaciones de poetas posteriores al simbolismo francés —pues la actitud aristocrática de Charles Baudelaire ejerció de ejemplo para los autores de las décadas posteriores— exploraron sus propios límites creativos al mismo tiempo que su tarea y su figura social fueron definitivamente empequeñeciéndose. E innumerables fueron las

vanguardias poéticas que se autoproclamaron en posesión de la verdad poética definitiva, pero que mediante sus impostados posicionamientos elitistas y/o esteticistas lo único que consiguieron a la postre fue ahondar más si cabe en una marginación autoimpuesta. Y lo cierto es que nadie, en el tejido social, echó de menos a la inmensa mayoría de tales autores. El poeta del pueblo (no necesariamente desde un punto de vista nacionalista y neorromántico) es una figura no excesivamente común en el siglo XX, quizá por ese orgullo individualista desmedido. No nos faltará ocasión para recalcarlo en los próximos puntos.

### **2.2.1. El papel social del poeta y su divorcio con el público: crítica a la metafísica estricta y la cultura elitista**

Pero ya que los otros  
Se hacen las preguntas de los otros  
Y las responden con las palabras de los otros  
Qué se puede hacer  
Sino escribir como los otros  
Y dudar  
Repetir  
Y buscar  
Rebuscar  
No encontrar  
Desesperarse  
Y decirse no sirve para nada  
Sería mejor ganarse la vida  
Pero mi vida, la tengo yo, mi vida  
No necesito ganármela<sup>64</sup>

Me gustaría  
Llegar a ser un gran poeta  
Y la gente  
Me llenaría  
La cabeza de laurel  
Pero he aquí que  
No tengo  
Suficiente gusto por los libros  
Y sueño demasiado con vivir  
Y pienso demasiado en los demás  
Para estar siempre contento  
De no escribir más que del viento<sup>65</sup>

Para muchos el filósofo es un poeta enfermo, opinión compartida, como veremos, por Pablo Javier Pérez. Quien, centrado en la metafísica, descuida el devenir vital que la

---

<sup>64</sup> Vian, Boris, *op. cit.*, p. 49.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 55.

abarca y de la que es parte inseparable, suele mostrar una manifiesta incapacidad para el immanentismo que es condición *sine qua non* del vitalismo poético.

Hablábamos con anterioridad de Friedrich Hölderlin. Pues bien, con todas las críticas que se puedan plantear ante semejante autor, es necesario admirar la belleza de la síntesis que realizó —él, que fuera uno de los filósofos en ciernes más prometedores de su generación en su juventud— durante una de sus enfurruñadas diatribas contra “los sabios, que distinguen sólo con el espíritu, sólo de manera universal, se apresuran a volver de nuevo al puro ser, y caen en una indiferencia tanto más grande por cuanto creen haber distinguido suficientemente”<sup>66</sup>. Son los “hombres cuya única fortaleza y sabiduría se halla en la metafísica especulativa y en lo inexistente del *begriff* (concepto) aplicado cualitativamente a la realidad”<sup>67</sup>. Y por ello el suabo afirmará “Sólo reconozco lo que florece / no reconozco lo que medita”<sup>68</sup>. Aclaremos, naturalmente, que ese florecimiento no está relacionado necesariamente con un resurgir literario en un sentido ególatra y/o productivista. Es pertinente aclararlo porque, cuando evocamos al lunático Sócrates sofocleo de *Las nubes*, por ejemplo, se le podría identificar erróneamente con el arquetipo de intelectual conceptualista, que en realidad sólo fue en las obras de Platón. Sócrates, el auténtico, el biográfico, acaso podría estar perfectamente de acuerdo con el cinismo en ciertos puntos.

En efecto, también los cínicos llevaron bastón, su cetro particular, irónico, con el que invertían las insignias de poder. Sin duda se trataba de un atributo simbólico, pero también pretendía amenazar e inquietar. Por algo decía Diógenes de Platón: “¿Para qué nos puede servir un hombre que ha pasado todo el tiempo filosofando sin inquietar jamás a nadie?”. Ahora bien, el filósofo cínico, adepto del vituperio, del altercado, del cuerpo a cuerpo, eligió sus armas. [...] Así, el bastón resulta ser la herencia de los filósofos sin obra, pues los cínicos no acumularon escritos. Como la vida era su campo de acción, de meditación, a ella se consagraron sin preocuparse por la posteridad. ¿Qué podía esperar Diógenes de una obra, si tan sólo supo consagrar cada uno de sus gestos y palabras a la realización de la felicidad en el presente?<sup>69</sup>

Es cierto que un buen puñado de autores han optado, a lo largo de la literatura moderna, por una expresión antirretórica y humilde, porque nada les causa más espanto que la grandilocuencia, el frío y hermético experimentalismo, la abstracción —“Arribarà un moment que faràs versos / metafísics. No ho vulga Déu. Al temps”<sup>70</sup>, se dirá Vicent

---

<sup>66</sup> Hölderlin, Friedrich, *Ensayos*, Madrid, Hiperión, 1976, p. 50.

<sup>67</sup> García, Javier, *Conocer Hölderlin y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1979, p. 122.

<sup>68</sup> Hölderlin, *Odas...*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>69</sup> Jouannais, Jean-Yves, *Artistas sin obra. “I would prefer not to”*, Barcelona, El Acantilado, 2014, p. 68.

<sup>70</sup> Andrés Estellés, Vicent, *Sonets mallorquins*, en *op. cit.*, 8, p. 35.

Andrés Estellés a sí mismo— y el tópico literario<sup>71</sup>. Es el caso de Whitman —en este sentido probablemente debamos entender el salvajismo del que hablaba el de Manhattan cuando se caracterizaba a sí mismo como el “amistoso y simpático salvaje”<sup>72</sup>— o Estellés, que se saben parte de un cuerpo social y aceptan sin tapujos ni complejos las expresiones de cultura demótica más elemental, aún cuando desde un punto de vista elitista pueda resultar reaccionario, merced a una visión en ocasiones mal denominada *progresista*, erradicarlas y abjurar de ellas. Tal puede ser el caso, por ejemplo, de las creencias religiosas de gran implantación popular, que tan a menudo no vienen sino a reactualizar creencias de origen pagano de amplísimo arraigo:

[...] estic on estava i estaré on vaig estar,  
amb els meus, amb els pobres que treballen i esperen,  
que no saben llegir, que cauen i que blasmen  
i demanen perdó a la Mare de Déu<sup>73</sup>.

A muchos autores, en efecto, se les ha escapado el hecho de que, como dijo el poeta y ensayista cubano José Antonio Taboada, “siempre hay un pedacito de cristal / que forma una escena multicolor / fuera de la burbuja que implica estar en el hombre”<sup>74</sup>. Tanto es así que socialmente ha triunfado el cliché del poeta como ser marginado (*Fig. 6*), quejumbroso y demasiado dedicado a retratar su mundo interior ensimismado en detrimento de su circunstancia, tópico que se asentó de forma definitiva desde el Romanticismo en adelante. Claro que no eran esas sus intenciones iniciales.

Según la imaginería romántica, “el poeta se convierte en un vidente; es más sabio de lo que sabe. Su arte es inspirado divinamente. Los artistas son una casta superior, no por su cuna sino por introspección”<sup>75</sup>. Mediante la poesía, el poeta romántico tratará de superar el extrañamiento respecto a los demás y respecto a la Naturaleza, para así experimentar el hecho de sentirse Uno, pero también para alcanzar un conocimiento más profundo sobre el mundo y sobre el ser humano. Si la poesía revela epifánicamente el sentido de sus vidas, ese sentido debe estar forzosamente ligado al devenir del mundo y, por lo tanto, el *yo* y la realidad deben compartir una sustancia constitutiva a nivel

---

<sup>71</sup> Pérez Montaner, Jaume y Salvador, Vicent, *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*, Valencia, Quaderns 3 i 4, 1981, p. 78.

<sup>72</sup> Whitman, Walt, *Poesía completa I*, Barcelona, Ediciones 29, 1986, p. 177.

<sup>73</sup> Andrés Estellés, Vicent, *La clau que obri tots els panys*, en *op. cit.*, 6, p. 272.

<sup>74</sup> Morales, Edel (ed.), *La estrella de Cuba. Antología de poesía cubana contemporánea*, Caracas, Monte Ávila, 2006, p. 151.

<sup>75</sup> Rowell, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 118.

ontológico. Esta identificación sustancial, naturalmente, se traducirá a menudo en una expresión poética de tipo panteísta: pensemos nuevamente en Hölderlin como ejemplo más claro.



Fig. 6. Carl Spitzweg, *El poeta pobre* (1835), óleo sobre lienzo.

Huelga decir que el pensamiento idealista y romántico que, desde Johann Gottlieb Fichte a Arthur Schopenhauer, surge en Alemania durante la primera mitad del XIX supone una reacción al racionalismo cartesianista, al concebir el universo como una unicidad de la que el hombre forma parte. Tras la divinización —literal— de la razón durante la Revolución Francesa como “Ser Supremo” (Fig. 7), los románticos ponen en duda su autonomía, usando la intuición estética como sustento del raciocinio en aquellos ámbitos donde éste no opera con certeza. Se dará el caso de que “ahora la filosofía no sólo legitima el estatus y el desarrollo de la poesía, sino que ésta se adelanta a aquélla en sus hallazgos fundamentales”<sup>76</sup>.

De ahí que en la segunda mitad del XIX será la Poesía, basada en la intuición estética, la única fuente de certeza sobre la Unidad del Mundo y la comunicación esencial entre todos sus seres. [...] La Poesía será, pues, la expresión más pura de la analogía esencial del Universo, mientras que el resto de los lenguajes verbales (incluidos el filosófico y el científico) sólo podrán hablar de los fragmentos de ese gran Todo, sin que sean capaces de revelar nada sobre la secreta relación entre

<sup>76</sup> Morales Alonso, Carlos Javier, *César Vallejo y la poesía posmoderna. Otra idea de la poesía*, Madrid, Verbum, 2013, p. 38.

los mismos. La palabra poética, que es materia (sonido) y sentido (significado), sentimiento y razón, cuerpo y espíritu, es capaz de unir el mundo material con el insondable mundo del espíritu, de modo que esta palabra no constituye sólo un medio de expresión, sino que resulta ser, en sí misma, la imagen más perfecta del Universo<sup>77</sup>.

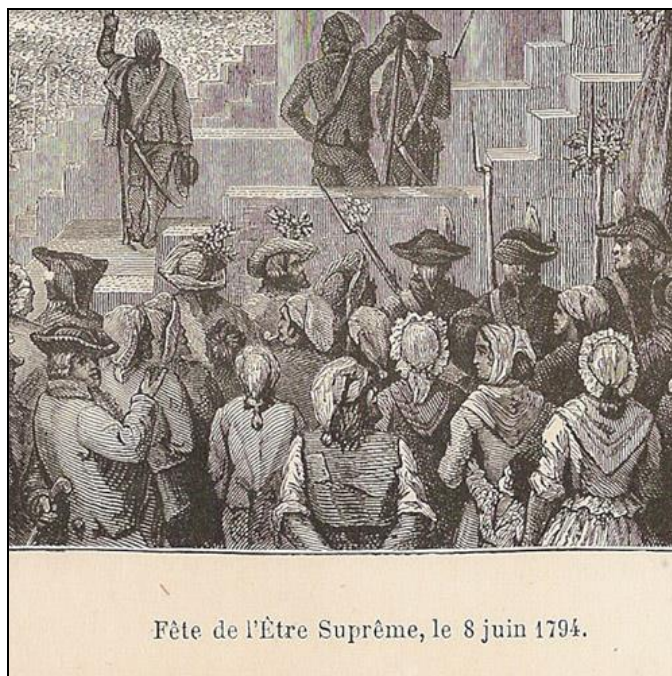


Fig. 7. Paul Jonnard, *Fiesta del Culto al Ser Supremo del 8 de junio de 1794* (1881), detalle del grabado.

O, en palabras de Gaston Bachelard:

El poeta es entonces el guía natural del metafísico que quiere comprender todos los poderes de enlaces instantáneos, la fuga del sacrificio, sin dejarse dividir por la grosera dualidad filosófica del sujeto y el objeto, sin dejarse detener por el dualismo del egoísmo y del deber. El poeta anima una dialéctica más sutil. Revela a la vez, en el mismo instante, la solidaridad de la forma y de la persona. Demuestra que la forma es una persona y que la persona es una forma. La poesía se convierte así en un instante de la causa formal, un instante de la potencia personal<sup>78</sup>.

Se trató de recuperar, pues, cierta dignidad ritual para el oficio poético, pero ese don de la *videncia* contaba con un escollo insalvable: carecía, debido a su complejidad conceptual y su desdén por lo concreto, de un público con el que comunicarse, hallándose incompleta la cadena comunicativa. La unicidad con la Naturaleza intuida por ellos no parece haber incluido en ningún momento al lector como sujeto *natural*, centrada como estaba en exceso en la abrumadora presencia del *yo* lírico.

<sup>77</sup> *Ibidem*, pp. 39-40.

<sup>78</sup> Bachelard, Gaston, *El derecho a soñar*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 234.



Con la influencia de la literatura romántica y la insatisfacción ante la repercusión popular, muchos artistas se vieron enajenados con respecto a la sociedad, hipersensibilizados y víctimas incomprendidas del público inculto; su único refugio fue el retiro hacia la torre de marfil más cercana [...] Se comenzó a reproducir arte no para el consumo diario sino para la ocasión especial y para la eternidad, actitud ésta que ayudó a sanar las heridas de la negligencia pública<sup>79</sup>.

Probablemente a ello se refería Luis García Montero, llevándolo a su terreno socialrealista, cuando refería que

Sería bueno evitar un disgusto dedicado a reproducir una y otra vez los antiguos enfrentamientos entre el yo y el sistema. Hay que formular una nueva concepción de la individualidad solidaria, capaz de comprender que solamente en las preguntas sociales se definen los individuos, y que, al mismo tiempo, cualquier ideología social, para incidir en la vida, necesita materializarse en los ojos de una persona con nombre y apellidos. El realismo es siempre singular<sup>80</sup>.

Así pues, aunque se establecieron vínculos entre pensar poético y pensar filosófico, vínculos con apoyos de peso entre una gran parte de la intelectualidad, tales ligámenes estaban truncados por la propia base dialógica con el lector potencial, muy minoritario por lo demás, si tenemos en cuenta las altas tasas de analfabetismo que dificultaban la transmisión de la letra escrita. Y si tal alianza pudo hacer frente a las veleidades ilustradas, no pudo resistir el embate de las modernas sociedades industriales.

No es casual que esta ruptura entre filosofía y poesía vaya ligada al definitivo desmoronamiento de la filosofía del Ser o del Todo, que se consuma en el siglo XX y que, salvo excepciones muy notables, reduce el campo del pensar filosófico a dimensiones concretas de la realidad (el tiempo, la existencia, la acción moral) o a parcelas del obrar humano más o menos acotadas (el lenguaje, la validez de las ciencias, los fenómenos psicológicos, la dinámica de la sociedad...)<sup>81</sup>.

El fulgurante ascenso del prestigio científico y tecnológico repercutió enormemente en disciplinas asociadas tanto a la filosofía como incluso a la poesía. Los lenguajes de la estética, la crítica literaria o de la propia creación literaria, adoptaron una terminología cada vez más tecnicada y abstrusa en su inútil afán por tratar de ser encuadradas en el prestigioso campo epistemológico de *lo científico* mediante el recurso a la abstracción constante. Se consumaba así un nuevo alejamiento respecto a la comprensión del lector aficionado a la poesía.

---

<sup>79</sup> Rowell, Lewis, *op. cit.*, p. 121.

<sup>80</sup> Morales Barba, Rafael (ed.), *op. cit.*, p. 287.

<sup>81</sup> Morales Alonso, Carlos Javier, *op. cit.*, p. 39.

Alargada es la sombra de la Ilustración y de sus consecuencias. Pero, al amparo de esa sombra tan alargada, muchos autores continúan aventando el fuego de una disyuntiva muy propia de la centuria anterior: el descrédito de la escindida racionalidad ilustrada, inaugurado por las filosofías de la sospecha, que podemos ejemplificar en autores diversos y distantes entre sí. El poeta y ensayista cántabro Lorenzo Oliván, por ejemplo y ya en nuestros días, utiliza un simbolismo diáfananamente clásico en sus referencias al ámbito de lo racional (la serpiente, el búho, etc.):

¿Qué fue de tu razón, red de este mundo?  
¿Qué, de tu exacta lógica diurna?  
¿Qué fue de la serpiente sigilosa  
que en tu sangre susurraba su saber?  
¿Qué, del búho posado en la alta rama  
de tu vigilia atenta y reflexiva?  
Ahora naufragan en la desazón  
de una gota de agua,  
que tú repites hasta el infinito<sup>82</sup>.

La sencillez de esa gota de agua, que es símbolo de la simplicidad de lo inmanente, pero también del paso del tiempo contra el que nada puede el raciocinio, deja en agua de borrajas los anhelos del hombre que se quiere meditativo y heredero de una “lógica diurna”. Y la desazón de esa gota es la desazón del poeta, que es el encargado de vindicarla, repitiéndola *ad nauseam*. Pues el poeta —y los nuevos poetas lo saben perfectamente— es un ser inasimilable a los sistemas meramente intelectivos, a los juegos conceptuales de una élite, ya que la poesía posee su propia metafísica.

La poesía es una metafísica instantánea. En un breve poema, debe ser una visión del universo y revelar el secreto de un alma, del ser y de los objetos al mismo tiempo. Cuando obedece simplemente al tiempo de la vida, es menos que la vida; no puede ser más que la vida sino inmovilizando la vida, sino viviendo en la realidad la dialéctica de las dichas y de las penas. Es entonces el principio de una simultaneidad esencial en que el ser más disperso y más desunido conquista su unidad. En tanto que todas las demás experiencias metafísicas son dispuestas en antepropósitos interminables, la poesía desecha los preámbulos, los principios, los métodos, las pruebas. Desecha la duda. Como mucho necesita un prelude de silencio. Antes que nada, golpeando a las palabras huera, hace callar la prosa o los gorjeos que dejarían en el alma del lector una continuidad de pensamiento o de murmullo. Luego, tras las sonoridades huecas, produce su instante<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> Morales Barba, Rafael (ed.), *op. cit.*, p. 162.

<sup>83</sup> Bachelard, Gaston, *op. cit.*, p. 226.

Sin duda, el hiperactivo Boris Vian, con su sorna habitual, podría referirse como sigue —de una forma algo extrema, si se quiere— a las veleidades trascendentales de algunos poetas:

Si los poetas fueran menos tontos  
Y si fueran menos perezosos  
Harían a todos felices  
Para poder dedicarse en paz  
A sus sufrimientos literarios<sup>84</sup>.

Otro tanto podría decirse de las actitudes excesivamente culturalistas, que hemos designado como “lo estrictamente literario”. O, si se prefiere no echar mano de semejante entrecomillado, la querencia por la literatura genuina antes que por la cultura. No se trata tanto de entrar en la ya superada guerra de barricadas entre el socialrealismo poético y el culturalismo —disputas de salón que afectan únicamente a una supuesta élite autocomplaciente pero socialmente ignorada, y cuyo ideario se resumirá brevemente en las siguientes páginas—, o si se quiere entre la poesía de la experiencia y la pura, como de evitar caer en infinitas espirales intertextuales y propugnar, quizá —ya que tanto han abundado las referencias a los poetas arcaicos— el retorno a un cierto primitivismo que nos recuerde que las contradicciones que hoy en día nos asedian son poco más que un producto cultural muy nuestro.

Si entramos a valorar el caso de las comunidades nómadas, por ejemplo, observaremos que el unitarismo que encontramos en los esquemas mentales de estas sociedades encuentra un fiel reflejo en su concepción del hecho poético, en el que el proceso de redacción y de trabajo formal es emplazado a un lugar secundario, poniéndose un mayor énfasis en su expresión espontánea y natural. No deliberadamente simplificada, sino simplicísima como característica connatural a su propia esencia:

[...] los beduinos, de un modo intuitivo y hoy consagrado por la estética contemporánea, tenían en principio resuelto el problema de alcance de forma y fondo, elementos constituyentes de la trama de la creación poética: frente a nuestro término “poesía”, cuya etimología griega sugiere trabajo, elaboración, en definitiva, forma, la palabra árabe correspondiente *si'r* contiene los semantemas de conocer y/o sentir, o sea, fondo, percepción afectiva. Ello queda bien plasmado en la proverbial y elocuente respuesta de un nada sofisticado beduino, a quien se preguntaba qué era poesía: “Una cosa que se agita en nuestro pecho, y que nuestros labios profieren”<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> Vian, Boris, *op. cit.*, p. 61.

<sup>85</sup> Corriente, Federico, *Las mu'allaqât: Antología y panorama de Arabia preislámica*, Madrid, Instituto Hispano-árabe de Cultura, 1974, p. 19.

Tomemos el ejemplo de uno de los autores más importantes de la literatura arábigopersa, aún hoy felizmente recordado gracias a la transmisión oral en el actual mundo islámico. Nuwás, pese a conocer en profundidad el ambiente cortesano, optó por una expresión directa y por desarrollar algunos temas que resultaban poco edificantes a su refinado auditorio. En sus tiempos, resultaba de buen gusto en los ámbitos literarios expresar una postiza añoranza hacia los tiempos de los frugales beduinos árabes<sup>86</sup> pero él, aún sabiendas de ello, optó por dedicar buena parte de sus composiciones a exaltar las delicias de la vida en la ciudad y a hacer mofa de la vida nómada y de su fosilizada expresión poética.

No sé cómo es un arnés,  
ni un broquel, ni un alfanje.  
Todo mi afán es saber,  
cuando sus guerras estallan,  
por qué camino escapar.  
Si de juergas se tratara,  
de beber vino sin mácula  
o de pasarme la noche  
junto a vírgenes luciendo  
sus vestidos de luto negro  
me veríais con razón  
como héroe de los árabes<sup>87</sup>.

Lo realmente novedoso de autores como éste, eso sí, va más allá de su intención de provocar, ya que desdeña uno de los motivos más arraigados de una poesía nómada como la beduina: el lamento ante la visión del campamento en pleno desierto abandonado por la amante. Utilizando, a decir de Ferrer y Gil, formas más próximas a la lengua hablada como el diálogo o remitiendo a escenas de la vida en la ciudad (hasta entonces escasas y marginales), consigue añadir a la poesía árabe de su tiempo un verismo y una autenticidad hasta entonces nunca vistos.

Sin embargo, como triste (¿e inevitable?) evolución de una sociedad en la que lo más granado de la creación literaria debe ir ligada indisolublemente al poder, la poesía árabe

---

<sup>86</sup> La poesía preislámica o *Jahiliyyah* (“del Período de la Ignorancia”) solía caracterizarse por comenzar con una evocación nostálgica de las ruinas del campamento abandonado. Esta sociedad estuvo marcada por el beduinismo nómada, hecho que explica por qué poetas posteriores como Abu Nuwás, que vivieron en una época de mayor desarrollo urbano, consideraban absurdo y anticuado este recurso, a pesar de que Ferrer y Gil nos explican, en su prólogo a la antología del poeta persa, que “la formación de Abu Nuwás pasó por una etapa esencial para el perfeccionamiento y dominio de la lengua árabe: la estancia mínima de un año entre los beduinos tradicionalmente reconocidos como los hablantes de la lengua más pura y rica. Esto conllevaba, sobre todo, el aprendizaje del *garib* [...], es decir, el léxico desacostumbrado, extraordinario, extraño y rebuscado”. Nuwás, Abu, *Cantar al vino*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 20.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 29.

se habría ido estilizando, del mismo modo que sucediera en Occidente, hecho que achacará Federico Corriente —exageradamente en nuestra opinión— al propio carácter escolástico y organizativo latente en la propia idiosincrasia semítica. De este modo se habría impuesto —siempre, insisto, siguiendo a Corriente—,

[...] la exigencia de una forma característica que rápidamente gana decisiva importancia, se convierte en exigencia tiránica y se impone a todas las manifestaciones poéticas literarias o simplemente folklóricas con tal imperio que, cuando Ibn Jaldún se ocupa de la poética, como siglos antes hiciera Aristóteles entre los griegos, con no menos genio ni ¡ay! dogmatismo, fatal éste siempre a corifeos adocenados, nuestro sabio define así la poesía: “Poesía es la expresión basada en metáforas y descripciones, ajustada a un ritmo y rima, con versos mutuamente independientes en contenido y sentido, siguiendo los metros usados por los árabes”. [...] mas, dicho sea en descargo de Ibn Jaldún que él no era el enunciador del principio, sino sólo plasmaba una opinión y sentir generales que hacía ya tiempo habían destruido en su mayor parte la originalidad, fresca y vitalidad de la antigua poesía árabe [...] Desde aquella época, la poesía árabe, pese a magníficos esfuerzos de titanes de la pluma, ha sido planta de estufa, experiencia de literato, conato de resurrección, afán de versificador que no llega a poeta, o frustración de poeta que no puede expresarse como piensa y siente. Sin embargo, entre este agónico declinar, que se convierte en proceso irreversible con la decadencia abbasí, y las fechas de los más antiguos poemas árabes conocidos (siglo V d. J.), la poesía árabe ha conocido una gestación, un nacimiento, desarrollo y plenitud con momentos de auge y renovación, y finalmente, un lento debatirse contra su inexorable destino<sup>88</sup>.

Otros autores más recientes fueron menos diplomáticos a la hora de expresar su opinión al respecto. El siempre polémico —más en su obra que en su vida— poeta estadounidense Charles Bukowski no titubeó un ápice a la hora de desprestigiar por completo aquello en que había devenido la poesía en Occidente, muy en la línea del *realismo sucio*.

Siempre recuerdo que, en el patio de la escuela, cuando aparecía la palabra “poeta” o “poesía”, todos se reían y se burlaban. Puedo ver por qué: es un producto falso. Ha sido falso y *snob* y endogámico por siglos. Es ultradelicado, sobreapreciado. Es un montón de mierda. Durante siglos, la poesía es casi basura total. Es una farsa<sup>89</sup>.

Pese a las opiniones extremas que aún suscita este autor, no podemos dejar de arrojarle, al menos, el hecho de que dijera semejante cosa sin una cierta perspectiva o sin conocimiento de causa: fue, de hecho, un ávido lector y admirador de los poetas clásicos chinos y de otras líricas remotas. Sus exabruptos antiacademicistas coinciden con los de otros poetas ácratas como el recientemente desaparecido Agustín García

---

<sup>88</sup> Corriente, Federico, *op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>89</sup> Bukowski, Charles, “Tough Guys Write Poetry: Charles Bukowski by Sean Penn”, en *Interview Magazine*, Septiembre de 1987, pp. 94-100. En español en: [https://sites.google.com/site/escritoresmalditos/charlesbukowski/entrevista\\_penn](https://sites.google.com/site/escritoresmalditos/charlesbukowski/entrevista_penn) [Consultado: 23-1-2010].

Calvo, que abominaba del empeño de las autoridades lingüísticas por mantener la potestad exclusiva sobre todo aquello que aspire a formar parte del ámbito de la Cultura con mayúsculas. Para él, como organismo vivo que es una lengua, todas sus manifestaciones no pueden sino emanar, demóticamente y de forma natural, desde abajo.

La lengua no es ningún hecho de cultura: está justamente por debajo de todos ellos, como instrumento de cualquiera [...] Y por lo tanto, no le pasa a la lengua lo que a los hechos culturales, que son asequibles a la conciencia y a la voluntad, y por consiguiente manejables por individuos, por instituciones, por el Poder y la Banca, de cuyos manejos es la Cultura recurso y pieza fundamental. No así el lenguaje, que no viene de arriba, sino de abajo, que no es consciente y voluntario (más aún: es preciso, para que el lenguaje funcione bien, que no haya conciencia de su aparato ni mecanismos), gracias a lo cual es para cualquiera, el solo don humano que se le da de veras gratuitamente a cualquiera que nace en el ámbito de una lengua [...] Así que en la lengua no manda nadie, más que el pueblo, que no es nadie, y que para mandar en ella [...] es preciso que, como una especie de senado subconsciente, no sepa lo que hace ni quiera hacerlo: al revés de los manejos políticos y culturales<sup>90</sup>.

Individual y colectiva a un tiempo pues, la cuestión es que no se puede olvidar que recurrir a un excesivo prosaísmo, a una explicitud desatada, dejaría poco margen para la bidireccionalidad del hecho poético, al cual el lector debe dotar de nuevos significados, en una línea similar a la que reivindicara Eco en su ya clásica *Obra abierta*<sup>91</sup> y posteriormente en *Lector in fabula*<sup>92</sup>. Ello nos lleva ineluctablemente a mencionar la situación concreta de la poesía en nuestro país a partir del establecimiento de la democracia en la que crecieron los autores estudiados en nuestra tesis, puesto que las dos corrientes enfrentadas se situaron en polos opuestos. Por resumirlo en palabras de Luis Antonio de Villena, que por su clasicismo carecía de afiliación a ninguno de estos dos bandos:

De un lado (hegemónica, triunfal) la vulgarmente llamada poesía de la experiencia, que es la referida del realismo meditativo, y que García Martín llamó *figurativa*. En el lado opuesto —con menor conciencia de grupo, aunque llegó a fraguar una antología— estaba la llamada poesía metafísica, más minoritaria, pero con logros muy notables y bendecida —desde la distancia que fuera— por poetas tan respetados como Antonio Gamoneda, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez (menos beligerante) o, entre los más jóvenes, Ullán o Sánchez Robayna. Esta poesía (abstracta, habría que decirle, en símil pictórico, si la otra es figurativa, también se habló del silencio) era y es esencialmente metafísica o irracionalista, pero no se acoge tanto al surrealismo y sus múltiples secuelas —que no desdeña— cuanto a la búsqueda, a veces oscura, de la allendidad, de los territorios de sombra, más inefables, que también pertenecen al hombre. [...] la polémica

---

<sup>90</sup> García Calvo, Agustín, *Hablando de lo que habla. Estudios de lenguaje*, Zamora, Lucina, 1990, pp. 395-396.

<sup>91</sup> Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Seix & Barral, 1966.

<sup>92</sup> Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.

—hablamos de poetas de una misma generación— entre experiencia y metafísica, es decir, entre formas de voces que llamé *lógica* y *órfica*<sup>93</sup>.

Y otro tanto podríamos añadir, con sus correspondientes matices de otros países de habla hispana, si bien la vehemencia con la que se emprendió la polémica aquí difícilmente puede hallar parangón. En tanto que los realistas contemplativos tachan a los metafísicos de excesivamente culturalistas e incapaces de llegar al lector medio de poesía, éstos acusan a aquellos de haberse instalado en la mediocridad en su afán por hacer a toda costa “el guiño «cómplice» a los ciudadanos «normales» de la nueva democracia española”<sup>94</sup>, así como de fomentar, para Jordi Doce, la fácil “falacia sentimental y patética”<sup>95</sup> que se mira el ombligo por sistema. Y éste es, curiosamente, el reproche que los unos a los otros se lanzan con más frecuencia, a tenor de lo expresado por García Montero:

Se perfila una recuperación literaria de la intimidad, abundan los temas urbanos, reaparece la voluntad civil, hay un gusto clásico por una poesía de dicción clara, con el vocabulario y los ritmos bien elaborados. [...] El lirismo romántico denunció el fracaso del contrato social ilustrado, la imposibilidad de una convivencia feliz, la injusticia opresiva de las leyes (lingüísticas y sociales). La poesía, encargada de cantar las zozobras del yo contra la realidad, buscó justificación en la ruptura, en la rareza, en el tratamiento heroico de un sujeto alejado de la historia y de la fracasada realidad. [...] ¿Por qué la mentalidad vanguardista mantenida en la actualidad es reaccionaria? Porque se basa en unos cimientos ideológicos, la separación enfrentada del yo y el sistema, que han sido nefastos para el individuo (una concepción sacralizada, no histórica de los individuos), para la sociedad (un sociologismo homogeneizador que niega la importancia de lo individual) y para la poesía (obsesionada por novedades ingenuas, más empeñada en romper que en construir). En su carrera inocente por llegar antes que nadie a lo nuevo, como si el curso de la historia fuese lineal y estuviese ya escrito, la estética vanguardista se ha parecido a una sociedad industrial volcada en la producción, un arte sin ninguna conciencia ideológica<sup>96</sup>.

Ante tales acusaciones mutuas de caer en la autocomplacencia no podemos dejar de dar la razón tanto a unos como a otros, o a ninguno de ellos. Si bien es cierto que el abandono de la circunstancia humana dificulta toda posibilidad de correspondencia a favor del cripticismo, no lo es menos que otra de las grandes lacras de la poesía en su devenir por la historia ha sido la función excesivamente terapéutica que se le arrogó desde época helenística<sup>97</sup> con fines, en ocasiones, poco más que decorativos. Pero

---

<sup>93</sup> Morales Barba, Rafael (ed.), *op. cit.*, p. 293.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 300.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 302.

<sup>96</sup> *Ibidem*, pp. 282-284.

<sup>97</sup> “El nuevo ideal exige composiciones breves [...] inspiradas en argumentos también mínimos, frívolos y delicados, aunque amorosamente elaboradas y cuidadosamente labradas, de una perfección formal que a veces puede prescindir del contenido; embellecidos por una arcana y rebuscada erudición mitológica, por alusiones para iniciados y por palabras difíciles o raras, que a menudo buscan efectos puramente verbales.

semejante disputa, amén de sernos ajena, no nos interesa en lo tocante a los autores aquí tratados. Ni la abstracción extrema ni el excesivo protagonismo concedido al yo poético son elementos constitutivos de la poesía de sesgo vitalista producida por nuestros autores jóvenes, una tercera vía bastante minoritaria que ya había intuido Carlos Bousoño hace cuatro décadas, a propósito de la poesía postcontemporánea.

Las salidas de la angustia catalogable en la poesía española de 1940 a 1964 serían principalmente tres: a) hacia el cobijo o el anhelo, con más frecuencia conturbado, de la religión, bien confesional y concreta, o sólo vagamente deísta; b) hacia el respaldo de la solidaridad humana, ya sea en su latido y sentido de comunión, o en su más explícito acotamiento político; o, en fin, c) la afirmación simple y pura de los valores de la vida como tal, modestos, eso sí, pero reales “a pesar de todo” y sin que necesitemos de manera imperiosa “chuparnos el dedo” para poder percibirlos<sup>98</sup>.

Acaso ello se deba a que nuestros poetas noveles ya han asimilado que su futuro no puede ir ligado a una profesionalización del objetivo poético que suponga defender tu trinchera a toda costa. Traductores, investigadores, librereros, editores, activistas... todos ellos desafían un modelo en descomposición, una descomposición que ha sido desenmascarada, probablemente, con nuestra actual crisis económica. Más concretamente, un modelo cultural que se remonta a la Transición. Porque si bien la postmodernidad se empeña en afirmar el fin de los relatos cristianos, ilustrados o marxistas, el hecho es que el relato cultural y mercantil de la Transición no ha sido sometido debidamente a un juicio crítico.

Es por ello que el siguiente apartado trata, a diferencia de los anteriores, sobre una problemática específicamente nuestra.

### **2.2.2. El poeta contra la cultura mercantil de la Transición**

Lo que sí se ajuste a este programa político se llamará cultura, pero ya sólo será propaganda del mismo régimen que la cultura debe alimentar para seguir siendo cultura. Es el triunfo de lo aséptico, lo predecible, lo simplón en un ambiente de feliz europeísmo democrático que lo inunca todo. [...] La cultura aprendió a poner el cazo por escribir y componer al dictado de lo que el poder esperaba de ella, a servir a su orden, a la cohesión y la estabilidad social, y a naturalizar el capitalismo y el mercantilismo como vida cotidiana pero, sobre todo, dejó de hacer preguntas y de pretender llegar a alguna parte. [...] La posmodernidad, lejos de acabar con todos los relatos, dejó

---

[...] La caracterizan también la tendencia al realismo, al cuadrado de género, al detalle descriptivo; al sentimentalismo, en el cual se expresa una sensibilidad íntima, intensa y profunda, aunque a veces rebuscada”. Cantarella, Rafaelle, *La literatura griega de la época helenística e imperial*, Buenos Aires, Losada, 1972, p. 16.

<sup>98</sup> Bousoño, Carlos, *op. cit.*, II, pp. 408-409.



intacto el metarrelato neoliberal, lo extendió y lo naturalizó como el único posible. [...] Las manifestaciones artísticas, como ya enseñó *la movida* en su tiempo, continúan una práctica despolitizada aunque no por ello desligada de la lógica neoliberal y desgajada de cualquier entramado social<sup>99</sup>.

Esta barba de “tres días” puede considerarse, por tanto, como la expresión de un mito. [...] No es la barba tupida del patriarca antiguo tal como lo describe Victor Hugo, ni la barba florida de Carlomagno, fundador de un imperio. Tampoco es la del revolucionario a la manera de Karl Marx. Sino la barba minúscula de quien fue subversivo y no se atreve a admitir que se encuentra inmerso en un proceso de institucionalización<sup>100</sup>.

Hablando del intelectual como figura de prestigio, resulta curioso echar un vistazo a los que se consideran lugar y momento claves para la cultura occidental: Grecia, aproximadamente en el siglo V a. C. En aquella época comenzaba a despuntar una nueva figura social —o, mejor dicho, una nueva profesión— sin la cual es complicado entender la configuración de las élites intelectuales posteriores. Nos referimos a un colectivo denigrado ininidad de veces por Sócrates a pesar de que él mismo no era, en lo fundamental, tan diferente a ellos. La popularización de la sofística, más que la popularización de la ciencia misma, demostraba el prestigio social del que la poseía: el intelectual, así, devino, en una fuerza social influyente. Este hecho explicaba el uso —abusivo demasiado a menudo— de la retórica, de la elocuencia y de la enseñanza de estas artes por encima de los saberes en sí mismos. El sofista inauguró una práctica, además, que resultaba enormemente escandalosa para su época: enseñar a cambio de una compensación económica. Hegelianamente hablando, al tomar partido por la causa del Amo, el intelectual comenzaría a renunciar a producir una verdadera cultura, limitándose a reproducir un simple reflejo especular de los deseos de su benefactor. Naturalmente, susodicho intelectual, atorado, termina hundiéndose en el mismo estado de morbidez ociosa del que lo financia.

Veinticinco siglos después y ya en nuestro país, algunas obras recientes, especialmente a raíz de la crisis económica que ha devenido en crisis de un modelo más amplio, se han replanteado la naturaleza de la cultura oficial fomentada a partir del régimen político de 1978. De esa cultura ensimismada y paniaguada hablaremos en el apartado dedicado a contextualizar a nuestros autores, pero no está de más adelantar una cierta conceptualización. Denominada por algunos jóvenes pensadores “CT” o “Cultura de la Transición”, en alusión a una cultura consensuada y vertical solapada con el Estado, ha

---

<sup>99</sup> Orihuela, Antonio, *Poesía, pop y contracultura en España. Poéticas de la Cultura de Masas en el Tardofranquismo y la Transición*, Madrid, Berenice, 2013, pp. 135-136.

<sup>100</sup> Maffesoli, Michel, *Iconologías. Nuestras idolatrías postmodernas*, Barcelona, Península, 2009, p. 22.

venido ejerciendo de modelo paradigmático, unificador e indiscutible desde entonces como único marco posible de realidad. Por ejemplo, el pensador Amador Fernández-Savater afirma:

La CT se percibe cada vez menos como protección y cada vez más como como la fuente misma de los peligros contemporáneos. Por otro lado, las nuevas dinámicas sociales y culturales erosionan la legitimidad de la CT: la gente joven consume cada vez menos CT y cada vez más cultura de mercado, la red habilita la posibilidad de un desborde del monopolio de la palabra que estaba en manos de los intelectuales y expertos CT, etcétera<sup>101</sup>.

Y es así como las circunstancias nos ofrecen un ejemplo de métodos de control cultural que acaban mostrándose ineficaces ante los retos de los nuevos tiempos. Los nuevos autores, aún buscando el consejo y la protección de autores ya consagrados, desconfían del conjunto de la *intelligentsia* institucionalizada. Su generación, que tras la desaparición del régimen franquista pudo disfrutar de una educación pública decente, de una cota de libertad aceptable y, posteriormente, de las enormes posibilidades culturales que ofrecía Internet, ha comenzado a poner en tela de juicio el concepto y la utilidad de esa *élite intelectual*, e incluso el significado de la propia *cultura* cuando se la desposee de su contenido crítico y/o subversivo. Manuel Crespillo, por citar un ejemplo, y a propósito de la filología de alto postín, afirma en términos nietzscheanos:

Pero la filología de la letra no sabe que ella ha sido uno de los grandes obstáculos modernos que ha imposibilitado el desarrollo armónico del saber en torno a la cosa artística en Occidente, ignora que ha sido la responsable de obstruir el hibridismo intergénero [...] la que ha anulado la pluralidad de interinfluencias de todas las manifestaciones del sujeto del Saber. [...] Hablando, por ejemplo, de la Idea de lo Trágico [...] un exégeta sabe que lo importante no es ser músico o poeta o lingüista o filósofo, sino *estar extraviado*<sup>102</sup>.

En fin, esa *epopteia* o “extravío” del que hablara antes Crespillo, es un mecanismo que ha acompañado al ser humano desde sus primeras necesidades de trascendencia, y que por su afán totalizador pugna sin descanso por reunificar aquello que fue escindido con anterioridad, llámese lo individual y lo social, lo humano y lo divino, la objetividad y la subjetividad, etc.

---

<sup>101</sup> Fernández-Savater, Amador, “Emborronar la CT (del «No a la guerra» al 15-M)”, en Martínez, Guillem (coord.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo, 2012, p. 39.

<sup>102</sup> Crespillo, Manuel, *La mirada griega. Exégesis sobre la idea de extravío trágico*, Málaga, Ágora, 1994, pp. 14-15.

Llegados a este punto, a ese rechazo por una industria cultural que tiende tozudamente hacia el cultivo del ego y de la exclusividad endogámica de la letra escrita, *productiva* en un sentido mercantilista, como la única realmente válida, no debería sorprendernos el caso extremo de los autores diletantes que catalogara Jouannais. Estos poetas renunciaron deliberadamente a la publicación de sus escritos para mostrar su desagrado con la industria cultural, trasladando a su vida la carga estetizante de unas obras que nunca llegaron a ver la luz. No obstante, si mediante el ejemplo emprendieron una apología de la pereza editorial, ello no supondría necesariamente guarecerlos bajo el paraguas (que es pura varilla, carente de tela) de un nihilismo destructivo, sino que tal actitud vendría a delatar una sobreabundancia, pues

[...] es, en la mayoría de los casos, lo contrario de una confesión de impotencia o de una forma de resentimiento. Más bien es la garantía de un proyecto hedonista en el que la discreción se da la mano con la pasión. No producir, no es preferir, en absoluto, no hacer nada. Cuando Cioran se indigna con quienes no hacen nada, se refiere a los insatisfechos a los que repugna la acción y que no saben procurarse los medios para su bienestar. Cioran distingue entre la descendencia de Diógenes, que identifica con los indiferentes a los que ama y respeta, y los condenados a la insatisfacción y al resentimiento, el veneno de su acritud que exhalan por todos los poros, como una segunda respiración<sup>103</sup>.

Por decirlo de otra forma, esa privación de la escritura con tal de evitar su evolución en moneda común del mercantilismo cultural que acabará por perder su norte inicial, alimentando a un ego cada vez más voraz en vez de a la propia pulsión vital, es probablemente la que inspira las tentaciones de abandonar la escritura de los autores aquí tratados.

Mientras que los cátaros rechazaban la procreación, y según el monacato oriental el verdadero asceta era comparable a un muerto, los artistas discretos que nos interesan aquí campan en las antípodas de este horizonte. La no producción no es para ellos una deflación de la vida, sino que, por el contrario, procede de un tiempo más largo, incluso exclusivo, consagrado a la vida misma. De modo que de la ascesis sólo les concierne la abstención, en absoluto la retención o la contención masoquista: un retardo prolongado que, aunque no pueda alcanzar lo dionisiaco, no por ello renuncia a un propósito hedonista, una penuria, pues, que sería lo contrario de la privación<sup>104</sup>.

Muchos autores, dado el desencanto con el panorama cultural español, decidieron seguir este camino —aunque, naturalmente, resulta imposible demostrarlo con garantías—, o bien recurrieron a publicaciones de una relevancia prácticamente nula, lo cual prácticamente equivale a lo anterior. No es, ciertamente, el silencio aquello a lo que

---

<sup>103</sup> Jouannais, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 154.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 88.

recurren nuestros autores ante semejante panorama, acaso porque, siendo de carácter más mundano, no aspiran a ejercer esa suerte de monacato literario, y prefieren dar un paso adelante.

Podemos, por tanto, encontrar en la huida de lo excesivamente literario otro de los rasgos comunes a algunos de los nuevos bardos de la actualidad, los más de ellos caracterizados por su carácter iconoclasta y su renuencia a seguir ciegamente el mandato de las escuelas poéticas. Ello ha sido posible, en gran medida, gracias a que esa nueva generación, mayoritariamente nacida con la muerte del franquismo, por una parte, comienza a sentirse ajena a la cruda guerra de trincheras librada en los años ochenta y noventa por parte de los dos grandes grupos poéticos de este país; y, por otra parte, y merced a las nuevas tecnologías y a la avalancha de información que ha comportado, poseen una visión de conjunto mucho más amplia, y que no casa en absoluto con ciertos sectarismos que tratan de apropiarse de una supuesta posición de vanguardia literaria.

Su perspectiva, consecuentemente, también influye notablemente en su relación con la tradición y la modernidad. Siempre teniendo en cuenta la primera, cantan a un tiempo, el suyo, en constante evolución. Ya no se creen esos relatos con los que fueron criados —tras la liquidación de la Unión Soviética— que anunciaban, con Francis Fukuyama como santo patrono, el establecimiento de un fin de la historia desproblematizado y de un pensamiento único regido por el pensamiento tecnocientífico.

Si bien en líneas generales, las características centrales —o espíritu de la época, si preferimos ponernos orteguianos<sup>105</sup>— que definen la idiosincrasia de los nuevos autores del siglo XXI no difieren radicalmente de aquellas que pudieran tener un artista o intelectual en el reciente siglo anterior, su actitud se nos presenta más integradora y menos integrista. De los nuevos poetas dice Ruiz Mantilla que

[...] les une una curiosidad hambrienta por todo lo que les rodea: “Creo que nuestra generación es especialmente devota de la ciencia, el arte, la filosofía, y esa curiosidad es la que la hace especialmente experimental”, añade Carlos Pardo. Desde un compromiso radical con la libertad creativa y de comportamientos: “Todo es material de construcción. Todo sirve. Como dice Raoul Vaneigem, nada es sagrado, todo se puede decir”, asegura Antonio Lucas. Eso les anima a jugar y a desacralizar mucho el mundo poético. En sus luces mezclan sin ningún complejo a los autores clásicos con el consumo de masas<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Ortega y Gasset, José, *La rebelión de las masas*, en *Obras completas*, IV, p. 231.

<sup>106</sup> Ruiz Mantilla, Jesús, “Poetas de aquí y ahora”, en: [http://elpais.com/diario/2010/06/13/eps/1276410415\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/06/13/eps/1276410415_850215.html) [Consultado: 23-4-2015].

Para la joven poeta y narradora cubana Katia Gutiérrez, ante la lúcida —y carente de rencor— mirada retrospectiva sobre el itinerario que nos ha llevado hasta el punto actual (que nunca, por cierto, es puerto), se pueden dar por bien invertidos todos los goces y penalidades. Ello bien se puede aplicar a la actitud respetuosa, pero no reverencial, para con la tradición, que es “deuda y lección”:

La ruta es también el filo,  
lo siento por el bregar  
inconcluso, y el rogar  
es inútil, pues el hilo  
que me conduce está en vilo,  
es deuda y lección que aprendo,  
o que intuyo, o voy teniendo,  
o que traslado, en vital  
sentencia como espiral  
sobre mi cuerpo ascendiendo<sup>107</sup>.

En efecto, su herencia continúa pesando enormemente y, como es natural, ellos no sienten empacho alguno en mostrarla, eso sí, sin sentir sobre sus espaldas la tiranía de la tradición. Tampoco pretendemos realizar una apología de las modas pretéritas que resultan, a la postre, un pétreo e inerte residuo del pasado. En todo caso, cuando el poeta se inspira —resulta casi inevitable— en los clásicos<sup>108</sup>, trata siempre de transmitirnos su dimensión más humana, su aliento vital, y desde una óptica tan personal y compleja que trasciende cualquier etiqueta simplificadora —“he deixat que diguen de mi el que vulguen. / si volen realista o surrealista”<sup>109</sup>.

Pues, al fin y al cabo, y más allá de los corsés que a menudo se le impone a la creación poética, qué sería de un poeta sin su circunstancia.

---

<sup>107</sup> Morales, Edel (ed.), *op. cit.*, p. 276.

<sup>108</sup> Estudiado, en el caso de Estellés, en Aparicio, Mariola, “Les fonts clàssiques de Vicent Andrés Estellés”, en *L’Aiguadolç. Revista de literatura*, nº 28-29, 2003, pp. 23-58.

<sup>109</sup> Andrés Estellés, Vicent, *Versos per a Jackeley*, en *op. cit.*, 7, p. 112.

### 2.3. La defensa de lo circunstancial: el replanteamiento del espacio y el tiempo poéticos

Como este largo sendero hacia la nada,  
como este largo, largo sendero,  
busco eso que vuelva las cosas a su lugar:  
alegrarme de estas pocas hojas verdes,  
de estar bajo y cerca del cielo  
en un camino de montaña,  
de la frescura de un río donde las nenas  
se mojen los pies, reconociendo,  
formas y colores en las piedras<sup>110</sup>.

Pero no culpes al mundo por eso:  
sin el placer y el dolor  
que en tus manos pusieron estos largos veinte años  
nada hubiese sido claramente tuyo,  
nunca hubieses podido decir:  
por encima de todas las cosas  
el tono azul de los cuadros de familia,  
la florescencia de marzo sobre las aves del patio.  
Todo se te oculta frente a la claridad de este instante<sup>111</sup>.

En mayor o menor medida, nuestros autores suelen manifestar un evidente gusto por lo consuetudinario, erigiéndose en reivindicadores de una sujeción a lo cotidiano que elevan a la categoría de material poético trascendente de primer orden, a tema universal indiscutible. Dirá José Agustín Goytisolo:

¿Quién cantará algún día con profundas  
palabras quién quién será el poeta  
de los hechos cotidianos y anónimos y los encumbrará  
desde su pequeñez a los más altos vuelos?<sup>112</sup>

En sus manos, aquello que es perecedero adquiere un significado inusitado y es inmortalizado, cumpliendo una función mediúmnica entre lo universal y lo concreto. Ello no equivale, como creemos que ha quedado suficientemente claro, a suprimir las posibilidades de trascendencia, sino a enriquecer con nuevos significantes, nuevos discursos, el ámbito poético. O acaso, a recuperar para esos discursos el espacio legítimo que les fue arrebatado hace mucho tiempo.

---

<sup>110</sup> Saccone, Gabriela, "Pocas hojas muy verdes en las ramas", en Fondebrider, Jorge (ed.), *Una antología de la poesía argentina*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2008, pp. 296-297.

<sup>111</sup> Morales, Edel, "Pisos húmedos", en Morales, Edel (ed.), *op. cit.*, p. 382.

<sup>112</sup> Riera, Carme (ed.), *Partidarios de la felicidad. Antología poética del grupo catalán de los 50*. Barcelona, Círculo de Lectores, 2000, p. 137.

Lo que yo quise hacer, si me disculpa, es incorporar el punto de vista de los obreros sobre la vida... los gritos de sus esposas que los esperan cuando vuelven del trabajo. Las realidades básicas de la existencia del hombre común... algo que pocas veces se menciona en la poesía desde hace siglos<sup>113</sup>.

Es inexcusable, por tanto, sentirse deudor de unas circunstancias (históricas, culturales, etc.) en las que implicarse, considerando insuficiente la mera ilusión de trascendencia. En efecto, el hombre no es completud, sino devenir, metamorfosis constante, cuya transformabilidad es simbolizada por el más célebre de los relatos kafkianos<sup>114</sup>.

La modernidad nos ha enseñado lo ilusorio de las creencias en formas pretendidamente sustantivas de identidad. Pero también que lo que el ser humano deviene surge, ante todo, de su propia acción en el escenario de una cultura. Reivindicar hoy la memoria no significa pretender, ingenuamente, volver a la ilusión de un gran relato. Pero sí tomar consciencia de “los relatos” operativos, que aún no llegaron a su final, los que permitieron pasar a la concepción de la experiencia como una construcción humana enfrentada con la materialidad del vivir<sup>115</sup>.

Los poetas vitalistas y trágicos sacralizan lo dado de tal forma que abren la cancela de sus versos a un misticismo inmanentista. Tal es así que, integrando con enorme naturalidad incluso el hecho de la muerte en su discurso poético y en la realidad más cercana, nuestros autores atemperan su naturaleza atemorizadora mediante la sabiduría trágica a la que antes aludíamos.

Jo he amat els meus pares, he amat els meus germans,  
he amat la meua filla, he amat la meua dona,  
he amat el meu ofici, he amat la meua casa,  
he amat el meu carrer, com he amat el meu poble  
i he amat la meua pàtria; he amat la meua vida,  
he amat les gents anònimes, he amat totes les coses,  
he pecat molt, Senyor, he sofert molt, Senyor.  
He amat la Mort perquè ella m'ha fet amar molt més<sup>116</sup>.

Creo que es evidente que las actitudes vitalistas (aunque acaso cabría preguntarse si hay alguna filosofía o religión que no lo haga, de una forma negativa o positiva) surgen de la conciencia del paso del tiempo y de la finitud de nuestra existencia corporal. Como

---

<sup>113</sup> Bukowski, Charles, *op. cit.*

<sup>114</sup> “El seco e implacable comienzo de *La metamorfosis (Die Verwandlung)*, de Franz Kafka, resuena en el horizonte imaginario de nuestro siglo como expresión de la quiebra de uno de los fundamentos centrales de la modernidad. Estoy hablando de la quiebra de una *imagen*: la afirmación de la permanencia, de la estabilidad del yo, a partir de la cual la cultura moderna construyó la estela de una razón *única y autosuficiente*. [...] A la imagen de la estabilidad del yo, Kafka opone la de su *transformabilidad* [...] subvierte, en efecto, uno de los criterios metodológicos que llevan, en Descartes, a la formulación del *Cogito*”. Jiménez, José, *op. cit.*, p. 175.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>116</sup> Andrés Estellés, Vicent, *Llibre d'exilis*, en *op. cit.*, 2, p. 57.

filosofía no exclusivamente trascendente que es, opta ante tales perspectivas de futuro por la vía del goce, pero su postura dista grandemente de aquel que acumula todos los placeres como si fuera a morir mañana mismo; también de aquel otro que se entrega a la anodina circunstancia cotidiana como si ésta fuera a durar indefinidamente. Antes bien, uno de los grandes méritos de esta poesía será la elevación de lo circunstancial y consuetudinario a la categoría de obra de arte y reflexión intemporal.

Lo que la lírica se propone dilucidar son las raíces de la ocasión cotidiana, la transparencia del instante. Puede así la lírica griega arcaica describirse con justicia, como lo ha sido por Hermann Fränkel [...], como poesía de lo efímero, en el sentido de la sujeción del hombre a lo cotidiano, del secuestro del mismo dentro de la mutabilidad de los días y sus afanes<sup>117</sup>.

Hace referencia el citado Joan Ferraté al tetrámetro de Arquíloco (687-645 a. C.), considerado el pionero de la lírica de tradición realista que así reza: “Tal es el ánimo de los hombres, oh Glauco, hijo de Leptines, según el día que les envía Zeus, y tienen tales pensamientos según las circunstancias con que se encuentran”<sup>118</sup>. Las reflexiones previas o posteriores a la batalla, las charlas simposíacas, las exhortaciones a sus compañeros a la bebida con tal de reunir el valor necesario, hicieron partícipe a este autor, mediante la reivindicación literaria de la situación concreta a la vez que orgánica, de un proceso de reencantamiento de lo mundano que lo aparta de la lógica del “deber ser”. Desde una particular visión sociológica:

[...] la lección de las cosas, por muy relativista que sea, no implica en modo alguno una abdicación del espíritu. Se trata simplemente de un reto al que hay que responder. En su sentido más estricto, esta lección hace una llamada a una deontología, a saber, tomar en consideración las situaciones (*ta deonta*) viendo lo que tienen de efímero, de oscuro, de equívoco, de grandioso también. Así, a la moral del “deber ser” podría suceder una ética de las situaciones. Ésta, o más valdría decir éstas, se fijan en la pasión, en la emoción, en una palabra, en los afectos de los que los afectos humanos están formados. [...] Para decirlo en otros términos, conviene elaborar un saber “dionisiaco” que esté lo más cerca posible de su objeto. Un saber capaz de integrar el caos, o al menos de concederle el lugar que le corresponde<sup>119</sup>.

Hablábamos antes de Eco, y también del peligro de considerar la obra de arte como algo definitivo y cerrado al espectador (o lector). Consideramos adecuado un significativo fragmento de Ferraté que refleja la repercusión posterior que tuvo la última generación

---

<sup>117</sup> Ferraté, Joan (ed.), *Líricos griegos arcaicos*, Madrid, El Acantilado, 2000, p. 26.

<sup>118</sup> Rodríguez Adrados, Francisco, *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 96-97.

<sup>119</sup> Maffesoli, Michel, *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 13.



de los griegos arcaicos (la de Píndaro, por ejemplo), que conseguiría relegar a un plano marginal la íntima relación del poeta con su público potencial. Semejante cisma provocaría, de hecho, que la gran mayoría de los poetas posteriores ignoraran por completo el uso del *tú* y del *nosotros* en sus versos, haciendo de la vivencia de la realidad una mera experiencia subjetiva, aferrándose a un *yo* que acabaría disuelto en un *él* impersonal.

El sujeto de la poesía moderna es, de hecho, un sujeto ideal y general, envuelto irremediabilmente en circunstancias generales e ideales, sin concreción real ni compromiso efectivo. La poesía moderna arranca de la pura pretensión y desemboca en la ficción. La poesía de nuestros griegos arcaicos arranca, en cambio, de la realidad, y en ella desemboca. [...] la individualidad de estos poetas (Arquíloco, Tirteo y Alcman), por muy acusada que esté en su obra (y la obra de Arquíloco se caracteriza precisamente por la irrupción de la personalidad individual quebrando toda clase de esquemas convencionales), guarda relación constante y significativa con un medio social y con un curso histórico concretos y sobreindividuales. [...] tal vez no sea aventurado decir que entre Arquíloco y Píndaro se observa la misma distancia que entre nuestro Arcipreste de Hita y Góngora [...] En Píndaro, en efecto, el individualismo que imprime su sello característico sobre la última generación de poetas del siglo VI a. C. se transmuta en algo nuevo que representa un profundo cambio cualitativo: la absoluta exención de la poesía de toda circunstancia, excepto en la medida en que el poeta explota para sus propios fines la herencia cultural de que dispone, indiscriminadamente y sin limitación alguna. Con ello el progresivo desarraigo del poeta de su circunstancia social original, que había desembocado en el referido individualismo, viene a culminar en un nuevo arraigo de la poesía en el alma del poeta, en su genio inspirado y autosuficiente, desdeñoso de todo lo que le rodea y afirmado en su propio fundamento<sup>120</sup>.

Dados los vaivenes de la historia, un proceso precisamente inverso vino a darse, por ejemplo, casi un milenio después en la temática amorosa a propósito del declinar de la poesía petrarquista, de trasfondo platónico y que había sido la gran dominadora del panorama literario desde la segunda mitad del siglo XIV (*Fig. 8*). Pierre de Ronsard en Francia, sin ir más lejos, irá abandonando poco a poco su inicial petrarquismo para optar por una temática amorosa más realista y sensual, merced a la cual admirará de la figura femenina “su beldad tan fieramente humana”<sup>121</sup>. En palabras de Botas en “Venus de Cnido”:

Las manos de la diosa  
no prodigan  
calor.  
Vale mil veces  
más la humilde ternura de esas otras,  
comunes y encontradas  
en la noche del puerto,

---

<sup>120</sup> Ferraté, Joan (ed.), *op. cit.*, pp. 32-37.

<sup>121</sup> Ronsard, Pierre de, *Poesías*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 21.

que toda la destreza de Praxíteles<sup>122</sup>.

Lo que resulta fascinante de esta ruptura es, así pues, su mención constante “a hechos reales concretísimos”, ya que “en Garcilaso, por ejemplo, o en los sonetos de Shakespeare —cronológicamente está entre los dos—, hay espléndidas palabras y sentimientos que nos hieren, pero ni una brizna de vida cotidiana prosaica”<sup>123</sup>.

[...] los poetas de *La Pléyade*, sobre un fondo común de orden petrarquista, practican una imitación combinada de dos o más autores, reagrupando y yuxtaponiendo imágenes, motivos y temas dispersos. Puede, asimismo, señalarse, una insistencia de orden carnal y plástico mayor que en los poetas italianos y neolatinos, vinculada al espectáculo de la belleza femenina con una naturaleza captada en su momento de mayor vitalidad. Éste es el valor de la imagen poética en ellos, que determina, a su vez, el predominio de la metáfora como rasgo poético fundamental, al igual que el empleo de un vocabulario más rico y concreto que el de los petrarquistas, procedente del espectáculo de la realidad visible y de un intento por expresar esa fusión entre el alma y el cuerpo, propia de toda la lírica amorosa renacentista, que determinará el tratamiento de las correspondencias entre el paisaje externo e interno en los autores románticos y simbolistas<sup>124</sup>.



Fig. 8. Autoría anónima, *Laura corona a Petrarca* (1263), miniatura del *Cancionero*.

Por ello afirma Clementson que “como Lope, era un vitalista con todos sus sentidos en alerta y palpitante disposición receptiva para captar todos los movimientos y sugerencias de la vida”<sup>125</sup>. Y es así como uno de los logros de este tipo de poesía podría

<sup>122</sup> Botas, Víctor, *op. cit.*, p. 70.

<sup>123</sup> Ronsard, Pierre de, *op. cit.*, p. 13.

<sup>124</sup> Prado, Javier del, *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 305-306.

<sup>125</sup> Clementson, Carlos, “Tres elegías de Ronsard”, en *Estudios Románicos, Homenaje al profesor Luis Rubio*, n° 4, 1987, p. 258. En: [revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/79151/76411](http://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/79151/76411) [Consultado: 3-2-2013].

parangonarse con el de la nueva metodología introducida por la microhistoria<sup>126</sup> frente a la historiografía macrohistórica tradicional: si bien es testigo y relator de acontecimientos decisivos de la historia occidental, no desdeña en absoluto el uso de la concreción, la futilidad incluso, consciente de que a menudo los grandes relatos se forjan desde la vida en sus expresiones más nimias. Por eso exhorta a su adormecida María:

¡En pie! Vamos a ver el rocío en la hierba  
y el rosal coronado por los nuevos capullos,  
y los bellos claveles a los cuales anoche  
disteis agua con mano cuidadosa y solícita.

¿Recordáis cómo anoche me jurasteis segura  
que hoy mucho antes que yo estaríais despierta?  
Pero al sueño del alba las doncellas se rinden

y os mantiene los párpados dulcemente sellados.  
Besaré vuestros ojos y estos bellos pezones  
para ver si os enseño como yo a madrugar<sup>127</sup>.

¿Acaso el apabullante despegue del racionalismo cartesiano —tan proclive a la abstracción y al desprecio por lo concreto— pocos años después de su desaparición, no tuvo alguna relación con el carácter impostado y poco original de la poesía y de la literatura neoclásica posterior, una vez entronizada la razón como único faro de Occidente?

Tres siglos de experiencia “racionalista” nos obligan a recapitular sobre el esplendor y los límites de aquella prodigiosa *raison* cartesiana. Esta *raison* es sólo matemática, física, biológica. Sus fabulosos triunfos sobre la naturaleza, superiores a cuanto pudiera soñarse, subrayan tanto más su fracaso ante los asuntos propiamente humanos e invitan a integrarla en otra razón más radical, que es la “razón” histórica<sup>128</sup>.

Lo cierto es que la experiencia cotidiana desaparece de la poesía de la *alta literatura*, poesía que para entonces era ya un arte menor, decorativo y alejado de la realidad vital.

---

<sup>126</sup> Recordemos que la microhistoria es una rama de la historia social surgida a finales del siglo XX que analiza acontecimientos, personajes y fenómenos del pasado que para los tratamientos de fuentes tradicionales (macrohistóricos) pasarían inadvertidos. Siguen, por ejemplo, el destino particular de los individuos en lugar de estudiar grandes sucesos, procesos o personajes históricos, tal y como se venía haciendo desde Heródoto. Fue impulsada fundamentalmente por historiadores italianos como Giovanni Levi, Carlo Ginzburg o Carlo Maria Cipolla.

<sup>127</sup> Ronsard, Pierre de, *op. cit.*, p. 71.

<sup>128</sup> Ortega y Gasset, José, *op. cit.*, en *O. C.*, IV, p. 135-136.

Pero, gracias en gran medida al viraje emprendido en los motivos poéticos por la irrupción del periodismo, no siempre iba a ser así.

### 2.3.1. Los poetas periodistas: de vuelta de la torre de marfil

Huelga decir que tras el simbolismo del siglo XIX, y ya en el siglo XX, de aquel petrarquismo sólo restaba el recurso de algunas corrientes antinaturalmente fosilizadas, como fuera el garcilasismo en España<sup>129</sup>, al cual no fueron pocos aquellos que se opusieron y que lo hicieron usando sus propios tópicos para incitar a la sorna. Pensemos en los poemas más subidos de tono y menos existencialistas de Blas de Otero —“de noche, te alisabas los cabellos, / yo me dormía, meditando en ellos / y en tu cuerpo de rosa: mariposa”<sup>130</sup>— o, de nuevo, en Estellés:

Jo volia un amor com el de Beatriu  
devallant a l'Infern per tal de veure Dant,  
i pensava columnes florentines, primíssimes,  
terriblement esveltes, com les de Fra Angèlic.  
Em resistia a veure el brut de les parets,  
el solar i les llaunes i els amants i els gats morts<sup>131</sup>.

El surgimiento de un nuevo oficio, como es el periodístico, a partir de la Revolución Francesa —según Habermas, a caballo entre los siglos XVII-XVIII en Inglaterra<sup>132</sup>— parece reavivar el interés por integrar la realidad en los discursos poéticos, dotándolos así de un hálito más vital y genuino. A tal conclusión podemos llegar a partir del caso de autores que alternaban su faceta periodística en el ámbito laboral con la escritura poética como verdadera vocación. Naturalmente, esta profesión permitía conseguir una forma más o menos digna de sustento a un colectivo que había caído en la marginalidad, la inactividad y el parasitismo. Aunque hoy serían legión y enumerarlos supondría una ardua tarea, retrospectivamente no estaría de más mencionar a Whitman o Carl Sandburg (*Fig. 9*) en Estados Unidos, Juan Gelman u Olga Orozco en Argentina, Robert

---

<sup>129</sup> Una de las corrientes poéticas más destacadas de los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil española. De metros y lenguaje clásico, no lo era menos su temática, alejada de cualquier tipo de cuestionamiento social. Luis Rosales (1910-1992), Luis Felipe Vivanco (1907-1975), Leopoldo Panero (1909-1962) o Dionisio Ridruejo (1912-1975) fueron algunos de sus autores más destacados.

<sup>130</sup> Otero, Blas de, *Ángel fieramente humano. Redoble de conciencia*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 18.

<sup>131</sup> Andrés Estellés, Vicent, *La clau que obri tots els panys*, en *op. cit.*, 6, p. 248.

<sup>132</sup> Habermas, Jürgen, *op. cit.*, pp. 95-96.

Desnos o Boris Vian en Francia, Cesare Pavese en Italia, Mihai Eminescu en Rumanía o el propio Estellés o Ana María Moix en España, sin ir más lejos.



Fig. 9. Carl Sandburg.

Lógicamente, esta característica no los convertía a todos ellos necesariamente en vitalistas ni mucho menos, pero les concedía una condición fundamental para serlo potencialmente. Tomemos el caso del Pavese de *Lavorare stanca* como ejemplo de autor que se quedó en el mero conato, pero que dotó a la poesía italiana reciente de la narratividad del verso largo y de la majestuosa capacidad de concreción como lanzadera hacia una epifanía poética de simbología excelsa. En “Los mares del Sur” leemos:

Mi primo se detiene de pronto y se vuelve: “Este año  
escribiré en el letrero *Santo Stefano*  
*siempre ha sido el primero en las fiestas*  
*en el valle del Belbo*, aunque respinguen  
los de Canelli”. Y sigue subiendo la cuesta.  
Un perfume de tierra y de viento nos envuelve en lo oscuro;  
algunas luces lejanas: granjas, automóviles  
que apenas se oyen. Y pienso en la fuerza  
que devolvió a este hombre, arrancándolo al mar,  
a las tierras lejanas, al silencio que dura.  
Mi primo jamás habla de sus viajes.  
Dice parcamente que ha estado en tal o cual sitio  
y vuelve a pensar en sus motores.

Sólo un sueño  
le ha quedado en la sangre: una vez navegó  
como fogonero en un barco pesquero holandés, el *Cetáceo*;  
vio volar los pesados arpones al sol,  
vio huir ballenas entre espumas de sangre,  
perseguirlas, lancear sus colas levantadas.  
Me lo contó algunas veces.

Pero cuando le digo  
que está entre los afortunados que han visto la aurora  
en las islas más hermosas del mundo,  
sonríe al recordarlo y responde que el sol  
se levantaba cuando el día ya era viejo para ellos<sup>133</sup>.

Esta nueva estirpe de poetas periodistas, recibe un salario (no sólo monetario, sino también temático) de su oficio, a menudo mediante la reproducción de anécdotas y diálogos de actualidad cultural, económica, cultural, deportiva... Su discurso deviene más informativo y su lengua popular —incluso dialectalizante en ocasiones—, porque en estos elementos se reconoce un valor pedagógico. Se trata, en parte, de poseer “la dignitat de ser home entre els homes / en un moment molt concret de la història”<sup>134</sup> y de declararse un enamorado de su contexto en la misma medida —pues ello no está reñido, naturalmente, con la intertextualidad y, de hecho, es así como se media entre dos esferas no antagónicas— que de su legado cultural<sup>135</sup>. En sus composiciones de carácter vitalista medran con frecuencia la localización geográfica, la obsesión (que a veces llega a ser morbosa) por la localización exacta —“Me encontraba subido en aquella escalera, / tú al pasar me miraste, y yo al verte quedé / por tu luz deslumbrado, con el alma azorada”<sup>136</sup>— de hechos triviales, al menos en apariencia.

Aquelles nits, la fosca de l'hivern,  
la soledat gran de la Malva-rosa,  
el monument de Sorolla malmès,  
dispersos blocs de pedra on féiem cau,  
féiem l'amor i féiem tantes coses,  
prop el camí que anomenen de Vera<sup>137</sup>.

Los poetas dedicados al periodismo como Estellés, en efecto, reintrodujeron un carácter más descriptivo en sus versos. Mostrándose consecuentes en el campo de la poesía amatoria, el objeto de sus composiciones suele ser una mujer concreta, autobiográfica, carnal y espiritual, pero de carne y hueso al fin y al cabo, y no es baladí el hecho de que sean el olfato, el tacto<sup>138</sup> y el gusto —los sentidos más terrenales y sensuales— aquellos

---

<sup>133</sup> Pavese, Cesare, *Poesías completas*, Madrid, Visor, 2001, pp. 11-12.

<sup>134</sup> Andrés Estellés, Vicent, *Exili d'Ovidi*, en *op. cit.*, 7, p. 259.

<sup>135</sup> Alpera, Lluís, “El funambulisme líric de V. Andrés Estellés”, en *L'Aiguadolç. Revista de literatura*, nº 28-29, 2003, p. 20. En: <http://www.raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/view/65289/101860> [Consultado: 14-12-2013].

<sup>136</sup> Ronsard, Pierre de, *op. cit.*, p. 111.

<sup>137</sup> Andrés Estellés, Vicent, *L'engan...*, en *op. cit.*, 2, p. 88.

<sup>138</sup> Llopis, Tomàs, “Revisitar Estellés”, en *L'Aiguadolç. Revista de literatura*, nº 28-29, 2003, pp. 120. En: <http://www.raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/viewFile/65294/102217> [Consultado: 15-6-2013].

que trufan sus poemas eróticos, primando sobre los del oído y la vista, más pudorosos y tradicionales. Citemos el ejemplo de un poeta erótico de extremada y elemental sensibilidad como Gonzalo Rojas, en “Tacto y error”:

[...] arrancar esos pechos que fueron mi obsesión en la terraza  
donde no había nadie sino tú con tu cuerpo,  
tú con tu corazón y tu hermosura,  
y con tu sangre adentro que te salía blanca,  
reseca, por el polvo del deseo,

oh, por mucho que tú hayas sido mi perdición  
hasta volverme lengua de tu boca,  
ya todo es imposible<sup>139</sup>.

En efecto, la preeminencia del oído o la vista, producto del alejamiento platónico del objeto poético que tiene su génesis en el petrarquismo, asiste a un declinar de su predominio en beneficio de una mayor materialidad de los sentidos, lo cual “no sols és una manera de trencar el concepte tradicional de la poesia, sinó negar el transcendentalisme que perd de vista la realitat de l'ésser humà”<sup>140</sup>. Un caso muy extremo es el del *realismo sucio*, que halló acomodo en nuestra literatura en los años noventa, aunque con un tratamiento de la cotidianidad asaz diferente, pues su aportación consiste en haber ensanchado el “espectro de los temas y las técnicas en España con la introducción de esa tendencia de la lírica norteamericana [...] de tratar temas cotidianos, sobre todo en sus aspectos desagradables”<sup>141</sup>.

### 2.3.2. Reconquistar el espacio: contra el desarraigo

La trivialidad llevada al terreno de lo gratuito y de la intrascendencia por sí misma, por criticables que puedan resultar, contienen al menos un mérito que debemos admitir, y que engarza con uno de nuestros anteriores puntos: el de la introducción, como norma de escuela, de la duda escéptica respecto al hecho cultural y a su naturaleza restrictiva.

---

<sup>139</sup> Rojas, Gonzalo, *Concierto. Antología poética (1935-2003) (selección y prólogo de Nicanor Vélez)*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004, p. 250.

<sup>140</sup> En Ballester, 2003, 66) - Ballester, Josep, “Dos elements poètics fonamentals en l’obra de V. Andrés Estellés”, en *L’Aiguadolç. Revista de literatura*, nº 28-29, 2003, pp. 66. En: <http://www.raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/download/65291/102214> [Consultado: 5-1-2014].

<sup>141</sup> Morales Barba, Rafael (ed.), *op. cit.*, p. 291.

Pero sucede que a finales del siglo XX se dan una serie de circunstancias que facilitan la consideración de la localización del espacio poético como un motivo de primer orden, trascendiendo la nimiedad del detalle íntimo doméstico. Ya en el siglo XIX la literatura de viajes comenzó a adoptar el estatus de género literario autónomo a pesar de que aún a día de hoy hay muchos que no la consideran como tal. En todo caso, con precedentes ilustres como el de Marco Polo, en el siglo XIX muchos intelectuales como Wilhelm von Humboldt o Théophile Gautier, impelidos por la búsqueda —tan propia del Romanticismo— de lo exótico plasmaron sus experiencias en cuadernos de viajes o en tratados lingüísticos sobre las lenguas vernáculas.

No obstante, el primer *boom* turístico llegó en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando viajar dejó de ser un privilegio exclusivo de las clases adineradas. Creando puntos de encuentro emocional y complicidad con el lector, como quien despistadamente va dejando migas de pan sobre el camino, encontramos en “La calle Pandrossou” (*Fig. 10*) de Jaime Gil de Biedma un ejemplo de su gusto por la exactitud geográfica:

Bienamadas imágenes de Atenas.  
En el barrio de Plaka,  
hacia Monastiraki,  
una calle vulgar con muchas tiendas.  
Si alguno que me quiere  
alguna vez va a Grecia  
y pasa por allí, sobre todo en verano,  
que me encomiende a ella.  
Era un lunes de agosto  
después de un año atroz, recién llegado.  
Me acuerdo que de pronto amé la vida,  
porque la calle olía  
a cocina y a cuero de zapatos<sup>142</sup>.

Ello no obstante, los autores vitalistas estudiados en la presente investigación han conocido el siguiente paso en la evolución del turismo, con la proliferación, desde finales del siglo XX, de las compañías de bajo coste. A expensas de ofrecer a menudo un servicio más pobre, esta circunstancia ha ayudado enormemente a nuestros poetas a adquirir una cultura cosmopolita inusitada, de la que sus antecesores carecían. La experiencia del viaje queda entonces perfectamente ejemplificada en el célebre poema de Kavafis “Ítaca”, metáfora de la propia vida como un periplo —“Ten siempre a Ítaca

---

<sup>142</sup> Gil de Biedma, Jaime, *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 2009, p. 163.



en la memoria. / Llegar allí es tu meta. / Mas no apresures el viaje”<sup>143</sup>— en el que el proceso antecede en importancia al destino final.



Fig. 10. La calle Pandrossou, Atenas, 1919.

Algo diferente al viaje en un sentido pequeñoburgués, no obstante, es el último acicate de algunos autores jóvenes españoles para el abandono de sus lugares de origen. El dramático colofón a su experiencia del mundo circundante ha sido una circunstancia más específica de países como el nuestro. El contexto de crisis aguda ha provocado que el hecho del viaje se trueque en algunos casos en migración o exilio por motivos económicos o porque los autores distaban mucho de sentirse valorados dentro de nuestras fronteras. Y, en el exilio, los sujetos experimentan un desarraigo cultural provocado por el problema de verse despojados de la identidad nacional, social y cultural<sup>144</sup>: el exiliado se ve despojado de toda una vida, y también de su propia identidad. Tomemos el ejemplo del testimonio en “Exilio” de un autor ilustre como Pablo Neruda:

El destierro es redondo:  
un círculo, un anillo:  
te dan vuelta tus pies, cruzas la tierra,  
no es tu tierra,  
te despierta la luz, y no es tu luz,  
la noche llega: faltan tus estrellas,  
hallas hermanos: pero no es tu sangre,  
eres como un fantasma avergonzado  
de no amar más a los que tanto te aman,  
y aún no es extraño que te falten

<sup>143</sup> Kavafis, Konstantinos, *Poesías completas*, Barcelona, Orbis, 1997, p. 46.

<sup>144</sup> Sandoval, Eduardo, *Migración e identidad. Experiencias del exilio*, México, UAEM, 1993, p. 12.

las hostiles espinas de tu patria,  
el ronco desamparo de tu pueblo,  
los asuntos amargos que te esperan  
y que te ladrarán desde la puerta<sup>145</sup>.

En estos casos extremos, huelga decirlo, el poema deviene, por mera urgencia, un propicio método de anclaje en la realidad. Poetas por lo general de acentuado nomadismo —haya sido escogido o forzado— denotan un profundo sentimiento de desarraigo, como demuestra el siguiente poema de la poeta y artista audiovisual española Miriam Reyes:

No tengo casa a la que volver  
ni esperanza de la que colgarme  
por eso camino.  
Las casas se derrumban a mi paso  
la tierra es una alfombra de escombros. [...]  
Mis padres me enseñaron a no tener nunca nada.  
Ellos me enseñaron a no volver nunca a casa,  
a no decir nunca esta casa es mía  
aquí me quedo yo  
en este lugar que amo.  
Cierro la puerta y no necesito mirar atrás para saber  
que la casa ya no existe más.  
En ninguna parte sin hablar con nadie estoy  
pero si nos cruzamos  
puedo enseñarte a caminar sonriente sobre la desolación<sup>146</sup>.

Ante semejante hambre de hallar un lugar de anclaje y afirmación, los nuevos poetas no dudan en introducir, de forma más o menos explícita, la temática del viaje en sus versos. El poeta está en el camino, realidad que goza intensamente pero que, al mismo tiempo, le exige resituarse simbólicamente a sí mismo a cada momento. Pensemos, por ejemplo, en el haiku, ese tradicional género poético japonés centrado en describir habitualmente los ciclos naturales y la vida cotidiana, tan apegado a lo sensible como punto de partida hacia la trascendencia, pues debido a su extensión reducida supone, en sí misma, una composición de lo instantáneo, esencial nexa entre intuición y sensación que, no obstante, no carece de elaboración poética. No en vano, el haiku “se anuncia —aunque valdría mejor decir, se revela— lo que está pasando aquí y ahora, esa suerte de aparición que nos ofrecen las cosas”<sup>147</sup>. Fabián Soberón, a propósito de Matsuo Bashô,

---

<sup>145</sup> Pablo Neruda, *Memorial de Isla Negra*, Buenos Aires, Losada, 1972, pp. 169-170.

<sup>146</sup> García, Ariadna, López Gallego, Guillermo y Tato, Álvaro (coords.), *Veinticinco poetas españoles jóvenes*, Madrid, Hiperión, 2003, p. 111.

<sup>147</sup> Cuartas Restrepo, Juan Manuel, *Los siete poetas de haikú*, Cali, Universidad del Valle, 2005, p. 32.

poeta y monje budista que popularizó el género, sitúa al poema en la encrucijada entre la conciencia creadora y la fascinación del paisaje.

Antes del momento y después de la mirada no hay nada. Las palabras del jaiku aparecen entre un silencio y otro, entre un espacio y otro, entre un intervalo y otro. El jaiku parece la traducción del encuentro, en un instante del viaje, entre la mirada-pensamiento del poeta y la naturaleza. Ese encuentro acontece en un intervalo y en un perímetro: el instante que dura la mirada y el perímetro que alcanza el ojo. [...] el viaje o la página auspician el encuentro con la poesía<sup>148</sup>.

La concreción en el espacio, como sugeríamos, sería ya una realidad a la que nos viene teniendo acostumbrados la poesía de los siglos XX-XXI, acaso como una especie de resistencia a la disolución que amenaza al ser humano en un mundo globalizado, en el que no pueda encontrar una localización con la que identificarse emotivamente. Obviamente, toda obra literaria se halla encuadrada en un marco, y puede que la recreación de unos u otros lugares por parte del autor puedan ser fruto del puro azar. No obstante, como dice Blanco, “si la toponimia es importante en cualquier obra literaria, lo es mucho más en el caso de lenguas minoritarias y sobre todo cuando presentan un proyecto reivindicativo de una lengua y una cultura que han estado soterradas”<sup>149</sup>. Y decimos esto porque consideramos que es especialmente importante en el caso de algunos de nuestros autores (Martín López-Vega o Àngels Gregori) que han escrito íntegra o parcialmente su obra en lenguas minorizadas (el asturiano o el catalán), que se consideran nacionalistas culturalmente en un sentido que trasciende las fronteras españolas, como el iberismo pessoano expresado por Pablo Javier Pérez<sup>150</sup>, o que simplemente se han criado en una comunidad bilingüe (Laura Casielles).

Por otra parte:

*En tiempos de miseria* –según los versos del himno “Pan y vino” de Hölderlin— son los sacerdotes de Dioniso, los poetas, que van errantes de un país a otro, durante la noche sagrada para manter alerta a los hombres. Por tanto, parece que existiría, al lado de una poesía o de una poética del vagabundeo, una función errática de la poesía<sup>151</sup>.

---

<sup>148</sup> Soberón, Fabián, “El viaje y el poema”, en *Espéculo. Revista Electrónica Cuatrimestral de Estudios Literarios*, nº 31, 2005. En: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/basho.html> [Consultado: 5-11-2014].

<sup>149</sup> Blanco García, Pilar, “La literatura en busca de la toponimia”, en Pujante, Domingo; Real, Elena; Jiménez, Dolores y Cortijo, Adela (coords.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universitat de València, 2001, p. 263.

<sup>150</sup> Pérez López, Pablo Javier, “Otras presencias españolas”, en *Pessoa Plural*, nº 4, otoño de 2013. En: [http://www.academia.edu/5569877/Otras\\_presencias\\_espa%C3%B1olas](http://www.academia.edu/5569877/Otras_presencias_espa%C3%B1olas) [Consultado: 10-11-2014].

<sup>151</sup> Souriau, Étienne, *op. cit.*, p. 1049.

Aclaremos, llegado a este punto, que este rasgo no atañe exclusivamente al contexto del viaje: también es un recurso habitual en el último medio siglo la localización en el ámbito urbano meramente local. Esto se da mediante el recurso a la deriva del *flâneur* baudelairiano, cuyo objeto es seguir las pistas de la propia identidad perdida en el marasmo de la gran ciudad, esa gran ciudad (Lisboa, Madrid, Barcelona, etc.) habitada —ya de forma relativamente estable— por nuestros poetas, y que se intuye en sus versos. Al mismo tiempo, y en esa búsqueda de su rostro perdido, el poeta va dejando pistas para que el lector siga a su vez ese mismo itinerario, itinerario por unos lugares a los que se les hace trascender su propia contingencia, quedando aparentemente ajenos a la corrosión y a la degradación de las realidades más inmediatas. El caso de Estellés es, sin lugar a dudas, uno de los más extremos y evidentes.

James Joyce [...] deia: “Si puc arribar al cor de Dublin puc arribar al món: dins del particular rau l'universal”. I repetidament en el cas d'Estellés, i sobretot en la peculiaritat de la seva visió dialectal de València, podem comprovar la coincidència —tant en la precisió geovital com en la complicada dimensió lingüística— de la perspectiva adoptada pel burjassoter i la creació literària d'altres figures destacades del panorama d'insignes marginats europeus, tal com serien els irlandesos anglòfons James Joyce i Samuel Beckett o el jueu txec, Franz Kafka, o el dissident novel·lista perifèric D. H. Lawrence<sup>152</sup>.

Hasta tal punto es así que el cuerpo poemático estellesiano llega a prescindir, en “Cos mortal” de cualquier otro elemento que no sean las referencias a los espacios urbanos de la Valencia de mediados del siglo XX:

Trinquet dels Cavallers, La Nau, Bailén, Comèdies,  
Barques, Trànsits, En Llop, Mar, Pasqual i Genís,  
Sant Vicent, Quart de fora, Moro Zeit, el Mercat,  
Mercé, Lope de Vega, Colom, Campanares,  
Palau, Almirall, Xàtiva, Cabillers, Avellanes,  
Pouet de Sant Vicent, Cavallers, Sant Miquel,  
Roters, Sant Nicolau, Samaniego, Serrans,  
Rellotge Vell, Sant Jaume, Juristes, Llibertat,  
Soledat, Ballesters, Bonaire, Quart de dins,  
Blanqueries, Llanterna, l'Albereda, Correus,  
Nules, Monteolivét, Gil i Morte, Espartero,  
Miracle, Cordellats, Misser Mascó, Minyana,  
el Portal de Valldigna, Porxets, Soguers, Navellos,  
Querol, Reina Cristina, Mayans i Ciscar, Temple,  
Ponts de la Trinitat, del Real, de la Mar,  
d'Aragó, dels Serrans, de Sant Josep, de l'Àngel.

I l'Avenida del Doncel Luis Felipe Garcia Sanchiz.

---

<sup>152</sup> Keown, Dominic, “La recepció internacional de V. Andrés Estellés”, en *L'Aiguadolç. Revista de literatura*, nº 28-29, 2003, pp. 105-106.

Se constituye así por una parte, una reapropiación del espacio poético que dota de un extraño verismo connotativo más allá de las misteriosas intenciones del autor; y, por otra, una cadena de otredades, una especie de culto a la búsqueda extraviada y errante de un sentido, o de la certeza de un sinsentido, como Carlos Marzal en “Derivas”:

Vagar por la ciudad sin hacer nada,  
en la deriva de una tarde absurda,  
es una ocupación como cualquiera,  
y que, como cualquiera, nos ayuda  
a no entender la tarde, a no entender  
esa ciudad, a no entender ninguna  
de todas nuestras vidas toleradas. [...]   
Pero ¿quién dijo que las tardes deben  
tener sentido?<sup>153</sup>

### 2.3.3. La reconquista del tiempo

Sabemos que Oscar Wilde deseaba pintar y que prefirió, entre las dos artes, el dandismo a la pintura. Mientras estudiaba en Oxford, hizo del ensayo de Pater *Studies in the History of Renaissance* su libro de cabecera. Pues bien, de esta obra extrajo la idea de que, puesto que la vida es una sucesión de actos fugaces, debemos cultivar plenamente cada momento para obtener “no el fruto de la experiencia, sino la experiencia misma”. Este presupuesto teórico, enunciado de muchas formas, se impondrá como una constante en el arte del siglo, que se definirá de buen grado como la experiencia de la vida misma<sup>154</sup>.

Así entendido, no es en rigor el momento un átomo del tiempo, sino un átomo de la eternidad. Es el primer reflejo de la eternidad en el tiempo, el primer intento de aquélla, por decirlo así, para detener el tiempo. [...] El momento es esa cosa ambigua en que entran en contacto el tiempo y la eternidad, contacto con el cual queda puesto el concepto de la temporalidad, en la que el tiempo desgarrar continuamente la eternidad y la eternidad traspasa continuamente el tiempo<sup>155</sup>.

No me preguntes cómo pasa el tiempo.  
El caso es que ya estoy un poco sordo  
y el pelo me blanquea. Sin embargo,  
aún siento un no sé qué, algo muy tenue  
(como un temblor de luna en un estanque),  
aquí, justo en la boca del estómago,  
cada vez que te miro. Qué curioso,  
qué curioso, ¿verdad? Qué raro: el tiempo,  
que en Babilonia destruyó las rosas,  
que terminó con Júpiter y a polvo  
redujo los imperios y las caras  
(que todo se lo lleva por delante  
como un rinoceronte enloquecido),

---

<sup>153</sup> Marzal, Carlos, *El corazón perplejo. Poesía completa*, Barcelona, Tusquets, 2005, pp. 212-213.

<sup>154</sup> Jouannais, Jean-Yves, *op. cit.*, pp. 100-101.

<sup>155</sup> Kierkegaard, Sören, *El concepto de la angustia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 88.

me parece que hoy se va a dejar  
los dientes (por lo menos), en su inútil  
empeño de ir borrándote esos ojos  
que intactos —yo lo quiero— aquí se quedan<sup>156</sup>.

Cabe ahora considerar la deseable mutación —intuida en algunos autores y en algunos poemas dispersos, pero ni mucho menos consolidada— en las coordenadas temporales, y para ello deberíamos tomar muy en serio el diagnóstico que el pensador italiano Giacomo Marramao, experto en lo que podría ser considerado como filosofía del tiempo<sup>157</sup>, realiza sobre nuestra época. Pero hagamos un recordatorio previo: el *carpe diem* es deudor de la vieja representación griega del dios Kairós que debe cogerse (del verbo *carpere*, curiosamente usado en el contexto agrario como *cosechar*, dato que acrecienta el origen intemporal de este saber) frontalmente, ya que resulta infructuoso intentarlo una vez ha pasado por delante nuestro (“Mientras hablo, el tiempo celoso habrá ya escapado: / goza el día, y no jures que otro igual vendrá después”<sup>158</sup>). Pues bien, al parecer nuestra sociedad —la sociedad occidental posterior a la Segunda Guerra Mundial—, enferma debido al empoderamiento de la razón instrumental como fin último, podría haber visto atrofiada su percepción kairológica.

[...] la prisa —que no la velocidad— encarna nuestra “situación espiritual”, y constituye un signo decisivo. [...] se produce cuando la velocidad se aleja de la finalidad, cuando el medio se distancia del fin y la velocidad *sans phrase*, la innovación como tal, el nuevo fin en sí mismo, se independizan. [...] la independización del Proyecto moderno de raíz ilustrada (en su doble vertiente progresista y revolucionaria) de los objetivos que originariamente lo demarcaban y relacionaban con la pragmática concreta de individuos y contextos determinados. Así, la racionalidad científico-técnica [...] se convierte en una finalidad en sí misma. [...] La inflación de las expectativas coincide con una deflación de las capacidades experienciales<sup>159</sup>.

Se produciría, por lo tanto, una dramática patogénesis en la vivencia temporal del mundo moderno: el exceso de proyección hacia el futuro que caracteriza a nuestras sociedades tecnocientíficas (espoleado, por otra parte, en las propias raíces judeocristianas de nuestra civilización) tiene su reverso “en una atrofia y museificación del pasado, que sustrae progresivamente al presente el espacio de su existencia”. Así, la gigantesca brecha abierta entre nuestra finitud existencial y nuestras desproporcionadas

---

<sup>156</sup> Botas, Víctor, *op. cit.*, p. 345.

<sup>157</sup> Rama de la filosofía que se dedica al estudio de los aspectos ontológicos, epistemológicos y de naturaleza del tiempo, hecho que ha preocupado a gran cantidad de pensadores, desde los presocráticos hasta Giacomo Marramao, pasando por Henri Bergson o Martin Heidegger.

<sup>158</sup> Horacio Flaco, Quinto, *Sát.*, *op. cit.*, p. 113.

<sup>159</sup> Marramao, Giacomo, *Kairós: apología del tiempo oportuno*, Barcelona, Gedisa, 2008, pp. 19-21.

esperanzas evidencia la frustración que nos produce la incompatibilidad entre nuestro devenir individual y el curso de los acontecimientos<sup>160</sup>.

También algunos teólogos, como el alemán Ernst von Dobschütz, han ahondado en la génesis misma de nuestra cultura como combinación de elementos griegos y hebraicos. Al parecer, la concepción temporal correspondiente a los segundos sería la que se habría impuesto en detrimento de la segunda, si atendemos a

[...] la diferencia entre el modo hebreo y el modo griego de pensar. El primero es fundamentalmente temporal; el segundo, fundamentalmente intemporal. El primero destaca el “pasar”; el segundo, el “estar” (la “presencia”). Pero aun si, con Thorleif Boman [...], consideramos que la diferencia antedicha en manera alguna significa que los griegos carecieran de la noción de tiempo, parece que mientras los hebreos concebían el tiempo primariamente en función del futuro, los griegos lo concibieron primariamente en función de un presente —o bien de un pasado que era o muy remoto o muy cercano y, por tanto, en ambos casos relativamente “quieto”<sup>161</sup>.

Bajo un punto de vista estético, el tiempo se ha manifestado, desde mediados del siglo XX, como uno de los campos de batalla favoritos para las discusiones que acompañan inevitablemente a la irrupción de las vanguardias artísticas. En palabras de Leonarda Trapassi:

Ya desde Baudelaire, a mitad del siglo XIX, el tiempo representa un elemento creativo y renovador del arte entendido como una mixtura de los dos elementos de lo eterno (el clasicismo de la tradición) y de lo transitorio (el mundo histórico) [...]. El tiempo se transforma en vitalidad y fuente de las artes. Esta es la nueva vía buscada por Baudelaire para superar el desgaste de la tradición y en la que se inspiran las corrientes del siglo XX, radicalizando uno de los dos elementos: bien lo efímero, lo nuevo, lo transitorio, como en el caso de las vanguardias (en Italia por ejemplo el Futurismo) o bien lo eterno, de los orígenes de las tradiciones en las que se inspiran los autores<sup>162</sup>.

Se inaugura, de hecho, uno de los fundamentos de la reflexión del arte y de la literatura contemporáneos, esto es, la tensión constante entre lo particular y lo universal o, por decirlo con palabras de Antonio Machado, “esencialidad y temporalidad”, ya que, machadianamente hablando, la poesía es “palabra esencial en el tiempo” sin que ello resulte contradictorio. El propio autor —puesto que el tema resultó ser una constante a lo largo de su obra— expresaba así la encrucijada:

---

<sup>160</sup> *Ibidem*, pp. 86-87.

<sup>161</sup> Ferrater Mora, José, *op. cit.*, II, p. 786.

<sup>162</sup> Trapassi, Leonarda, “*Gestundete Zeit* – Sentimiento del tiempo. Notas sobre tiempo y poesía en la poética de I. Bachmann y de G. Ungaretti”, en *Philologia Hispalensis*, vol. 15, nº 2, 2001, pp. 116. En: [http://institucional.us.es/revistas/philologia/15\\_2/art\\_8.pdf](http://institucional.us.es/revistas/philologia/15_2/art_8.pdf) [Consultado: 11-11-2014].

¿Cuál es la verdad? ¿El río  
que fluye y pasa  
donde el barco y barquero  
son también ondas del agua?  
¿O este soñar del marino  
siempre con rivera y ancla?<sup>163</sup>

Pero en tanto que el poeta ahonda en la esencia de las cosas, debe también captar su fluir temporal, puesto que es perfectamente posible apresar el misterio de vivir desde la reflexión acerca de nuestras experiencias concretas: el poeta es un hombre concreto que halla en diálogo permanente con su tiempo y sus circunstancias. Por ello el poeta sevillano discrepaba de muchos poetas que, allá por 1931, trataban de introducir la frialdad del pensamiento conceptual en sus composiciones:

El pensamiento lógico, que se adueña de las ideas y capta lo esencial, es una actividad destemporalizadora. Pensar lógicamente es abolir el tiempo, suponer que no existe, crear un movimiento ajeno al cambio, discurrir entre razones inmutables. El principio de identidad —nada hay que no sea igual a sí mismo— nos permite anclar en el río de Heráclito, de ningún modo aprisionar su onda fugitiva. Pero al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida que no es, fuera del tiempo absolutamente nada<sup>164</sup>.

Sucede que a partir de la reivindicación del instante, de su explicitación, se produce al mismo tiempo su expansión. En cierto momento dice Mansanet a propósito de Estellés “es deixa portar per la inspiració del moment, per aquest «estat» que els clàssics grecs anomenaven *kairós*”<sup>165</sup>. Sucede así que se lleva a cabo un proceso de elevación del instante, de reencantamiento y reensanchamiento del presente, que alivia al hombre actual de la encrucijada en la que se le situó, por lo que la dimensión kairológica del tiempo es “la única capaz de conectar, en una tensión fecunda, pasado y futuro dentro del presente de la experiencia y la imaginación creativa”<sup>166</sup>. Concebido así, pues, es el poema una forma de homenaje y, al mismo tiempo, de túbulo al instante que establece un diálogo con el lector.

[...] la poesía lírica convierte los estados de hecho, las realidades, los objetos e incluso las personas que en ella se convocan en *presencias actuales*. La función primordial de su esquema enunciativo y de los rasgos que por él se vehiculan es otorgar a la comunicación una dimensión de *presente*. Pero [...] ese presente no es un tiempo en el sentido cronológico, sino un estado de

---

<sup>163</sup> Machado, Antonio, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, p. 290.

<sup>164</sup> *Ibidem*, pp. 20-21.

<sup>165</sup> Mansanet, Víctor, “V. Andrés Estellés, periodista”, en *L’Aiguadolç. Revista de literatura*, nº 28-29, 2003, pp. 130-131. En: <http://www.raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/view/65295/101889> [Consultado: 27-7-2013].

<sup>166</sup> Marramao, Giacomo, *op. cit.*, pp. 24-25.



presencia que actúa o ejecuta una brecha en el sistema de los tiempos y transpone el continuum de la sucesión, transformándolo en presencia actual o vivencia del tiempo, según pudo perfilar A. Machado como esencia de la poesía. En el corazón del tiempo, sin ser un tiempo más, e independientemente de cuál sea el tiempo del enunciado (que puede ser el del pretérito, el del futuro o el del presente mismo), la poesía lírica se realiza como presencia presente, como estado en que la historia se reescribe en el ámbito del decir mismo y la acción de decir se corresponde con la de escuchar: lo dicho por la lírica es el decir, el ser ejecutivo de la acción de discurso que emerge como presencia, por lo que las acciones, los sucesos, las personas, los objetos, los lugares y los tiempos salen de la fugacidad de haber sido y se salvan de la ruina de lo histórico, inscribiéndose en el nuevo tiempo de la presencia, el tiempo actual de cuando leemos<sup>167</sup>.

No parece que sea otra la intención del poeta y traductor tinerfeño Rafael-José Díaz cuando plasma para la posteridad el deslumbramiento que le produce la contemplación epifánica del ocaso (o del amanecer, quién sabe). Entreve, sin lugar a dudas, ese tiempo alternativo:

Sólo esa breve lengua de luz tenue  
que va lamiendo la ladera  
sin ardor aparente, con la delicadeza  
de una caricia tras un llanto inconsolable,  
parece transcurrir al margen  
del tiempo destructor,  
como si hubiera un tiempo que pudiera sanar  
con nueva transparencia las heridas oscuras<sup>168</sup>.

La alusión al tiempo cronológico como mero destructor supone olvidar deliberadamente esa otra cara de la dimensión temporal que se complementa con aquella: sería ésta una visión desvirtuada y simplista heredada “de los dualismos de matriz neoplatónica”, pues “ambos están *siempre* juntos. O caen juntos”<sup>169</sup>. No falta quien, como el joven poeta cacereño Javier Rodríguez Marcos, aluda incluso a un tercer tiempo —el cíclico, el que rige las mareas, las estaciones, etc., representado por los griegos como el dios Eón (*Fig. 11*)— para relativizar las dimensiones de nuestras angustias y desindividuar el eje del poema, sustrayéndolo a un excesivo protagonismo del yo y a sus ambiciones y deseos desmedidos:

(A cada hora más flores.  
morirán algún día, se perderán las hojas  
y volverá el ciruelo a estar deshabitado.  
Eso es también la vida. Poco importa morir  
si se sabe que en marzo florecen los ciruelos

---

<sup>167</sup> Pozuelo Yvancos, José María, *op. cit.*, pp. 34-35.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>169</sup> Marramao, Giacomo, *op. cit.*, p. 48.

sin pensar que florecen)<sup>170</sup>.

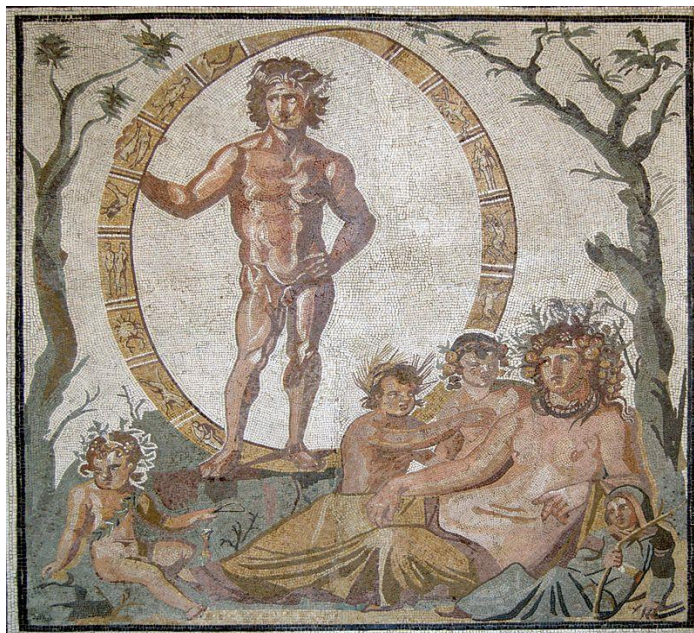


Fig. 11. Autoría anónima, Eón (siglo III), mosaico.

O, en el caso de Thomas Stearns Eliot, éste exclama en “*East Coker*”, de sus celebrados *Cuatro cuartetos*:

En ese campo abierto,  
si no te acercas demasiado, si no te acercas  
demasiado se puede a medianoche  
en verano oír la música, débil  
flauta y tamboril, y verles bailar  
en torno a la hoguera, la asociación  
del hombre y la mujer en danza que indica  
matrimonio: honroso sacramento  
y oportuno. Dos y dos, necesaria  
unión en la que tómanse del brazo  
o de la mano el uno al otro  
y con ello significan concordia.  
Giran, giran alrededor del fuego  
saltando las llamas, formando corros  
con rústica severidad y rústico  
alborozo, alzando pesados pies  
en grosero calzado, pies de tierra,  
pies de arcilla en campestre regocijo  
alzados, el regocijo de quienes  
desde hace mucho alimentan el trigo  
bajo tierra. A compás, al ritmo  
en la danza como en sus vidas siguen  
el ritmo de las estaciones vivas,  
el tiempo de las estaciones  
y el de las constelaciones, el tiempo

---

<sup>170</sup> *Ibidem.*, p. 197.

de ordeñar y el de cosechar, el tiempo  
del acoplamiento de hombre y mujer  
y el de las bestias<sup>171</sup>.

La multiplicidad de tiempos en convivencia, y no deja de resultar curioso, cobra sentido en la pluma de los poetas y en su capacidad reunificadora. Para Marramao, resulta “sintomático que el tema de la ineludibilidad del tiempo como dimensión compleja, como configuración climática del existir, aparezca con mayor intensidad en algunos grandes textos poéticos [...] que en obras filosóficas”<sup>172</sup>. El puro razonamiento sin una cierta intuición poética que originalmente la configuraba resulta, por lo tanto, estéril. Ya se sugirió algo similar acerca de la segunda de las características comunes de nuestros poetas, a propósito de la metafísica:

La filosofía, en el momento en que alberga la pretensión de abolir la tensión y se apoya en abstractos modelos de Verdad (como ocurre hoy con muchos, demasiados pensamientos sapienciales), termina por perder inexorablemente el *eros* que debería alimentarla y que la sitúa en la inestabilidad, en ese instante entre la ignorancia y el saber. La filosofía sólo existe como deseo de algo que nunca puede poseer, de algo equiparable al objeto amado<sup>173</sup>.

Según algunos autores como Gaston Bachelard, el proceder del auténtico poeta consiste en destruir la continuidad tradicional del tiempo —que él identifica con el tiempo de la prosodia— para construir un instante complejo. Sucede, en consecuencia, que en sus poemas se erige un tiempo detenido, no sujeto a la mensurabilidad, al que él denomina

[...] *vertical* para distinguirlo de un tiempo común que huye horizontalmente con el agua del río, con el viento que pasa. De ahí una paradoja que debe enunciarse claramente: en tanto que el tiempo de la prosodia es horizontal, el tiempo de la poesía es vertical. La prosodia no organiza sino sonoridades sucesivas; reglamenta cadencias, administra fugas y emociones, ¡ay!, con frecuencia a contratiempo. Aceptando las consecuencias del instante poético, la prosodia permite reunirse con la prosa, en el pensamiento explicado, con los amores sentidos, con la vida social, con la vida que corre, la vida que pasa, lineal y continua. Pero todas las reglas prosódicas no son sino medios, viejos medios. El fin es la *verticalidad*, la profundidad o la altura; es el instante estabilizado en que las simultaneidades prueban ordenándose que el instante poético tiene una perspectiva metafísica. El instante poético es necesariamente complejo: conmueve, prueba —invita, consuela—, es sorprendente y familiar. El instante poético es una relación armónica entre opuestos. En el instante apasionado del poeta siempre queda un poco de pasión [...] Se desentiende entonces de lo que rompe y de lo que disuelve, de una duración que dispersa ecos. Busca el instante. No necesita más que el instante. Crea el instante. [...] Es en el tiempo vertical de un instante inmovilizado donde la poesía encuentra su dinamismo específico<sup>174</sup>.

---

<sup>171</sup> Eliot, Thomas Stearns, *Cuatro cuartetos* (ed. Esteban Pujals), Madrid, Cátedra, 1990, pp. 101-103.

<sup>172</sup> Marramao, Giacomo, *op. cit.*, p. 132.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>174</sup> Bachelard, Gaston, *op. cit.*, pp. 227-234.

Las enseñanzas de Machado o Bachelard, en fin, así como las de Henri Bergson o Martin Heidegger, están ya inscritas a fuego en la reflexión estética de los siglos XX y XXI. Y resultará sencillo comprobar hasta qué punto nuestros autores han interiorizado en sus versos la necesidad de fijar, a pesar de todo, sus estacas poéticas en ese río de aguas fangosas que es el existir.

Queda asumido, por lo tanto, el rol de cantor esencial del tiempo. Ahora bien, cantar ¿ante quién? ¿y para quién?

#### 2.4. La nostalgia por una lírica (re)unificada

Un poeta  
Es un ser único  
En montones de ejemplares  
Que no piensa más que en verso  
Y no escribe más que en música  
Sobre motivos diversos  
Unos rojos otros verdes  
Pero magníficos siempre<sup>175</sup>.

Resulta fácilmente verificable la existencia de una relación evidente con la música en los versos de una gigantesca variedad de autores —ya fuera mediante menciones o mediante la adopción de ritmos particulares o en sus propias vidas, bien como meros melómanos o implicándose directamente. Algunos, como Hölderlin, tomaron con éxito lecciones musicales (de flauta, en su caso) o, como Arquíloco u Horacio, compusieron ciertos himnos puntuales para ser cantados. Otros fueron musicados *a posteriori*, como es el caso de Ronsard o, incluso algunos poetas más actuales, como Federico García Lorca, Bertolt Brecht o Estellés —por citar sólo tres ejemplos entre cientos— lo son aún a día de hoy con profusión creciente e inagotable. Alguno, como este último, ejerció, además, como buen melómano declarado —“però fluïa encara [...] / el jazz, inesgotable, / car no s'esgota mai / la fam de llibertat, la fam, la por”<sup>176</sup>—, un activo maestrazgo con una nueva hornada de jóvenes cantautores ya que “l’obra d’Estellés apareix en certa manera íntimament relacionada amb el desenvolupament de la Nova Cançó i així ha participat nombrosíssimes vegades en recitals conjunts als més diversos

---

<sup>175</sup> Vian, Boris, *op. cit.*, p. 59.

<sup>176</sup> Andrés Estellés, Vicent, *Ram de vent*, en *op. cit.*, 4, p. 98.

llocs del País Valencià o en altres indrets de les terres de parla catalana”<sup>177</sup>. Continúa, así, ese idilio lírico entre poesía y música, al que podríamos añadir una infinidad de nombres más: Raymond Queneau, Boris Vian, Jose Antonio Labordeta, etc.

Aunque el influjo musical no siempre tuviera eco en el hacer compositivo de los poetas, su influjo resuena en aspectos algo más inadvertidos pero no menos significativos. Pensemos, sin ir más lejos, en el padre de la poesía del Nuevo Mundo y del verso libre, que basó su ritmo interno no en la música, sino en el tono conversacional y el los versículos bíblicos: Walter Whitman. De cuando, tras la muerte de su madre, vivió una temporada con su hermano George y la mujer de éste, relata Kaplan la desesperación de la cuñada del poeta por su insistencia en entonar largamente en la bañera —mientras la comida se enfriaba en la mesa— baladas populares, tonadas sin letra y arias de óperas italianas que eran su pasión<sup>178</sup>. Y gracias a esa pasión —y no en menor medida, a la que sintió por la retórica— encontró Whitman un nuevo nexo de unión, por una parte, con el sentimiento popular más variopinto y los gustos de su país<sup>179</sup> y, por otra, con aquel primitivo espíritu poético en el seno del cual música y poesía se hallaban confundidos, y que engrandeció más si cabe su majestuoso verso, que se supo al alcance de cualquier ser humano que estuviera dispuesto a escucharle.

Tal vez en la transformación de esta relación jugó un papel importante otra de las grandes aficiones de Whitman: la música. Fue prodigiosa su capacidad para recrearla y proyectarla sobre el nuevo continente de su poética y sobre el mapa democrático de su país. En sus textos poéticos aparecen numerosos términos musicales, en su mayoría relativos a la producción vocal, algunas piezas llevan títulos específicos sobre este arte y la palabra “canto” configura varias de las filiaciones poéticas más importantes de su obra. [...] Por paradójico que parezca, el gusto por la ópera resultaría en Whitman conciliable con otras formas más populares de música, aunque su interés por ella decreció a finales de los cincuenta y el “cantor” de América encontró en las modalidades musicales más vernáculas y populares la expresión cabal de sus aspiraciones democráticas y nacionalistas. [...] Como es sabido Whitman inició *Hojas de Hierba* con *Canto de mí mismo*, pero su despedida es abiertamente coral y colectiva, punteada con himnos y ecos de cantos populares<sup>180</sup>.

En la evolución de los gustos musicales del bardo de Manhattan se puede entrever aquello que tratamos de expresar: cuando en este apartado hacemos referencia a la música, debemos entenderla en su aspecto más popular —o incluso populachera, si se quiere—, y en ningún caso vincularla a la producida en las capas de la alta cultura y al

---

<sup>177</sup> Pérez Montaner, Jaume y Salvador, Vicent, *op. cit.*, p. 17.

<sup>178</sup> Kaplan, Justin, *Walt Whitman: A Life*, Nueva York, Bantam Books, 1982, pp. 12-13.

<sup>179</sup> Martín, Félix, *Walt Whitman*, Madrid, Síntesis, 2003, p. 43.

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 44.

alcance de una minoría restringida (música de cámara, opera, etc.). Hablamos de las charangas, de las tonadas populares de las festividades locales, de las obscenidades entonadas durante los misterios eleusinos o las Tesmoforías griegas, en las Fiestas de los Locos del Medievo francés o durante nuestros Carnavales que aún a día de hoy sobreviven con buena salud en, por ejemplo, Cádiz.

Oigo cantar a América; tonadas variadas oigo.  
Las de los mecánicos alegres y fuertes;  
la del carpintero, que entona la suya mientras mide las tablas y las vigas,  
la del albañil que canta la suya aprestándose a trabajar<sup>181</sup>.

En fin, en todo caso esta relación nos remite a los orígenes arcaicos de la lírica, en los cuales los roles de poeta y de músico convivían de forma indiferenciada en la figura del sabio-poeta, maestro de ceremonias en festividades públicas en las que el canto y la danza poseían una importancia primordial, también como elemento de cohesión nacional, como sugería anteriormente Martín. Como nos recuerda Ignacio Gómez de Liaño citando a Giordano Bruno:

Un admirable parentesco se da entre los verdaderos poetas, los verdaderos pintores y los verdaderos músicos; puesto que la verdadera filosofía es tanto música o pintura como pintura; la verdadera pintura es tanto música como filosofía; la verdadera poesía o música es tanto pintura como una cierta divina sabiduría<sup>182</sup>.

De ahí que no esté de más destacar el hecho estético del baile y su significación antropológica y estética, pues aquello que lo distingue de cualquier otro movimiento es que carece de un fin inmediato, pues es él su propio fin, concebido para ser movimiento puro, y no para obtener algo en un sentido utilitario. Pocas artes poéticas resultan tan esclarecedoras al respecto como la de Lorenzo Oliván:

Me gustaría pensar que lo esencial del acto de escribir enlaza de alguna manera con ese gesto de “bailar” desde dentro un espacio y de dar cauce fatal a unas palabras que, si nos dicen, es porque primero se dicen a sí mismas. [...] Concibo la poesía, pues, como aventura indagadora, pero en la que la reflexión no lastre el vuelo. Poesía de una mente espoleada, electrizada, vivificada por los sentidos (con un ojo que piensa y un oído que canta), perpleja ante el escenario de sus propias revelaciones. Poesía que deja, abiertos en el aire, interrogantes y símbolos que ella misma no acierta a explicar, pues aspira a huir de todo mecanicismo alegórico o de todo didacticismo con mensaje preestablecido. Poesía con una fe ciega en la capacidad de la imaginación para descender a los sótanos de nuestra existencia por escaleras de más largo alcance que las de la filosofía<sup>183</sup>.

---

<sup>181</sup> Whitman, Walt, *op. cit.*, I, p. 41.

<sup>182</sup> Gómez de Liaño, Ignacio (coord.), *Paisajes del placer y de la culpa*, Madrid, Tecnos, 1990, p. 196.

<sup>183</sup> Oliván, Lorenzo, “Arte poética”, en Morales Barba, Rafael (ed.), *op. cit.*, p. 156.

Poesía y música se conciben como dos instantes de un mismo proceso festivo, pero no exclusivamente festivo: el proceso comunicativo que se llevaba a cabo desempeñaba, al mismo tiempo, una función religiosa, sexual, cultural y política. Por expresarlo en otros términos: se trata de una práctica colectiva que representaba simbólicamente la organicidad existente entre el individuo y su comunidad (bien podríamos llamarla *horizontal*) y, al mismo tiempo, entre el individuo y una conciencia cósmica superior (*vertical*, en tanto que trascendente). Por ello, la lírica —en un sentido antropológico amplio que daría una importancia fundamental al hecho musical— era un insustituible elemento aglutinador de toda una concepción vital. Y, por residualmente que sea y con dispar intensidad, los casos escogidos para este estudio demostrarán haber interiorizado la importancia de ese *glutinum mundi*<sup>184</sup> en sus versos.

“Los pitagóricos, a quienes Platón sigue en muchos aspectos, llaman a la música la armonización de los opuestos, la unificación de los opuestos, la unificación de las cosas dispares y la conciliación de lo contradictorio... La música, dice, es la base del acuerdo entre las cosas de la naturaleza y del mejor gobierno en el universo. Normalmente, supone la forma de la armonía en el universo, del gobierno legal en un Estado y de un modo razonable de vida en el hogar. Acerca y une.” (Theon de Esmirna) [...] *Harmonics* era el nombre que los griegos daban a la ciencia de los sonidos proporcionados y *harmoniai* (plural) era el término colectivo usado para sus escalas musicales. La etimología de la palabra revela una amplia variedad de significados: adecuar, adaptar, reconciliar, concordar, administrar, afinar un instrumento e inclusive besar. El significado más general es la unificación de componentes disímiles en un todo ordenado. El testimonio de Theon da en el clavo<sup>185</sup>.

Pero ahora detengámonos en algunas reflexiones de tipo mitológico sobre un arquetipo absolutamente esencial para comprender esta y otras muchas cuestiones.

#### 2.4.1. Orfeo y las raíces comunes

Si tomamos la figura mítica de Orfeo quizá podamos analizar algunas cuestiones que consideramos importantes en el presente subapartado. Como sabemos, este tracio, conceptualizado como el primer cantor y, por lo tanto, el primer poeta y músico, ha

---

<sup>184</sup> Concepto procedente de la alquimia. Literalmente “cola del mundo”, aquello que “forma lo intermedio entre el espíritu y el cuerpo y lo que une a ambos”. En Jung, Carl Gustav, *Psicología y alquimia*, Barcelona, Plaza y Janés, 1989, p. 110. En: <https://psicovalero.files.wordpress.com/2014/11/jung-carl-gustav-psicologia-y-alquimia.doc> [Consultado: 23-5-2014].

<sup>185</sup> Rowell, Lewis, *op. cit.*, p. 49.

inspirado posteriormente multitud de obras de arte —literarias, musicales, pictóricas (Fig. 12) e incluso cinematográficas—, especulaciones acerca del significado de su mito —como la de Maurice Blanchot (1992)—, e incluso unos ritos prolijos en prohibiciones —los órficos— que parecen haber facilitado el tránsito del paganismo al cristianismo posterior.

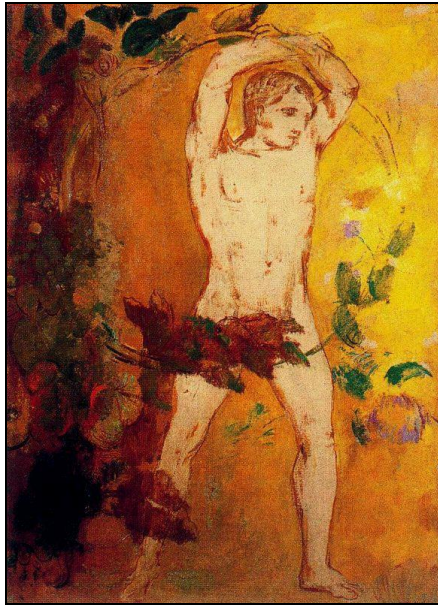


Fig. 12. Odilon Redon, *Orfeo* (1900), óleo sobre lienzo.

Orfeo, casado con la musa Eurídice —no queremos extendernos mucho en los promenores del mito—, habría descendido, tras la muerte de ésta, a los infiernos en su busca, haciendo uso de sus dotes líricas para apaciguar a Cerbero y conmovier a Hades y Perséfone para que liberaran a su difunta esposa. Conseguido esto, no obstante, la perdió irremisiblemente al regresar del inframundo, puesto que cometió el error de girarse para comprobar si Eurídice la seguía.

Toda esta leyenda —en paralelo a la consideración de la lírica como un género puramente sentimental de expresión de los sentimientos individuales—, provocó que Orfeo pasara a representar, sobre todo desde la época helenística<sup>186</sup> en adelante, el papel exclusivo del enamorado que por su amada desafía a la muerte. No debe extrañarnos que el auge posterior de la explotación de esta faceta —hasta el punto de que llegara a considerarse el amor como el tema poético por excelencia— coincidiera con el auge en la literatura del petrarquismo, que influyó enormemente en la posterior concepción del

---

<sup>186</sup> Martin, René, *Diccionario de mitología griega y romana*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, p. 322.



amor romántico que ha encontrado un terreno bien abonado en Occidente. El mito social del amor no sería, a la postre, más que el producto del alineamiento del petrarquismo, el amor cortés y el cristianismo institucionalizado, aunque es ésta una consideración que no nos corresponde a nosotros realizar.

La cuestión es que todo ello, naturalmente, vino en detrimento de otras interpretaciones más enriquecedoras que se fueron abriendo paso en los siglos XIX y XX, y que resultan esclarecedoras acerca de la evolución social del oficio poético. Por una parte, tenemos la interpretación del poeta enamorado de su propia labor poética y musical:

[...] no es su amor lo que le permite entrar en los Infiernos, sino el poder de su canto. Orfeo aparece entonces como la figura del poeta que no teme enfrentarse a la muerte para encontrar en ella su más fecunda inspiración. Paulatinamente se irá afirmando una lectura nueva del mito según la cual la música —o la poesía— es la verdadera amante de Orfeo y el objetivo último de su descenso a los Infiernos<sup>187</sup>.

Por otra parte, y no menos importante, tenemos al poeta fascinado por la muerte y sus dominios, a los que descendería “para encontrar en ella su más fecunda inspiración”<sup>188</sup> y —según esta interpretación, insistimos— usando el fallecimiento de Eurídice como mero pretexto. En este sentido, bien se puede afirmar el carácter trágico de la figura heroica de Orfeo, siguiendo los apuntes que ya se dieron en un apartado anterior. No en vano, su mujer muere huyendo de la persecución de Aristeo, hijo de Apolo, y el propio Orfeo muere —según algunas versiones— despedazado a manos de las ménades enviadas por el celoso Dioniso, después de que el poeta mítico se negara a loarle en sus cantos.

El arquitecto y el escultor quizá podrían escapar a estas tensiones polares entre Apolo y Dioniso representando con destreza formas y proporciones geométricas y las bellezas del cuerpo humano idealizado en piedra y mármol. Ellos podían permanecer sin estar poseídos y negar el papel de la inspiración en su tarea. Pero el músico quedó en el medio, atrapado en las tensiones entre sus dos amos. Quizás el concepto de armonía simbolizaba para él el estado de equilibrio que había que lograr, el balance que se debía encontrar entre lo racional y lo irracional, la forma y la emoción<sup>189</sup>.

Anteriormente se han mencionado las implicaciones de la unión entre poesía y música, echando mano para ello de los planos “horizontal” y “vertical”. Pues bien, otro de los aspectos que nos interesan del mito órfico es la de su capacidad para embelesar a animales, no sólo humanos (*Fig. 13*), sino también seres inanimados, puesto que “los

---

<sup>187</sup> *Ibidem*, pp. 325-327.

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 325.

<sup>189</sup> Rowell, Lewis, *op. cit.*, p. 49.

animales salvajes le seguían subyugados, los árboles inclinaban las ramas a su paso, las mismas rocas se conmovían con los dulces acentos de su lira<sup>190</sup>”. Incluso, según se dice, era capaz de detener el curso de los ríos, lo cual, interpretado a un nivel metafórico —ya que el río es un arquetipo poético consolidado como representación del devenir vital— podríamos considerar como una forma de expresar la capacidad de captación del instante por parte de la lírica, cuestión que se desarrollará en el siguiente apartado. Se trata, en fin, de lo que podría llamarse el influjo “horizontal” de la lírica.



Fig. 13. Autoría desconocida, *Orfeo y cuatro soldados tracios* (circa 440 a. C.), crátera griega.

Además, otro aspecto interesante del mito de Orfeo se sitúa en su descenso a los infiernos o catábasis (κατάβασις<sup>191</sup>) —pasaje en torno al cual surgió, desde las capas populares, el orfismo<sup>192</sup> religioso<sup>193</sup>— que otorga le otorga una verticalidad trascendente a su figura, y que explica en buena medida por qué ésta ha sido posteriormente una figura muy influyente e incluso central en algunas religiones. La música tendría la capacidad de crear el universo, de curar los problemas de salud, e incluso de traer de vuelta a los muertos. Sin embargo, debido a su carácter perecedero, corremos el

<sup>190</sup> Martin, René (dir.), *op. cit.*, p. 321.

<sup>191</sup> En griego clásico, literalmente “ir abajo”, “descender”.

<sup>192</sup> Llamamos *orfismo* a la doctrina propagada por los adeptos de los misterios órficos y los ritos ligados a tal doctrina. Estos ritos se basan en una mitología: la de Dioniso, hijo de Zeus y de Perséfone, que fue devorado por los Titanes, salvo el corazón, que fue dado a Zeus por Atenea. Destruídos los Titanes por los rayos de Zeus, emergieron de sus cenizas los hombres, cuya existencia aloja dentro de sí el mal de los Titanes y el bien de Dioniso. Dioniso nació de nuevo del corazón tragado por Zeus; esta resurrección es fundamental en la doctrina órfica y en sus ritos; por un lado, llevó a la creencia en la transmigración; por el otro, a la abstinencia de carne. Se atribuye a Orfeo (VI a. C.) el haber fijado los puntos esenciales de tal mitología y doctrina en los llamados *himnos órficos*.

<sup>193</sup> Martin, René (dir.), *op. cit.*, p. 325.

constante peligro de perderla, y sólo la memoria puede evitar que así sea (aunque de ello se hablará en páginas posteriores).

La ubicación en tiempo y espacio es a menudo una característica de narrativa mítica. Según Frye, una escena cósmica es esencial para la operación del mito, y alinea los mundos divino, humano, animal, vegetal, mineral y (a veces) demoníaco por medio de algún símbolo de verticalidad, al que Frye llama “punto de epifanía”. Esta “presentación simbólica del punto en el cual el mundo apocalíptico y el mundo cíclico de la naturaleza se alinean” se da comúnmente como una torre, una escalera, un faro, la cima de una montaña o (para citar un ejemplo bíblico familiar) la visión de la escala de Jacob. Sólo necesitamos dos ejemplos musicales: el descenso de Orfeo al submundo para revivir a Eurídice y, de la mitología polinesia, la vid por la que Hiku desciende al mundo submarino para rescatar a su esposa, Kawelu<sup>194</sup>.

Este “punto de epifanía” a partir de la alineación en el contexto de unas coordenadas espaciotemporales podría considerarse la faceta “vertical” y trascendente de este tipo de mitos que, como vemos, no son exclusivos del mundo griego, sino que remiten a arquetipos que son comunes a otras mitologías orientales.

Junto a todo ello, asimismo, no deberían pasarse por alto en este relato mítico las humanas señales de flaqueza y las circunstancias de la muerte del poeta. Por una parte, Orfeo no es capaz de superar la última prueba y pierde definitivamente a su amada debido a la impaciencia que le impulsa a girarse en el último instante de su ascenso o anábasis (ανάβασις<sup>195</sup>) de vuelta al mundo de los vivos<sup>196</sup>. Por otra, y aunque hay matices según las diferentes versiones de su violenta muerte, algunas de ellas narran la negativa de Orfeo a mantener relaciones sexuales con otras mujeres por respeto a la memoria de su adorada ninfa Eurídice. Otras versiones aluden a su dedicación exclusiva al amor de los muchachos como causa de su muerte a manos de un grupo de mujeres tracias despechadas. Ello nos recuerda el cliché al que fue reducido el oficio poético en siglos posteriores:

Sus acciones lo ponen en contacto con cada uno de los reinos míticos (el divino, el humano, el animal, el vegetal, el mineral y el demoníaco<sup>197</sup>) alineándolos a todos en un punto en el tiempo y en el espacio. A medida que el mito avanza, se va entrando en la debilidad de Orfeo: su incapacidad para obedecer las órdenes de Plutón de no mirar a Eurídice y su negativa a gozar de la compañía humana después de la muerte de ella, lo que da como resultado su desmembramiento por una multitud borracha de mujeres tracias. Vislumbramos ahí una fuente para las visiones posteriores del artista: débil, afeminado y/o enajenado de la sociedad<sup>198</sup>.

---

<sup>194</sup> Rowell, Lewis, *op. cit.*, p. 67.

<sup>195</sup> En griego clásico, literalmente “ir arriba”, “ascender”.

<sup>196</sup> Martin, René (dir.), *op. cit.*, p. 325.

<sup>197</sup> *Sic.*

<sup>198</sup> Rowell, Lewis, *op. cit.*, p. 69.

Figura la de Orfeo, en suma, de una gran riqueza simbólica y que afecta a la lírica en un sentido amplio, así como a su consideración social. Las interpretaciones del mito desde los ámbitos religioso, estético y simbólico conectan admirablemente con otros puntos del presente apartado y, lo que es más importante, nos explican las pasiones y las desconfianzas que la lírica ha despertado desde hace muchos siglos, que explicarían su evolución fragmentaria posterior en el contexto de las artes. Personaje, pues, demasiado complejo y atrayente como para ser tratado en su totalidad:

Kathi Meyer-Baer ha trazado el interesante proceso por el que la figura de Orfeo fue separada en la iconografía cristiana temprana en las personas de Cristo y Satán: Cristo como el Buen Pastor, iconográficamente una traducción directa de Orfeo tocando para los animales circundantes, y la Danza de la Muerte de Satán, simbolizando el poder del uso de la música para el mal y como tentación para el pecado y la muerte<sup>199</sup>.

Veamos, a continuación, cómo las funciones atribuidas al sabio lírico (la danza, la música, etc.) se van desgajando de su ámbito hasta verse empequeñecido en la figura apocada del poeta moderno.

#### 2.4.2. Cismas de la lírica

Se separa, además, la música de la danza y de la palabra, íntimamente ligadas en las sociedades negras, donde hay gran afición por las fábulas cantadas (*mvét* camerunés en particular), los cuentos bailados (*kont* de Santa Lucía y Suriname), los sainetes danzados y cantados (*nummies*, relatos bíblicos o a veces shakespearianos, de origen inglés, con acompañamiento de música, danza y canto, muy difundidos en el Caribe anglófono), así como por el paso del lenguaje hablado al canto (*soul music, gospel*)<sup>200</sup>.

Partamos ahora de la afirmación de que, como es aceptado comúnmente, solemos hacer referencia a la palabra música como un término derivado del colectivo de “las Musas<sup>201</sup>, las nueve hijas de Zeus y Mnemosyne (memoria)”:

Es evidente que la música, si se la considera “el arte de las musas”, requería un territorio mayor que el que exige en la sociedad moderna. Unía verso, danza, actuación, ritual y liturgia, especulación cósmica y otras ramas de la educación con el arte del sonido. Su gama expresiva incluía tanto el recitado apolíneo de la poesía lírica refinada, acompañada por la lira, cuanto la

---

<sup>199</sup> *Ibidem*, pp. 69-70.

<sup>200</sup> Leymarie, Isabelle, "La vista y el oído", en *El correo de la Unesco*, mayo de 1995, pp. 49-50. En: <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001002/100259so.pdf> [Consultado: 4-12-2014].

<sup>201</sup> Así pues, aunque hoy hace referencia a un ámbito más restringido, las musas —de las que ya hablamos anteriormente— hacían referencia a artes dispares.

intensidad emocional dionisiaca de los grandes coros en los dramas de Esquilo, Sófocles y Eurípides. La música era considerada como algo valioso y desconfiable a la vez: valioso por su capacidad de despertar, complacer y regular al alma y de producir buenas cualidades en sus oyentes; pero, a la vez, se desconfiaba de ella por su capacidad de sobreestimar, drogar, distraer y llevar a excesos en la conducta<sup>202</sup>.

La desconfianza hacia la lírica —volvemos a insistir en el sentido más amplio del término—, pues, viene de muy lejos, incluso con anterioridad al cristianismo, a pesar de la cita con la que finalizaba el subapartado anterior. Platón la consideraba un peligro, si bien no desdeñaba sus potencialidades educativas. Llegado el momento, en cuyo caso semejantes actividades debían ser inspeccionadas estatalmente.

Pero la poesía lírica debe servir, según el filósofo, como la épica y la dramática, para la educación moral. De su texto han de excluirse, pues, todas las ideas y sentimientos que directa o indirectamente sean contrarios a la virtud; su ritmo y melodía deben suscitar emociones nobles y generosas. “Hay, en efecto, melodías que expresan, más que otras, afecciones del alma y las que expresen afecciones no virtuosas han de ser dejadas fuera del programa”, dicen A. Dies y L. Gemet. Se puede pensar que Platón aplica a la lírica el mismo criterio que a la épica, al teatro y al arte en general. Lo estético queda subordinado enteramente a lo ético y, lo que parece más grave, lo ético a lo político. Una obra artística es tanto más valiosa y apreciable cuanto más contribuye a fomentar la virtud y a combatir el vicio. La virtud, por su parte, igual que su contrario, aunque tiene un último fundamento metafísico, inmediata y fácticamente se basa en el supremo interés del Estado: una acción o una conducta es buena en la medida en que contribuye a promover y consolidar el poder de la sociedad política (Polis). Quienes deben juzgar sobre la virtud (o el vicio) y, por consiguiente, también sobre el valor de la poesía no son, por eso, los poetas ni tampoco el pueblo sino los funcionarios designados para ello por el Estado<sup>203</sup>.

Las artes dedicadas a producir placer y no a priorizar la educación, según su criterio, serían impías y corruptoras hasta el punto de ser las causantes de la degradación estética y moral de un pueblo<sup>204</sup>. Ahora bien, cabe preguntarse qué supone la educación para Platón, y cuáles son sus condiciones ideales de posibilidad, lo cual delatará por qué sus referentes lo convierten en un pensador eminentemente reaccionario, en el sentido de que el poder político no sólo debe llevar aparejado el poder místico, artístico y religioso, sino que éste debe estar por entero sojuzgado y asimilado a los intereses del primero.

El Estado no debe permitir, por tanto, —concluye el filósofo— que los poetas expresen cuanto consideran bello por el ritmo, la melodía o las palabras y que lo comuniquen a los jóvenes sin tener en cuenta la virtud y el vicio. Criticando implícita pero claramente a Atenas y las democracias griegas, se lamenta de que la mayoría de los Estados lo permita. La única excepción es, para él, Egipto [...] Se diría que éste es el programa ideal de cualquier Estado totalitario (sin

---

<sup>202</sup> Rowell, Lewis, *op. cit.*, p. 47.

<sup>203</sup> Cappelletti, Ángel, *Sobre tres diálogos menores de Platón*, Caracas, Equinoccio-Universidad Simón Bolívar, 1987, p. 42.

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 44.

excluir, por cierto, al Estado “occidental y cristiano”, fundado en la doctrina de la seguridad nacional)<sup>205</sup>.

Porque la base de una buena educación, en un sentido jerárquicamente tradicional, supone el control de los potenciales desmanes que puedan surgir de la esfera mágicorreligiosa. Algo por cierto, no demasiado diferente a lo sucedido más recientemente con el “Estado terapéutico”<sup>206</sup>, en el que esa esfera habría sido sustituida por la psiquiatría. Las bases de esa educación tradicional se deberían centrar en asentar las convicciones religiosas más inocuas, junto a una serie de valores belicistas.

#### 2.4.2.1. Adiós a la danza

Las danzas de diversión engloban a las formas populares y folklóricas, así como a las danzas de sociedad. Son un ejercicio físico que puede resultar del simple deseo de moverse agradablemente y en cadencia, pudiendo también llegar a la liberación frenética que a veces conduce a un agotamiento premeditado. Se trata generalmente de funciones sociales múltiples. Es un modo de comunicación por medio de la ejecución a un tiempo de gestos idénticos, lo cual estrecha los lazos de solidaridad que tienden a relajarse. Es un medio de entrar en comunicación y, en muchas civilizaciones, un prelude al matrimonio. Es un medio de mostrarse, e incluso de hacerse admirar por su dignidad, sus ropas, y los movimientos ejecutados.

Si la danza es siempre el reflejo de la civilización en la cual ella se desarrolla, ciertas danzas se convierten en un lenguaje universal, y son difundidas a escala mundial gracias a los mass-media, creando un punto de comprensión, un encuentro entre gentes de culturas y lenguas diferentes<sup>207</sup>.

El que no baila ignora lo inmediato<sup>208</sup>.

Ahora, al percibir la naturaleza revolucionaria de la danza, las demás artes vuelven los ojos hacia ella. Para el hombre de hoy toda obra debe ser danzable, participable: vida<sup>209</sup>.

En efecto, quizá una de las vertientes de la lírica que más ha desconcertado y atemorizado desde siempre a las autoridades ha sido la danza que, como sucede todavía en muchas culturas que algunos llamarían *primitivas*, poseía una crucial importancia ritual. La danza colaboraba en la expresión de los mitos, que a su vez transmiten la obra mental del pasado, donde al mundo físico se le superpone “ese otro mundo psíquico

---

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>206</sup> Concepto acuñado por el psiquiatra norteamericano de origen húngaro Thomas Szasz (1920-2012) en 1963. Con un pensamiento basado en el liberalismo clásico, Szasz consideraba que la unión entre Estado y psiquiatría podría atentar gravemente contra el derecho a decidir sobre el propio cuerpo, por lo que propugnaba establecer una clara separación entre ambos con tal de evitar fenómenos como, por ejemplo, la hospitalización involuntaria.

<sup>207</sup> Souriau, Étienne, *op. cit.*, p. 410.

<sup>208</sup> Canto gnóstico de Cristo, cit. en Dallal, Alberto, *La danza contra la muerte*, México, UNAM, 1979, p. 41.

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 22.

elaborado por la Humanidad siglo tras siglo, como una interpretación poética de los misterios, vital y eterno, que unen al hombre y sus problemas con el concierto universal de la Naturaleza”<sup>210</sup>. Y aunque las sucesivas jerarquías griegas, romanas o medievales hayan recurrido a la persecución o al escarnio, por miedo o por suficiencia, lo cierto es que el hecho de la danza es una expresión estética central en la historia humana.

Es una faceta de la evolución del sentir humano que tiene menos de ridícula que de trágica y forma parte del ansia vital que llevó a la Humanidad por toda suerte de derroteros. En la danza ritual se halla contenida una gran parte de la tragedia interior humana ante la Naturaleza. Es el problema de la fertilidad, de la vejez, de la muerte. Es el miedo ante las manifestaciones terroríficamente grandiosas de la Naturaleza o la contemplación de los fenómenos celestes. Pero más aún que esto es su relación con los problemas creados por el propio hombre dentro de sí en sus actividades mentales, como los sueños. [...] Y la proyección de todos estos problemas de dentro a fuera y viceversa encontró en la danza ritual una emotiva expresión hasta llegar a fundirlos en la misma ejecución de la danza con la seriedad de uno de los actos más decisivos de la existencia<sup>211</sup>.

Pues si todas las formas artísticas niegan y rebasan las limitaciones de la realidad, la danza, únicamente creándose y manifestándose, simplemente *siendo*, una instantáneamente cuerpo y alma, objetividad y subjetividad. En sí misma, la danza es una manifestación antropológica e inmaterial de la cultura, anterior a su propia consideración como arte, y por eso se alude a ella como “«la madre de las artes» (Sachs) o del arte más antiguo o más nuevo porque su separación del lenguaje discursivo se lleva a cabo al crearse, al establecerse un sistema específico de símbolos, sistema que probablemente resulta anterior a los de las otras artes”<sup>212</sup>. Su carácter sincrético se debe a que

Su recreación del / en el movimiento esparce la síntesis del pensamiento humano hasta la fecha en que le corresponde existir: por medio del cuerpo, se abre al espacio y hace objetiva una sucesión de imágenes efímeras que se convierten en pensamiento. Aún antes del asentamiento y la definitiva conformación del lenguaje discursivo, la danza se halla presente en la comunicación humana. La danza es un pretexto que el hombre tiene en su proximidad con el espacio para horadarlo y asirse a él, para someterlo y entregarse a él<sup>213</sup>.

Sucedió en Grecia, del mismo modo que en Roma, si bien se dio una cierta tolerancia respecto a los posibles excesos cometidos durante los actos en los que se realizaban bailes colectivos. Cundió, eso sí, un cierto temor a que el aspecto sexual y festivo distrajese del efecto exclusivamente religioso que se deseaba provocar con la danza:

---

<sup>210</sup> Bonilla, Luis, *La danza en el mito y en la historia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1964, p. 15.

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>212</sup> Dallal, Alberto, *op. cit.*, p. 31.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 41.

Así, por ejemplo, los colegios romanos de sacerdotes bailarines veneraban a todos los dioses, con la excepción de la diosa Venus, a la que nombraban “la diosa peligrosa”, y sus danzas en torno a los altares derivaban hacia la exaltación bélica y no sexual. A pesar de las excepciones más o menos significativas el aspecto orgiástico, sexual, ganó indudablemente terreno al contenido religioso, y en casi todas las danzas rituales de las antiguas culturas, sobre todo al estar encomendadas a las mujeres, la mímica voluptuosa se sobrepuso a la seriedad ritual y oscura de ingenuo significado<sup>214</sup>.

Se pasaba por alto el hecho de que el baile no supone únicamente una expresión de lo sombrío del ser humano, sino que expresa también la alegría biológica del ser, en ocasiones hasta el paroxismo y otras veces como “un equilibrado y dulce abismarse en un sentimiento colectivo de elevación artística”. Pero, eso sí, la danza es siempre “un simbolismo, no sólo por su carácter imitativo o mímico: también por su expresividad psicofísica, donde el hombre dio a conocer sus pasiones, su fondo religioso o sexual, y también donde a veces fundió ambas en un complicado simbolismo”<sup>215</sup>. Los intentos por mutilar esta síntesis, por tanto, resultaban grotescamente antinaturales. Y sin embargo, lo cierto es que, con el correr de los milenios, el rito de la danza fue complicándose con escenificaciones más barrocas en el aspecto simbólico, perdiendo su original fuerza elemental, hecho que hizo necesaria “la intervención de especialistas hechiceros o quedaron reservadas solamente para un reducido grupo de iniciados, celosos guardadores de un oscuro ritual”<sup>216</sup>.

Es el punto donde la danza y la música se separan para seguir rumbos distintos en su propia evolución a través de los milenios. Pero es el caso que la evolución, en el sentido de perfeccionamiento, es una idea más adecuada a la música que a la danza en términos generales, porque la música es una elaboración de lo consciente y la danza es un producto de lo inconsciente, con todo su valor dominador y primitivo, donde el hombre halla las raíces de su propio pensamiento y el porqué de sus actos más insospechados. Por eso la danza tiene, además de su valor estético, el de su espontaneidad; y desaparecida ésta por preciosismo o aditamentos artificiosos, pierde precisamente su primigenio valor emotivo y evocador del inconsciente del hombre, donde éste se encuentra a sí mismo<sup>217</sup>.

Ya en el Renacimiento, la danza es reinventada como divertimento cortesano artificial, y prácticamente desde la nada, como oposición a los bailes populares, considerados vulgares e inadecuados. Son las danzas señoriales, que se apropian del hecho del baile como cultura, “creadas sin referencia a la tradición, como danzas de diversión,

---

<sup>214</sup> Bonilla, Luis, *op. cit.*, p. 14.

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 16.



instintivamente contrarias a las de los campesinos, están frecuentemente basadas más en la noción de pareja, con pasajes individuales y posibilidades de improvisación”<sup>218</sup>. En su deriva hacia el individualismo en detrimento de lo coral, pues, la función mágica y religiosa lleva hacia la insulsa distracción de las élites y, finalmente, hacia el puro espectáculo en el que la fisura entre ejecutantes y espectadores es insalvable. Por eso, cuando se despoja a la danza de su naturaleza espontánea, se pierde un ámbito valioso de actuación dentro de la esfera de lo poético.

Este hecho resulta más evidente cuando echamos una ojeada al panorama, tan ajeno al nuestro, de las sociedades negras, de las que encontramos ecos rítmicos y temáticos en algunos poetas como el martiniqueño Aimé Césaire o el cubano Nicolás Guillén y su poesía negrista, como la de “Canto negro”:

¡Yambambó, yambambé!  
Repica el congo solongo,  
repica el negro bien negro;  
congo solongo del Songo,  
baila yambó sobre un pie<sup>219</sup>.

Comparativamente, pues —y del mismo modo que antes se establecían ciertas comparaciones con la filosofía oriental—, se aprecia en Occidente un mayor seguidismo hacia pautas encorsetadas y establecidas, mientras que

[...] en el África y la América negra se valorizan la imaginación y la improvisación en la oratoria, la música y la danza. Un coreógrafo antillano me confiaba recientemente que los bailarines clásicos europeos con los que había trabajado memorizaban perfectamente sus pasos y poseían una técnica irreprochable, pero no bailan con la música. Era, me explicaba, como si la danza y música fuesen ámbitos separados que los bailarines trataban de superponer, de hacer coincidir<sup>220</sup>.

---

<sup>218</sup> Souriau, Étienne, *op. cit.*, p. 410.

<sup>219</sup> Guillén, Nicolás, *Sóngoro cosongo*, México, Crux, 2009, p. 13.

<sup>220</sup> Leymarie, Isabelle, *op. cit.*, p. 50.

### 2.4.2.2. Adiós a la música

Mallarmé asigna a lo poético otra dimensión: la musicalidad; “el canto surge de una fuente innata anterior al concepto<sup>221</sup>”.

La persecución y la sospecha por impiedad hacia el baile se dio con más ahínco, como fácilmente puede imaginarse —ya se sugirió al final del subapartado dedicado a Orfeo—, durante la Edad Media. Principalmente sería la Iglesia la encargada entonces de rodear a todo lo que no pudiera incluirse dentro de la música sacra de un halo demoníaco, y nunca renunció a la superstición según la cual los poderes del músico eran concedidos por el propio diablo para incitar al pecado a los que la escuchaban: la religión, que había ido de la mano de la danza desde sus orígenes, se convierte en su perseguidora, lo cual conlleva consecuencias hasta la actualidad<sup>222</sup>. Tal es así que las representaciones de las Danzas de la Muerte, tan expresivamente pintadas, por ejemplo, por Hans Holbein el Joven en sus grabados (*Fig. 14*), o las referencias al Flautista de Hamelin o a Lorelei son prolongaciones directas de la suspicacia popular de que la música constituía una trampa<sup>223</sup>.

La condena hacia el baile se hizo extensiva a la música, concretamente a toda música que no pudiera considerarse *elevada*, esto es, acorde con un neoplatonismo todavía vigente en época renacentista. En correspondencia con esta doctrina, la historia del arte occidental delata una preeminencia otorgada a las artes que pasan por la vista (artes plásticas, escritura, etc.) y una tendencia a apreciar la música de una forma excesivamente cerebral:

[...] a través de la partitura y de la interpretación (considera una “lectura” de la obra), ligada a convenciones relativamente restrictivas y apartadas de lo corpóreo. Estimula también el desarrollo de disciplinas discursivas, como la musicología, la sociología o la filosofía de la música. Algunas partituras musicales contemporáneas por la abundancia de símbolos gráficos se aproximan cada vez más al arte plástico, y en algunos compositores (y artistas plásticos) actuales la conceptualización de la obra, la “ideación”, prima sobre el contenido musical e incluso sobre la emoción. En Occidente se establece también una distinción muy marcada y casi una dicotomía entre la música clásica (que incluye la música sacra), considera música “seria”, y la música popular o folklórica, que queda desvalorizada<sup>224</sup>.

---

<sup>221</sup> Souriau, Étienne, *op. cit.*, p. 893.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 410.

<sup>223</sup> Rowell, Lewis, *op. cit.*, p. 73.

<sup>224</sup> Leymarie, Isabelle, *op. cit.*, p. 49.



Fig. 14. Hans Holbein el Joven, *La dama noble y la muerte*, 1538, grabado.

La revalorización de la figura del artista —cada vez más especializado— durante el Renacimiento, nos confirma dos hechos que influyen decisivamente en la evolución de la lírica como un género fragmentado. Por una parte, “el concepto de obra o género musical dejó de ser colectivo para convertirse en una serie de trabajos individuales distintos”<sup>225</sup>; por otra, la música es ya valorada como arte de forma autónoma respecto a la poesía y la liturgia<sup>226</sup>. La ruptura se confirma en dos frentes: en primer lugar, a nivel social respecto al público, que además llega a instituirse en espectador pasivo profesional en la figura del crítico que se refuerza gracias, en buena medida, a Boecio, que

[...] parece haber sido el responsable de una clasificación de los músicos en tres categorías, la que fue muy comentada e influyó en la formación de actitudes sociales. Sostenía que aquel que toca un instrumento se sitúa en el lugar más bajo; los cantantes y poetas merecen mayores alabanzas; pero aquel que sea capaz de juzgar su destreza es superior a todos los demás. A partir de su actitud, se desarrolló la noción de que la rama teórica de la música era de algún modo superior a la práctica<sup>227</sup>.

Ahora bien, en segundo lugar, esta ruptura también se produce en el seno de la propia lírica en relación a su aspecto más emocional y corpóreo. De este modo, estigmatizadas

---

<sup>225</sup> Rowell, Lewis, *op. cit.*, p. 103.

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 71.

y despojadas la danza y la música de su aspecto más primigenio, la posición de la poesía, mutilada y debilitada, deviene asimismo decorativa.

### 2.4.3. El poeta en busca de auditorio

Os debo prometer, recaudadores  
de nombres substantivos, mi regreso a la música  
—la música ante todo— y empezar a olvidar que os he leído,  
y he tenido por más instancias y expresiones  
que os tuvieron, en noches del sentido, dando el alma a la muerte.  
O acaso es que tenemos como un alma en común y nos recorre,  
como por turnos, una misma sangre,  
y un solo y mismo trance se nos va fieramente anticipando  
con palabras iguales  
hasta justificarse en el poema<sup>228</sup>.

Considero que no está de más que, a continuación, hagamos una importante observación respecto al papel social de los líricos griegos a propósito de la diferenciación entre épica y lírica, que se separan a partir del siglo VII a. C.<sup>229</sup>, después de Eumelo de Corinto. Esta diferenciación parece ser el primer devaneo, dentro de la tradicionalmente considerada como cuna de Occidente, de la relación entre la lírica y su público, si bien la ruptura no resultó tan traumática. En aquella épica naciente diferenciada, la épica narraba en tercera persona —tras cuyos personajes se ocultaba la voz propia del aedo— los hechos del pasado mítico de un pueblo; en el caso de aquella lírica griega primeriza, ésta era dirigida por un *yo* (el del poeta) a un *tú* (o un *vosotros*) sobre el que se trataba de causar influencia, y su contenido, de fuerte contenido presentista, aparecía referido a un aquí y a un ahora<sup>230</sup>. Por lo tanto, en la épica el público recibía pasivamente el relato del aedo, en tanto que

[...] la lírica celebra, vitupera, aconseja y ello como parte de una acción sacral en que interviene un coro. Un mismo aedo se siente en situaciones diferentes cuando canta épica y cuando lírica. De ahí las diferencias entre el proemio épico, que invita a la Musa a cantar, y el lírico, en que el autor aparece como sujeto de su propio cantar. [...] De ahí que fuera dentro de la lírica donde se creó el término *poeta*, por más que, una vez creado, se aplicara en primer término a Homero<sup>231</sup>.

---

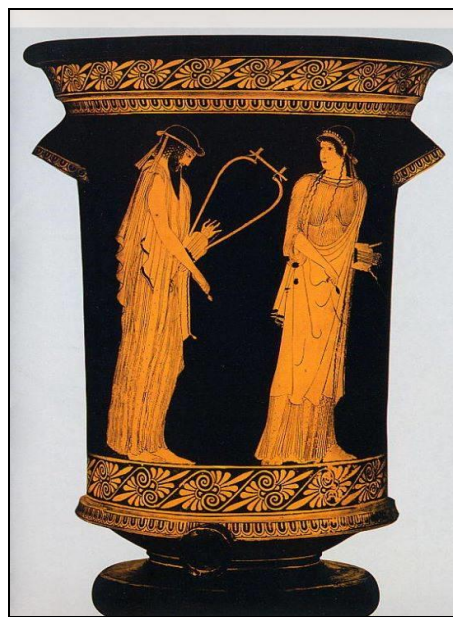
<sup>228</sup> Atencia, María Victoria, *De pérdidas y adioses*, Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 62.

<sup>229</sup> Rodríguez Adrados, Francisco, *op. cit.*, p. 26.

<sup>230</sup> López Férez, Juan Antonio, “Lírica y sociedad en Grecia arcaica: una contribución”, en *Epos: Revista de Filología*, nº 7, 1991, pp. 30. En: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-88218C12-ACB0-F8FC-3107-B65273B3A7F6&dsID=Documento.pdf> [Consultado: 3-3-2013].

<sup>231</sup> Rodríguez Adrados, Francisco, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1976, p. 120.

Por otro lado, no será hasta la segunda mitad del siglo V a. C. cuando comience a utilizarse el verbo *poiéo* (*ποιέω*, “crear”) y todos sus derivados de forma específica para hacer referencia a la creación poética, pues hasta entonces el poeta lírico se consideraba a sí mismo como *oidós* (*αοιδός*, “aedo” o “cantor profesional”) y no como *poietés* (*ποιητής*, “poeta”), más allá del hecho de que compusiera o no la letra, la música o la danza. Es por ello que las representaciones de la época nos muestran a poetas como Safo o Alceo acompañados de la lira (*Fig. 15*).



*Fig. 15.* Autoría anónima, *Los poetas Alceo y Safo* (circa 480 a. C.), detalle de un vaso ático.

No obstante, autores como los susodichos Alceo o Safo comenzaron, a pesar de cantar y componer habitualmente para las fiestas de su patria —“Os voy a contar una fábula, oh Querícidas, triste escítala”<sup>232</sup>—, a componer también para círculos más reducidos y, yendo aún más allá, a emprender una tradición poética que se extiende hasta nuestros días de forma abrumadora: la intimista, predominante ya en época helenística y sólo desplazada de forma puntual por algunos movimientos culturales como la poesía social española de mediados de siglo XX (Gabriel Celaya, Blas de Otero, Gloria Fuertes, etc.).

[...] la forma lírica puede acomodarse a los contenidos más diversos, pero a menudo ha sido consagrada a la expresión de sentimientos personales. De ahí que surja un nuevo sentido de la palabra lírica: la poesía de la efusión sentimental, en donde el poeta “expresa sus sentimientos”.

<sup>232</sup> Rodríguez Adrados, Francisco, *El mundo...*, *op. cit.*, p. 48.

Pero esta definición a veces ha llevado a considerar como verdaderamente lírica sólo a aquella poesía en alguna manera biográfica; en donde el poeta relata los sentimientos que experimenta efectivamente en ciertas circunstancias de su vida<sup>233</sup>.

Como ya se ha visto, con el transcurso de los años se descartó el uso de la danza y el coro y, por lo tanto, se despojó a la lírica de sus componentes más participativos y demóticos hasta que, finalmente, la inmensa mayoría de la poesía fue concebida para ser recitada, y no cantada. Así, aunque la figura del artista puede ser muy discutida y no se hace indiscutible hasta el Renacimiento, lo cierto es que ya en la Grecia antigua podemos encontrar el germen de la posterior conciencia particular del hecho artístico.

Hay una adaptación a un grupo particularista, aunque el contexto sea religioso. Y es una adaptación, una evolución, también, el hecho de que en estos autores nos encontremos con la monodia pura, no con la monodia seguida de la danza y el coral o del coral puro. Si esta monodia era cantada en un marco de danza y de fiesta, como veremos, no puede ya considerarse propiamente como un proemio: es un cuerpo independiente, una obra altamente artística y de intención fundamentalmente personal<sup>234</sup>.

La opinión de Francisco Rodríguez Adrados es que gran parte de la importancia de la lírica arcaica (desde fines del siglo VIII hasta comienzos del V a. C.) en la historia de la literatura y de las ideas, reside en que representa un puente entre la épica y el teatro y, por otra parte, “suplementa con ventaja, en ciertos aspectos, a la filosofía contemporánea y anticipa la posterior”<sup>235</sup>. Es de sobra conocido el posterior desarrollo del teatro gracias al esplendor de la tragedia ática, pero no se suele reparar en el hecho de que este género supone el principio del fin de la bidireccionalidad en lo que a comunicación entre emisor y receptor se refiere, lo cual se volverá más evidente con el paso del tiempo.

La diferencia estriba en que el Teatro generaliza la mimesis y logra creaciones individuales, artísticas: en que en él, además, el pueblo deja de ser actor para convertirse en espectador, aunque un espectador íntimamente afectado por lo que ocurre en la *orquestra*, que revierte en forma simbólica sobre toda la ciudad. [...] En suma: de la Lírica ritual nacen, de un lado, la Lírica literaria y, de otro, el Teatro: en aquella y éste hay elementos dialógicos y otros corales o individuales que no lo son, aunque en el Teatro predominan los primeros y en la Lírica literaria los últimos<sup>236</sup>.

---

<sup>233</sup> Souriau, Étienne, *op. cit.*, p. 744.

<sup>234</sup> Rodríguez Adrados, Francisco, *Orígenes...*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 257.

<sup>236</sup> Rodríguez Adrados, Francisco, *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona, Planeta, 1972, pp. 363-365. Véase para ampliar conocimientos acerca de la primera de las características comunes a nuestros poetas.

Ya desde entonces, por tanto, viene incubándose un desencuentro que ha lastrado toda la historia de la literatura occidental, pero particularmente a la poesía, que ha adolecido de unos ámbitos de actuación extremadamente limitados. Con tal de reconstruir viejos vínculos con el auditorio que habían sido destruidos, los reencuentros entre música y danza con la poesía han sido muy puntuales, pero nunca se han extinguido por completo. El problema es que, a menudo, estas tentativas no han superado el restringido ámbito de la alta cultura destinada a la corte o a la élite cultural de turno. Citemos el ejemplo del siglo XVI francés. Du Bellay o Ronsard y, en términos más generales, La Pléyade<sup>237</sup> en general, mantuvo un estrecho contacto con la música<sup>238</sup> por encima incluso de las demás artes, y los poemas de Ronsard llegaron incluso a ser musicados<sup>239</sup> prontamente por el compositor Guillaume de Costeley durante el siglo XVI (*Fig. 16*). De este modo, la íntima vinculación lírica entre la poesía y la música (la poesía, al fin y al cabo, en su máxima inmediatez) siguió perpetuándose, como ya sucediera anteriormente con Abu Nuwás o los goliardos posteriormente, pero con una influencia bastante menor sobre la cultura popular.

Así pues, y por recapitular un poco, puede entrecerse el ligamen existente, por un lado, entre este tipo de fiestas corales de cariz dionisiaco, caracterizadas tanto por su carácter lúdico como religioso, y la importante función de la lírica (entendida como la amalgama entre poesía y música, muy especialmente en lo que atañe a la expresión corporal) y, por otro, la función de los *sabios-poetas*, similares, por cierto, a los *santos-poetas* indios o *vakanakaras*<sup>240</sup>, místicos dedicados a la composición de versos y contestatarios a la jerarquización y a la oficialización de las creencias, y que jugaban un destacado papel en estos rituales simbólicos.

---

<sup>237</sup> Grupo poético francés del siglo XVI encabezado por Pierre de Ronsard: “En torno a Ronsard lucieron como astros menores otros poetas: Belleau, Baif y Du Bellay, que legaron algunos hermosos versos aislados”. Souvirón, José María, *Historia breve de la literatura francesa*, Barcelona, Creds, 1965, pp. 26-27.

<sup>238</sup> Cots, Montserrat, “Ronsard y la pintura manierista”, en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. IV, 1981, pp. 72-73. En: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/institut\\_del\\_teatre/obra/ronsard-y-la-pintura-manierista-0/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/institut_del_teatre/obra/ronsard-y-la-pintura-manierista-0/) [Consultado: 7-12-2012].

<sup>239</sup> Martínez, 1994, p. 92. Martínez Cuadrado, Jerónimo, “Antecedentes literarios de la *Ode à Cassandre* de Ronsard”, en *Myrtia*, nº 9, 1994, pp. 92. En: [revistas.um.es/myrtia/article/download/38921/37391](http://revistas.um.es/myrtia/article/download/38921/37391) [Consultado: 3-12-2012].

<sup>240</sup> Poetas místicos hindús en lengua Kannada, la segunda en importancia entre los cuatro lenguajes dravídicos más importantes, y que actualmente se habla en el sur de la India, en el estado de Mysore. Escribían vacanas, poemas líricos religiosos estructurados en verso blanco que hablaban de y a Siva. El período de más intensidad y hondura de esta tradición se localiza entre el siglo X y el XII, con cuatro destacados autores: Dasimayya, Basavanna, Allama y Mahadeviyakka. Consultar Rosenberg, Mirta (trad.), *Cantos a Siva*, Barcelona, Astri, 2000.

**Mignonne, allons voir si la rose**  
Ode à Cassandre (Pierre de Ronsard)

Guillaume Costeley (1530-1606)

Canto  
Alto  
Tenore

Mi-gnon-ne, Mi-gnon-ne al-lons voir si la ro-se, Mi-gnon-ne al-lons voir si la ro-se, Mi-gnon-ne al-lons voir si la ro-se, Mi-gnon-ne al-lons voir si la ro-se, Mi-gnon-ne al-lons voir si la ro-se, Mi-gnon-ne al-lons voir si la ro-se.

Qui ce ma-tin a-vait dé-clo-se Sa ro-be de pourpre au so-leil, A point per-du, A point per-du, A point per-du, A point per-du.

Fig. 16. Guillaume de Costeley, *Mignonne, allons voir si la rose* (1600) de Pierre de Ronsard, partitura.

El arte de aquellos líricos ejemplificaba a la perfección la porosidad existente entre el placer sensual y el místico: es lo que bien podríamos dar en llamar misticismo inmanente. Quizá podríamos aventurarnos a señalar que estas corrientes de pensamiento tendrían en el sufismo una especie de continuidad ideológica de la cual es un buen ejemplo la orden *sufí mevleví* o de los derviches giróvagos, fundada en el siglo XIII por los seguidores del poeta místico Rumi —de sobra conocido en Occidente gracias a numerosas traducciones—, del cual reproducimos un fragmento que sin duda resultará ejemplar.

No tengo cuerpo ni alma, pues pertenezco al alma del Amado.  
He desechado la dualidad, he visto que los dos mundos son uno;  
Uno busco, Uno conozco, Uno veo, Uno llamo.  
Estoy embriagado con la copa del Amor, los dos mundos han desaparecido de mi vida;  
no tengo otra cosa que hacer más que el jolgorio y la jarana<sup>241</sup>.

Hemos propuesto, asimismo, que la *póiesis* —que englobara, hasta el VII a. C., lírica, música, pero también la épica— se hallaba ligada íntimamente al ámbito de lo festivo (lo orgiástico, lo llama Maffesoli) como demuestran los casos de los líricos griegos, que en sus yambos recogía el tono y la cadencia oral de las festividades religiosas públicas. Por ello, cuando la función y el prestigio público de esos líricos comenzó a debilitarse,

<sup>241</sup> Prado, Abdennur, *El Islam anterior al Islam*, Madrid, Autoeditado, 2008, p. 210.



se habría producido algo similar —y esperamos que se nos disculpe el arriesgado símil— a lo sucedido con el origen de la prostitución a finales del matriarcado: la pérdida de autonomía económica —que además parece, cronológicamente, correr parejo con la descomposición de la sabiduría presocrática—, tanto de las mujeres como de los poetas, los abocó a un estado de servidumbre, a la sombra de protectores de diverso signo. Los ejemplos no son precisamente escasos.

Tal es el caso de Anacreonte de Teos o Hiponacte de Éfeso, el de algunos autores latinos augusteos (Virgilio, Horacio u Ovidio, que cayera en desgracia para su mal) o el de determinados poetas goliardescos —caso de Hugo de Orleans o del Archipoeta de Colonia—, al igual que el de muchos otros que, al servicio de los beligerantes intereses de sus patrones, utilizaron sus dotes poéticas para publicitar sus empresas bélicas, traicionando así su esencia armonizadora en aras del enfrentamiento armado por intereses particulares. Alienados de su público potencial, no parecieron tener alternativa. Pero, como ya se sugirió, otra de las particularidades de ese oficio poético arcaico es la asunción autoimpuesta de un papel angular para el funcionamiento del corpus social: el sacerdotal. No es ni debe ser la poesía, para los autores que siglos después siguen reivindicando este rol, un arte decorativo e inocuo; ya lo sugirió Novalis que, como adalid del Romanticismo, supo reclamar un regreso a las verdaderas raíces de la creación tras la vacuidad de la que anteriormente había hecho gala la exigua poesía de la Ilustración:

La poesía es la realidad absoluta. Ese es el núcleo de mi filosofía. Cuanto más poético, más verdadero. [...] La poesía dispone a su antojo del dolor y el cosquilleo, del placer y el displacer, del error y la verdad, de la salud y la enfermedad. Lo mezcla todo para conseguir el fin de los fines, la elevación del hombre sobre sí mismo. [...] La capacidad para la poesía tiene mucho en común con la capacidad para el misticismo. [...] El poeta está verdaderamente privado de juicio, en cambio todo se da en él. Él representa por excelencia a la vez sujeto y objeto, alma y mundo. De allí la infinidad de un buen poeta, su eternidad. La capacidad para la poesía tiene estrecha afinidad con la capacidad para la profecía y la religión, con la capacidad provisionaria en general. [...] El poeta comprende la naturaleza mejor que la mente científica. [...] Esta ley ha de tener un efecto universal y particular. El poeta no debe aparecer egoísta en modo alguno. Él mismo ha de ser apariencia. Es el profeta de la idea de la naturaleza, así como el filósofo de la naturaleza de la idea. A aquel le importa sólo lo objetivo, a éste lo subjetivo. Aquél es la voz del universo, éste voz de la unidad más simple, del principio; aquel es canto, éste palabra. La diversidad de aquel une lo infinito, la multiplicidad de éste lo más finito. El poeta permanece eternamente veraz. Queda aferrado al ciclo de la naturaleza<sup>242</sup>.

---

<sup>242</sup> Novalis, *Escritos escogidos*, Barcelona, Orbis, 1998, pp. 105-110.

Hilando muy fino, bien podríamos identificar el carácter individual en el que devino la creación poética —desde la poesía alejandrina al menos— y el colectivismo por el que continuaron rigiéndose las celebraciones populares de base musical con la artificial fisura conceptual que explicitó el kantismo entre el sujeto y el objeto, y que impide expresar al poeta la fundamental unidad de lo existente.

El gran anhelo del Romanticismo —siempre desde la indefinición que caracterizó a sus principales autores— fue, probablemente, emprender mediante el arte precisamente el proceso inverso de *pseudoanamnesis* (*ψευδοαναμνησις*) o reconciliación gracias a la evocación de la unidad primera, representada por la bella metáfora de la “Flor Azul” (*Die Blaue Blume*) aparecida en la novela inconclusa del propio Novalis *Enrique de Ofterdingen*. Pero, dada su ingenuidad exaltada, según Werner Friederich, “sólo revelaron insensatamente la búsqueda de algo que en realidad desconocían y que jamás llegaron a encontrar o a poseer —la persecución de una fantasía, un sueño, algo que a falta de un nombre o una identificación mejores llamaban «la Flor Azul»<sup>243</sup>, de modo que no llegaron a intuir el trasfondo óptico de esa unidad primigenia, y como medio privilegiado para lograrla priorizaron el arte poético en un sentido más tradicional, aunque en ocasiones sus versos se acercaron inusitadamente al lirismo en su sentido más arcaizante.

Delicia de las musas del cielo, ven y aplaca  
El caos de estos tiempos, reconcilia como antes  
Todo lo que está en pugna y calma la furiosa discordia  
Con tu celestial música de paz<sup>244</sup>.

Si semejantes intuiciones constituyeron probablemente su gran cierto, su gran fracaso (para ellos que provenían del mundo universitario y de un mundo relativamente acomodado), fue la incapacidad romántica de entrar en contacto con la plebe, a la que a pesar de todo seguían considerando iletrada. Se le atribuyó a ésta una nula incapacidad intelectual debido a sus bajos instintos, sin reparar precisamente en que el componente sexual no podía ser excluido a la ligera de las atribuciones fundacionales de la lírica: los poetas románticos prefirieron limitarse a intuiciones puramente religiosas y panteístas, pero desde una perspectiva aún excesivamente elitista.

---

<sup>243</sup> Friederich, Werner, *Historia de la literatura alemana*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973, pp. 130-131.

<sup>244</sup> Hölderlin, Friedrich, *Poesía...*, *op. cit.*, pp. 51-52.

No sólo fracasaron, sino que, además, unos años después Walt Whitman —él, que como ya dijimos era un amante de las tonadas populares— acabó por demoler los últimos elementos de la poesía que recordaba lejanamente sus orígenes como hecho cantable: la rima —sustituída, según algunos, por la rima interna— y el metro. Whitman fue todo un pionero en introducir el verso libre —que tomó de los versículos bíblicos— en la creación poética y, lo que en un principio le valiera grandes críticas fue recurso habitual un siglo después y hasta nuestros días. En la actualidad, de hecho, muchos autores, cansados del versolibrismo, han vuelto, si bien habitualmente no a la rima, sí al verso medido.

Algo más si cabe se aproximó a nuestra intuición, un siglo después, y en parte nada desdeñable debido a su familiaridad con la cultura grecolatina, el grecoegipcio Konstantinos Kavafis desde su refinado simbolismo, mediante el cual expresó en estos términos el significado del oficio poético:

Tú no engañas. Tu visión del mundo  
Es verdadera, pero no toda la verdad refleja. Sólo el coro  
De tu arpa refleja la Verdad, y en esta vida  
Esos coros son nuestra única guía.

Eres el sacerdote de un culto divino. Esa es tu parte  
En la belleza y en la alegría. Dulces canciones  
Salen de tus labios, tú eres un tesoro de mirra,  
Dorada promesa y voz que de lo alto viene<sup>245</sup>.

Así pues, lejos de constituir un acto puramente individual, el arpa del poeta —aunque el instrumento musical usado más frecuentemente en este tipo de simbolismos es la lira, que da nombre a la cuestión principal de este apartado<sup>246</sup>— es, contemporáneamente, coro y brotan las canciones de su boca, sobrepasando el limitado alcance de la palabra escrita. Y esos coros que ejercen de guía vital, de mediación entre las esferas humana y divina, contienen en su seno, al mismo tiempo, la esencia de lo personal y de lo social.

---

<sup>245</sup> Kavafis, Konstantinos, *op. cit.*, p. 235.

<sup>246</sup> “Etimológicamente, es *lírico* lo que concierne a la *lira*, instrumento de cuerdas de igual longitud pero de grosor y tensión diferentes, puntedada con los de dos o con la púa. [...] Pero el término lírico, que designa en sentido propio al canto acompañado de lira, o de cualquier otro instrumento de cuerda, se ha extendido a toda la poesía cantada, sostenida por uno o dos instrumentos cualesquiera. Existe una poesía lírica que se basta a sí misma, que forma un género ella sola, y una poesía lírica teatral —la de las partes cantadas de una tragedia o de una comedia por oposición a las partes habladas o más bien declamadas, con o sin acompañamiento musical—. Pero otra distinción viene a subdividir cada una de estas dos clases. Por un lado, la lírica coral, colectiva, de todo un grupo, ya sean coros religiosos o de fiesta, ya sean cantos del coro trágico o del cómico. Por otro lado, el canto individual, canción de banquete, canción báquica, canción de amor, lirismo privado e íntimo [...] En este primer sentido, la obra lírica se caracteriza por la unión indisoluble de la poesía y de la música”. Souriau, Étienne, *op. cit.*, pp. 743-744.

En los poetas actuales, la cuestión de restablecer la bidireccionalidad con el otro, otorgándole al fin una carta de existencia, no es ya algo que surja de la nada: ya a mediados del siglo XX multitud de disciplinas han tratado esta problemática, e iniciado el XXI los autores más jóvenes le dan una importancia primordial.

¿Y cómo tender esos puentes y reconstruir caminos, los de esa lírica integral e íntegra, que de tan pisoteados casi ni pueden distinguirse? Según casos, podemos encontrar desde los recursos formales y el retorno, como decíamos, al aprecio por la métrica, la rima, los juegos fónicos; hasta las referencias de lo más variopintas a compositores, bailes de moda o representaciones musicales icónicas, pasando por alusiones a temas relacionados con, por ejemplo, a “la idea de la «buena canción antigua» [...] [en tanto que] símbolo del tiempo primordial (*in illo tempore*), que representa un escape de la inexorabilidad del tiempo horario y un regreso al tiempo mítico al que sentimos como nuestro principio y nuestro fin”<sup>247</sup>.

Más o menos —por citar algunos ejemplos en las obras de los autores que hemos seleccionado— como cuando Pablo Javier Pérez compara el hecho de estar existiendo con ir “bailando ritmos de serpiente”<sup>248</sup>. O como cuando Martín López-Vega, en “La espera”, describe la llegada de la muerte como sigue:

Tal vez vengas a buscarme  
Te esperaré junto a la ventana  
Tratando de adivinar tu perfil  
La caricia exacta de tu mano La música  
que oí en una isla y que nunca olvidé Nunca  
he salido de aquella isla De aquella tarde <sup>249</sup>.

Esta nostalgia por una lírica reunificada es, en suma, una reacción al proceso de interpretación de la obra en Occidente con toda su parafernalia circundante:

[...] el escenario elevado que separa al público de los músicos; el director de orquesta imponiendo, batuta en mano, su concepción de la obra; el atuendo de gala (frac, traje de noche), el silencio casi religioso y la postura estática exigida durante el concierto, y la salva final de aplausos [...], demuestra la distancia que la separa del auditor, que no participa físicamente en el fenómeno musical y no está autorizado a bailar con la música o exteriorizar de manera demasiado visible sus emociones. Acentúan esta particular concepción de la música la glorificación del solista y la admiración exagerada por el cantante de ópera, las vedettes del show bussiness y los bailarines clásicos (a quienes se designa como “primera estrella”, prima bailarina absoluta, etc.), situados en

---

<sup>247</sup> Rowell, Lewis, *op. cit.*, p. 82.

<sup>248</sup> Pérez López, Pablo Javier, *Oscuro suave*, Morata de Tajuña, Manuscritos, 2013, p. 19.

<sup>249</sup> López-Vega, Martín, *Mácula*, Barcelona, DVD, 2002, p. 77.

alturas inaccesibles al común de los mortales. Ese fenómeno corresponde sin duda a la exaltación del yo propia del mundo occidental<sup>250</sup>.

Lucha denodada contra el individualismo que nos lleva, por cierto, a nuestro siguiente punto.

## 2.5. La voluntad de ir más allá del solipsismo

Pero ahora me estoy refiriendo a algo más grave: a la conducta de los hombres para quienes en principio no hay en el mundo “nadie”. Tratan estos en su vida, claro está, con individuos humanos, y no vacilan en llamarles “hombres”, como en torno a ellos es general costumbre. Es tan arraigado y fuerte, sin embargo, su hábito de tratar objetivamente al otro, que jamás entablan con este una relación estrictamente personal. Viven, pues, en un mundo de puros objetos, genérica y funcionalmente ordenados en cosas, plantas, animales y unos seres humanos que no pasan de ser obstáculo, instrumento o espectáculo. Un cartesiano doctrinariamente puro, un sujeto que ante los bultos que pasan bajo su ventana tenga que decidir reflexivamente si son muñecos u hombres, es un ente para quien en el mundo no hay personas, no hay “nadie”<sup>251</sup>.

En la música, pues, lo individual queda absorbido y, según Nietzsche, el coro trágico surgió de esa música. Y es que el sentido trágico de los griegos puede definirse como una especie de ansia por sumergirse nuevamente en las fuentes originarias de lo real para, así, purgarse del que, según algunos presocráticos, es el gran pecado de nuestra existencia: la individualidad.

Pues bien, la muerte de los grandes relatos que anunciara Lyotard<sup>252</sup> es otra de las características que predica y luce orgullosa (si es que existe algo a lo que se le pueda dar este nombre) la postmodernidad literaria, en ocasiones para dejar claro, por parte de algunos poetas concretos, su no pertenencia en absoluto a escuelas que coarten su libertad e impongan una determinada poética. Lejos parecen quedar ya la poesía nacionalista —tan propia del XIX— de Giacomo Leopardi o Whitman, la creencia en el paraíso comunista de Rafael Alberti o Nazim Hikmet y, por supuesto, el milenarismo cristiano de algunos poetas morales del Medievo. Recientemente, Ana Merino escribía:

¿Dónde está mi geografía,  
mi pedazo de mundo?  
No siento la patria,

---

<sup>250</sup> Leymarie, Isabelle, *op. cit.*, p. 49.

<sup>251</sup> Laín Entralgo, Pedro, *Teoría y realidad del otro, II*, Madrid, Revista de Occidente, 1968, p. 245. En: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjt1h9> [Consultado: 11-12-2014].

<sup>252</sup> Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.

ninguna historia se escribe con mayúsculas<sup>253</sup>.

Las grandes doctrinas teleológicas parecen haber naufragado ante un sentimiento generalizado de provisionalidad ambiental, con lo que el foco de atención parece desplazarse hacia lo accesorio y lo humilde, hacia lo mediocre si se quiere, recuperando el menos despectivo sentido horaciano. Las ansias acumulativas de grandeza, que fuera criticada duramente en las bases del materialismo histórico, encuentran detractores también en poetas de la propia Cuba, en bellos alegatos en pos de la dorada mediocridad, como cuando el cubano Alejandro González Bermúdez musita:

De largas oquedades crecí, de una mordaza  
que a fuerza de costumbre y verano se ha roto,  
demonio de mi sangre vivo estoy, todo pasa,  
apenas queda el polvo, la ruina donde agoto

mis verdades. Las cumbres son ansias que me arranco<sup>254</sup>.

En este ejercicio de humildad tiene una importancia no pequeña la capacidad de salir de uno mismo, estableciendo una dialéctica de la otredad. A nivel antropológico, ello constituye uno de los retos más importantes del siglo XXI en tanto que herramienta fundamental para quebrantar la lógica del pensamiento único.

Bien es cierto que el tema de las otras identidades es pieza fundamental en la literatura de Occidente —si bien como reafirmación de la cultura propia—, y ello ya es palpable en las fuentes básicas de nuestras dos culturas constitutivas: la hebrea (el libro del *Éxodo* veterotestamentario o el conflicto con los romanos de los Evangelios, sin ir más lejos) y la griega (la *Historia* de Heródoto o *La Odisea* homérica supone ya, mediante el viaje, un recorrido por la diversidad del Mediterráneo).

El hecho de lo diferente, como aquello que es monstruoso o marginal, ha sido un motivo tradicionalmente negativo (la “negación del otro”), que resulta muy propio de las sociedades burguesas predominantes en Occidente desde el siglo XIII, y que se hace fuerte con la razón cartesiana dominante durante la modernidad y su fomento del colonialismo.

Pero en la relación viviente del burgués con la realidad —y por tanto con el otro— hay deficiencias graves, y hasta verdaderas aberraciones. Para el alma burguesa, la realidad es ante

---

<sup>253</sup> Merino, Ana, *La voz de los relojes*, Madrid, Visor, 2000, p. 9.

<sup>254</sup> González Bermúdez, Alejandro, “Del polvo que pasó”, en Morales, Edel (ed.), *op. cit.*, p. 156.

todo objeto de dominio. La devaluación burguesa de cuanto no es el yo “aniquila el amor al mundo y la actitud contemplativa frente a éste, hace de él mera y escueta resistencia a una energía laboriosa carente de límite”. Tal actitud condicionaría desde su raíz misma la peculiaridad de la mente burguesa: su egocentrismo en filosofía (Descartes, Hume, Kant, Fichte), su concepción de la vida, no como espontaneidad creadora, sino como dominadora adaptación (Darwin, Spencer), la atribución de infalibilidad absoluta a la evidencia de la percepción interna, la desconfianza frente a las certidumbres no procedentes de esa percepción, el *self-control*, el espíritu de ganancia y ahorro, el gusto por la ordenación racional, la previsión y la regularidad, el temor a la novedad y la sorpresa<sup>255</sup>.

En efecto, el aferramiento a algunas certezas ilusorias y a un utilitarismo alienante y filisteo son algunas de las características de este tipo de sociedades que comienzan a ponerse en duda —como otro relato tambaleante más— con la llegada del siglo XX. El temor a perder el *statu quo*, a que factores externos hagan que se tambalee la monolítica —y a un tiempo vaga— sensación de estabilidad y normalidad conlleva una terca resistencia a la inclusividad incondicional para con el otro que se da, por ejemplo, en la amistad. Y esta inclusividad requiere —reiteramos— la voluntad de emprender un viaje para salir de uno mismo, ya sea a nivel simbólico o geográfico.

Un ejemplo perfecto y muy socorrido de inclusividad que da pie a una dialéctica de la alteridad es *El banquete* platónico, que ha tenido posteriormente infinidad de réplicas en nuestra cultura, hasta llegar a un ejemplo relativamente reciente como es la película *El festín de Babette* (1987) de Gabriel Axel. En ella se establecen puentes de diálogo y capacidad de empatía en el seno de una puritana y rígida comunidad danesa, mediante un disfrute tan terrenal como el de los placeres de la mesa que prepara Babette, una anfitriona que es una forastera para esa comunidad.

Pero hablemos un poco más de esta tradición, y de su pervivencia en la actualidad, que no les es en absoluto ajena a los poetas estudiados en nuestra investigación.

---

<sup>255</sup> Laín Entralgo, Pedro, *op. cit.*, I, p. 212.

### 2.5.1. El *aurea mediocritas*<sup>256</sup> convival

La alegría, si no escribo alegría, no es perfecta,  
y cuando ya lo he escrito, se me brinda  
la realidad, alegre, para el brindis<sup>257</sup>.

La fraternidad universal, alrededor a menudo del ritual de la comida en común que no es otra cosa que una constante reactualización del *symposion* griego o “reunión de bebedores” bajo diferentes nombres: *conuiuium* en la Antigua Roma, *mayalis* en Al-Ándalus, las reuniones en torno a una botella de absenta de los simbolistas franceses... En esos contextos que nuestros autores reproducen reina la liberalidad:

Se abre la rosa, alza el laúd la voz,  
Llora la flauta, y a veces gime,  
Mientras los comensales comparten la copa  
Unidos por los lazos del amor. [...]  
Nada reprochable hallarás en ellos  
Que te haga sospechar.  
Nunca verás que mencionen  
Los deslices y descuidos  
De los amigos borrachos<sup>258</sup>.

Asimismo, reina, por lo general, la morigeración, dado el modesto origen social de los autores que han gustado de este motivo, puesto que la mayoría de ellos procedía de familias humildes: hijos de libertos (Horacio), soldados, (Arquíloco), lavanderas (Nuwás) carpinteros (Whitman) u horneros (Estellés). Este origen demótico hizo que sintieran un vínculo indisoluble hacia el hombre común de sus sociedades, hacia el ciudadano corriente que sufre, lucha y goza durante toda su existencia, desposeída ésta de refinamientos estériles.

Nunca como en este contexto resultó tan pertinente el hecho de equiparar —si parafraseamos la cita atribuida a Byron— un amor sin alas a la amistad, un afecto de alcance horizontal que deja reposar las plantas de sus pies en tierra firme, y que reafirma simbólicamente una alianza entre los hombres, y entre éstos con los dioses mediante la celebración convival. En este sentido, el hecho del banquete bajo sus diferentes formas parece una reactualización a puerta cerrada del ritual antropológico de la fiesta que es,

---

<sup>256</sup> Frase latina (literalmente “dorada mediocridad”) extraída de una oda de Quinto Horacio Flaco (Barcelona, Orbis, 1998). El contexto alude al afán epicureísta de alcanzar el punto medio o la justa medida entre la virtud y el exceso.

<sup>257</sup> Marzal, Carlos, *Ánima...*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>258</sup> Nuwás, Abu, *op. cit.*, p. 161.



en el fondo, una alianza con los poderes elementales. Este sentido místico parece, sin embargo, que se va debilitando posteriormente o que, al menos, deja de ser explicitado. De los versos de Hölderlin y otros románticos, por ejemplo, suele inferirse la intuición performativa de una alianza cósmica con su frecuente divinización de la naturaleza, en la que la humanidad es integrada —si bien a veces de forma muy poco explícita— con no menos frecuencia. A su vez, de los versos de Safo de Lesbos, Whitman, Ronsard, Kavafis, Gil de Biedma o Estellés, se desprende que la sublimación de la experiencia erótica asume esa misma función. Según una distinción algo diferente:

El tópico [...] aparece tratado en la lírica griega arcaica por autores como Alceo, Teognis o Píndaro y, según Bowra, constituye un elemento más del ritual de la bebida. Contrasta por otra parte el escaso interés que se le dio al asunto en época alejandrina, hecho motivado, en opinión de Giangrande, porque se trataba de un tópico excesivamente común y popular a los ojos de unos poetas que preferían mostrarse más innovadores en cuanto a la temática. De ellos se deduce que Horacio sigue directamente una influencia arcaica, matizada por ciertas peculiaridades del mundo romano [...] Como es sabido, dicho tópico procede del mundo griego, en el que existen ya dos formas diferentes de tratamiento. La primera considera que los placeres dignos de ser disfrutados son los que ofrece el amor, corriente preconizada por Mimnermo, y que luego aparecerá ampliamente representada en el epigrama helenístico y en la elegía latina. La segunda se centra en lo simposiaco, en el disfrute del vino. Esta es la tendencia que tomará Alceo y que Horacio seguirá fielmente<sup>259</sup>.

Así pues —y aunque, como se vio en el apartado anterior, no resultan excluyentes en absoluto—, mientras unos centran el disfrute de la vida en lo erótico, otros lo hacen en lo convival<sup>260</sup>, hecho que se explica mediante la importancia que, tanto en su escala de valores como en su *corpus* poético, adquiere el tema ya mencionado de la amistad. La amistad es considerada el antídoto más eficiente para evitar el aislamiento al que nos empuja la certeza de la muerte, además de un elemento más en el ritual del banquete. La ebriedad —que no necesariamente es alcanzada mediante la ingesta de alcohol u otros enteógenos, pues bastaría el mero hecho de la sensación de unicidad con el Otro (con mayúsculas, como totalidad)— es un elemento potenciador de esa alianza.

Haz alto junto al vino y el arrayán,  
detenerse a llorar ante los vestigios  
no se adecua a mi naturaleza.  
No te laments por las huellas borradas,  
ve y únete al grupo de comensales  
junto al vino claro como el ojo del gallo<sup>261</sup>.

---

<sup>259</sup> Estefanía, Dulce (ed.), *op. cit.*, pp. 191-195.

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>261</sup> Nuwás, Abu, *op. cit.*, p. 85.

He aquí otra muestra de resistencia a que la discusión puramente filosófica monopolice la fiesta:

Nuestra guerra es solaz entre amigos cuyo voto  
es matar dando placer al compañero ebrio.  
Si resuenan los tambores, tañemos nuestros laúdes  
y formamos batallones con los ramos de violetas.  
No nos lanzamos pedruscos, sino manzanas del Líbano.  
La causa de nuestra guerra es siempre un bello copero  
que viene y nos sirve el vino uniendo una copa con otra.  
Un joven yace abatido, otro se arrastra borracho:  
¡He aquí una buena guerra, y no la que aflige al pueblo!  
Con el vino matamos y con él resucitamos a los amigos muertos<sup>262</sup>.

Algo similar sucedía, unos siglos antes, en el ámbito latino. Según sus normas de comportamiento, una reunión de bebedores debía regirse por un ambiente de desenfadada y pacífica crapulencia, amistoso y ligero, en el que no convenía traer a colación viejas rencillas ni cuestiones demasiado abstrusas que impidieran el abandono y la relajación de los miembros:

Es cosa de tracios pelear con las copas, destinadas  
al servicio del placer. Dejad de lado esta bárbara  
costumbre y mantened discretamente apartado a Baco  
de vuestras sanguinarias disputas<sup>263</sup>.

Es cosa sabida la enorme importancia histórica del vino en el área de Oriente Medio, y en el caso de los persas en concreto se atribuía a la vid poderes casi mágicos que aumentaban exponencialmente la creatividad, hasta el punto de ser un factor decisivo a la hora de la toma de decisiones en el ámbito político y estratégico. Es muy conocida la afirmación de Heródoto en el primer libro de su *Historia*, según la cual era costumbre beber generosamente y realizar, en medio de una especie de lucidez báquica, algo semejante a una lluvia de ideas tan habitual en nuestro actual ámbito creativo, pues

[...] después de bien bebidos, suelen deliberar acerca de los negocios de mayor importancia. Lo que entonces resuelven, lo propone otra vez el amo de la casa en que deliberaron, un día después; y si lo acordado les parece bien en ayunas, lo ponen en ejecución, y si no, lo revocan. También suelen volver a examinar cuando han bebido bien aquello mismo sobre lo cual han deliberado en estado de sobriedad<sup>264</sup>

---

<sup>262</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>263</sup> Horacio Flaco, Quinto, *Odas...*, *op. cit.*, p. 147.

<sup>264</sup> Heródoto, *Los nueve libros de la Historia*, Madrid, Gredos, 2000, p. 142.

Sabiduría popular de la que Nuwas nos empapa cuando escribe: “deixa el vi esbossar el lleu somriure. / Galanteja amb la ment de l’home / I amb engany li treu raó i seny”<sup>265</sup>. Con este engaño, parece querer decirnos el autor, el vino parece extraer de la mente del hombre una lucidez (poco importa si ésta es real o exclusivamente percibida) que permanecía en las sombras del subconsciente —diríase casi un *daimón* o *δαίμων*<sup>266</sup>—, y de la que él mismo no se creía capaz. Medio para la amplificación de la conciencia, pero también manifestación e intermediario de algún dios paganizante que se resistiera a abandonar a la humanidad, testigo como ha sido de surgimientos y caídas de innumerables imperios, testigo de la ruina y de la cíclica resurrección.

El vi s’ha encanudit en els ventres dels odres,  
 Ja respondrà a la crida, passat el temps caduc,  
 Que fa la juvenesa.  
 El vi és company del Temps  
 I de l’eternitat, i el vi és sols del dia  
 En què brolla i s’aboca. Vell com s’ha anat tornant  
 Si li fos donat parlar, entre la gent s’alçaria  
 I de tots els seus pobles, en diria la història<sup>267</sup>.

Por así decirlo, el vino aparece retratado como una especie de depositario del *zeitgeist* hegeliano a un nivel global, como un aedo que en su fluir libera cada una de las palabras que componen la Gran Historia, convergente en un solo destino. De un modo similar, en los ritos eucarísticos cristianos, o al menos en su sentido más genuino, “la frase *pro sacramentis* une los sentidos pagano y cristiano del término: el ceremonial de servir el alimento es no sólo una solemne prenda humana, sino una señal de la divina gracia. La

<sup>265</sup> Nuwàs, Abu, *Khamriyyat. Poesia bàquica*, Barcelona, Proa, 2002, p. 59.

<sup>266</sup> “En la época de Platón, *daimon* se aplica a un ser intermedio entre los hombres y los dioses. Y, para Platón, se trata no solamente de un ser de naturaleza intermedia, sino también un mediador. [...] El término demoníaco recibió en estética un sentido particular e importante hacia mediados del siglo XVIII. Hay que remontarse a las ideas de Hamann sobre el Demonio de Sócrates en sus *Sokratische Denkwürdigkeiten*. Se sabe que Sócrates creía recibir, mediante una voz divina y misteriosa, advertencias que dirigían su conducta y que, ante todo, le prohibían ciertas acciones. Mucha tinta se ha empleado en el tema de este demonio, en interpretaciones tanto místicas como racionalistas. Hamann, que ejerció una gran influencia sobre Herder y sobre Goethe, afirmaba que todos los grandes genios obedecieron igualmente a su demonio. También habló Goethe de lo demoníaco como de una especie de halo creador al que hay que abandonarse sin reserva. Sus ideas sobre lo demoníaco, por otra parte, sufrieron algunas variaciones: tan pronto le parece que es únicamente lo inconsciente, tan pronto la Naturaleza, como lo Divino. En el veintavo libro de *Poesía y Verdad*, y en una carta a Eckermann del 2 de marzo de 1831, lo definió negativamente como lo que no se puede reducir a la razón ni al intelecto. A veces se refiere a ciertos impulsos mórbidos a los que abandonarse para ejercer la creación literaria. Finalmente, concede una gran importancia a lo que él llama «lo demoníaco exterior», que consiste en una intervención del azar. De una forma general, los estudiosos de la estética, que, bajo la influencia de Goethe, han tratado de demoníaco a cierto temperamento creador, han entendido en esto un abandono incondicional a todos los arrebatos espontáneos del impulso creador”. Souriau, Étienne, *op. cit.*, p. 425.

<sup>267</sup> Nuwàs, Abu, *Khamriyyat...*, *op. cit.*, p. 57.

copa contiene una alegre bebida humana y también los ríos del Paraíso”<sup>268</sup>. No sólo resulta, pues, un factor esencial para acortar las distancias interpersonales e invitar a la interpelación del otro, sino que también actúa como un desencadenante de lo trascendente.

En el conocido “Amistad a lo largo”, Jaime Gil de Biedma expresa el anhelo comunicacional que se halla implícito en el hecho de reunirse informal y fraternalmente para charlar, estableciendo un momentáneo asidero, una resistencia contra la irreparabilidad del *tempus fugit* mientras se discute, precisamente, sobre la amistad en el marco del fluir temporal, que mediante la palabra se logra trascender.

Pasan lentos los días  
y muchas veces estuvimos solos.  
Pero luego hay momentos felices  
para dejarse ser en amistad.  
    Mirad: somos nosotros.  
Un destino condujo diestramente  
las horas, y brotó la compañía.  
Llegaban las noches. Al amor de ellas  
nosotros encendíamos palabras,  
las palabras que luego abandonamos  
para subir a más  
empezamos a ser los compañeros  
que se conocen  
por encima de la voz o de la seña.  
Ahora sí. Pueden alzarse  
las gentiles palabras  
—esas que ya no dicen cosas—,  
flotar ligeramente sobre el aire;  
porque estamos nosotros enzarzados  
en mundo, sarmentosos  
de historia acumulada,  
y está la compañía que formamos plena,  
frondosa de presencias<sup>269</sup>.

Ese “dejarse ser en amistad” ese abandono del ego que, como un río tumultuoso, avanza hacia la confluencia suprapersonal, supone abrir de par en par las puertas al hecho de la alteridad, a esa compañía “plena, / frondosa de presencias”, y la progresión de la soledad a la solidaridad mediante lo que Ioana Gruia llamó la “ternura inteligente”<sup>270</sup>, la voluntad de entenderse y entender con un ejercicio de inteligencia. Del mismo modo, nuestros autores subliman la amistad, que es una experiencia clave para ahondar en su

---

<sup>268</sup> Dronke, Peter, *La individualidad poética en la Edad Media*, Madrid, Alhambra, 1981, p. 73.

<sup>269</sup> Gil de Biedma, Jaime, “Amistad a lo largo”, en Riera, Carme (ed.), *op. cit.*, pp. 187-188.

<sup>270</sup> Gruia, Ioana, “La «ternura inteligente» como posible categoría de análisis a la poesía de Jaime Gil de Biedma”, en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, nº 33, 2008, pp. 255-266. En: [http://www.fuesp.com/pdfs\\_revistas/cilh/33/cilh-33-5.pdf](http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cilh/33/cilh-33-5.pdf) [Consultado: 28-4-2015]

experiencia y en la experiencia de aquel que se sitúa al otro lado de la copa, frente a ellos, frente a nosotros.

### 2.5.2. El otro poético

No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera. El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer<sup>271</sup>.

[...] es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin deja de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte<sup>272</sup>.

Ahí yace la posible quiebra de la poesía “contemporánea”: su incapacidad para dirigirse a un público “normal” y su exclusiva dedicación a un público “artista”: la famosa minoría de que tanto gustaba Juan Ramón Jiménez y cuya escasez numérica alarmó ya a algunos miembros de la generación del 27, que comenzaron a darse cuenta del carácter levemente monstruoso (desde un punto de vista no estético) de una poesía, cuya condición, al parecer indispensable, era el progresivo enrarecimiento de sus lectores. Porque, al principio, la cosa no había preocupado al escritor. El individualismo contemporáneo que en sus inicios, de Baudelaire a Valle Inclán, se presentó como orgulloso aristocratismo, sostenía y fortalecía enérgicamente al poeta en su soledad y le llenaba de desdén por los “filisteos”, el adocenado público burgués que en su mediocridad materialista se volvía de espaldas a un arte para él incomprensible, y que acaso hubiera sido concebido en son de befa<sup>273</sup>.

El banquete, las reuniones presididas por el afecto amical, son algo así como un ritual de reconocimiento y reafirmación de uno mismo mediante el reflejo que le devuelven los ojos del amigo. Los requisitos: el abandono y disolución de uno mismo, la humildad y la receptividad, para lo cual bien nos puede servir el ejemplo del poeta francés Armand Robin, que se entregó desafortunadamente a la difuminación de sí mismo en el marasmo del acto comunicacional. Y lo hizo hasta sus consecuencias más extremas, hasta “enzarzarse en mundo” de una forma absoluta, pues

Armand Robin no será un poeta de la declamación, de la oratoria. Concebirá su lirismo como una forma de inversión. En lugar de la inspiración, privilegiará la información; preferirá la recepción a la enunciación, y sacrificará su propio ego a una insaciable curiosidad por los demás. Apasionado de las lenguas, entendía cuarenta, dieciocho de ellas a la perfección, entre ellas el español, el inglés y sobre todo el ruso. Gracias a este saber, Armand Robin pudo consagrarse de manera exclusiva a la escucha sistemática de la onda corta de radio. Desde la Ocupación hasta su misteriosa muerte en París, en 1961, Armand Robin fue un “escuchador”, en el sentido en que Duchamp decía de sí

---

<sup>271</sup> Borges, Jorge Luis, “La casa de Asterión”, en *El Aleph*, Madrid, Alianza, 1996, p. 68.

<sup>272</sup> Paz, Octavio, *El arco y la lira*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 266.

<sup>273</sup> Bousoño, Carlos, *op. cit.*, II, p. 377.

mismo que era un “respirador”, es decir, adepto de una práctica a priori pasiva que privilegiaba el material de la vida misma antes que el del arte, a veces tautológico. [...] La elección de una política de recepción frente a una política generalizada de emisión, de imposición, la elección de cierta humildad —que algunos llamarán debilidad— [...] Cazador de frases que no eran suyas, “necesitaba todas las noches convertirse en todos los hombres y en todos los países”<sup>274</sup>.

Trasladado al ámbito poético, esto viene a significar, por una parte, el reconocimiento de la tradición, de todas las voces que nos precedieron, en un diálogo intertextual con una infinidad de autores (ya infinitos en sí mismos). Asimismo, supone el reconocimiento de un *pathos* compartido, de un conjunto de intuiciones esplendorosas que parecen emanar de una inteligencia superior, única y múltiple al mismo tiempo. Ahora bien, por otra parte, supone la aceptación del receptor —del lector en este caso— como parte fundamental del proceso creador, que se concibe como una celebración existencial poblada de presencias ausentes. Se trata del clásico *je est un autre* (“yo es otro”) rimbaudiano o, por citar a Seferis,

[...] y un alma  
si quiere conocerse  
en un alma  
ha de verse<sup>275</sup>.

Para intensificar ese reconocimiento propio en la figura del otro se echa mano, naturalmente, de símbolos de toda índole en el ámbito del banquete, aunque acaso el más común sea —como ya se sugirió, por tener una enorme tradición literaria a sus espaldas— el del vino. Ese banquete, que no deja de ser una reproducción, a una escala menor (familiares, amigos, etc.), de la fiesta —y, al igual que en ella, la danza juega un papel destacado a pesar de que en época clásica vaya a ser frecuentemente eliminada—, el banquete, repetimos, es el marco adecuado para una lucidez inducida por la ebriedad colectiva, una especie de inteligencia interpersonal que deviene suprapersonal.

El análisis de la poesía simposiaca lleva a las mismas conclusiones. Hallamos en ella los temas eróticos y satíricos, al tiempo que los trenéticos y los hímnicos: trátense de elegía o de escolio, el panorama es el mismo, como hemos de ver más despacio. Es el momento de alegría de la fiesta, pero también el momento de oración y de reflexión, también de sátira y burla con finalidades apotropaicas<sup>276</sup>.

---

<sup>274</sup> Jouannais, Jean-Yves, *op. cit.*, pp. 34-36.

<sup>275</sup> Seferis, Yorgos, *Mithistórima y otros poemas*, Barcelona, Orbis, 1983, p. 20.

<sup>276</sup> Rodríguez Adrados, Francisco, *Orígenes...*, *op. cit.*, p. 31.

Nuwás, genuino y anterior producto —como el propio sufismo, que por entonces se hallaba en su fase embrionaria— de la mezcolanza arábigo-persa, parece otorgar un mayor peso comunitario al ritual del banquete que a la danza giratoria o *samá* (concebida como representación estética y espiritual del movimiento de los planetas), aunque no deja de ser curiosa su frecuente alusión a los movimientos giratorios (el vino *gira* de mano en mano, ofreciendo sus destellos pacificadores a todos y cada uno de los presentes) en sus poemas báquicos.

Veo en el vino  
una virtud  
que sólo encuentro  
en el amigo.  
Él es la rueda  
que desde antiguo  
hace rodar  
goce y placer  
como el molino<sup>277</sup>.

Durante las reuniones de bebedores, como rituales de raíz trágica que eran, solían hacerse referencias a la muerte —*memento mori* que a todos los bebedores (*potatores*) igualaba—, hecho que “suponía, al mismo tiempo, una admonición y una invitación a gozar del momento”<sup>278</sup>. Por eso, el interlocutor es exhortado a lo siguiente con hermosos versos:

Tú, cualquier hora que un dios te haga feliz, cógela con  
mano agradecida y no difieras las dulzuras a otro año,  
para que, estés donde estés, digas que has vivido a tu  
gusto<sup>279</sup>.

Así pues, un rasgo del sesgo vitalista de nuestros autores será su deliberada negativa a escindir del conjunto de sus congéneres, a no renunciar tozudamente a establecer una actitud convergente y empática para con los autores del pasado, para con los hombres del presente.

Ortega y Gasset resumía la historia del pensamiento occidental de raíz kantiana como un escenario en el que “un Yo solitario pugna por lograr la compañía de un mundo y de otros Yoes; pero no encuentra otro medio de lograrlo que crearlos dentro de sí”<sup>280</sup>. Y, no

---

<sup>277</sup> Nuwás, Abu, *Cantar...*, *op. cit.*, p. 171.

<sup>278</sup> Grupo Tempe, *El reino de la noche en la Antigüedad*, Madrid, Alianza, 2008, p. 96.

<sup>279</sup> Horacio Flaco, Quinto, *Odas...*, *op. cit.*, p. 413.

<sup>280</sup> Ortega y Gasset, José, *Kant*, en *O. C.*, IV, p. 35.

obstante, antes de que los filósofos de un naciente siglo XX se plantearan esta cuestión, desde la poesía —acaso porque en su caso la soledad resultaba más insoportable— ya se había planteado el tema de la otredad un siglo antes, desde el Romanticismo. John Keats (*Fig. 17*) ya retrataba al poeta como un ser que no teme que los cimientos de su tranquila existencia se tambaleen —hecho sobre el que teorizaba a partir de su concepto de “capacidad negativa”<sup>281</sup>— al descubrir la diferencia, puesto que él mismo posee una identidad débil, o incluso una ausencia de ella.

En cuanto al carácter poético en sí [...] no es en sí, no tiene una noción de individualidad, no tiene un yo; es todo y nada, no tiene carácter, disfruta de la luz y de la sombra; vive en el gusto, sea agradable o desagradable, excelso o bajo, rico o pobre, vulgar o elevado. Disfruta tanto al concebir un Yago como una Imogena. Lo que deja en estado de shock al filósofo virtuoso hace las delicias del poeta camaleón. No le molesta deleitarse con el lado oscuro de las cosas más que con el lado luminoso [...] Un poeta es lo menos poético de todo cuanto existe; como no tiene identidad, continuamente informa y ocupa otros cuerpos; el sol, la luna, el mar y los hombres y mujeres, que son criaturas de impulsos, son poéticas y tienen atributos inmutables —el poeta no los tiene, no tiene identidad<sup>282</sup>.



*Fig. 17.* William Hilton, *Retrato de John Keats* (fecha desconocida), óleo.

Ésta es una cuestión que Rainer Maria Rilke retomaría décadas más tarde, también dentro del género epistolar, en sus magníficas *Cartas a un joven poeta*:

---

<sup>281</sup> Concepto acuñado por Keats (“*negative capability*”) en una de sus cartas a sus hermanos George y Thomas, y que consistiría en la capacidad trágica de mantenerse en medio de la incertidumbre y la duda sin tratar de agarrarse a hechos o a la razón. En Keats, John, *Letters of John Keats to his family and friends* (ed. Sidney Colvin), Adelaide, University of Adelaide, 2014, p. 24. En: <https://ebooks.adelaide.edu.au/k/keats/john/letters/complete.html> [Consultado: 13-12-2014].

<sup>282</sup> *Ibidem*, p. 76 (Trad. propia).



Pues no sólo por desidia se repiten las relaciones humanas con tan indecible monotonía y sin renovación alguna de un caso a otro, sino también por temor y recelo ante cualquier vivencia nueva y de imprevisible trascendencia, que uno cree superior a sus fuerzas. Pero sólo quien esté apercibido para todo, sólo quien no excluya nada de su existencia —ni siquiera lo que sea enigmático y misterioso— logrará sentir hondamente sus relaciones con otro ser como algo vivo. Sólo él estará en condiciones de apurar por sí mismo su propia vida. Pues en cuanto consideramos la existencia de cada individuo como una habitación mayor o menor, queda de manifiesto que los más sólo llegan a conocer apenas un rincón de su aposento. Un sitio junto a la ventana. O bien alguna estrecha faja del entarimado, que van y vienen recorriendo de un lado para otro. Así disfrutaban de alguna seguridad<sup>283</sup>.

Y también encontramos esta defensa de la postura antiindividualista del poeta en Eliot, influido fuertemente por Keats. El vidente —que también es el poeta— de *La tierra baldía*, Tiresias, recaba los rasgos keatsianos del poeta: no es ni actor ni mero espectador debido a su capacidad para empatizar, no es ni hombre ni mujer y, además, es impersonal, carece de identidad<sup>284</sup>.

En una carta de 1817 señala que el poeta no tiene *a proper self*, un yo fuerte. Como contrapartida, tiene la posibilidad de empatizar con lo que lo rodea. “Si un gorrión viene ante mi ventana tomo parte en su existencia y picoteo en el ripio”, escribe. A menudo dice sentirse invadido por la personalidad de parientes y amigos. [...] Si se afirma, como hace Keats, que la *condición poética* por excelencia es la impersonalidad, la no identidad —y su correlato positivo como empatía—, entonces la subjetividad en tanto mostración explícita del yo del poeta no puede estar presente en la obra. En todo caso, si se desea utilizar alguna experiencia del yo del poeta, se debe acceder a ella como si se tratara de cualquier objeto externo. [...] Si la personalidad del poeta no obstruye el contacto con el objeto poético, éste puede darse plenamente en el poema. Recuérdese el pasaje ya citado de Schiller: “el objeto lo posee [al poeta] por entero”. La impersonalidad y la empatía son, entonces, el fundamento de la objetividad del poema. Y si la poesía expresa emociones o sentimientos, lo hará “por su tema”, esto es, por la capacidad de dar plenamente un objeto o situación determinados. Esto se ve repetidamente en los poemas y cartas de Keats. Se trata de lo mismo que postula Eliot cuando habla de la necesidad de encontrar lo que él llama *correlatos objetivos*<sup>285</sup>.

Y es mediante los “correlatos objetivos”<sup>286</sup> como se logra conectar con el lector, gracias a la impersonalidad y la empatía que producirían unos símbolos universales fuertemente evocadores. Por eso, la poesía no sería rendirse a la emoción, sino más bien escapar de esa emoción; y no sería una expresión personal, sino precisamente la huida de esa personalidad. Porque la emoción debe tener “su vida en el poema y no en la historia del

---

<sup>283</sup> Rilke, Rainer Maria, *op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>284</sup> Llarull, Gustavo, “La tesis de la impersonalidad en John Keats y su influencia en algunas poéticas del siglo XX”, en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, n° 34, 2002, p. 196. En: [http://www.erevistas.csic.es/ficha\\_articulo.php?url=oai:ojs.revistas.fahce.unlp.edu.ar:article/3288&oai\\_id=en:oai\\_revista|165](http://www.erevistas.csic.es/ficha_articulo.php?url=oai:ojs.revistas.fahce.unlp.edu.ar:article/3288&oai_id=en:oai_revista|165) [Consultado: 21-10-2014].

<sup>285</sup> *Ibidem*, pp. 191-194.

<sup>286</sup> Eliot, Thomas Stearns, *El bosque sagrado*, San Lorenzo de El Escorial, Cuadernos de Langre, 2004, p. 319.

poeta<sup>287</sup>. Del mismo modo, y no casualmente en un gran admirador de la literatura anglosajona como Fernando Pessoa, hallamos su compulsiva tarea en la creación de heterónimos. Precisamente Álvaro de Campos, su heterónimo más whitmaniano —como ya demostramos en otra ocasión<sup>288</sup>—, gusta de parafrasear las mentadas nociones keatsianas “de impersonalidad y empatía en forma explícita”<sup>289</sup>.

Porque, hablando de Whitman, acaso el primer poeta en expresar sin ningún tipo de embozo esta fraternidad panhumana para con el hombre concreto —no sólo ya únicamente el lector—, esta actitud derivó en no pocas habladurías a propósito de su orientación sexual. El término *homosexual* no fue acuñado hasta 1890, y el término criminal *sodomía* era bien conocido en los textos legales, aunque por entonces los hombres se permitían una familiaridad mucho mayor entre ellos que la aceptada públicamente con las mujeres<sup>290</sup>.

Su ideal de colectividad es el de una “sociedad de amigos” —nombre primitivo de la antigua secta de los cuáqueros—. Una de sus palabras más significativas y características es *adhesiveness*, “adhesividad”, un término recogido de la jerga de los frenólogos que significa la capacidad para las amistades entre personas del mismo sexo. El poeta sublima sus inclinaciones homoeróticas en un ideal<sup>291</sup> de camaradería universal<sup>292</sup>.

Naturalmente, no debemos entender *hombres* en un sentido restringido: El *yo* poético whitmaniano, que pugna por fundirse constante y manifiestamente con el otro desde la primera edición de *Hojas de hierba* es tan pronto el de un hombre como el de una mujer, y la obra en sí es una apasionada defensa de la andrógina unión de fortaleza y ternura, de sagacidad e impulso, admirador<sup>293</sup> como fuera su autor de profeministas<sup>294</sup> como Frances Wright, George Sand o Margaret Fuller.

---

<sup>287</sup> Eliot, Thomas Stearns, cit. en Llarull, Gustavo, *op. cit.*, p. 194.

<sup>288</sup> Pérez Montagut, Miguel, “La sobreabundancia en Walt Whitman y Álvaro de Campos: encuentros y desencuentros en el terreno de la alteridad”, en Pérez López, Pablo Javier y Calderón Quindós, Fernando (comps.), *El pensar poético de Fernando Pessoa*, Morata de Tajuña, Manuscritos, 2010, pp. 153-168.

<sup>289</sup> Llarull, Gustavo, *op. cit.*, p. 196.

<sup>290</sup> Killingsworth, Jimmie, *The Cambridge Introduction to Walt Whitman*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 18.

<sup>291</sup> Ideal en el cual, por cierto, el mismo Dios ocupa un lugar preponderante y predilecto tras la muerte, dentro de la tradición de la mística más carnal: “Mi *rendez vous* ha sido fijado. Es cosa cierta. / Allí estará el Señor, esperando mi prevista llegada. / El gran camerado, el fiel amante por quien me consumo, estará allí”. En Whitman, Walt, *op. cit.*, I, p. 199. El término erróneo “*camerado*” consta en el original y obedece a sus frustrados intentos de aprender español.

<sup>292</sup> Whitman, Walt, *Canto a mí mismo*, Madrid, Edimat, 1999, p. 30.

<sup>293</sup> No deja de ser cierto, por otra parte, que el rol de mayor importancia que asignó el poeta a las mujeres en más de una ocasión —pues no lo olvidemos: Whitman se enorgullece de sus propias contradicciones— fue el de procreadoras: “Soy el poeta de la mujer como el del hombre / y digo que tan grande es ser mujer

No son en absoluto menos que yo.  
Tienen el rostro tostado por soles brillantes y vientos que soplan;  
Sus carnes tienen toda la divina elasticidad fortaleza.  
Sabían nadar, remar, cabalgar, luchar, cazar, correr, golpear, retroceder, avanzar, resistir,  
defenderse.  
Son lo esencial por derecho propio. Son serenas, claras, completamente dueñas de sí mismas<sup>295</sup>.

Así pues, el autor es muy consciente del valor nacional, pero también universal, desde una perspectiva humanística de sus composiciones; de sus composiciones, y su cuerpo desprende un magnetismo que “atrae hacia sí a todos los elementos reales e imaginarios del panorama nacional, funde presente y futuro y anuncia el credo del amor entre hombres (esa *adhesiveness* acuñada por él) cual si de un crisol social y político se tratara”<sup>296</sup>.

Me parece que hay otros hombres en otras tierras anhelosos y pensativos. [...] Y me parece que, si pudiera conocer a esos hombres, me vincularía a ellos como me sucede con hombres de mis propias tierras.  
Oh, sé que seríamos hermanos y amantes<sup>297</sup>.

Sobre Whitman, referencia obligada para cualquier poeta primerizo, otro de sus grandes hallazgos es la ampliación del terreno reservado al otro. No conforme con admitir el valor del pasado (la tradición) y el presente, el poeta se proyecta hacia el lector del futuro en uno de sus poemas más celebrados.

A vos, que aún no habéis nacido, dedico estos cantos  
esforzándome por alcanzarlos.  
Cuando leáis esto, yo que ahora soy visible me habré  
tornado invisible;  
Entonces seréis vos, denso y visible, quien se dará cuenta  
de mis poemas, quien se esforzará en alcanzarme,  
Imaginándoos cuán feliz seríais si me fuera dado estar a  
vuestra era, y convertirme en vuestro camarada;  
Que sea, pues, como si estuviera a vuestro lado. (No creáis  
demasiado que no estaré entonces a vuestro lado)<sup>298</sup>.

---

como hombre / y digo que nada es más grande que la madre de los hombres”. Whitman, Walt, *Poesía...*, *op. cit.* I, p. 123.

<sup>294</sup> Kaplan, Justin, *op. cit.*, p. 63.

<sup>295</sup> Whitman, Walt, *Poesía...*, *op. cit.* I, p. 243.

<sup>296</sup> Martín, Félix, *op. cit.*, p. 78.

<sup>297</sup> Whitman, Walt, *Poesía...*, *op. cit.*, II, p. 43.

<sup>298</sup> Whitman, Walt, *Hojas de hierba*, México D. F., Fontamara, 1997, pp. 32-33.

Y no se trata de escribir, como acabaran por hacer los románticos para una posteridad abstracta que celebre sus versos. El interlocutor de Whitman es universal en su concreción carnal, y lo es a pesar de su inexistencia en el momento de ser aludido, a pesar de ser por entonces aún hipotético. El poeta prefigura al lector, y finalmente éste reconstruye al poeta y a su tiempo, y los poetas más recientes han tomado el relevo decididamente de esta nostalgia incluso de aquel otro —ese lector con un nombre, con mayúsculas, concreto— que está por existir, dotándolo de una categoría literaria de primer orden. Así sucede, por ejemplo, cuando el malogrado Víctor Botas exclama:

Te echo tanto de menos, mi futura  
amiga inconcebible. Si me fuera  
posible oír tu voz, mirar tus ciegos  
ojos, tu sonrisa inefable, esa  
secretísima forma con que pasas  
por lugares anónimos que niegan  
toda limitación. [...] Sospecho  
que en la noche indistinta ya comienzas  
a irte reconociendo en esta página<sup>299</sup>.

En esta relación dialéctica con la ausencia, el proceso comunicativo es similar al descrito por Jouannais cuando afirma que “si es cierto que son los espectadores quienes hacen los cuadros, los hacen frente a los propios cuadros pero también frente a su ausencia”<sup>300</sup>.

Consecuentemente, en sus hábitos alimenticios —calóricos y poco sofisticados—, así como en sus maneras —poco elegantes, libres y llanas— o en sus amistades más próximas (*Fig. 18*) —en su mayoría granjeros, conductores, asalariados, etc.<sup>301</sup>— el poeta gustaba de demostrar su identificación con el hombre común, categoría en la que incluía también a los ladrones, marineros o prostitutas... al diferente, en suma, como aquél que representa lo marginal, lo monstruoso<sup>302</sup>.

Soy para aquellos que creen en los placeres desenfrenados; comparto orgías a medianoche con hombres jóvenes.  
Bailo con los que bailan y bebo con los que beben.  
El eco se llena de nuestros llamados indecentes; elijo a alguna persona de baja estofa para hacerlo mi más amado amigo;

---

<sup>299</sup> Botas, Víctor, *op. cit.*, p. 76.

<sup>300</sup> Jouannais, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 63.

<sup>301</sup> Kaplan, Justin, *op. cit.*, p. 15.

<sup>302</sup> Kaplan habla, por ejemplo, de su costumbre de beber directamente de botellas y jarros, o de usar jerga sureña como *Howdy*, o suburbial como *So long!*. Kaplan, Justin, *op. cit.*, p. 15.

Habrá de ser un proscripto, rudo, iletrado; tendrá que haber sido condenado por otros a causa de delitos cometidos;  
No fingir  más.  Por qué habrá de exiliarme de mis compañeros?  
Oh vosotras, personas que rehuye la gente; yo, al menos, no os rehuir <sup>303</sup>.

Más que adecuadas hubieran sido estas palabras escritas años antes, en una agradecida oda laudatoria —precisamente dirigida a Mecenas—, en la que insistí en su frecuente defensa del *aurea mediocritas*<sup>304</sup>:

Cuanto más cosas rechace uno en provecho propio  
tanto más obtendrá de los dioses. Desnudo me dirijo  
al bando de los que nada desean y, desertor, me impaciento  
por abandonar el partido de los ricos<sup>305</sup>.

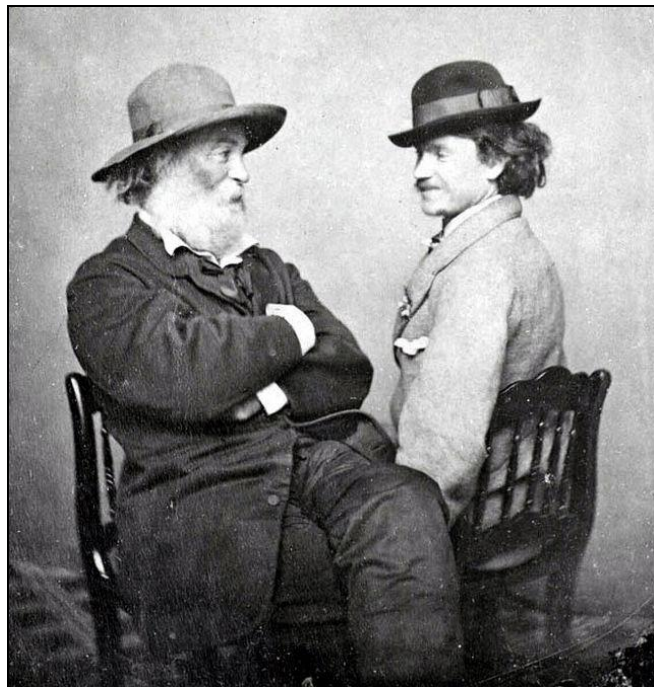


Fig. 18. M. P. Rice, Walt Whitman y su amigo Peter Doyle (circa 1869), fotografía.

<sup>303</sup> Whitman, Walt, *Poesía...*, *op. cit.*, I, p. 259.

<sup>304</sup> Otro t pico que, al igual que el del *carpe diem*, tiene un arraigo muy anterior a Horacio, si bien obviamente formulado de otra forma: Alvar lo remonta, como mínimo, a Teognis de Megara (siglo VI a. C.). Alvar, Antonio, "Intertextualidad en Horacio", en Estefanía, Dulce (ed.), *op. cit.*, p. 83.

<sup>305</sup> Horacio Flaco, Quinto, *Odas...*, *op. cit.*, p. 255.

### 2.5.3. La asimilación de la alteridad en el nuevo milenio

La templanza  
de estar entre las cosas sin anhelo,  
para anhelar estar entre las cosas. [...]   
Conviene endurecer,  
fragar sutiles.  
Y regresar al mundo, voraces,  
con más ansias<sup>306</sup>.

No hay que minusvalorar, por lo tanto, la aportación whitmaniana a la inspiración de este estudio, puesto que probablemente fue él quien marcó un antes y un después en la consideración, por parte del poeta, de romper los límites del arraigado solipsismo de la poesía occidental. Y, sin esta ruptura previa difícilmente se entendería que, ya en el siglo XX, la expansividad del yo poético no sólo haya superado la distancia respecto al lector, sino también respecto al resto de creadores, por mucho que esa distancia sea temporal. Ni que, en suma, la intertextualidad, como muestra de agradecida modestia, florezca en los versos de los autores de las últimas generaciones.

Más moderado —en el tono— y reflexivo se mostraría recientemente el argentino Daniel García Helder al recordar otro instante extinto en el contexto de una amistad casual y que ofrece una especie de interregno en el discurrir temporal que suena sorprendentemente goliardesco:

Amigos de una tarde de calor  
cuando abajo de la parra la cerveza  
nos hervía en las venas y había  
casi nada por hacer, del pozo  
llegaba un vaho de agua podrida  
y el relámpago nervioso en el anca de un caballo  
nos daba el espectáculo que el cielo nos debía:  
esa tarde sin aire y sin movimiento  
que parecía una piedra atascando el engranaje  
también pasó, luego  
todo pasa<sup>307</sup>.

Por ello, bien se puede afirmar que los autores del siglo XXI ya han dado otro paso más en el rastreo de sí mismos en el otro, en tanto que ni tan siquiera la existencia de una amistad previa se hace necesaria: cualquier ser humano presente, pasado o futuro puede contener, potencialmente, nuestro rostro perdido, como en el poema “L’amic”, dedicado

---

<sup>306</sup> Marzal, Carlos, *Ánima...*, *op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>307</sup> “En una charca de Armstrong”, García Helder, Daniel, en Fondebrider, Jorge (ed.), *op. cit.*, p. 286.

por Estellés al político y periodista Vicent Ventura, en el que las referencias intertextuales se usan como un método más de establecimiento simposiaco de diálogo:

Amic del cor, de l'ànima, del fetge,  
jo no sé fer rellotges, jo voldria  
anar plorant pel boulevard, la boira  
i preguntar-li a Brassens si has dinat<sup>308</sup>.

Se trata, por tanto, de admitir el rango de factor fundamental del receptor en el proceso comunicativo de la poesía, pues, supone descender de los ampulosos refugios del intelectual adocenado y readoptar una perspectiva antiquísima que reaparece en el siglo XX merced a determinadas corrientes estéticas. Ejemplos como el de Félix Fénéon ponen en tela de juicio la unilateralidad del hecho artístico y, al mismo tiempo, las propias bases de un sistema de producción cultural envenenado por su propia deriva mercantilista.

Producir, para Félix Fénéon, lejos de las connotaciones capitalistas y vanidosas, no se podría afrontar más que en su sentido etimológico estricto, el más generoso: “poner delante”. En este caso, poner una obra ante el público, compartir un impulso, un arrebato; el sacerdocio completamente alegre de un hombre que no estaba enamorado de su nombre<sup>309</sup>.

Pero, ¿cómo se ha llegado hasta aquí? ¿Por qué, a día de hoy, el hecho de la otredad fascina tanto a nuestros autores hasta ocupar un lugar central en su producción? No es, como hemos visto ya en el subapartado anterior, flor de un día, y posee en otros países una apreciable cantidad de teóricos que se preocupan por ella. En España parece haber llegado algo más tarde —poco después de la Guerra Civil española—, pero los métodos de objetivización lírica ya habían sido sugeridos por Antonio Machado. Para el poeta sevillano, el carácter heterogéneo del ser es una tensión entre el yo y lo otro en la que éste se va convirtiendo en algo propio. Lo otro es aquello que busca al creador en el poema, le habla, hasta el punto de que “hasta no ser otro somos a medias. En este sentido, lo que hace el símbolo es dialogar con la mitad ausente, dejando aparecer lo otro en la realidad del lenguaje”<sup>310</sup>. Algunas de las técnicas de objetivización propuestas por Machado son

---

<sup>308</sup> Andrés Estellés, Vicent, *L'amant de tota la vida*, en *op. cit.*, VII, p. 37.

<sup>309</sup> Jouannais, Jean-Yves, *op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>310</sup> López Castro, Armando, “Antonio Machado y la búsqueda del otro”, en *Estudios Humanísticos. Filología*, nº 28, 2006, pp. 28. En: <http://machadoenbaeza.es/panel/wp-content/uploads/2011/09/2006-ARMANDO-L%C3%83%C2%93PEZ-CASTRO.pdf> [Consultado 11-12-2014].

[...] el uso de la primera persona del plural (“nosotros”) en vez de la primera del singular, o más frecuentemente aún, la interpelación a un “tú” que, al menos, disimula y encubre la “impertinente” presencia del vitando “yo”. Todo ello se acentúa y acrece al llegar la nueva época, pero además aparecen novedades significativas. [...] sus recursos de distanciamiento no sobrepasan con frecuencia el tipo “disfraz” [...]. La poesía de la posguerra, aunque no deja de emplear también este último género de artificio, practica otro más peculiar. La creación, por parte del poeta, de “personajes”<sup>311</sup>.

Semejante reacción se produce, según Carlos Bousoño, como reacción al extremado individualismo que se había venido dando tanto con el Romanticismo como con la poesía contemporánea<sup>312</sup>, y que se encontraba, ya por entonces, agotado. Ante esa postura anterior que se mostraba insolidaria y negadora con la noción de otredad, la nueva época —iniciada en España aproximadamente en 1947, tras una incubación previa de varios años—,

[...] consistirá en la afirmación y la solidaridad del escritor con respecto a la colectividad. Dentro de esta nueva situación en que el prójimo vuelve a cobrar figura de existencia, tenía forzosamente que parecer grave deficiencia de la poesía contemporánea antecedente el minoritarismo a que su técnica (implicación, irracionalismo) le condenaba. Antes, al contrario, durante la época que hemos llamado contemporánea, la ratificación del público no era sentida como una tara, ya que el individualismo ambiente, tal como era concebido, proporcionaba al escritor un aristocrático desdén por el “vulgo necio”, cuyo aplauso no era interesante procurar<sup>313</sup>.

Naturalmente, no se da nunca una reacción pura, completamente pendular, a un movimiento anterior, sino que cada período aprovecha algún elemento de los anteriores que conserve aún su validez para enriquecer su punto de vista. Y esos elementos de continuidad modifican —pues de lo contrario la Historia sería una encerrona sin fin— todo el nuevo sistema de relaciones, haciendo que se haga imposible recaer en el mismo lugar que se abandonó tiempo atrás. Así, cuando las viejas teorías keatsianas no resultaban más que una benigna declaración de intenciones ya alejada en el tiempo que trataba simplemente de disfrazar el yo lírico, su sucesiva reinterpretación termina por producir algo de mayor alcance. Algo que requería una cantidad de tiempo apreciable y que, muy probablemente, no habría sido lo mismo de no haber sido impulsado por la relativa popularización de algunos pensadores como Ortega o Heidegger.

---

<sup>311</sup> Bousoño, Carlos, *op. cit.*, II, p. 401.

<sup>312</sup> Es necesario aclarar que, debido a la fecha en la que afirmaba tales cosas (1961), cuando Bousoño usaba este término, lo hacía para designar la poesía anterior a la posguerra.

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 393.



En otras palabras: la ley de contradicción en unos elementos y de continuidad en alguno que estamos examinando permite que los hechos de cultura se ofrezcan bajo forma de historia, o sea con irreversibilidad. Como réplica al impudor romántico, la poesía contemporánea había propendido a disimular la omnímoda presencia del yo, y este objetivismo, aunque sólo fuese disfraz del más agudo subjetivismo, no podía menos de complacer a los poetas “poscontemporáneos”, que se proponían superar en una actitud colectivista el egotismo anterior. En este intento de salir de sí mismos hacia la realidad de fuera, que no era ya un mero reflejo y creación del yo, como antes, sino que tenía una existencia independiente y previa a la realidad íntima (en curiosa y no casual coincidencia con la pretensión principal de la filosofía orteguiana, superación del idealismo precedente), los escritores actuales podían aprovechar la técnica objetivizante “contemporánea y aun hacerla llegar a un punto de mayor plenitud, pues ahora no se trataba ya de un artificio disimulador”<sup>314</sup>.

El hacedor de versos deja de sentirse entre sus congéneres tan incómodo como el apaleado albatros baudelairiano que, “majestuoso dominador de los cielos, una vez descendido entre los hombres, sufre las burlas de un público atraído por intereses muy distintos”<sup>315</sup>. Dicho esto, ¿cambia socialmente el posicionamiento social del poeta? La respuesta, como es fácil de imaginar, es no, y ya lo manifestó el citado filósofo italiano Nuccio Ordine: seguimos inmersos, es cierto, en una sociedad en la que prima el utilitarismo y en la que mira con displicencia cualquier manifestación artística o científica que no ofrezca un “rendimiento” práctico, palpable y a corto plazo<sup>316</sup>. Y fuera de esa lógica como el que más, la figura del poeta no tiene cabida y sigue siendo, nunca mejor dicho, un verso suelto. No obstante, este hecho lo vive con naturalidad y humildad: tras reconocer al prójimo, se define como uno más entre los iguales, asumiendo, como figura que cambia con los tiempos y con la sociedad, que “no es ya un dios, ni su vicario. No es siquiera el primer tenor de la ópera. Es, por el contrario, uno de tantos, sin privilegios, no situado por encima de la responsabilidad civil”<sup>317</sup>. Alejadas de un ejercicio solipsista de exhibicionismo literario, pues, las nuevas generaciones de poetas adoptan diversas estrategias con tal de alcanzar la experiencia de la otredad y de ahondar en ella, y ello —naturalmente— también como proceso dinámico para afrontar la cuestión de la propia personalidad, de la autopercepción.

Lejos, pues, de la “autonomiación con nombres y apellidos”, señalada para la poesía anterior (J. Siles, 1991: 168), existe ahora una tendencia a la desaparición del yo individual, que se manifiesta textualmente de diferentes formas. Desde el punto de vista gramatical, frente al distanciamiento que supone el uso del monólogo dramático, tan utilizado en la poesía de los 80, la poesía publicada a partir de los 90 se inclina más por una impersonalidad que, sin prescindir aún del uso de la primera persona, utiliza cada vez más variantes textuales como la escritura en tercera persona del

---

<sup>314</sup> *Ibidem*, p. 399.

<sup>315</sup> Ordine, Nuccio, *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*, Barcelona, Acantilado, 2013, p. 12.

<sup>316</sup> *Ibidem*.

<sup>317</sup> Bousoño, Carlos, *op. cit.*, II, pp. 417-418.

singular, en segunda —en una dicción especular del yo—, e incluso la expresión en un nosotros plural, genérico e impersonal. [...] Además de la negación explícita de uno mismo y de la sensación de enajenación y duplicidad derivada de ella, que recuerdan en ocasiones las antítesis juanramonianas, la disminución del yo se manifiesta en estos poemas a través de los elementos insignificantes o ridículos con los que los hablantes se comparan y que utilizan para definirse. La tendencia a la humanización o a la representación cotidiana y antiheroica de los personajes poéticos propia de la poesía anterior, se intensifica y evoluciona aquí en la recreación de seres anónimos y sin importancia, cuya precaria o angustiosa existencia se ve amenazada por constantes peligros. [...] Estas formas de negación y de disminución del yo y de la identidad de los hablantes suelen ir asociadas a un sentimiento de desubicación espacial. Así como no se sabe quién se es, tampoco se conoce dónde se está, de dónde se viene y a dónde se pertenece, lo que se traduce en un sentimiento general de desarraigo<sup>318</sup>.

Y, en fin, esa “desubicación espacial” se traduce en el hecho de que nuestros autores otorguen una enorme importancia, como se sugirió anteriormente, a la abundante temática viajera, que es a menudo una excusa para escapar del limitado recinto que nos impone el —por lo demás difícil— tradicional tema del autoconocimiento. Así, los problemas identitarios del hablante, que adopta progresivamente un yo cada vez más débil y distanciado, “se reflejan en la falta de reconocimiento de uno mismo y en la sensación de enajenación y otredad”<sup>319</sup>.

Cualquier situación, por lo demás, es conveniente para el poeta con tal de establecer vínculos con la otredad. Desde los susodichos viajes tan caros a Martín López-Vega, los diálogos poéticos como el que suscribe Àngels Gregori con Teresa Pascual en *Herències* (2011), la normalización de las relaciones civilizacionales con Oriente que promueve la obra de Laura Casielles o el tema de la infancia —tan propicio a la inclusividad para con el otro— por parte de Pablo Javier Pérez López. Bien mirado, la experiencia de la paternidad supone un adecuado punto de partida, como es el caso de Carlos Marzal en “Dedos de niño”:

Más hijo yo que tú,  
                                    me redescubro.  
Más padre tú que yo,  
                                    te me antecedes.  
Tengo la certidumbre, por tu guía,  
de aquello que no sé, pero que supe,  
de aquello que perdí, pero que hoy tengo,  
cuando me tienes tú, corazón índice,  
para heredarme a ti,

---

<sup>318</sup> Llorente, María Ema, “Tendencias en la poesía española actual: de la experiencia a la fantasía, el desarraigo y el agonismo”, en *Hipertexto*, nº 11, 2010, pp. 12-14. En: [http://portal.utpa.edu/utpa\\_main/daa\\_home/coah\\_home/modern\\_home/hipertexto\\_home/docs/Hiper11Llorente.pdf](http://portal.utpa.edu/utpa_main/daa_home/coah_home/modern_home/hipertexto_home/docs/Hiper11Llorente.pdf) [Consultado 6-6-2014].

<sup>319</sup> *Ibidem*, p. 12.

reminiscente<sup>320</sup>.

Aunque quizá, para algunos de nuestros autores sea esta una experiencia que aún no ha llegado el momento de hollar.

---

<sup>320</sup> Marzal, Carlos, *Ánima...*, *op. cit.*, p. 21.



### **3. CONTEXTUALIZACIÓN DE LOS AUTORES ESTUDIADOS**



Transición: nombre del proceso de adaptación administrada a un orden electrónico y financiero globalizado en los territorios geopolíticamente periféricos del capitalismo posindustrial, identificados con un concepto indefinido de modernidad y modernización, oscuramente sobrepuesto a instituciones sociales y políticas, y tradiciones culturales premodernas, no modernas, antimodernas, poscoloniales o autoritarias, maquilladas por las estrategias mediáticas de la sociedad del espectáculo. También llamada posmodernidad<sup>321</sup>.

El 20 de noviembre de 1975 muere Francisco Franco, que gobernara con puño de hierro durante casi cuarenta años el Estado español. A pesar de las resistencias al cambio de los sectores más conservadores del régimen (el denominado *búnquer*), se inicia un proceso imparable que había venido prefigurándose ya con el aperturismo incentivado desde el propio franquismo en la década de 1960. Hagamos un poco de memoria, pues no es posible entender la década de 1970 en España sin tener en cuenta los cambios operados en territorio español en la década precedente.

El carácter autárquico de la economía española, residuo fascista en una Europa dominada por las democracias parlamentarias burguesas, se le antojó insostenible incluso a los propios hombres fuertes del régimen. Es por ello que fue necesario lavar y promocionar la imagen exterior del país con tal de aliviar, con capitales extranjeros provenientes del turismo, la devastada situación de nuestro país. Con tal de conseguirlo, entre otros hechos significativos, se favoreció

[...] el auge de la industria turística en la España de los sesenta que introdujo en el mercado tanto divisas como intercambio de cuerpos, ideas y modos, o la lejana y leve apertura de la férrea censura de los medios de comunicación impulsada en 1963 por el entonces ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne<sup>322</sup>.

El resultado fue todo un éxito en términos económicos, hecho que parecía augurar una salud de hierro para el sistema, que parecía ser capaz de legitimarse y perpetuarse *ad aeternum*. Pero como pronto se hizo más y más patente, esa recuperación económica resultó, a medio plazo, un auténtico caballo de Troya para el inmovilismo de las instituciones franquistas. El fin del aislamiento económico comportó también una entrada masiva de referencias culturales y políticas que amenazaron con desestabilizar —como así fue, finalmente— el orden establecido. La cultura pop, la lucha por los

---

<sup>321</sup> Subirats, Eduardo (ed.), “Introducción”, en *Intransiciones. Crítica de la cultura española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 13.

<sup>322</sup> Vilarós, Teresa, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998, p. 17.

derechos civiles, Mayo del 68, el asentamiento del libre mercado y otros hechos fundamentales de esta época convulsa se filtraron en un país que, en los anteriores treinta años, había resultado del todo impermeable a influencias externas.

El proceso resultó ser irreversible: para cuando Franco dejó de respirar, la deriva sociopolítica española ya se había dirigido ineluctablemente hacia el fin del régimen y hacia la incorporación a la lista de países democráticos occidentales. Se trataba, posiblemente, de una deriva inevitable, teniendo en cuenta el contexto internacional, así como nuestro devenir histórico y económico tras la Guerra Civil. Pero el proceso no iba a ser fácil, y supuso un arduo tira y afloja entre los diferentes actores sociales del panorama nacional. Se aprobó la Ley para la Reforma Política (1977); se celebraron los primeros comicios electorales desde 1939 (1977) en los que resultó vencedor la UCD de Adolfo Suárez; se consensuó una Ley de Amnistía (1977) para, entre otras cosas, blindar a aquellos cargos franquistas que pudieran haber sido acusados de delitos contra la humanidad; se firmaron los Pactos de la Moncloa (1977); se aprobó la Constitución española (1978)... El resto es una historia conocida, y la historiografía mayoritaria se ha encargado de extender sus bonanzas y su carácter modélico a los cuatro vientos, con una feliz conclusión incluida:

La sociedad española lleva experimentando en las últimas décadas un intenso proceso de cambio que, en última instancia, está llevando al surgimiento de las características propias de las sociedades industriales avanzadas, entre las cuales la moderación sociopolítica de valores, actitudes ciudadanas y de prácticas institucionales demuestra cada vez más su naturaleza de rasgo estructural asociado al incremento de la complejidad social y a la necesidad de preservar el consenso democrático<sup>323</sup>.

No obstante, y pasados los años de la candidez inicial y el optimismo desmedido, la situación del país del que nuestros poetas son oriundos ha desvelado su reverso más amargo. Por eso, otras opiniones como la de Teresa Vilarós se muestran menos complacientes y más críticas con nuestra historia más reciente:

Un repaso a los textos publicados en la España del posfranquismo evidencia una voluntad de construcción de un pasado histórico, dedicado no sólo a no mostrar ninguna de sus lacras sino, más agresivamente, a reconformar este pasado de acuerdo a criterios aceptables desde y para la nueva comunidad europea en la que la España de la posdictadura se está insertando. Dentro de esos criterios, el “lavado de imagen” característico de la España democrática, y promovido en general desde los estamentos oficiales, responde a un proceso de invención cultural. [...] Instituciones,

---

<sup>323</sup> Benedicto Millán, Jorge, “Sistemas de valores y pautas de cultura política predominantes en la sociedad española (1976-1985)”, en: Tezanos, José Félix; Cotarelo, Ramón y De Blas, Andrés (eds.), *La transición democrática española*, Madrid, Sistema, 1989, p. 606.



fundaciones, premios y programas culturales, respondiendo a la necesidad colectiva de renovación histórica, dieron voz y visibilidad al imaginario social y tradujeron en práctica cultural la voluntad europea del país. [...] En este sentido, más de veinte años después del fin del régimen franquista, podemos decir que la política cultural oficial de la democracia socialista siguió en España eficaces directrices<sup>324</sup>.

Esta última afirmación, un tanto enigmática —y tan poco habitual en los intelectuales de su generación, aunque es de justicia citar las excepciones de Teresa Vilarós o Eduardo Subirats<sup>325</sup> en el ámbito literario, o de José Luis Brea<sup>326</sup> en el plástico—, expresa bien a las claras el intencionado dirigismo de nuestro proyecto político y cultural común, y que “el costo económico de tal producto, el desorbitado precio que tal viaje transnacional costó al imaginario colectivo, no se ha tomado en consideración”<sup>327</sup>. Tras la Transición y sus siempre polémicos límites continuaron algunos problemas heredados: tasas de paro crónicamente elevadas, conflictos con organizaciones terroristas independentistas como ETA —respondidos a su vez mediante el terrorismo de estado del GAL— que tuvo su sangrienta culminación en el atentado de Hipercor (1987), los casos de corrupción favorecidos por la opacidad de las instituciones o el estancamiento económico de mediados de los años noventa. Pero también, naturalmente, el asentamiento del modelo de organización autonómico (1981-1982), el paso a un tipo de economía liberal tras un proceso de reconversión industrial, la mejora de las infraestructuras públicas, la confirmación de la alternancia bipartidista en el ámbito político, el comienzo del *boom* de la construcción (1999) que atrajo a una ingente cantidad de mano de obra inmigrante, etc.

Con el siglo XXI, nuestros autores hubieron de conocer el fin simbólico del paradigma hegemónico estadounidense con los atentados del 11 de septiembre de 2001 y los conflictos que comportaron a nivel internacional: las guerras de Irak y Afganistán o, ya en nuestro territorio nacional, los posteriores atentados de Madrid del 11 de marzo de 2004. Como contrapunto a esta nueva amenaza global —que, para muchos, marca el fin de la era postmoderna—, nuestros poetas vivieron también la aprobación del matrimonio homosexual (2005), el alto el fuego indefinido de ETA (2011), el surgimiento de una reacción cívica masiva y pacífica contra el modelo político

---

<sup>324</sup> Vilarós, Teresa, *op. cit.*, pp. 240-241.

<sup>325</sup> Para más información, consultar Subirats, Eduardo, *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, Madrid, Temas de Hoy, 1993.

<sup>326</sup> Para más información, consultar Brea, José Luis, *Antes y después del entusiasmo. Arte español 1972-1992*, Amsterdam, Contemporary Art Foundation, 1989.

<sup>327</sup> Vilarós, Teresa, *op. cit.*, pp. 242-243.

dominante, pero —como se podrá comprobar— no exclusivamente político, el 15 de mayo de 2011; y, más recientemente, la abdicación (2014) del que había sido nuestro monarca constitucional desde que nuestra democracia comenzó a dar sus primeros pasos —e incluso antes—, o las pretensiones soberanistas de Cataluña.

Buena parte de los últimos fenómenos mencionados se debieron en gran medida a la tremebunda crisis económica iniciada en 2008 y aún no solventada, que ha marcado la trayectoria vital reciente de nuestros cuatro poetas, si bien con una desigual influencia sobre sus respectivas obras. Enmarcada dentro del proceso mundial de recesión iniciado entonces, desencadenó, no obstante, algunas problemáticas latentes en el panorama nacional: el abrupto fin de la burbuja inmobiliaria, la quiebra de las entidades bancarias o el imparable aumento del desempleo.

De hecho, a una historia común cuyas heridas no se ha sabido —ni se ha intentado siquiera— cerrar, se le unen en la actualidad evidentes síntomas de descomposición social y económica. A la crisis del sistema cultural —del cual hablaremos acto seguido— se le ha unido una interminable crisis económica provocada por la especulación y agravada por los desequilibrios del modelo productivo desindustrializador impuesto desde Europa en la década de 1980, orientado casi en exclusiva —es decir, más si cabe— al sector servicios. Nuestro día a día se rige, hoy por hoy, por la precariedad, la marginalidad, el desempleo y, en suma, por el despertar de un larguísimo letargo. Todo ello ha acelerado el proceso de toma de conciencia de que nos hallamos en una especie de fin de ciclo político y cultural.

Esta es la historia reciente en la que se han desenvuelto nuestros autores, que tuvieron la fortuna de ser educados íntegramente en un país aconfesional, democrático y en vías de equiparación con el resto de países europeos. De hecho, y por hacernos una ligera idea, cuando se produjo la intentona fallida de golpe de estado o 23-F (1981) sólo uno de nuestros autores (Martín López-Vega) había nacido y, cuando España ingresó en enero de 1986 en el Espacio Económico Europeo —para muchos el evento que cierra definitivamente el período transicional, y que acabó con el aislamiento crónico de nuestro país—, la más joven (Laura Casielles) todavía permanecía en el vientre de su madre. Todos ellos, eso sí, disfrutaron de la situación de relativa estabilidad social propia de los sistemas democráticos, y además emprendieron su labor poética tras el Tratado de la Unión Europea o Tratado de Maastricht (en vigor desde noviembre de

1993), que para otros historiadores —aquellos que consideran más longeva a esa era— marca, fuera de toda duda, el punto y final definitivo de la era transicional.

A este período de nuestra historia, por lo tanto, al que llamamos Transición, adscribimos el nacimiento de nuestros autores. Por supuesto, de forma implícita queremos destacar que comparten el destino común de las generaciones de la España moderna, que no han conocido, desde que tienen uso de razón, otro sistema que no sea el democrático, con todas sus imperfecciones que, como es cada vez más manifiesto, no son pocas.

Lo cierto es que, a pesar de que la Transición es un momento histórico apasionante, en lo tocante a nuestra investigación no nos interesa tanto como el contexto político y cultural que establece —o prolonga, en cierto modo—, y que permanece casi inamovible hasta nuestros días.

Propongo [...] pensar el periodo de la Transición Española como un espacio/tiempo colgado entre dos paradigmas históricos que a su vez, y debido a las características sociopolíticas del particular momento español, se dirime también en el imaginario español como el momento de negociación psíquica con una brutal y totalitaria estructura patriarcal y represora (Franco y el franquismo) a la que nos habíamos hecho adictos. El momento transicional, tensado por diferentes y opuestas fuerzas, se revela como un agujero negro, una fisura o quiebre en la sintaxis histórica que si bien permite por un lado iniciar en el posfranquismo una nueva escritura, agazapa en su seno todo un pasado conflictivo que el colectivo “pacto del olvido” reprimió<sup>328</sup>.

En este contexto desarrollan nuestros autores su formación y sus posteriores publicaciones en las cuales, como suele suceder, muestran en gran medida un notable desapego hacia varios de los puntales de esa cultura consensuada que algunos han llamado el *régimen del 78*, al que ya nos hemos referido páginas atrás, cuando hemos analizado los rasgos en común de nuestros autores. Ahora bien, si centramos nuestra atención específicamente en lo que atañe al clima cultural, percibimos que la cultura dominante —lo que algunos autores recientes han llamado, como dijimos, CT o Cultura de la Transición— es un fiel reflejo del esfuerzo efectuado por las instituciones para “crear consenso” o “cohesión”:

El objetivo de la CT, su obsesión, es la “cohesión”. Su idea de la cohesión es que todos y cada uno aceptemos identificarnos con el papel que nos toca: la política es cosa de los políticos; la cultura es

---

<sup>328</sup> Vilarós, Teresa, *op. cit.*, p. 20.

patrimonio de los “grandes creadores”; la palabra autorizada es un privilegio de intelectuales y expertos<sup>329</sup>.

Debido a ello, se establece un control institucional de los contenidos inaudito en Occidente, un hecho muy específico de nuestro estado. Afirma Martínez que, en este solapamiento Estado-cultura, la segunda únicamente se mete en cultura para darle la razón al primero, y éste, a cambio, a su vez no se mete en cultura excepto para colmarla de subvenciones u honores. Este pacto de no agresión daría como resultado una relación “intrínsecamente violenta”:

Veámosla por partes: a) La parte de la cultura. Un objeto cultural es reconocido como tal, y no como marginalidad, siempre y cuando no colisione con el Estado. Aquí es preciso señalar que la zona de no colisión es amplísima, mientras que la zona de colisión es reducida. Lamentablemente, esa zona de colisión consiste en lo problemático [...] b) La parte del Estado es complementaria a esa brutalidad. Con su dinero, sus premios, sus honores, facilita la cosa y ahorra tiempo, al decidir lo que es cultura o no. Curiosamente, en ese trance, el Estado y la cultura coinciden de nuevo en que no es cultura lo problemático. El castigo a la persona que apuesta por lo problemático es diferente al que recibiría en Corea del Norte, otro país cuya cultura y Estado coinciden. Consiste en la marginalidad. [...] La cultura, así descrita, es una gigantesca máquina propagandística —de manera activa, o piando; de manera pasiva, hablando sobre la nada— de un sistema político: el sistema democrático español, único receptor de cero críticas. [...] La CT es, pues, una cultura vertical, emitida de arriba hacia abajo, y que modula toda la cultura española que quiera serlo. El carácter propagandístico de la cultura española actual es tal que, de hecho, la CT es la gran cultura europea que carece de crítica<sup>330</sup>.

Por lo tanto, se entra en el vetado campo de la cultura si los productos elaborados por un autor sirven “al modelo democrático postransición y se desenvuelven sin verdaderos conflictos con el presente; o bien tratas elevados asuntos metaliterarios, sin anclaje en la sociedad que los ve nacer. En caso contrario, no entras”<sup>331</sup>, según León. Lo más curioso del asunto es que, hasta ese momento, la tendencia en esta siempre complicada relación había sido precisamente la opuesta: el intelectual se había definido estéticamente hasta entonces en oposición al aparato estatal, desde —siempre siguiendo a Echevarría— Cervantes hasta Juan Goytisolo,

[...] salvado el hecho de que, durante este dilatado período, la posición de los antagonistas se invirtiera, de modo que, a partir del siglo XVIII, la causa de los intelectuales, lejos de ofrecer resistencia a la vocación aventurera de las clases gobernantes, fuese la de intentar forzar la apertura de un Estado encastillado en un ideal autárquico, mezquino y castizo. Tras el “advenimiento” de la democracia, sin embargo [...] la cultura española conoció un portentoso

---

<sup>329</sup> Fernández-Savater, Amador, “Emborronar la CT (del «No a la guerra» al 15-M)”, en Martínez, Guillem (coord.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo, 2012, p. 38.

<sup>330</sup> Martínez, Guillem, “El concepto CT”, en *Ibidem*, pp. 29-30

<sup>331</sup> León, Carolina, “Libertad sin ira: qué fue de la crítica literaria”, en *Ibidem*, p. 91.

cambio de signo a este respecto. Y ello a tal punto que si se admitiera [...] que, en el plano cultural, los años de la Transición democrática sí constituyen un período suficientemente caracterizado, habría que convenir que el rasgo definitivo de su hipotética fisonomía lo constituirían las nuevas actitudes del escritor con respecto a la empresa del Estado. Algo cuya trascendencia, ya de por sí grande, es tanto mayor en cuanto se acepta que con ello se rompe una dinámica que, como sugiere Benet, se había prolongado durante cuatro siglos. Como sea, lo que puede asegurarse es que, durante la década de los ochenta, tendió a diluirse, por parte del escritor, la “generalizada incompatibilidad” para con “un Estado cuyas empresas nunca llegó a ver del todo claras”. Y, junto a ello, esa “postura de disentimiento” que lo invitaba a vivir en un permanente estado de “sorna clandestina”. En su lugar, a raíz primero de los pactos para la democracia y luego de la llegada al poder del Partido Socialista, hubo oportunidad de ver cómo los ideales de cambio, de liberalización, de cosmopolitismo asumidos por el Estado en el plano de la acción política fueron también asumidos por buena parte de los creadores e intelectuales<sup>332</sup>.

Semejante complicidad con el relato transicional establecido no es algo nuevo, ni algo que haya sido desvelado recientemente por los críticos. Incluso historiadores de un optimismo tan acordes con la época como el democristiano Javier Tusell, que además participó activamente en la vida política de la época, han admitido que, a nivel cultural, la libertad política conseguida no tuvo ni mucho menos un reflejo inmediato.

La cultura española ha seguido estando principalmente protagonizada por quienes empezaron a desempeñar en ella un papel importante a mediados de la década de los sesenta, momento en que no sólo aparecieron unos protagonistas y unas tendencias sino también unos circuitos comerciales y una infraestructura mínima que ha sido la vigente hasta hace muy poco tiempo. Cuando han aparecido nuevos creadores y tendencias ha sido en una época muy posterior a la muerte del general Franco [...] aunque los años de la Transición siguieron presenciando una beligerancia izquierdista de buena parte del mundo intelectual, no fue característico de este mundo, como de ningún otro sector de la vida española, una actitud radicalmente agresiva con respecto al pasado ni en defensa de él<sup>333</sup>.

Siguiendo un poco más al propio Tusell:

[...] no cabe la menor duda de que ese sector [la intelectualidad] tuvo su importancia en la Transición [...] Amando de Miguel pudo ironizar, por entonces, sobre los *intelectuales bonitos* que, como los generales en la época de Isabel II, parecían mucho más interesados en tareas no propias de lo que debiera haber sido su actividad preferente [...] Al mismo tiempo, no obstante, en determinados campos de la creación cultural se producía un cambio desde el compromiso hacia lo que podría denominarse como *el arte por el arte*<sup>334</sup>.

Una vez cerrado este pacto, lo que se ajuste a un programa político determinado será llamado *cultura*, pero en realidad no será ya otra cosa que pura propaganda del mismo régimen que la cultura debe alimentar para continuar siéndolo. Lo que se consiguió fue

---

<sup>332</sup> Echevarría, Ignacio, *op. cit.*, en *Ibidem*, pp. 30-31.

<sup>333</sup> Tusell, Javier, *La transición española a la democracia*, Madrid, Historia 16, 1997, pp. 186-187.

<sup>334</sup> *Ibidem*, p. 190.

la victoria de unos valores neoliberales y crecientemente individualistas, asépticos y ramplones en un clima de

[...] feliz europeísmo democrático que lo inunda todo. [...] La cultura aprendió a poner el cazo por escribir y componer al dictado de lo que el poder esperaba de ella, a servir a su orden, a la cohesión y la estabilidad social, y a naturalizar el capitalismo y el mercantilismo como vida cotidiana pero, sobre todo, dejó de hacer preguntas y de pretender llegar a alguna parte. [...] La posmodernidad, lejos de acabar con todos los relatos, dejó intacto el metarrelato neoliberal, lo extendió y lo naturalizó como el único posible. [...] Las manifestaciones artísticas, como ya enseñó *la movida* en su tiempo, continúan una práctica despolitizada aunque no por ello desligada de la lógica neoliberal y desgajada de cualquier entramado social<sup>335</sup>.

No es extraño que, hilando un poco más fino, en el ámbito de la poesía nos encontremos con un enfrentamiento entre dos escuelas estéticas que resultó tan áspero como estéril, y que terminó por condenar a este género al rincón más marginal de nuestra literatura, que precisamente tantos poetas de relevancia (Aleixandre, Lorca, etc.) había dado a las letras universales hasta el momento. Nos referimos a un conflicto muy poco caballeroso que enfrentó al socialrealismo (Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, etc.) —que sacralizó la experiencia personal y optó por una *sencillez comunicativa* en ocasiones cercana a la mediocridad— con los partidarios de la poesía pura (Antonio Gamoneda, Andrés Sánchez Robayna, etc.), metafísica y desgajada de la realidad.

Esta lucha de egos, a la postre, lo único que conseguía era coartar a los jóvenes autores obligándoles —bajo amenaza de no ser aceptados en los círculos *oficiales* de la poesía— a adoptar unos u otros postulados que, en ambos casos, acababan por cercenar su capacidad crítica. De este modo, la única función de las instituciones culturales era mediar condescendentemente, como el adulto que se interpone en una pelea de patio de colegio, salpicando a unos y a otros de distinciones, homenajes y demás. Como es fácil de imaginar, esta situación no es diferente en lo que respecta al caso, por ejemplo, de las artes plásticas, tal y como lamentaba David Pérez:

[...] hoy en día es el espectáculo la única cultura que define a nuestra sociedad. Debido a ello, se puede señalar que —salvo esperpénticas excepciones y abúlicas programaciones expositivas— las posibles diferencias ideológicas que pudieran existir han quedado reducidas a matices que, en cualquier caso, se hallan integrados dentro del *monólogo autoelogioso* con el que Debord define al propio espectáculo [...] la experiencia estética no puede quedar constreñida dentro del marco de lo institucional, ese marco que delimita lo estéticamente correcto y lo artísticamente recomendable<sup>336</sup>.

---

<sup>335</sup> Orihuela, Antonio, *Poesía, pop y contracultura en España. Poéticas de la cultura de masas en el Tardofranquismo y la Transición*, Madrid, Berenice, 2013, pp. 135-136.

<sup>336</sup> Pérez, David, *Malas artes. Experiencia estética y legitimación institucional*, Murcia, CENDEAC, 2003, p. 61.

Y de semejante constreñimiento es de lo que escapan, como tantos jóvenes españoles, nuestros autores, que vienen a conceder un soplo de aire fresco, tanto estético como —de forma casi inevitable— ideológico al panorama cultural patrio, una vez que se confirma la desintegración progresiva de ese binomio tan bien avenido entre cultura y Estado. De hecho, sucede que, desde hace aproximadamente veinte años —y coincidiendo aproximadamente, pues, con el comienzo de la conciencia poética de nuestros autores—, en un proceso ejemplarmente hegeliano, las nuevas generaciones comenzaron a poner en tela de juicio el carácter paradigmático del período poco antes concluido. La aparente libertad de elegir entre un partido político u otro, entre una corriente literaria u otra, etc., acabó, como es lógico, por parecerles estrecha de miras y pueril.

Esto sucede, entre otros motivos, porque la llegada de Internet o la liberalización relativamente reciente de los medios de comunicación dificultan el asentamiento de cosmovisiones y monopolios culturales en manos de un selecto grupo de intelectuales y expertos. La legitimidad de la CT —que, además, se consume cada vez menos entre la gente joven— se ve desgastada y comienza a percibirse como una parte del problema, y no como una protección frente a los peligros del momento<sup>337</sup>. La conciencia de la superación de la anterior etapa comienza a ser una realidad palpable en el naciente clima cultural de la generación de los *mass media*. No es extraño que Carolina León, como representante de ese grupo de jóvenes que siente esa premura por ir más allá de unos límites obsoletos, afirme:

No exijo una guerra en cada texto, pero sí pequeñas batallas intelectuales en cada párrafo; la apertura a otros espacios, con la posibilidad del error y la esgrima de todo lo que se invisibiliza por no casar con la CT o no ser carne de mercado. No pido leer exclusivamente novela política, sino mostrar un escenario en que se ha perdido, en lo hondo del retrete, el convencimiento de que los actos literarios tienen, con o sin intención, significación política<sup>338</sup>.

Pero, ¿podríamos hablar de una generación como tal, cuando hacemos referencia a nuestros cuatro poetas? Ya se adelantó en la introducción que preferimos no utilizar semejante término, debido a que no existe un consenso claro al respecto. No obstante, no resultaría demasiado descabellado, si atendemos al hecho de que se agrupan

---

<sup>337</sup> Fernández-Savater, Amador, *op. cit.*, p. 39.

<sup>338</sup> León, Carolina, *op. cit.*, p. 97.

alrededor de unos hechos históricos de vital importancia a nivel nacional. Como afirma Ignacio Echevarría:

Aun dejando bien claro que no creía en las generaciones, afirmaba Valente que, anteriormente, “detrás de cada una había un hecho histórico significativo”. El desastre de 1898, la dictadura de Primo de Rivera, la Guerra Civil, la dictadura de Franco...: alrededor de cada uno de estos hitos históricos se articulaba, según Valente, una determinada conciencia generacional. “Pero la historia de este país —concluía en la mencionada entrevista— se va desflecando hacia la disolución absoluta. Y así hemos llegado a la Generación Loewe, con gente que no tiene nada detrás, nada que decir”. Las declaraciones de Valente movían a preguntarse, con cierta perplejidad, si acaso la tan cacareada Transición democrática no constituía un hecho histórico lo suficiente significativo. [...] Más de quince años después, resultan sencillamente inauditas, pues entre tanto la Transición [...] no ha hecho más que destacarse no ya como hecho histórico significativo, sino como el hecho histórico decisivo para todos los españoles nacidos durante el último medio siglo<sup>339</sup>.

Sea como fuere, esos autores que se desenvuelven actualmente en un grupo de edad entre los treinta y los cuarenta años, representan como pocos una corriente intersticial en un momento de cambio, casi diríamos una segunda Transición, la cultural, que llegó con un par de décadas de retraso respecto al momento en el que debería haber llegado. En un reportaje reciente —en el que participaba, por cierto, Martín López-Vega—, podíamos leer a propósito de la nueva hornada de poetas españoles:

[...] se han criado en democracia. Han leído con voracidad. Han viajado como nunca una generación literaria lo hizo antes en su propio país. Son poetas globales, urbanos, directos y en permanente conexión. Aman el placer y escupen contra el mundo a partes iguales. Se indignan y también se ríen de lo que les rodea. Cantan al amor y a la pérdida. Subliman el sexo y la filosofía. No predominan hombres sobre mujeres. Han roto a conciencia con una tradición de raíz española y se echan en brazos de referentes americanos del norte y el sur, africanos, asiáticos o europeos<sup>340</sup>.

Y de esto son un reflejo evidente las actitudes de nuestros autores que, sin ser necesariamente revolucionarios, sí son contestatarios en los temas tratados: la iconoclastia, el cosmopolitismo, la otredad, el rechazo a los relatos únicos, o la recuperación de una tradición orientalista y no únicamente eurocéntrica que fue desechada unas décadas antes debido a las permanencias franquistas de la Transición.

[...] aunque es la España democrática y posindustrializada (aun teniendo en cuenta su precaria industrialización moderna) la que mejor y más completamente asume en el país una occidentalidad hasta este momento apasionadamente cuestionada, por otro lado reaparece de forma encriptada, y como parte también de un síndrome de ausencia, la fuerte y reprimida carga oriental histórica española. [...] al tratarse de una historia reprimida a través de los años, la memoria/imagen del lado oriental vencido de la tradición española vuelve también como lo reprimido retornado. [...] El

---

<sup>339</sup> Echevarría, Ignacio, *op. cit.*, p. 26.

<sup>340</sup> Ruíz Mantilla, Jesús, “Poetas de aquí y ahora”, en: [http://elpais.com/diario/2010/06/13/eps/1276410415\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/06/13/eps/1276410415_850215.html) [Consultado: 23-4-2015].



franquismo [...] fue uno de los pocos regímenes occidentales del siglo XX (si no el único) que explicitó una base religiosa en la búsqueda de autolegitimización de su formulación política. El anacrónico *leitmotiv* aireado una y otra vez por la dictadura —el régimen franquista como último baluarte de la espiritualidad católica, la representación de España como “reserva espiritual de Occidente”— moldeó a varias generaciones de españoles y españolas<sup>341</sup>.

Del mismo modo, y como veremos a continuación, los escritores seleccionados también resultan rompedores para con la tradición más reciente debido a su lenguaje elegido para hacerlo. Son rasgos constitutivos de su poesía la expresión desenfadada y desnuda, pero al mismo tiempo densa conceptualmente, o la elección de otras lenguas diferentes al castellano, acto que ya por sí mismo revela aquello que la Transición trató de evitar en el conjunto de la intelectualidad: un posicionamiento fuerte, una toma de conciencia respecto a la realidad.

---

<sup>341</sup> Vilarós, Teresa, *op. cit.*, pp. 230-231.



#### **4. CUATRO CASOS**



## 4.1. Martín López-Vega

Pero ¿cuál es la fórmula del sentido?  
¿Cuál es el resultado de la operación  
que incluye la vida perdida,  
el viaje roto por la dinamita?

El Gran Calculador calla.

Y una pregunta más:  
si digo que el mundo sigue siendo,  
a pesar de todo, hermoso,  
¿es que he hecho mal las cuentas?<sup>342</sup>

Brindo por el temblor y la incerteza.  
No conozco otro amor más que la Duda.  
La copa que sostengo la abraza la hiedra  
y es de fría roca –y aún así  
es la Vida el licor con el que me embriago.  
Me miraste y supe que te alejarías.  
¿Qué puede dar quien no tiene más que ansia  
a quien sufre de su mismo mal?  
Brindo por el dolor y por la pérdida.  
Rebosa mi copa el agua de la Estigia.  
Mi flor es la zarza y mi alegría la pena.  
A mi forma de felicidad la llaman Melancolía<sup>343</sup>.

### 4.1.1. Nota biográfica

Martín López-Vega (*Fig. 19*) nació en Po de Llanes, Asturias, en 1975. Ha ejercido de poeta, traductor, crítico literario, antólogo, librero y editor. Licenciado en Filología Española por la Universidad de Oviedo, estudió literatura portuguesa en la Universidade do Minho (Braga).

Su obra poética en castellano comenzó con *Objetos robados* (SPPA, Oviedo, 1994), seguido de *Travesías* (Renacimiento, Sevilla, 1996), *La emboscada* (DVD, Barcelona, 1999), *Mácula* (DVD, Barcelona, 2002), *Árbol desconocido* (Visor, Madrid, 2002), *Elegías romanas* (La Veleta, Granada, 2002), *Extracción de la piedra de la cordura* (DVD, Barcelona, 2006), *Gajos* (Pre-Textos, Valencia, 2007) (*Fig. 20*), *Adulto extranjero* (DVD, Barcelona, 2010), *Retrovisor* (Papeles Mínimos, Madrid, 2013) y *La eterna cualquiercosa* (Pre-Textos, Valencia, 2014). En cuanto a la prosa, cabe

---

<sup>342</sup> López-Vega, Martín, *Elegías romanas*, Granada, La Veleta, 2004, p. 31.

<sup>343</sup> *Ibidem*, p. 14.

mencionar los libros de viajes *Cartas portuguesas* (1997), *Los desvanes del mundo* (1999) y *Libre para partir* (2009), así como la novela *El letargo* (2006).

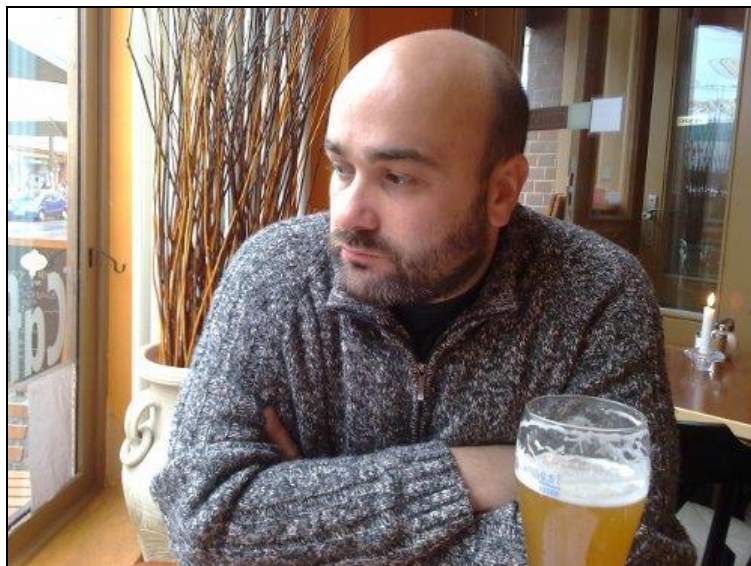


Fig. 19. Martín López-Vega.

En asturiano ha escrito los poemarios *Esiliu* (SPPA, Uviéu, 1998), *Les coraes de la roca* (Trabe, Uviéu, 1999) junto con Chechu García, *La visita* (SPPA, Uviéu, 2000), y *Piedra filosofal* (Llibros del Peixe, Xixón, 2002), además de la antología bilingüe *Otra vida. Poemas en asturiano 1996-2004* (Prensas Universitarias, Zaragoza, 2008). También en asturiano escribió el libro de memorias *Parte metereolóxicu pa Arcadia y redolada* (2005) y una recopilación de artículos, *El sentimientu d'un occidental* (2000).

Ha sido galardonado con el Premio Emilio Alarcos por *Árbol desconocido*, y con el Premio de Poesía Hermanos Argensola por *Extracción de la piedra de la cordura*. Además, ha traducido a Almeida Garrett, Eugénio de Andrade, Lêdo Ivo y Valter Hugo Mãe del portugués, a Charles Simic del inglés y a Manlio Sgalambro, Giuseppe Cesare Abba y Salvatore Settis del italiano.

Obtuvo en su momento (1999) la beca Valle-Inclán de la Academia de España en Roma. Ha sido redactor del suplemento El Cultural del diario *El Mundo*, librero en La Central de Madrid y Barcelona y director editorial de Vaso Roto ediciones. Ha escrito crítica literaria en diferentes suplementos culturales, entre ellos los de los diarios *El País*, *El Mundo*, *ABC*, *La Vanguardia*, *La Nueva España* o *El Correo de Andalucía*. En la actualidad trabaja en la Universidad de Iowa (EE. UU.) como profesor de lengua portuguesa.

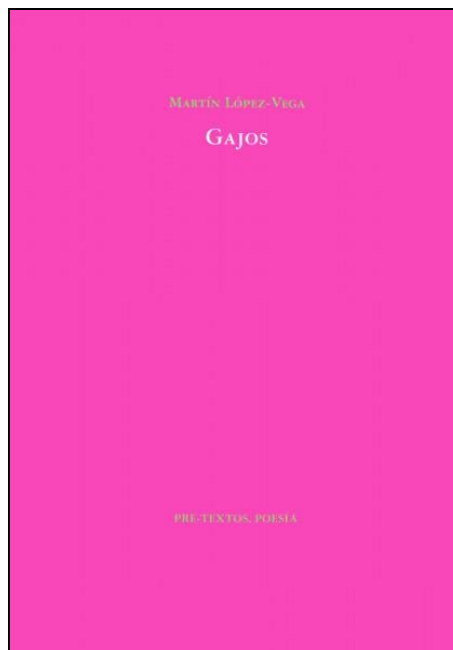


Fig. 20. Portada del poemario *Gajos* (2007).

#### 4.1.2. El arte de vivir

De la poética de Martín López-Vega podemos destacar que, bajo su punto de vista, la literatura posee un *status* secundario respecto al hecho vital, puesto que la primera “no es más que un intento de reconstruir el libro de instrucciones que nadie nos da cuando nacemos. Como el libro no acaba de ser del todo útil, uno cree que puede aportar algo. Me gustan los poemas que son radiografías y sirven porque me invitan a vivir”<sup>344</sup>. Así, con este pragmatismo expresivo que caracteriza a buena parte de los nuevos creadores, define el quehacer poético y, siendo consecuente, nos dice en “Sarabel en la biblioteca (Un Vermeer apócrifo)”, de *Elegías romanas* (Fig. 21):

Sobre la mesa  
no hay platos ni frutas derramadas, sino libros que hablan  
de cosas que no importan, o que no importan tanto  
como las que siempre buscamos  
y no están en parte alguna<sup>345</sup>.

<sup>344</sup> López-Vega, Martín, “Poética”, en Morales Barba, Rafael (ed.), *Última poesía española (1990-2005)*, Madrid, Mare Nostrum, 2006, p. 207.

<sup>345</sup> López-Vega, Martín, *Elegías...*, *op. cit.*, p. 15.

Es mediante la creación, por lo tanto, como el poeta trata de dotar a la vida de un sentido estético del que carece: no se trataría tanto “de encontrar un sentido como de crearlo”<sup>346</sup>. Y esa carencia, sostiene el autor, “nos da una libertad terrible: el sentido tenemos que crearlo. Para mí la poesía es mi herramienta para crear ese sentido, la búsqueda, digamos, de una felicidad responsable”<sup>347</sup>. En otra entrevista algo más reciente prosigue en la misma línea:



Fig. 21. Portada del poemario *Elegías romanas* (2004).

Hasta donde sabemos, la vida no tiene sentido, ese es un hecho que no es fácil de contradecir. Es una casualidad feliz. Eso no hay que verlo como algo negativo: si no tiene un sentido predeterminado, nosotros podemos dárselo. Debemos dárselo, podemos elegir. Eso tiene unos límites: los que impone la sociedad. Somos libres en un sentido muy abstracto, porque luego estamos obligadísimos por la sociedad. De modo que somos seres obligados a serlo contracorriente. No es fácil, y escribir poemas es una forma de tomar nota de las formas de conseguirlo, aunque sea en pequeñas formas, y de las equivocaciones, para no repetir las. Existe la posibilidad de conformarse, claro, pero esa no es nada interesante. Lo que digo siempre, vaya, incluso cuando hago de negro: escribir poemas es intentar escribir ese libro de instrucciones de la vida que no nos dan cuando nacemos<sup>348</sup>.

---

<sup>346</sup> Rodríguez Marcos, Javier, “El escritor de siete vidas”. En: [http://elpais.com/diario/2011/05/01/tendencias/1304200801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/05/01/tendencias/1304200801_850215.html) [Consultado: 9-8-2014].

<sup>347</sup> Gordo, Alberto, “Martín López-Vega: «El poeta es un cirujano de instantes»”, en: <http://www.elcultural.es/noticias/letras/Martin-Lopez-Vega-El-poeta-es-un-cirujano-de-instantes/6926> [Consultado: 14-12-2014].

<sup>348</sup> González Veiguela, Lino, “Una entrevista a Martín López-Vega”, en: [http://www.dvdediciones.com/novedades\\_adultoextranjero.html](http://www.dvdediciones.com/novedades_adultoextranjero.html) [Consultado: 8-1-2015].



Y precisamente esta carencia se extiende por toda su obra poética hasta el punto de ser, posiblemente, su temática más recurrente —que no duda en citar a modo de recordatorio al resto de poetas para que lo tengan presente en sus versos: “Poeta, / di ¿has olvidado que la eternidad es un momento / que existe sólo mientras estás vivo?”<sup>349</sup>—, si bien con implicaciones muy diversas y ricas que trataremos de explicar a continuación. Pero baste como punto de partida su afirmación en “Jardín de la nada” de que “Entre flores que se desvanecen / (La vida es este jardín en el que las horas / al instante de brotar se convierten en polvo)”<sup>350</sup>.

En una conversación mantenida con el poeta polaco Adam Zagajewski, éste le aseguró que, en la literatura actual, hay “mucho ironía, mucha sofisticada indulgencia. La dimensión trágica tiende a desaparecer en un entorno intelectual como el presente. Por eso el ardor debe ser defendido”<sup>351</sup>. Presumiblemente por ello, López-Vega desconfía del mismo modo de los relatos de la postmodernidad como de los relatos religiosos que tratan de maquillar la mayor de las evidencias poniendo el énfasis en una existencia ultraterrena. No hay más que leer, por ejemplo “Félix Romeo (1968-2011)”, poema no carente de humor dedicado a la memoria de su amigo fallecido e incluido en el reciente *La eterna cualquiercosa* (Fig. 22):

Vivimos en la cara frágil del agujero negro como si  
no supiéramos nada del otro lado planeamos apuramos  
hasta que de pronto un día plop nada cero

Por eso inventamos algo para después no somos capaces  
de imaginar nada así que creamos un paraíso un infierno  
con todos sus departamentos ponemos al frente a un señor  
de barba blanca algo malhumorado<sup>352</sup>.

---

<sup>349</sup> López-Vega, Martín, *Extracción...*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>350</sup> López-Vega, Martín, *Mácula*, Barcelona, DVD, 2002, p. 66.

<sup>351</sup> López-Vega, Martín, *Extravagante tripulación. Entrevistas literarias*, Gijón, Impronta, 2012, p. 29.

<sup>352</sup> López-Vega, Martín, *La eterna cualquiercosa*, Valencia, Pre-Textos, 2014, p. 25.

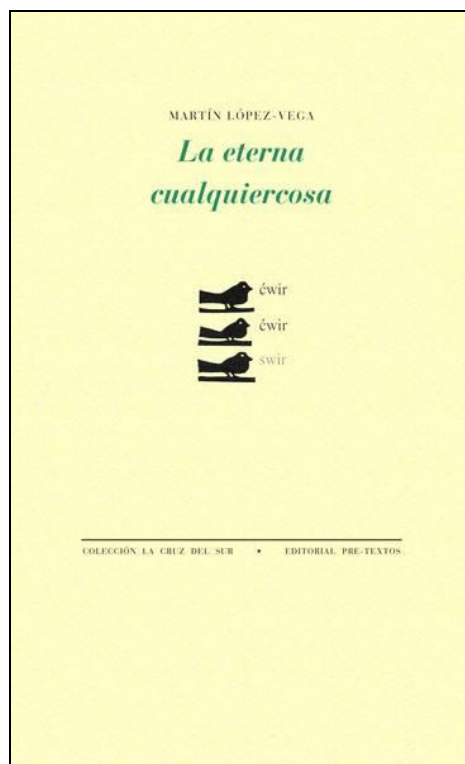


Fig. 22. Portada del poemario *La eterna cualquiercosa* (2014).

Pero, como es necesario recalcar, la presencia del *amor fati* no desaparece a lo largo de su producción. Tal es así que, en ocasiones, refleja la presencia de la muerte mediante circunloquios que la omiten, como en el caso de “La espera”, de *Árbol desconocido* (Fig. 23), poema ya citado en la introducción previa al estudio de los autores:

Tal vez vengas a buscarme  
Te esperaré junto a la ventana  
Tratando de adivinar tu perfil  
La caricia exacta de tu mano La música  
que oí en una isla y que nunca olvidé Nunca  
he salido de aquella isla De aquella tarde

Habrán fotografías en tus ojos  
Presentaré tu llegada<sup>353</sup>.

Nuevamente en su original libro *Extracción de la piedra de la cordura* (Fig. 24), lo expresa de la forma más desnuda posible, mostrando muy gráficamente cómo la interiorización de la muerte —y del olvido como prefiguración de ella— resulta esencial en la escritura.

---

<sup>353</sup> López-Vega, Martín, *Árbol desconocido*, Madrid, Visor, 2002, p. 77.

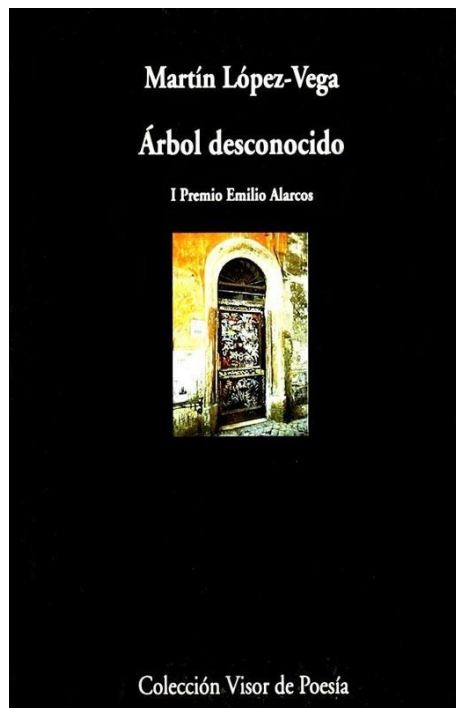


Fig. 23. Portada del poemario *Árbol desconocido* (2002).

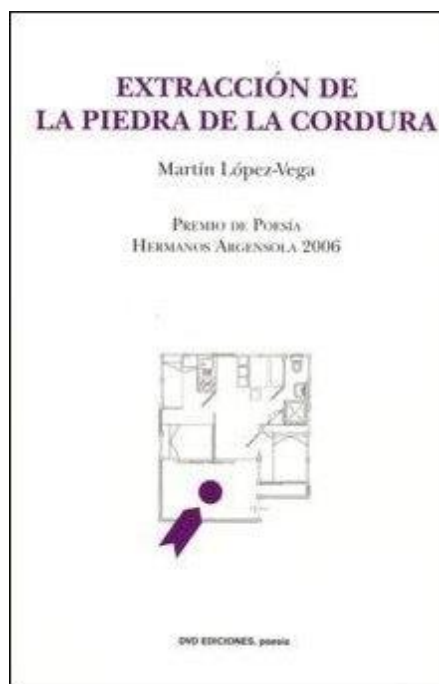


Fig. 24. Portada del poemario *Extracción de la piedra de la cordura* (2006).

¿Ya estás aquí, Gusano? ¿Tan pronto te presentas?  
Iluso fui al creer que me aguardabas  
en el trozo de tierra que me esté reservado,  
que no sabría de ti hasta el día en que asomarás  
por el hueco de un ojo de mi calavera.  
Pero no, tu especie no conoce la paciencia:  
ya estás en mí, excavando un túnel en mi sueño,  
dejando tus babas en los recuerdos que aún no tuve<sup>354</sup>.

Parece aludir el asturiano en esta ocasión a un tópico latino popularizado en el mundo del arte por Nicolas Poussin, el de *Et in arcadia ego* (Fig. 25), es decir, la presencia de la muerte incluso en los momentos de mayor goce y despreocupación. Ello no debería sorprendernos, puesto que la obra poética de López-Vega se encuentra plagada de referencias a las obras de arte que le sirvieron de inspiración. Sin ir más lejos, y aludiendo de nuevo al mismo motivo:

¿En qué momento dejaste de ser cráneo?  
Seguro que alguna vez  
al tocarte la cabeza sentiste bajo la piel  
la calavera. Yo hoy, sin piel, llamo al cráneo. [...]  
Me serás simpático si tu lema fue el de Gaspara:  
*Vivere ardeno e non sentiré il male*<sup>355</sup>.



Fig. 25. Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego* (1638), óleo sobre lienzo.

<sup>354</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>355</sup> *Ibidem*, p. 25.

El último verso, de un rabioso vitalismo y tomado literalmente de la poeta italiana del siglo XVI Gaspara Stampa, muestra además la riqueza de la intertextualidad —referida a disciplinas de lo más variadas— de López-Vega, hecho que pone de relieve una sólida formación que no le hace caer en la autocomplacencia culturalista. Al contrario, y como se ha dicho, el autor no duda en manifestar la preeminencia de la vida respecto al arte, a pesar de que considera a ambas ligadas muy estrechamente, y la actividad cultural ayuda a perseverar, a intensificar su existencia. La poesía, por ejemplo, le “ayuda a vivir mejor; la poesía sin la vida no vale de nada (puede ser un buen refugio, pero soy de los que prefieren la intemperie), y la vida sin la poesía es como el café descafeinado, la cerveza sin alcohol o la leche deslechada”<sup>356</sup>. Pero, por otra parte, irónicamente admite también que “en el fondo, escribes poesía para dejar de escribirla, para aprender a vivir bien. Yo, en el momento que aprenda, adiós. Espero dejarlo pronto”<sup>357</sup>.

Otro ejemplo de poesía de innegable influencia pictórica lo podemos rastrear relacionado con otro motivo clásico del arte: el de las bañistas y el voyeur, tan recurrentemente usado en el arte francés y, anteriormente, italiano, como en las tantas representaciones del episodio de Susana y los viejos (*Fig. 26*). Así, el poema titulado inequívocamente “Las bañistas” es un homenaje al goce estético que le produce un momento irrepetible y que describe con un lenguaje propio de un crítico de arte:

Me pregunto si alguna vez duerme el deseo,  
si es posible, por ejemplo, contemplar  
a esas bañistas del río que componen  
un cuadro de extraña belleza  
y escuchar tan sólo la secreta música del instante,  
el arrullo del río, la perfecta composición  
de los tres cuerpos y ese árbol solitario  
de la orilla<sup>358</sup>.

Esta contemplación se traduce en una especie de revelación enmarcada fuera del tiempo y amenizada por esa “secreta música del instante”. Acerca de la música, eminente arte temporal en mayor medida que las artes plásticas, también será necesario decir unas pocas palabras más adelante. Pero tengamos en cuenta asimismo, por otra parte, que esa

---

<sup>356</sup> García, Lauren, “Martín López-Vega: «Escribir me ayuda a subir escalones vitales»”. En: <http://www.escriitoresdeasturias.es/literarias/entrevistas/martin-lopez-vega-escribir-me-ayuda-a-subir-escalones-vitales-por-lauren-garcia-01112011-.html?hemeroteca=true&pag=11> [Consultado: 23-12-2014].

<sup>357</sup> Rodríguez Marcos, Javier, *op. cit.*

<sup>358</sup> López-Vega, Martín, *Elegías ..., op. cit.*, p. 3.

experiencia epifánica descrita tiene lugar a partir de la visión de algo tan terrenal como el cuerpo femenino: pura mística inmanentista.



Fig. 26. Artemisia Gentileschi, *Susana y los viejos* (1610), óleo sobre lienzo.

Da la sensación, definitivamente, de que tanto las artes plásticas como la poesía son — por contraste con el ámbito natural, del que el autor es consciente que forma parte— el medio definitivo para atrapar el instante. Y acaso sean esas artes las que inspiran poemas como “La piedra de Mi Fu”, incluido en el mismo poemario, *Elegías romanas*, acaso el más pictórico hasta la fecha:

Las rocas perderán su forma,  
todo será parecido y nada permanecerá.  
Yo pido: algo que no cambie.  
El rocío del amanecer me ha invadido  
colándose por los poros de mi piel.  
Soy parte de todo. Por fin entiendo<sup>359</sup>.

Acaso López-Vega (Fig. 27) tomó buena nota de la entrevista que le hizo en cierta ocasión al también poeta José Hierro, que definió a la poesía como arte temporal por excelencia y que, además, posee un carácter orgánico, ya que “puede —y debe— tener cierta construcción, como la arquitectura; bulto, como la escultura; color, como la pintura; ritmo, como la música; contar algo, como la narrativa... en la poesía se funden

---

<sup>359</sup> *Ibidem*, p. 6.

las artes del tiempo y del espacio”<sup>360</sup>. Y es que nuestro autor parece mantener viva esta noción hasta en el último poema, “La eterna cualquier cosa”, de su poemario homónimo y más reciente:

Si entrásemos, veríamos sobre la mesa del salón  
una guía de aves y un libro de poemas  
con un verso subrayado: *Well,*  
*not everyday can be a masterpiece.*  
Que no sea por no intentarlo.  
Que no sea por no haber puesto atención  
que no alcancemos  
el árbol de la vida,  
la fuente de la juventud,  
la eterna cualquiercosa<sup>361</sup>.



Fig. 27. Martín López-Vega.

El poeta es, pues, un artista total, que reniega de compartimentaciones y no teme a la exploración. Tan pronto ofrece a los ojos del lector, como en este caso, un bodegón del instante detenido que trata con denuedo de retratar el misterio oculto de las cosas, como opta por un lenguaje más fotográfico, tal y como sucede en “Reunión”, que evoca un encuentro amistoso poblado de presencias y de ausencias:

Todo el pasado es presente y el presente  
es la leve hoja que cae del árbol junto al vaso  
como sutil señal de que el instante  
no está quieto, de que el mundo sigue girando todavía.

Entonces el intenso sol de este día  
nos ciega a todos durante un instante

<sup>360</sup> López-Vega, Martín, *Extravagante...*, op. cit., p. 116.

<sup>361</sup> López-Vega, Martín, *La eterna...*, op. cit., pp. 66-67.

como el flash de una fotografía festiva  
que la luz excesiva velará y nadie verá jamás  
en la que estamos todos para siempre  
con nuestras risas que no cesarán nunca  
nuestros vasos  
que una mano invisible mantendrá siempre llenos  
y ninguna herida,  
ningún dolor,  
ningún remordimiento<sup>362</sup>.

Nuestro autor afirma que cada poema “debe ser una radiografía, pero a la vez una fotografía”<sup>363</sup> y, una vez madurado el concepto y extendiéndose algo más, nos explica que el poeta

[...] es un cirujano de instantes. A mí me gustan los poemas que son más radiografía que *polaroid*. Distinguir un momento feliz de otro que no lo es no tanto lo hace cualquiera (por eso ahora cualquiera que tiene una cámara de fotos se cree fotógrafo). Pero igual que en las fotografías lo que importa no es lo que se ve, sino lo que se dice, en los poemas lo que importa no es lo que se dice, sino lo que se ve<sup>364</sup>.

Se trataría de una forma de immortalizar el instante —en “Instrucciones para la elaboración de colores para la pintura” nos dice “Y el dorado, el dorado recógelo cuidadosamente, / de tan frágil, de las esquirlas de este instante”<sup>365</sup> —, una forma de immortalizar el momento, repetimos, en el que los objetos son, de tan claros, casi transparentes y nos dejan ver su significación más profunda. Y lo cierto es que sin esos objetos —o sujetos— del mundo exterior no sería posible ningún tipo de creación: la necesidad de lo otro, de lo ajeno mediante lo cual se recrea un juego de espejos —“La vida es breve como un solo latido del corazón. / Sístole: encontramos un rostro, sombra de nuestra sombra”<sup>366</sup>—, un juego que se manifiesta así como el punto de partida inexcusable para el arte, ya que mediante la autorreferencialidad sólo puede ofrecerse “Un monigote, un pelele sin gesto, / otra cosa no consigo de mí / si soy yo quien me dibujo”<sup>367</sup>. Esta premisa se ve excelentemente expuesta en “Bodegón del mundo” —de su poemario *Árbol desconocido*—, cuyo título es ya suficientemente explícito:

La mano del día coloca los objetos  
para que los interpretemos —la vida

---

<sup>362</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>363</sup> González Veiguera, Lino, *op. cit.*

<sup>364</sup> Gordo, Alberto, *op. cit.*

<sup>365</sup> López-Vega, Martín, *Adulto extranjero*, Barcelona, DVD, 2010, p. 22.

<sup>366</sup> López-Vega, Martín, *La emboscada*, Barcelona, DVD, 1999, p. 32.

<sup>367</sup> López-Vega, Martín, *Adulto...*, *op. cit.*, p. 14.



es el sentido de esas pocas cosas:  
debemos mirarlas si queremos entender algo,  
qué será de todo, qué nos espera<sup>368</sup>.

Desde aquí observamos cómo, ya desde sus primeros poemarios, el asturiano se va haciendo eco, cada vez con mayor lucidez, de la importancia de la otredad en la creación y —obviamente— en la vida, ya sea mediante seres reales o ficticios, mediante el contacto directo o puramente literario con ellos. Así sucede en “Autorretrato en un tren camino de Coimbra”, que no por casualidad se desarrolla en el contexto del viaje:

Sé Digo Que mi tiempo fue vida  
cuando lo compartí con otros Hayan existido de verdad  
Los haya conocido entre las páginas de un libro  
O los haya imaginado —pues el tiempo los va borrando  
Me cuesta recuperar algunos rostros Y a veces  
pienso que mi vida  
le haya sucedido a otro— Mi mundo es el mundo que fue  
cuando fui feliz Mi mundo es un mundo de fantasmas<sup>369</sup>.

De hecho, a propósito de la necesidad de mantenerse en contacto con los orígenes, con esos “fantasmas” de nuestro pasado, el de Poo de Llanes afirmaba en una entrevista que resulta absolutamente fundamental aceptar esas presencias para lograr la felicidad presente.

[...] la mayor parte de nuestros desequilibrios vienen provocados por no entender esas presencias, por no saber negociar con ellas. Ya estoy pareciendo Paulo Coelho otra vez, ¿no? No literalmente, claro, pero hablo con mi abuelo a diario. Hay otras presencias menos benéficas, pero que no quiero ahuyentar, sino entender<sup>370</sup>.

O también en algunos poemas de temática amorosa —una de las favoritas de nuestro poeta—, como en el que sigue, podemos percibir esas presencias como algo esencialmente positivo y enriquecedor:

Estás dentro de mí  
como un pez dormido.  
Tengo otro corazón  
además del mío,  
otro latido, otra respiración<sup>371</sup>.

---

<sup>368</sup> López-Vega, Martín, *Árbol...*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>369</sup> *Ibidem*, pp. 51-52.

<sup>370</sup> Gordo, Alberto, *op. cit.*

<sup>371</sup> López-Vega, Martín, *Extracción...*, *op. cit.*, p. 41.

La cuestión de la alteridad se nos presenta en sus versos, como ya se ha sugerido, fuertemente entrelazada con la de la exaltación de la amistad. En estos casos, López-Vega suele recrear un ambiente orientalizante que muestra de forma palmaria la influencia de autores árabes, persas o chinos especialmente recordados por sus poemas de temática convivial. En “Miniatura persa”, tanto por el título como por el tono de la composición, mezcla de alegría y de una dulce melancolía, podemos percibir la presencia de Omar Khayyam:

Llena de nuevo mi vaso. Hoy no existen las horas tristes  
aunque se oculten en lo más hondo del corazón  
y en el fondo de nuestras risas anide la nostalgia.  
Bebamos y hablemos del presente,  
y cuando por un momento nos quedemos en silencio  
oiremos las risas de quienes ya se fueron<sup>372</sup>.

La evocación del ausente, tema por cierto bastante habitual en la poesía árabe, se repite de forma insistente en sus poemarios pertenecientes a esta época —en “El visitante” escribe: —“Si hubieras venido, habríamos reunido otra vez / a los viejos amigos, contado de nuevo las mismas historias, / vaciado nuestros vasos, en los que nunca faltó el vino”<sup>373</sup>—, y las resonancias de la poesía clásica china son notablemente visibles. Esto sucede, como en “Bebiendo con amigos”, mediante guiños insertos en el texto:

Como tantas otras veces, la noche  
se ha convertido en una fiesta. Bebemos  
una copa tras otra, recordamos  
a los amigos que se fueron y alguien  
ha recitado los versos de Liu Yu Hsi.  
No existe el tiempo. No existe nada  
más allá de esta noche, de nuestras voces  
y nuestros vasos, nada más allá  
de nuestros recuerdos. Fuera del mundo,  
esta noche somos Inmortales<sup>374</sup>.

O también puede suceder, sin ningún tipo de empacho a la hora ocultar su fuente de inspiración, en el propio título, tal y como sucede en “La tumba de Li Po”, de su poemario *Mácula*, del mismo año que el anterior, *Árbol desconocido*:

---

<sup>372</sup> López-Vega, Martín, *La emboscada...*, op. cit., p. 13.

<sup>373</sup> López-Vega, Martín, *Mácula...*, op. cit., p. 27.

<sup>374</sup> López-Vega, Martín, *Árbol...*, op. cit., p. 47.

Pero mi única nostalgia ahora  
es la del camino de la Montaña Verde de un lago bajo la luna  
Y del vino compartido con amigos  
Cualquier noche de nuestra noche eterna<sup>375</sup>.

Como se puede percibir, el tema del tiempo y la duración aparecen de forma obsesiva —quizá con mayor frecuencia que en poemas de otra índole— en esta serie de poemas de banquete amical y en los de temática amorosa. Tomemos como ejemplo “Paseo entre las tumbas”, poema en el que se interroga acerca de ciertas cuestiones:

¿Qué quedará de las noches sin fin,  
de tus pechos que me recordaban  
los de los versos sánscritos y los templos de la India,  
de los ríos y los años,  
de la amistad que obtuve de hombres buenos?<sup>376</sup>.

La identificación empática con sus amistades impulsa al asturiano a escribir multitud de composiciones que —y él lo sabe bien— en su fuero más profundo pretenden apropiarse de esos momentos incomparables de amor y camaradería, puesto que “Hemos detenido el tiempo y podemos movernos por su quietud. / —Esto es lo que la poesía enseña al mundo. / —Te parecerá poco”<sup>377</sup>. Así sucede en “Noche”, poema preñado también de una decadentista sensualidad orientalizante:

Coges una de las velas, y con su débil luz lees:  
*Cuanto miran sus ojos, quedan prendados:  
que el vino bebe la razón de quien lo bebe.*  
¿Cómo sabías que hablaba de ti? ¿Cómo  
sabía de ti Omar Ben Omar, de ti que eres la única  
capaz de hacer cada instante un instante único  
fuera del espacio y del tiempo?  
En el cd,  
Natacha Atlas canta, no sabemos muy bien qué.  
Es igual: sabemos que habla de este momento. [...] *¿Hay mundo*  
más allá de este cuarto, de las cosas que hacen el instante:  
tu sonrisa que es mapa y puerta del paraíso, de este sillón,  
de estos cojines, del narghile, de las velas con símbolos chinos,  
de los vasos de zumo —nunca te diré de qué—,  
hay mundo más allá de esta noche perfecta?<sup>378</sup>

---

<sup>375</sup> López-Vega, Martín, *Mácula...*, op. cit., p. 46.

<sup>376</sup> López-Vega, Martín, *La emboscada*, op. cit., p. 61.

<sup>377</sup> López-Vega, Martín, *La eterna...*, op. cit., p. 15.

<sup>378</sup> López-Vega, Martín, *Árbol...*, op. cit., p. 83.

Por decirlo machadianamente, nuestro poeta parte del fluir de las cosas en el tiempo y se integra en él pero, al mismo tiempo, es capaz de detenerlo y hacer su nido en él para inmortalizar el instante, deteniendo el curso del tiempo a su antojo. Así lo hace en “Mujer dormida”, en donde el río —metáfora que parece hacer referencia a uno de los atributos de Orfeo, el de detener los cursos fluviales con su música— se detiene ante el goce amoroso.

Ahora que, después de tanto tiempo,  
duermes a mi lado, tu respiración  
me recuerda el sonido de un río

(y no sé qué río será ese;  
El río del tiempo duerme)<sup>379</sup>.

La experiencia erótica y amorosa es, en efecto, uno de los motivos a los que López-Vega suele aferrarse en sus versos con un mayor encono, tratando de evitar desesperadamente su destrucción a manos del olvido —esa muerte anticipada—, porque los poetas “Somos aplicados orfebres de lo efímero”<sup>380</sup>. La amada, que es musa y objeto de la composición, desencadena toda una tormenta de presentismo en “Despertando al amante que sueña”, que incluye —no casualmente— una nueva referencia pictórica:

Y he despertado y todos esos momentos  
se reunieron en este día que es sueño y realidad,  
suma de días deliciosos (*nave nave mahana*<sup>381</sup>), porque  
llegaste tú  
con un nuevo día entre las manos.  
Y tus labios apresan para siempre el instante  
como el ámbar a la hormiga imprevista  
y la mañana es un jardín que nunca se acaba<sup>382</sup>.

Mediante estas evocaciones se produce una especie de prodigio, puesto que con ellas no se aspira a una nostalgia lastimera (no en vano López-Vega nos dice que “La luz es el negativo de la sombra. / No quien llega a la tristeza ha entendido el mundo. / Quien encuentra su dicha lo comprende”<sup>383</sup>). Al contrario pues, estas evocaciones ejercen de elementos que dotan de una mayor intensidad a la vivencia del presente que, lejos de ser una prolongación injustificable del sufrimiento es un regalo que hay que saber captar

---

<sup>379</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>380</sup> López-Vega, Martín, *La eterna...*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>381</sup> Título en tahitiano (“Días deliciosos”) de una obra de Paul Gauguin (1848-1903), pintada en 1896.

<sup>382</sup> López-Vega, Martín, *Mácula...*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>383</sup> López-Vega, Martín, *Árbol...*, *op. cit.*, p. 15.

antes de que resulte demasiado tarde. En “En la vida como en los versos de Rilke”, incluido en *La emboscada* escribe, con una lucidez sorprendente en un poeta de tal juventud:

Y es que en la vida, como en los versos de Rilke,  
lo hermoso no es más que el comienzo  
de algo terrible que en el fin nos aguarda,  
y siendo felices agradecemos el instante  
sin comprender por qué, indiferente,  
un día más ha rehusado destruirnos<sup>384</sup>.

Y éste es uno de los rasgos más personales dentro de lo que llamaríamos la poesía de sesgo vitalista del poeta asturiano: sus versos, como ese “ámbar” no son meramente un vestigio de otro tiempo, son su prolongación en el ahora con un aliento renovado del que los dota. Ello queda plasmado, por ejemplo, en un fragmento de “Meditación adormecida bajo el emparrado”:

Bajo el emparrado, dormita el alma contemplando  
las uvas, soles en miniatura; cada una  
es un momento luminoso del pasado  
que regresa no para hacer daño, sino para transformarse  
en don del presente; y cada uva es también el símbolo  
de un fruto nuevo por recoger —los dones del presente.  
En una flor se posa una mariposa —¿Chuang Tzu  
de vacaciones lejos de casa?— y contemplando sus colores  
reconocemos en ellos los colores del instante. Y la vida  
se vuelve invitación, y no recuerdo.

Una muchacha pasea  
su hermosura dorada. Y sonrío, como sonrío la tarde  
y la vida sonrío. Ay de las muchachas, de las playas,  
de los veranos pasados. Nadie se acuerda hoy de vosotros.  
Nadie de las horas felices que regalasteis sabiendo que se iban  
a pudrir en la oscura bodega del recuerdo, que es una fábrica  
abandonada de momentos dichosos<sup>385</sup>.

Martín López-Vega (*Fig. 28*) no alberga ninguna duda de que son precisamente esos instantes tan frágiles, en los que en ocasiones ni siquiera reparamos, los que representan de forma más fiel la idea de felicidad, sobre la cual “se ha hablado mucho acerca de su naturaleza, / los más ineptos para alcanzarla / han dicho que sólo los tontos pueden aspirar a ella”<sup>386</sup>. Tan apegado a la tradición poética y sin temor a ocultarlo, en “Ítaca”

---

<sup>384</sup> López-Vega, Martín, *La emboscada*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>385</sup> López-Vega, Martín, *Árbol...*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>386</sup> López-Vega, Martín, *Mácula...*, *op. cit.*, p. 24.

el poeta no duda en reinterpretar el que es quizá el poema más famoso del griego Kavafis, para introducir su visión del eudemonismo<sup>387</sup>:



Fig. 28. Martín López-Vega.

Ítaca es esa isla entrevista entre el borroso calor  
de los días mejores. (Arribamos a sus playas,  
disfrutamos de sus frutos y sus sombras,  
por una vez acogedoras, y de pronto  
una mano invisible de sus arenas nos arranca).

Ítaca es un instante único que no se acaba,  
no esta rápida sucesión de abisales vacíos.  
Ítaca es un cielo sin mácula,  
ese segundo que no pasa.

Ítaca no es la vida, pero es su sentido.  
Sólo vivimos para llegar a ella. La adivinamos,  
lejos. Cuando pensamos encontrar el rumbo,  
volvemos a perderlo. Y los más débiles  
acaban por creerla un espejismo.

Existe Ítaca. La hemos intuido tantas veces.  
Pero ignoramos qué barco, qué camino, qué ala  
podría conducirnos hasta ella<sup>388</sup>.

Resulta prioritaria, por tanto, la consecución de la felicidad —incluso a sabiendas de que el suyo es un estado tremendamente volátil— por encima de la adquisición de conocimientos que bien poco tienen que ver con nuestra inmediatez. Por ello, en “La

---

<sup>387</sup> “Literalmente, «eudemonismo» significa «posesión de un buen demonio» [...], es decir, goce o disfrute de un modo de ser por el cual se alcanza la prosperidad y la felicidad [...]. Filosóficamente se entiende por «eudemonismo» toda tendencia ética según la cual la felicidad [...] es el sumo bien. La felicidad puede entenderse de muchas maneras: puede consistir en «bienestar», en «placer», en «actividad contemplativa», etc. etc. En todo caso, se trata de un «bien» y con frecuencia también de una «finalidad»”. Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía, I*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964, p. 600.

<sup>388</sup> López-Vega, Martín, *Elegías...*, *op. cit.*, p. 22.

noche tras el regreso”, López-Vega escenifica un encuentro entre personajes que representan opuestos, al estilo del género literario del diálogo. Los elegidos difícilmente podrían ser más representativos de cada una de sus visiones: por una parte Platón, el propio padre del diálogo filosófico y puntal fundamental del pensamiento occidental y, por otro, Li Po, el poeta vitalista chino de más renombre, al que el mundo inteligible le resulta insuficiente.

Hablo a menudo con mi viejo amigo Li Po. [...] Disfrutó de los sentidos y conoció como pocos los laberintos del alma humana. Platón decía en una de sus cartas que jamás podría existir un hombre así, capaz de buscar el placer de los sentidos y a la vez hurgar en la oscura caverna de la mente. Pero igual que apreciar un néctar requiere de lo amargo, para comprender las tinieblas es preciso haber visto la luz. *Vivimos*, le susurra en medio del sueño el pícaro chino al maestro griego, *vivimos, y hemos de comprender para qué; yo te lo diré, sólo puede haber un fin: ser felices. Busca en tu mente sólo los caminos que lleven a la dicha*<sup>389</sup>.

La preeminencia otorgada, en los últimos versos, a la felicidad sobre el pensamiento no deja lugar a dudas acerca de la opinión antiplatónica de nuestro poeta.

También nos dará una nueva lección de lo que es el fatalismo en un sentido vitalista en “Alfama” —poema incluido en *Adulto extranjero* (Fig. 29)—, entre otra espesa niebla de referencias intertextuales en las que interactúa con otros autores en un amistoso homenaje a algunos de sus iconos culturales para advertirnos, a la postre, de que el reposo es una quimera, y ni siquiera una quimera deseable:

Si siempre supiera lo que busco,  
nunca encontraría nada verdaderamente.  
Una vez me tropecé a Georges Braque  
con la misma pinta que tenía en 1952.  
Me dijo: Nunca tendremos reposo:  
el presente es perpetuo. Se vino conmigo al Chiado.  
Antes estuvimos un rato jugando  
con el Aparelho Metafísico de Meditação  
de António Pedro. ¡Grande António!  
Nos reímos mucho, y luego nos fuimos de librerías.  
El fatalismo no es, como creemos, un estado pasivo,  
decía Braque<sup>390</sup>.

---

<sup>389</sup> López-Vega, Martín, *La emboscada...*, op. cit., p. 38.

<sup>390</sup> López-Vega, Martín, *Adulto extranjero*, Barcelona, DVD, 2010, pp. 9-10.

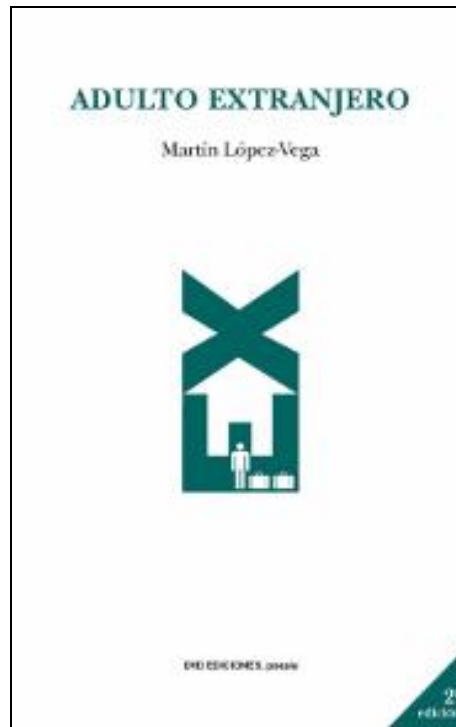


Fig. 29. Portada del poemario *Adulto extranjero* (2010).

Pero no siendo una ocurrencia pasajera del poeta asturiano, suele reincidir en este motivo clásico de la vida como viaje o periplo en otros poemarios. Lo hallamos también en *Mácula*, por ejemplo, con bellos poemas como “Las islas perdidas”, que ya de paso nos regala alguna que otra reflexión extra:

Pensamos que era mejor el destino que nos aguardaba,  
que no valía la pena demorar la llegada  
en aquellos oasis imprevistos.

Y hoy son el símbolo de algo aquellas islas  
que ignoramos deliberadamente,  
las canciones llenas de dulzura  
a las que cerramos los oídos,  
los labios que rechazamos.

Pues no alcanzamos nunca aquel destino último  
que era la cifra del viaje y del camino,  
aquel por el que merecía la pena decir no por aguardar  
un sí más intenso que no llegó nunca.

Y ahora pensamos que tal vez hayamos dejado  
pasar la vida por buscar la vida<sup>391</sup>.

---

<sup>391</sup> López-Vega, Martín, *Mácula...*, *op. cit.*, pp. 42-43.



Y he aquí, en esos últimos dos versos, otra de las claves de la poesía de López-Vega: incluso siendo un escritor de vasta cultura, reniega de la posibilidad de alcanzar esa felicidad instantánea mediante el pensamiento, mediante la búsqueda guiada o —como ya comentamos con anterioridad— con teorías teleológicas, ya sean o no religiosas. Sucede en “El instante”, de su libro *La emboscada* (Fig. 30), que pese a resultar algo lejano ya prefiguraba las obsesiones posteriores del autor:

Todo pasa  
tan rápido que no nos damos cuenta de que pasa:  
no vemos el instante, tan sólo su estela.  
(Y, sin embargo, parecía tan demorado  
aquel sol de agosto, tan infinitos tus labios,  
una voz decía en un susurro: *Para ti  
he amarrado los perros salvajes del tiempo...*)  
Mientras piensas que vives has dejado de hacerlo<sup>392</sup>.

Su eudemonismo presentista se percibe en otros muchos de sus poemas, pero siempre nos deja en sus versos ciertos guiños y reflexiones que nos hacen desviarnos hacia cuestiones más tangenciales quizá, pero también fundamentales en el desarrollo de su arte poética. En “Bairro alto” nos ofrece su particular perspectiva sobre las luchas entre corrientes poéticas que le son familiares, dado que por su edad —algo mayor que la del resto de poetas aquí estudiados— tuvo al menos la oportunidad de presenciar las tristemente famosas disputas de los últimos años del siglo XX en nuestro país:

Estás aquí, estamos aquí,  
nos gobierna el instante  
y las ganas son las riendas. [...]  
la vida no es como un poema  
escrito por un poeta de mi generación:  
la vida tiene médula espinal  
y es más que idioma, es sangre,  
es más que lenguaje, es saliva,  
es más que semen, es respiración.  
Contemplo la postal  
que me has traído de Londres: *tráeme  
un poema*, te pedí, y has venido con este caballo,  
tan parecido al que soñé una vez en el Gianicolo,  
venido tan claro de otra vida nuestra.  
*Sí  
Creo en el Instante todopoderoso  
Ese en el que no hay antónimo para eudaimonía*<sup>393</sup>.

---

<sup>392</sup> López-Vega, Martín, *La emboscada...*, op. cit., p. 16.

<sup>393</sup> López-Vega, Martín, *Adulto...*, op. cit., pp. 71-74.

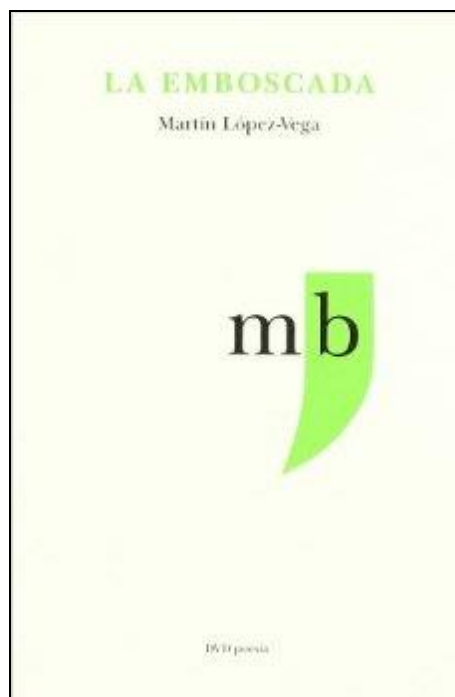


Fig. 30. Portada del poemario *La emboscada* (1999).

López-Vega parece hacer una crítica muy directa, por una parte, a la “poesía pura” (“es más que lenguaje”) y, por otra, a la “poesía de la experiencia” —o quizá a la corriente del “realismo sucio”— (“es más que semen”), y todavía le sobra espacio suficiente para efectuar su enésima apología de ese “Instante todopoderoso”. Nada, ni una sola referencia, suele resultar gratuita en los poemas del poeta asturiano, que además es lo suficientemente hábil como para tomar de cada escuela lo que considera más salvable sin alinearse con ninguna de ellas. Como él mismo le dijera al también poeta Luis Muñoz en una entrevista, las composiciones de nuestro poeta poseen “un tono muy limpio, sin retórica pero sin concesiones a lo discursivo, que me parece que es el más imitado entre los poetas más jóvenes”<sup>394</sup>. Y lo cierto es que, ciertamente, la creación poética actual se caracteriza en gran medida por su carácter ecléctico, desenvuelto e iconoclasta que no cree en el respeto a las escuelas poéticas de un modo sectáreo porque “el verdadero poeta va solo. / Los que van en manada son el coro”<sup>395</sup>. Cuando en cierta ocasión se le preguntó a Seamus Heaney, Nobel de Literatura en 1995, sobre cuál era la combinación ideal en la poesía, éste respondió: “La que vi en la casa que compartían Mandelstam y Ajmátova: la mezcla de la cocina y el cosmos”<sup>396</sup>. Todo ello, en fin,

<sup>394</sup> López-Vega, Martín, *Extravagante...*, *op. cit.*, p. 166.

<sup>395</sup> López-Vega, Martín, *La eterna...*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>396</sup> López-Vega, Martín, *Extravagante...*, *op. cit.*, p. p. 75.

muestra, por una parte, el profundo conocimiento que nuestro autor posee acerca de la literatura reciente —ya que su dominio de la tradición ya ha quedado fuera de toda duda— y, por otra, cómo cree en la existencia de una comunicación entre lo visible y lo invisible, lo concreto y lo abstracto, lo terrenal y lo trascendente. Y ello no debe sorprendernos puesto que, como dice en *Le métier du poète* a modo de declaración de intenciones, el poeta es ese elemento que los pone en contacto, una especie de vaso comunicante:

El poeta es una antigua telefonista  
que con sus cables conecta  
lo visible y lo invisible.  
Ojo avizor, supervisa el estado  
de las conexiones entre las cosas  
y los símbolos, las repara.

Conecta el cuerpo con el alma,  
la tierra y el sentimiento de desarraigo,  
el mar azul y sus velas con la intertextualidad.

Está en medio  
con una mano hundida en la tierra,  
intentando con la otra alcanzar el cielo<sup>397</sup>.

Un vaso comunicante que, por lo demás, debe asumir honestamente el desempeño de su función estética sin que un ego desmedido le impida ejercerlo, o que no le impida destacar lo pequeño en detrimento de lo grandioso. Tal y como propugnaba, por cierto, Heaney en una entrevista en la que admitía que el compromiso de Pablo Neruda con la “poesía impura” le resultaba “muy atractivo” por el hecho de glorificar “las cosas corrientes de una forma hermosa y única. [...] creo que los poetas españoles del siglo pasado son ejemplares por la forma en que saltan la barra que siempre ha habido entre la gente del pueblo y la llamada «cultura»”<sup>398</sup>.

Como buen conocedor, en fin —al igual que Pablo Javier Pérez López—, de la literatura portuguesa que es (*Fig. 31*), conoce el valor de la renuncia a esa búsqueda de respuestas definitivas que propugnara Ricardo Reis, el horaciano heterónimo de Fernando Pessoa. Y precisamente por eso decide aceptar su condición de ser fluyente, para lo cual se hace necesario adoptar un ego más débil que canalice su fatalismo.

---

<sup>397</sup> López-Vega, Martín, *Adulto...*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>398</sup> López-Vega, Martín, *Extravagante...*, *op. cit.*, pp. 66-67.

Aprendo a fluir.

Sentado con los pies  
colgados sobre el vacío,  
veo en el fondo  
una piedra llamada Eckhart:

primero abandónate a ti mismo  
y luego podrás abandonarlo todo<sup>399</sup>.



Fig. 31. Nuestro poeta, al fondo, durante la IX Mostra Portuguesa celebrada en Madrid en 2011, junto al escritor Mário de Carvalho.

Una posición débil y asertiva, pues, respecto a la literatura y al pensamiento en general. Ello está en consonancia con la actitud antimetafísica de la que hizo gala Adam Zagajewski en la entrevista antes mencionada, en concreto al hacer referencia a los vínculos entre la poesía y la filosofía contemporánea. Para el polaco, la clave estaría en renunciar a la posibilidad de alcanzar certeza alguna para no perder la frescura vital que exige la creación poética o, en palabras de López-Vega en “Lema”, de *Adulto extranjero*, “Deja sin contestar todas las preguntas / y atiende sólo a la que late”<sup>400</sup>.

[...] creo que si escribes poesía no necesitas una posición filosófica fuerte. Las ideas filosóficas pueden ayudarte, pero no pueden eclipsar lo que haces. [...] Después de Bergson vino otro “filósofo para poetas”: Heidegger. Pero creo que era aún más peligroso para ellos: sus nociones son muy elaboradas, tanto que pueden matar la poesía. [...] Cuando escribes un poema, por supuesto, tienes alguna experiencia previa y quieres saber cómo entenderla, y entonces lees filósofos, pero no debes esperar demasiado de la filosofía: la filosofía no va a decirte lo que tienes dentro. Ser poeta significa exactamente salvaguardar lo que Keats llamó “negative capability”, la

<sup>399</sup> López-Vega, Martín, *Extracción...*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>400</sup> López-Vega, Martín, *Adulto...*, *op. cit.*, p. 55.

capacidad para mantenerse en lo incierto, en lo irresuelto, sin rendirse a la claridad radical de las nociones filosóficas<sup>401</sup>.

Es probablemente, por cierto, *Adulto extranjero* el poemario que con más insistencia recalca su voluntad antimetafísica. En este sentido, su autor parece desenvolverse en un neopaganismo intermedio entre el rechazo a las doctrinas filosóficas y metafísicas de Alberto Caeiro y el epicureísmo clásico, de talante ligeramente melancólico y quietista, del discípulo de éste, Ricardo Reis.

Mi camino me adelanta.  
El todo arrastra al yo,  
un impulso ajeno a mí tira de mí  
hacia lo que no decido ser  
y mientras tanto  
preocupado en no dejarme llevar  
mi camino se esconde de mí.

Ir es tan inútil como no ir  
o como detenerse aquí,  
en este punto  
final.

Nada  
importa nada.

Todo es  
irreparable<sup>402</sup>.

Las influencias de ambos heterónimos pessoanos quedan patentes, junto a la ya mencionada afición a la incertidumbre como motor vital y al *carpe diem* —simbolizado, cómo no, por la flor— en “Albada”:

No hagas preguntas, si tú traes ya las respuestas.  
Retengamos el momento y vayámonos luego.

También hay que venir a veces  
a donde no estamos seguros de ir,  
oler la flor que ha crecido  
asombrada en la oscuridad  
y marchar sin prisa<sup>403</sup>.

El poeta se sabe atravesando un terreno resbaladizo pero, aunque incluso se muestra comprensivo con aquellos que prefieren abrazarse a ciertas doctrinas teleológicas, él

---

<sup>401</sup> López-Vega, Martín, *Extravagante...*, *op. cit.*, pp. 32-33.

<sup>402</sup> López-Vega, Martín, *Extracción...*, *op. cit.*, pp. 54-55.

<sup>403</sup> López-Vega, Martín, *Adulto...*, *op. cit.*, p. 47.

sabe que su naturaleza es diferente: la de una especie de juego de dados goliárdico, a cuyas reglas es imposible sustraerse, como sugiere en “Con Deïssem en un restaurante chino”:

Resulta difícil saberse huérfano, hijo del azar,  
intentamos dar sentido a lo que no tiene sentido,  
al conjunto de casualidades que llamamos *vida*.

Vivirás muchas cosas. El azar te hará regalos.  
Perderás. Serás traicionada. Pero no habrá más culpable  
que los demás o tú misma o el azar. No hay nadie  
que maneje los hilos. No vamos a ninguna parte.  
La vida no es ningún tránsito. No hay ningún destino  
al final de la ruta. Ni siquiera un ciego precipicio.

Volveremos a la tierra. Y de esa tierra  
nacerán gusanos, flores, otras formas de vida.  
Cada pequeña parte de nosotros volverá a existir<sup>404</sup>.

Una vez aceptada y realmente interiorizada la pérdida como necesario tributo, ante la cuestión de si la existencia es una carcajada o un gemido, el poeta responde con una sonora risotada trágica. Y así responde, de hecho, al argumento existencialista del poeta suicida:

—En medio del sinsentido,  
imposible encontrar el sentido,  
lo único con sentido  
es poner fin al sinsentido.

—O hundirse  
con una carcajada en el sinsentido<sup>405</sup>.

Y precisamente es en su libro más profético y onírico, *Extracción de la piedra de la cordura*, en el que podemos detectar un mayor componente humorístico, e incluso obsceno, parafraseando incluso a Nietzsche exponiendo sus ideas sobre el *übermensch*<sup>406</sup> en un célebre pasaje de *Así habló Zaratustra*:

---

<sup>404</sup> López-Vega, Martín, *Mácula...*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>405</sup> López-Vega, Martín, *Extracción...*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>406</sup> Concepto erróneamente atribuido a Friedrich Nietzsche, pues anteriormente lo usaron Luciano (125-181) o Goethe (1749-1832), si bien su sentido más moderno y extendido se lo debemos al filósofo prusiano: “El superhombre es respecto al hombre lo que éste es respecto al mono; el superhombre es el otro cabo de la cuerda sobre la cual anda, como un funámbulo, el hombre. Entre el superhombre y el animal anda, sobre el abismo, el hombre. El superhombre es, pues, algo que, por decirlo así, «tira del hombre». El superhombre es todo lo contrario de la mediocridad, de la conformidad a lo establecido, porque aspira a erigir una nueva tabla de valores. El superhombre es como «la más alta especie humana» o «lo más alto en la especie humana»; al fin y al cabo, el superhombre es «super» pero es asimismo

El llamado Zaratustra gritó:  
“¡Permaneced fieles a la tierra!”.  
Fui una piedra,  
y me extrajeron.

Le pregunté: ¿Y qué hay del juicio final?  
Y usó el culo a modo de trompeta<sup>407</sup>.

No hay duda de que la risa del héroe trágico es, como la del loco o la del bufón, grotesca, porque es capaz de ver al rey —a nosotros mismos— sin sus ropajes. Y no sólo eso, sino que se ve en el deber de comunicar nuestra desnudez, de informarnos porque, como ya hemos mencionado, se trata de un intermediario que no teme siquiera bromear a costa de la tradición que tanto respeta. Y lo hace sin temor a resultar contradictorio porque, consciente de la época que nos ha tocado vivir, en “Birkenau en diciembre”, de *Adulto extranjero*, afirma que

Somos, ya se sabe,  
contemporáneos  
del desorden,  
contradictorios,  
fragmentados,  
con derecho al capricho<sup>408</sup>.

O acaso se trate de un toque de atención para aquellos poetas que no aportan nada de su propia cosecha en sus composiciones y se refugian únicamente en los tópicos literarios más polvorientos cuando dice:

Poeta, deja en paz tu infancia,  
al niño ya le han salido los dientes  
y quiere morder los pezones y no mamar más.

Poeta, deja en paz a la luna,  
ha llegado la larga noche que sigue a la noche corta  
y la vieja dama quiere irse a dormir.

Poeta, no me digas que voy a morirme,  
muérete tú<sup>409</sup>.

---

«hombre», está «más allá» del hombre, pero el hombre es su punto de partida. El superhombre es una transfiguración del hombre”. Ferrater Mora, José, *op. cit.*, II, p. 747.

<sup>407</sup> López-Vega, Martín, *Extracción...*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>408</sup> López-Vega, Martín, *Adulto...*, *op. cit.*, pp. 38-39.

<sup>409</sup> López-Vega, Martín, *Extracción...*, *op. cit.*, p. 24.

Es el poeta, pues, el intermediario de una intuición revelada día tras día, desde el principio de los tiempos, pero que no por ello ha de dejar de ser revelada. El peso de la tradición poética, en ese sentido, es algo que nuestro autor, agradecido, nunca se cansa de reiterar, pues considera que vivir “es mantener una inacabable conversación, o negociación, con todo lo que nos rodea, de una forma o de otra. Cuando escribes un poema, tu repertorio de formas de abordarlo es el de tu tradición, así que ese diálogo es muy directo”<sup>410</sup>. Del mismo modo sucede con la aseveración de Antonio Tabucchi de que “al final resulta que estamos ligados a la realidad de hoy, pero somos muy antiguos”<sup>411</sup>, o asimismo con el comentario de Xuan Bello, para quien “en literatura la imitación lo es todo. Escribimos porque otros han escrito, porque otros han escrito lo que nosotros estamos sintiendo y sus palabras nos conmueven. Leer es igualarse”<sup>412</sup>. Y, sin embargo, ante la visión de esa realidad trágica tan atávica y radical, López-Vega parece hacer suya también la afirmación de Heaney, según el cual el artista tiene el don y la necesidad de darle réplica a lo real, lo cual no significa “que le esté permitido escapar de la realidad, sino que debe proporcionar un ángulo de visión novedoso”<sup>413</sup> que, además, sea capaz de enriquecer al propio poeta. Eso parece querer transmitirnos el de Poo de Llanes en “Aparición de Lêdo Ivo”:

No preguntes, sólo escucha  
y atiende a cuanto el mundo dice sin palabras.  
Cuando regreses, transfórmalo en poesía.  
Sé palabras. Sé lenguaje. Que tu obra te cree<sup>414</sup>.

Se trata de un poema incluido en el reciente *La eterna cualquier cosa*, uno de los libros del autor que más insisten en la indagación acerca del proceso de escritura poética. Esa creación poética que conjuga una venerable tradición y una perspectiva que no resulte manida a pesar de todo se transforma en “Radio Dane”, también del mismo poemario que el anterior, en algo así como la transmisión en cadena de una cancioncilla a la que cada uno de nosotros aporta algo de sí mismo:

Por fin una voz. Canta. No entiendes.  
Ni siquiera reconoces la lengua.

---

<sup>410</sup> Gordo, Alberto, *op. cit.*

<sup>411</sup> López-Vega, Martín, *Extravagante...*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>412</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>413</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>414</sup> López-Vega, Martín, *La eterna...*, *op. cit.*, p. 26.



Y sin embargo  
sin apenas darte cuenta  
tímidamente al principio tarareas  
y en seguida estás ya cantando  
esa canción incomprensible.

Ahora apaga la radio.  
No hables a nadie de lo que ha ocurrido.  
Tan sólo llegado el momento  
sé capaz de comenzar a cantar  
y hacer que otro entone,  
como tú lo has hecho,  
sin que parezca que nadie te la ha dado,  
esa canción<sup>415</sup>.

Ello nos lleva también a otra de las grandes pasiones que asume López-Vega: la influencia de la música y su modulación, que delata cuando, por ejemplo en “S.P.Q.R.”, nos dice que “Acariciando la melancolía afinas el presente. / El dolor y la incertidumbre sustituidos / por la calma y el placer a intervalos de quintas”<sup>416</sup>. Sin embargo, el autor se ve obligado a matizar este influjo, más concretamente de la música popular (Franco Battiato, Bob Dylan, Van Morrison...), cuando es interrogado en una entrevista acerca de la retroalimentación entre poesía y música. A pesar de su evidente ligamen, aclara que un poema y una canción son, obviamente, dos cosas diferentes, con narrativas distintas, y que “hay vías de comunicación entre ambas cosas, pero lo normal es que un buen poema sea imposible de cantar y algo que como letra de canción funcione a la perfección, al quitársele la música se quede en algo obvio”<sup>417</sup>. No deja de admitir, eso sí, que “Un buen poema tiene algo de canción y algo de ecuación, y un poco de muchísimas otras cosas”<sup>418</sup>.

Consideramos, pues, que la obra poética de Martín López-Vega se halla perfectamente inscrita en lo que hemos venido llamando “poesía de rasgos vitalistas”, puesto que cumple con la gran mayoría de las características propuestas en la introducción a los autores. Sin embargo, si hubiéramos de destacar un rasgo por encima de los demás, sin duda haríamos énfasis en el alto grado de conciencia trágica que llega a alcanzar el autor a lo largo de su extensa obra. Es el suyo un vitalismo poderoso y al mismo tiempo reflexivo, en el que despunta su querencia por la exaltación del instante. Y precisamente

---

<sup>415</sup> *Ibidem*, pp. 42-43.

<sup>416</sup> López-Vega, Martín, *Adulto...*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>417</sup> González Veiguela, Lino, *op. cit.*

<sup>418</sup> González Veiguela, Lino, “El poeta Martín López-Vega: «Se debe escoger entre la cultura y el mercado»”, en: <http://www.cafebabel.es/cultura/articulo/el-poeta-martin-lopez-vega-se-debe-escoger-entre-la-cultura-y-el-mercado.html> [Consultado: 1-10-2014].

por eso hemos considerado adecuado, por ser un excelente ejemplo de las capacidades del asturiano, traer a colación el poema “Anciano sentado”, de *La emboscada*, para cerrar el presente apartado:

Hubo, sin embargo, momentos felices: alguien  
que nos alzaba un momento del mar de las dudas  
al cielo de los sentidos; sus dulces manos  
nos acariciaban y nos sostenían un instante  
y enseguida desaparecían, dejándonos caer al vacío.  
Demócrito dijo: Una vida sin fiestas  
es un largo camino sin posadas. Y Aristóteles:  
Una golondrina no hace la primavera,  
ni tampoco un solo día de sol;  
del mismo modo, tampoco un día  
ni un corto intervalo de tiempo  
traen la satisfacción y la felicidad.  
Recorremos nuestro camino sin descansar:  
a veces nos detenemos un instante,  
nunca lo suficiente para eliminar el cansancio,  
bastante para saber que existe una vida mejor,  
al calor de la conversación y las estrellas,  
que existen las palabras y los ríos,  
el vino, los labios, la tranquilidad y la dulzura<sup>419</sup>.

### 4.1.3. Entrevista

#### 4.1.3.1. Cuestiones comunes

**Miguel Pérez Montagut.** En primer lugar, una pregunta a vuelapluma: ¿qué le sugiere a usted el concepto “vitalismo”?

**Martín López-Vega.** No soy muy de etiquetas, pero lo primero en lo que pienso es la materia vibrante de Jane Bennett. Todo está vivo, nada está quieto, y todo se relaciona con todo.

**MPM.** Una pregunta que probablemente habrá tenido que escuchar o leer en infinidad de ocasiones: ¿qué opinión le merece, retrospectivamente, la batalla sostenida a finales del siglo pasado entre los experiencialistas y los defensores de la poesía pura? ¿Cuáles fueron, en su opinión, los logros y los grandes deméritos de aquella polémica?

**MLV.** Creo que era más una batalla personal que una discusión estética (que, por otro lado, no creo que tuviera mucho sentido en esos términos). Así que no creo que diera

---

<sup>419</sup> López-Vega, Martín, *La emboscada...*, op. cit., p. 54.

lugar a ningún logro reseñable, y su demérito fue ese, impedir un verdadero debate estético.

**MPM.** Es algo comúnmente aceptado que aquella polémica ya es agua pasada, y que los nuevos autores se sienten bastante ajena a ella, fundamentalmente aquellos que, como usted, nacieron durante la Transición o en democracia. En ocasiones, no obstante, echando un vistazo a nuestros poetas más jóvenes, uno tiene la sensación de que se ha producido un intento de colonizar la expresión poética como una extensión más de la cultura pop. ¿Cómo valora esta irrupción de la postmodernidad en un oficio que se remonta, como mínimo, al *Poema de Gilgamesh* sumerio?

**MLV.** La cultura pop entra en la poesía española al menos desde los novísimos, que, paradójicamente, eran más cultuquetas que nadie, aunque antes ya se pueden rastrear algunas huellas. Es normal que el pop aparezca en la poesía, también forma parte de nuestras vidas, no me produce ningún rechazo especial. Ahora bien, si leyendo a un/a poeta parece que ha escuchado más los discos de Madonna de lo que ha leído a Muriel Rukeyser, pues digamos que paso a otra cosa. La música de fondo tiene una función, pero no conozco ninguna para la “poesía de fondo”.

**MPM.** ¿Cuáles cree usted que son los temas universales de la poesía? ¿Añadiría alguno más a los comúnmente aceptados?

**MLV.** El único tema de la poesía que me interesa es “cómo vivir”, o lo que es lo mismo, la manera en que los antiguos entendían la filosofía.

**MPM.** Complete esta frase: “La poesía es un medio privilegiado contra...”.

**MLV.** Me interesa la poesía que escribe a favor. A favor de la conversación: con nosotros mismos, con nuestros muertos, con nuestros vivos, con la tradición... La que construye. ¿Contra? Contra todo lo que no sirva para construir esa conversación con todo lo que somos que nos permita vivir un poco en paz con todo ello.

**MPM.** ¿Cuál considera que ha sido la deriva del oficio poético y del rol social que ha desempeñado el poeta en el conjunto de la sociedad?

**MLV.** No creo que el poeta tenga ningún rol social, afortunadamente. No más que un zapatero o un médico, no en cuanto poeta. Un poeta no habla a la sociedad, sólo se habla a sí mismo. Los poetas que me interesan no creen en el rebaño, sino en la conversación de individuales.

**MPM.** Cito a Manuel Crespillo: “Hablando, por ejemplo, de la Idea de lo Trágico [...] un exégeta sabe que lo importante no es ser músico o poeta o lingüista o filósofo, sino

*estar extraviado*<sup>420</sup>. ¿Dónde reside el nódulo del que parte el proceso de la creación poética? ¿Considera usted que el poeta es un ser extraviado? De ser así, cuál es la naturaleza de ese extravío, de esa *epopteia* específica?

**MLV.** Me gusta esta idea. Hace unos meses, cenando con Mercedes Cebrián, hablábamos del desvalimiento como motor de toda literatura válida. En toda escritura hay siempre un importante componente lúdico, pero si lo que te mueve a escribir no es el desvalimiento, esa sensación de extravío, la necesidad de hallar la respuesta a una pregunta, el resultado no será un poema, sino un juego reunido Geyper. La naturaleza de ese desvalimiento es darse cuenta de que la vida no tiene un sentido predeterminado, asumir la libertad de poder dárselo, y no saber qué hacer con ella.

**MPM.** Su escritura se nutre, en buena medida, de sus experiencias como viajero que, plasmadas posteriormente en el papel, dotan de un trágico peso vivencial a lugares neutros (habitaciones de hotel, aeropuertos, aduanas, etc.) ¿Cómo valora la aportación de esa vivencia del, como lo llamara Marc Augé “no lugar”, cuya esencia es por sí misma el tránsito y la fugacidad, en el contexto de su poetización, cuyo fin es eternizarla?

**MLV.** Nunca me he tragado eso de los no lugares. Quiero decir: todos son no lugares hasta que los habitamos. ¿Neutra una habitación de hotel? En algunas he vivido más intensamente que en mi propia casa. En cierta aduana pasé más miedo que en cualquier otro momento de mi vida. En los aeropuertos he sentido más ilusión que con un billete de lotería. No creo que haya no lugares. No una vez que ponemos el pie en ellos. Si cuando los dejamos los sentimos como no lugares, la culpa es nuestra, no del sitio. Lo de los no lugares es una idea de decorador.

**MPM.** Pessoa nos dejó escrito, por mediación de su heterónimo Alberto Caeiro, que “hay bastante metafísica en no pensar en nada”<sup>421</sup>. ¿Cuál es el peligro de una poesía que caiga excesivamente en la abstracción?

**MLV.** Tendrías que aclararme qué entiendes por “caer excesivamente en la abstracción”. No hay forma de entender la poesía sin sus propios peligros y no hay ninguna condenada al fracaso de antemano. Yo prefiero evitar las grandes palabras, que están huecas por dentro, como catedrales abandonadas. Pero hay quien sabe hacer cosas maravillosas con esas palabras. Lo excesivo es siempre no intentar entender tu propio

---

<sup>420</sup> Crespillo, Manuel, *La mirada griega. Exégesis sobre la idea de extravío trágico*, Málaga, Ágora, 1994, pp. 14-15.

<sup>421</sup> Pessoa, Fernando, *Poemas de Alberto Caeiro*, Madrid, Visor, 1984, p. 43.

desvalimiento, y hablar de otras cosas. Hablar de piedras y lagartos puede ser una forma de hablar de tu propio desvalimiento, pero tienen que ser tus piedras y tus lagartos, y a algunos se les nota que los han robado en poemas ajenos.

**MPM.** Cito ahora a otro ilustre grafómano, esta vez de la literatura en catalán, Vicent Andrés Estellés: “No vull seguir. A mamar, tots els versos!”<sup>422</sup>. ¿Cómo valora estas expresiones de filisteísmo contra un cierto concepto de la poesía alejado del meollo vital, que Bukowski definiera como “falso y *snob* y endogámico por siglos [...] ultradelicado, sobreapreciado”<sup>423</sup>.

**MLV.** Me cuesta mucho generalizar sobre cosas como “el meollo vital” porque son muy distintas para cada persona. A mí me aburren los poetas que están siempre muriéndose, porque ya sé que me voy a morir; los que están siempre borrachos o follando, porque esas cosas ya me las sé también; los que parece que sólo leen libros viejos, porque para eso ya los leo yo; y los que están criticando a los demás todo el rato, porque normalmente es cosa de envidia.

**MPM.** ¿Es el hecho de escribir poesía meramente una forma de exorcismo, pura terapia solitaria? ¿De no ser así, cómo concibe la relación con el lector y el mundo? ¿Cómo es su relación con el otro?

**MLV.** Hace unos meses estuve como estudiante en un curso de Robert Hass y decía que cuando un niño hace un dibujo, nadie le pregunta: ¿para quién dibujas? Así que, como el niño, no escribimos para nadie; escribimos para el poema. Escribimos porque lo necesitamos, porque se nos planta una pregunta que requiere respuesta. A mí me gustan los poemas que me ayudan a subir escalones vitales, a ser mejor, a conocerme mejor, a saber mejor qué me hace feliz y cómo lograrlo, y cómo dejar de hacer daño, esas cosas. Nunca pienso en un lector distinto a mí. Luego, me gustan los libros, que son la parte social de esto, y por eso me gusta publicar, por entrar en conversación con los poetas que me gustan, aunque estén muertos. Y no pienso en el otro como alguien distinto de mí. Me gusta, de los poetas que me gustan, cómo hablan consigo mismos.

---

<sup>422</sup> Andrés Estellés, Vicent, *L'engan coneix*, en *Obra completa*, 2, p. 96.

<sup>423</sup> Bukowski, Charles, “Tough Guys Write Poetry: Charles Bukowski by Sean Penn”, en *Interview Magazine*, Septiembre 1987, pp. 96. En español en: [https://sites.google.com/site/escritoresmalditos/charlesbukowski/entrevista\\_penn](https://sites.google.com/site/escritoresmalditos/charlesbukowski/entrevista_penn) [Consultado: 23-1-2010].

**MPM.** ¿Existe un cierto vínculo primitivista entre la poesía y la música? ¿De qué forma, directa o indirecta, cree que influye esa cierta nostalgia de una lírica en un sentido amplio en su escritura?

**MLV.** Yo envidio mucho a la música, porque dice sin palabras, y un poema nunca logrará eso. Pero un poema puede decir muchas cosas con palabras que la música no puede. No hay que elegir, ni necesariamente mezclar. Son matemáticas distintas y cuando se juntan ambas renuncian a algo. Las tres versiones de eso me gustan.

**MPM.** En “La alegría de escribir”, Szymborska afirma: “La alegría de escribir. / La posibilidad de eternizar. / La venganza de una mano mortal”<sup>424</sup>. ¿Qué tiene el poema, o la literatura en general, de artefacto kairológico para la suspensión del tiempo fuera del tiempo?

**MLV.** Me interesan mucho las ideas de Bergson sobre la duración. Creo que un poema debe ser vida condensada, no un rato de vida. Un *big bang* al revés: todo el universo concentrado en unos pocos versos.

#### 4.1.3.2. Cuestiones específicas

**MPM.** Permítame que, para la parte específica de este cuestionario, me inspire en algunas de las conversaciones que usted tuvo ocasión de mantener con algunos renombrados escritores como Charles Simic, Eugénio de Andrade, Ángel González y un largo etcétera, y que recogió en *Extravagante tripulación* (2012). Usted le preguntó a Eugénio de Andrade si estaba de acuerdo con aquellos que calificaban a su poesía de “poesía de la exaltación” —“de la celebración”<sup>425</sup>, dijo preferir el propio Andrade—, puesto que incluso la muerte era luminosa en ella. Si estuviera en su mano establecer una etiqueta para su propia obra ¿cuál sería? ¿Comparte la luminosidad de esa “poesía solar” a pesar de estar teñida de melancolía en muchos de sus poemas?

**MLV.** No sé si poner una etiqueta a lo que hago es algo que me apetezca, pero imagino que sí podría pensar en un lema, que creo que es en lo que pensaba Andrade cuando hablaba de celebración. A mí, sí, me gusta también ese término. Uno tiene la sensación de que las situaciones dolorosas por las que uno pasa en la vida tienden a dejar una

---

<sup>424</sup> Szymborska, Wislawa, *Poesía no completa*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 126.

<sup>425</sup> López-Vega, Martín, *Extravagante...*, *op. cit.*, p. 13.

sensación indeleble, una cicatriz, mientras que las experiencias felices no es que se olviden, pero no se adhieren con la misma fuerza a la memoria, no afectan tanto a nuestro día a día. Me gusta pensar que (además de otras cosas, claro) mi poesía es una rebelión contra eso, e intento salvar en ella los momentos de felicidad, para guardarlos, pero también para recordar el camino que me llevó a ellos y ser capaz de repetirlo. Como digo siempre, algo así como hacer el libro de instrucciones de la vida que no nos dan cuando nacemos. La poesía de Andrade nos enseñaba que puede haber luz, felicidad, en una manzana, en una palmera, en un olor, en cierta hora de la tarde. Era un poeta muy *oriental* en cierto modo en eso. A mí también me interesa esa dicha contemplativa, pero algo menos que la participativa, que es más compleja. La contemplación es intensa, pero compartir un momento intenso, y a la vez que uno lo vive, ser capaz de contemplarlo con esa misma intensidad, es otra cosa. No diré que sea mejor, pero sí que me a mí me interesa más.

**MPM.** Andrade decía admirar la poesía china por un compendio de motivos que hace suyos y que considero, a causa de la tesis presente, de gran adecuación citar textualmente: “la presencia del hombre a través de las cosas, la aproximación a lo real concreto, el gusto por el despojamiento, la errancia o el vagabundaje o una especie de inocencia, la intimidad con la naturaleza, la indiferenciación entre lenguaje común y lenguaje literario, la concepción de lo sagrado, el carácter dominante del ritmo, la pasión por la amistad...”<sup>426</sup>. ¿Qué aspectos comparte con el portugués al respecto? ¿Qué rasgos cree que debería aprender —o desaprender— la poesía occidental —por dotarla de un nombre— respecto a otras poesías?

**MLV.** La poesía *occidental*, como cualquier otra, aprende y desaprende todo el tiempo, y si no lo hace se vuelve aburridísima. No sé si hay una gran influencia *directa* de las poesías china o japonesa, pero sí que es importantísima esa creación de la poesía occidental que llamamos poesía oriental y que, sin saber chino o japonés, uno no puede hacerse una idea cierta de hasta qué punto es fiel. De hecho, según el traductor que uno lea, la cosa cambia mucho. Por eso, esos rasgos que Andrade señala me parecen fundamentales, pero en cualquier poeta, no sólo en uno chino o japonés. El lenguaje que me gustaría que tuvieran mis poemas es el que tienen los de Li Po o Du Fu en las traducciones de Marcela de Juan. Si consiguiera aunar de ese modo sencillez y hondura,

---

<sup>426</sup> López-Vega, Martín, *Extravagante...*, *op. cit.*, p. 15.

experiencia propia y alcance universal, habría logrado mucho más de lo que nunca me hubiera atrevido a proponerme.

**MPM.** Usted le preguntó a Seamus Heaney “¿Ser fiel a los clásicos es la mejor manera de ser moderno?”<sup>427</sup>, y al parecer bien podríamos plantear semejante cuestión como una respuesta por sí misma. Parece ser que la actual generación de poetas ya no se siente acuciada por una necesidad de ruptura con la tradición como aquéllas que la antecedieron. ¿Por qué se produce esta integración de forma tan natural?

**MLV.** Bueno, ese tipo de preguntas siempre se hacen para dar pie a una respuesta que uno ya espera, y en el caso de Heaney era la relación de sus poemas con las églogas clásicas, por ejemplo. Yo creo que la relación con la tradición de cualquier poeta que merezca la pena siempre es muy intensa; lo que ocurre es que no siempre es con la misma parte de la tradición que quienes te precedieron, y entonces hablamos de esa ruptura. Pero no conozco a ningún poeta que de veras merezca la pena que haya roto con la tradición. No conozco ningún poeta más moderno que Anne Carson, y ella está todo el día con sus griegos a cuestas.

**MPM.** En su último poemario *La eterna cualquiercosa*, cita usted a autores de absoluta actualidad como Anne Carson, Xuan Bello o el propio Heaney, junto a Lucrecio o a Horacio, desde cuya piel declama el clasiquísimo poema “Para el tiempo que vendrá” ¿Qué autores clásicos —en un sentido amplio— le han marcado más profundamente?

**MLV.** Siempre es complicado hacer un árbol genealógico de uno como lector-escritor, pero lo intentaré, entendiéndolo, eso sí, “clásicos” en un sentido amplio. Digamos que algunos de mis padres son (o me gustaría que fueran): Joseph Brodsky, Wislawa Szymborska, Czeslaw Milosz, Muriel Rukeyser, Yehuda Amichai, Denise Levertov, Zbigniew Herbert... Antes de esos: Auden y Eliot, claro. Y antes: Wordsworth. Y antes: Li Po, Du Fu. Y antes: el Ovidio de las *Pónticas*, por ejemplo. Y Safo, claro. Pero también el *Libro de Buen Amor*, y Gabriel Celaya, y Blas de Otero, y Gloria Fuertes, y Antonio Machado. Y de hoy: Olga Novo, Vicente Gallego, Abraham Gragera... Supongo que la lista suena bastante obvia. Los grandes son grandes para todos: es difícil ser original en eso, y ni falta que hace.

**MPM.** En cierta ocasión usted decía en su personalísimo *Extracción de la piedra de la cordura*, muy en la línea de Ricardo Reis, “primero abandónate a ti mismo / y luego

---

<sup>427</sup> López-Vega, Martín, *Extravagante...*, op. cit., p. 68.



podrás abandonarlo todo”<sup>428</sup>. ¿Supone ello una apuesta por un yo poético menos fuerte, una poesía más impersonal, en la línea que propugnaba Keats?

**MLV.** Un yo poético menos fuerte no me interesa especialmente. Todo lo que vivimos lo vivimos en primera persona, así que, de hecho, me interesa un yo poético fortísimo. Lo que me interesa es un ego menos fuerte; si me libero de mi ego, supongo que eso hará bien a mis poemas. Pero hacerlo a la inversa no creo que tenga mucho sentido. Conozco a algunos poetas muy empeñados en hacer desaparecer el yo de sus poemas con curiosísimas piruetas verbales. Son los más egocéntricos que he conocido.

**MPM.** Resulta muy llamativa la gran cantidad de poemas inspirados en obras pictóricas dentro de su obra. En una entrevista, usted decía que estos poemas tratan, en parte, “sobre si esa epifanía es posible cuando para ver un cuadro tienes que ser capaz de eliminar la interferencia de otros mil turistas que pasan ante él y que tienen el mismo derecho a verlo que tú. Esa epifanía es más difícil, por esa abundancia de candidatos y porque cada vez nos resulta más difícil la sorpresa: ya nunca vemos nada por primera vez. De todo hemos leído, todo lo hemos visto en fotografías, en vídeo, en tres dimensiones. Una labor de la poesía contemporánea es descubrir dónde se produce hoy la epifanía, la duración”<sup>429</sup>. Esa epifanía, esa aura perdida, suponemos que la reivindica para el conjunto de lo existente. Así pues, ¿es la pintura para usted metáfora de la vida?

**MLV.** Al decir eso me refería, más que a mis poemas sobre cuadros, a mis poemas sobre ir a museos, que se ha convertido en una experiencia muy curiosa. Me gusta mucho hacer poemas sobre cuadros, o sobre otras obras de arte, o sobre música. Todo eso me gusta y además me gusta la traducción, y esa es la forma más divertida que conozco de conjugarlo todo. Si la obra de arte te da, digamos, el tema, de algún modo eso automatiza tu escritura, la libera de ataduras lógicas a priori, y lo que surge siempre es más sorprendente para ti mismo, aunque luego, claro, trabajes ese borrador. Al escribir uno de esos poemas el inconsciente trabaja más de lo que lo hace normalmente en un poema, digamos, *normal*. Así que es una buena forma de experimentar, de probar otras cosas. Con el tema ya dado puedes centrarte más en los aspectos formales del poema; imagino que es algo así como escribir la música para un poema ajeno en vez de escribir letra y música al mismo tiempo. En cuanto a la epifanía, o la intensidad si se quiere, quiero reivindicarla para no olvidarme de ella. No soy del tipo de gente que hace

---

<sup>428</sup> López-Vega, Martín, *Extracción...*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>429</sup> González Veiguela, Lino, “Una entrevista...”, *op. cit.*

fotografías todo el rato. Casi nunca las hago, de hecho. No quiero fotografiar mi vida; quiero vivirla. Y después, de vez en cuando, cuando necesito entender algún momento de mi vida, hago una radiografía: un poema. Busco la intensidad del instante vivido con todos los sentidos. Y a quién le importa que no quede un *souvenir* de eso, si esos momentos no se olvidan jamás.

## 4.2. Pablo Javier Pérez López

Dicen que no escribo nada alegre  
que hay oscuridad en mis palabras  
pero la luz nace de lo oscuro  
y la alegría es otra forma de tristeza  
y así es el oficio del que escribe  
para llegar a ser él mismo  
y ver su rostro algún día.  
Si quieres escribir en serio, con temblor  
debes pasear desnudo por lo oscuro  
y gatear por el barro de los días  
con las heridas y los ojos abiertos  
traer la luz a las tinieblas,  
sentir hasta que el alma duela.  
Triste oficio el de susurrar  
cosas nuevas con palabras viejas  
el de llenar de vísceras las palabras.  
La alegría espera fuera de la página  
la alegría nace de la página  
del entusiasmo y el verdor del herido  
Mi alegría está en el mundo  
y es grande cuando no está sola<sup>430</sup>.

Puede decirse, pues, que la única tesis que cabe extraer de la biografía de Pessoa es la de que la vida es nada, pero no una nada absoluta, pesimista, como aquella que se deriva de la carencia de ideales, sino una nada maleable y, por consiguiente, vivible y optimista. Es más, es precisamente la existencia de esa nada, contra la certidumbre de cualquier destino, lo que nos permite escapar a la desesperación<sup>431</sup>.

### 4.2.1. Nota biográfica

Pablo Javier Pérez López (*Fig. 32*) nació el año 1984 en Valladolid. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valladolid en 2006, Doctor en Filosofía por la misma Universidad con la tesis titulada “El pensamiento poético de Fernando Pessoa. Acercamiento ontológico a la dialéctica Filosófico-poética. Filosofía y Poesía” que obtuvo la calificación de Sobresaliente “cum laude” por unanimidad, la mención de doctorado europeo y el premio extraordinario de doctorado 2011 en la rama de conocimiento de Arte y Humanidades de la Universidad de Valladolid.

Autor del libro *Poesía, ontología y tragedia en Fernando Pessoa* (Manuscritos, Madrid, 2012), coeditó los libros *Viajes, literatura y pensamiento* (Uva, Valladolid, 2009), *El pensar poético de Fernando Pessoa* (Manuscritos, Madrid, 2010) y *Filosofía y*

---

<sup>430</sup> Pérez López, Pablo Javier, *El misterio del oficio*, Madrid, Amargord, 2014, p. 35.

<sup>431</sup> Panero, Leopoldo María, “Biografía y nada. (Acerca de la noción de sistema)”, en *ABC*, Madrid, 11-2-1989, p. 109.

*Literatura. Diálogo recobrado* (Manuscritos, Madrid, 2013). Forma parte del equipo que edita las obras de Fernando Pessoa publicadas por la editorial portuguesa Ática, donde coeditó junto a Jerónimo Pizarro la obra *Ibéria. Introdução a um Imperialismo Futuro* (Ática, Lisboa, 2012) de Fernando Pessoa. Las temáticas esenciales de sus diferentes publicaciones son la dialéctica filosofía-literatura, la infancia, el pensar poético, la voluntad de ilusión, la filosofía de la cultura portuguesa y la dimensión filosófica y estética de la obra de Fernando Pessoa. Fue coordinador del *Encuentro internacional “Fernando Pessoa: poeta y pensador”* celebrado en la Universidad de Valladolid en el año 2010. Ha realizado labores de traductor de obras y autores de lengua portuguesa. Publicó recientemente como antologista y traductor el libro *Los mató la vida. Antología de escritores suicidas portugueses* (Tragaluz, Medellín, 2013) así como una traducción castellana de una selección de relatos del escritor portugués Mário de Carvalho, *El contagio y otros relatos. Selección de relatos de Mário de Carvalho* (Taller editores, Bogotá, 2013).



Fig. 32. Pablo Javier Pérez López.

En el ámbito literario ha publicado en castellano los poemarios: *Oscuro suave* (Manuscritos, Madrid, 2013), con prólogo de Carlos Chaouen, *El Misterio del oficio* (Amargord, Madrid, 2014) con frontispicio de Antonio Gamoneda (Fig. 33) y *La orilla detenida* (Manuscritos-La Galla Ciencia, Madrid, 2015). Participó asimismo con poemas en portugués en la antología poética de Maria Quintans: *Meditações sobre o Fim – Os últimos poemas* (Hariemuj, Lisboa, 2012).

Ha sido becado por diferentes instituciones durante su periplo académico. Pueden resaltarse entre sus estancias de investigación las realizadas en las Universidades de Lisboa y en la UNICEN (Argentina). Desde Septiembre de 2013 es investigador del proyecto *Estranhar Pessoa* en la Universidade Nova de Lisboa.



Fig. 33. Portada de *Meditações sobre o Fim. Os últimos poemas* (2012).

#### 4.2.2. La apología del asombro

Se necesita, por tanto, menos empeño en definir, clasificar, en imponer la violencia del razonamiento y a cambio el talante del pensador será el asombro que repercute en el preguntar<sup>432</sup>.

Pese al riesgo que conlleva, consideramos que no estará de más adentrarnos en la todavía breve obra del pucelano Pablo Javier Pérez López (*Fig. 34*), joven pensador-poeta trágico difícil de encasillar dentro de las escuelas mayoritarias, aunque cuente con el apoyo de vates de la talla del Premio Cervantes (2006) Antonio Gamoneda. Su sólida formación filosófica no es óbice para que, con una expresión desnuda, sus versos tomen apasionado partido por la elementalidad y la inocencia, mostrándose acérrimo defensor

<sup>432</sup> Leyra Soriano, Ana María, *Poética y Transfilosofía*, Madrid, Fundamentos, 1995, p. 25.

de “la eterna inocencia de vivir y amar sin porqués ni cuándoos”<sup>433</sup>. Su visión tanto de la figura del poeta como del hombre bebe de fuentes arcaicas (además de Pessoa, Nietzsche y un largo etcétera), y es capaz de integrar en una coherente totalidad alma y cuerpo, pensamiento y voluntad, autoindagación y otredad.

Su poesía se caracteriza por ser, probablemente, la que posee una mayor hondura filosófica, especialmente si la comparamos con los restantes autores estudiados en nuestra investigación, ya que en su particular universo poético el pensamiento, la vida y la literatura forman un todo inseparable en el que el oficio poético ejerce de *glutinum mundi*. Por decirlo con sus propias palabras:



Fig. 34. Pablo Javier Pérez López.

Este poeta que también sabe, que también filosofa guiado por el método de la imprudencia y la vivencia se rebela frente al sometimiento de la Razón desprovista de poeticidad y de biología. Este poeta que es también un filósofo entiende el arte como “la actividad propiamente metafísica del hombre” y embriagado por la vida: (la embriaguez es soñar despierto dice bellamente Ortega) dice un sí profundo a la misma con la ingenuidad de un Infante. Este poeta que es ya de nuevo reconocido como filósofo pone de manifiesto que el hombre es un animal enfermo que no puede rajar el vientre de su alma y desalojar al filósofo o al poeta que cual molusco testarudo, parásito, se aferra a sus paredes aéreas y que mantiene en la pugna de ambos el paradójico dolor de la lucidez que nos define como especie. El hombre es un animal enfermo que ríe y llora y canta a la luna, que tiene en su seno el deseo inquebrantable de un ilustrado, el querer saber, y la nostalgia religiosa de un romántico, el querer perseverar, una nostalgia perenne. Ésta es la certeza del pensador trágico: Somos dos hombres que caminan la vida juntos dentro de nuestro propio camino interior [...] El pensador trágico, el poeta que no reniega de su legitimidad filosófica es aquél que acepta su condición de híbrido entre los Dioses y los animales, su deseo doble de omnipotencia y omnisapiencia divina y de animalidad y primitivismo, el que acepta la paradoja del existir (oposición aparente entre dos contrarios u opuestos) y se sabe siempre puente entre razas [...] El

<sup>433</sup> Pérez López, Pablo Javier, *Oscuro suave*, Madrid, Manuscritos, 2013, p. 26.

pensador trágico es aquél que se atreve a extender un puente entre las dos distantes montañas del Reino de la Filosofía y de la Poesía, a aceptar su dualidad trágica<sup>434</sup>.

En su pensamiento —y cabría decir también que en su sentimiento—, el héroe trágico por antonomasia no es otro que el propio poeta, que se revela como un puente, una figura de transición de la cual no se puede prescindir. Y es que una de las cosas que más llaman la atención de su obra es el empeño por dignificar el oficio poético, que vendría a ser por sí mismo la sublimación y máxima expresión del propio oficio vital de la especie humana.

Podéis trepanar el tiempo  
Aunque necesitaréis paciencia  
Podéis trepanar la esperanza  
No necesitaréis más que un palillo  
Podéis trepanar un silencio  
no necesitaréis más que una palabra  
Podéis incluso trepanar a un hombre  
No necesitaréis más que un martillo  
(O una mujer)  
Pero no podéis trepanar al poeta  
No debéis trepanar al poeta  
Ese animal que ruge y llora  
Y sueña sin miedo ni remedio  
Dentro de su jaula y de su miedo  
Y tiene dentro todo el futuro  
Y todo lo sagrado que aún nos queda<sup>435</sup>.

El poeta, en efecto, se nos presenta como reducto último de un espíritu trágico atrofiado por el predominio de una sociedad de tipo dramático, que en casi todas sus manifestaciones antropológicas tiende a maquillar la desnuda evidencia de nuestra finitud. Con crudeza este hecho se manifiesta ya en su primer poemario, *Oscuro suave* (Fig. 35), con composiciones como este “Hambre encarnada”:

Hambre de padres e hijos  
buscando perpetuarse.  
A eso vinimos  
bailando ritmos de serpiente  
Vivir, beber, parir.  
Viva, de piel y hueso  
la cicatriz es el cuerpo:  
paradoja del mundo.  
Curiosos y hambrientos  
animales divinos

---

<sup>434</sup> Pérez López, Pablo Javier, “Claves del pensamiento poético ibérico”, en *Pensamiento poliédrico. Actas del II Congreso de Jóvenes Investigadores en Filosofía*, nº 2, 2009, pp. 161-162.

<sup>435</sup> Pérez López, Pablo Javier, *El misterio...*, op. cit., p. 44.

pensado<sup>436</sup> con la carne  
sintiendo con los dedos  
de lo que llaman alma<sup>437</sup>.

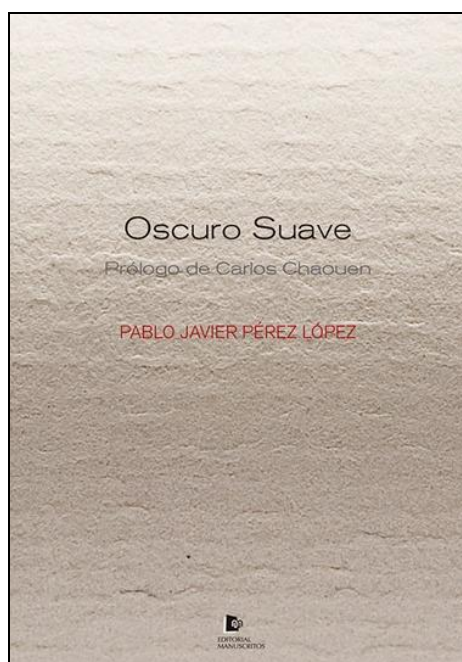


Fig. 35. Portada del poemario *Oscuro suave* (2013).

El autor, no contento con esta explicación, se extiende en ocasiones magistralmente en su afán por definir aquello en lo que consiste el *amor fati*, al que ya se aludió en los capítulos iniciales de nuestro trabajo. De este modo, el poeta se empeña en estar regido, como Nietzsche, por una potente capacidad afirmativa, hecho que lleva a no declararle la guerra al reverso horripilante de la vida, sino a abrazarlo. Nótese la presencia de este empeño también en su poemario más reciente, *El misterio del oficio* (Fig. 36):

Se trata de bailar con la más fea  
de mirar los ojos ansiosos de la Nada  
de besar la piel oscura del Averno  
de reír muy serio sobre arena clara.  
Se trata de rozar los lomos y los muslos  
De mezclar sudor, sangre y melancolía  
De celebrar que algún día moriremos  
De atar las patas gordas de lo oscuro  
Se trata de hablar con el silencio  
De acariciar la tierra con los ojos  
De volar con los pies y con las manos  
De aprender a matar a la Muerte  
Sin dejar de amarla con locura<sup>438</sup>.

---

<sup>436</sup> *Sic.*

<sup>437</sup> Pérez López, Pablo Javier, *Oscuro...*, *op. cit.*, p. 19.



Por otra parte, no es extraño hallar en sus versos, tal y como soliera hacer Hierro en sus poemas de juventud, una gozosa exaltación kairológica del instante —“Por qué no apresas el dolor errante. / Por qué no perpetúas el instante / antes de que en tus manos se deshaga”<sup>439</sup>—, de la *occasio* latina, ya que ese amor al presente es otra de las aristas que inevitablemente contiene el citado *amor fati*. En no pocas ocasiones relaciona Pérez López este ensalzamiento con el encuentro amoroso y el reencuentro con una candidez perdida:

[...] una cueva blanda y sonriente  
el instante eterno  
donde soy, como hijo de Dios  
otro dios que olvida respirar  
y vuela con alas blancas<sup>440</sup>.

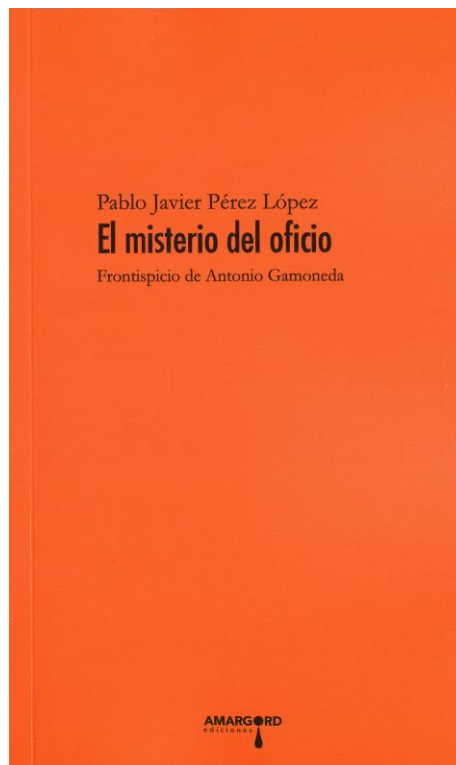


Fig. 36. Portada del poemario *El misterio del oficio* (2014).

Pues sabe el poeta trágico que la materia fundamental de la que se nutre el creador es el presente, el aquí y el ahora, y en su mano reside la posibilidad de extender a su antojo el

---

<sup>438</sup> Pérez López, Pablo Javier, *El misterio...*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>439</sup> Hierro, José, *Antología poética*, Málaga, Veramar, 2006, p. 44.

<sup>440</sup> Pérez López, Pablo Javier, *Oscuro...*, *op. cit.*, p. 32.

momento vivido en plenitud, eternizándolo a fuerza de convertirlo en materia de la poesía.

Pero siempre quedan los instantes  
Precisos, pequeños, diminutos, ligeros  
Pájaros hambrientos sobre un tejado de barro  
Dinosaurios sedientos sobre pulgas infinitas  
Instantes que pueden fundar un Imperio  
Largos como los días sin misterio  
Nos abrazan hasta hacernos bailar con el tiempo  
Hasta hacer sobre nosotros un recuerdo  
Instantes perezosos sobre vientres desnudos  
Instantes grandes como universos lejanos  
Instantes verdes y rojos que juegan a amarse  
Que se esconden sigilosos del olvido  
Instantes que fundan mundos o asesinan almas  
Instantes sin los que no seríamos lo que somos  
Y quizá ni seríamos.  
Instantes duros como conchas  
donde habitamos cada noche en el silencio<sup>441</sup>.

Obsérvese cómo, en (no tan) sorprendente conexión con el resto de autores aquí estudiados, la exaltación del instante como un motivo poético fundacional lleva a nuestro poeta a dedicar a ese instante poemas enteros en exclusiva, si bien con un nivel de concreción menor —es difícil deducir a qué instantes específicos hace referencia— que el existente en los casos de López-Vega, Gregori o Casielles.

Pero volvamos a la cuestión del oficio poético, cuyo fundamento interesa tanto al vallisoletano. En su habitual defensa del pensamiento poético, el autor suele meditar acerca del oficio de escribir versos. Para él, es el poeta una figura de reminiscencias arcaicas, que cumple la difícil empresa de servir de nexo entre las esferas de lo visible y lo invisible, lo humano y lo divino, y por ello de natural desarraigado y errante.

El pájaro duerme dentro del barro  
Canta en la mañana su árbol  
Vuela lejos para hacer su nido  
Para buscar y oler el calor perdido  
Y siempre baja del cielo para dormir.

Sólo los poetas pueden llamar hermanos a los pájaros<sup>442</sup>.

Sometido a una especie de voluntad de azar, el tránsito es su único hogar, la multivectorialidad le condena a una eterna errancia que se asume, en su caso específico,

---

<sup>441</sup> Pérez López, Pablo Javier, *El misterio...*, op. cit., p. 42.

<sup>442</sup> *Ibidem*, p. 50.

sin aspavientos, sino con la seguridad que otorga el saberse destinado en cierto modo al oficio, ya que “Cuando la desdicha es orgullosa, el animal vuela libre”<sup>443</sup>.

Llueve como si la muerte estuviese de acuerdo en estar viva.  
Con gotas perezosas que el viento se lleva a otro país sin nombre.  
Un país del que soy la capital provisional y lejana.  
Llueve con miedo y con alegría triste.  
Llueve y no se limpia el mundo sino el cielo.  
Llueve porque el tiempo se ha detenido a mirar tu rostro.  
Llueve porque los días están secos como piedras muertas  
Porque los poetas mendigan demasiada esperanza  
Porque lloran todos menos los hombres<sup>444</sup>.

El poeta es ese ser que se consagra, pues, a la reconciliación incluso a costa de vagar eternamente por tierra de nadie, hecho que acepta gustoso gracias al consuelo de la misma escritura. Porque la vida es camino, y es veneno, pero es también, al mismo tiempo, premio:

La poesía crece en las paredes de los patios  
como las yerbas en las grietas del ladrillo  
y cubre mejor las heridas que la sangre de dinosaurio  
Es el único remedio para los hombres tristes  
La única verdad que puede redimir al caminante  
La única carne que calma el veneno cotidiano.  
El único premio de los que aceptan su destino<sup>445</sup>.

Luis Cernuda verbalizó en el título de su obra *La realidad y el deseo* (1936) una contraposición que el poeta —el auténtico poeta trágico, se entiende— evita que se convierta en oxímoron mediante su función hermenéutica de puente tendido que no desdeña la materialidad, como resulta manifiesto según el siguiente fragmento de prosa poética, titulado explícitamente “El oficio”:

Nuestros pasaportes ya estaban listos. Entonces uno de nosotros, ya no recuerdo su nombre, y no importa, dijo que aquella era una frontera especial. Aquella era la frontera entre la realidad y el deseo. Ese amigo, fue el único que pudo pasar, tras la revisión correspondiente de los documentos. Nunca hemos vuelto a saber nada de él. Y al parecer en traspasar esa frontera sin mirar atrás, precisamente en eso, consiste el oficio<sup>446</sup>.

---

<sup>443</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>444</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>445</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>446</sup> *Ibidem*, p. 66.

Del mismo modo, otra de las escisiones para las que ejerce de figura reunificadora el poeta es aquella establecida entre la identidad y la otredad, como sugiere en “Escribidores”, que no en vano cierra su primer poemario con las siguientes palabras: “Cada poeta de Escribidores, que quizá es el mundo donde todos los poetas pudieron o podrían vivir, busca su verdadero rostro, su quién es, entre palabras y rostros ajenos”<sup>447</sup>. En efecto, a través de la intertextualidad ejercida mediante paráfrasis, citas y guiños, nuestro Pablo Javier Pérez López (*Fig. 37*) dispone con sutileza un complejo juego de espejos literarios y vitales. En él se dan cita las voces de Gonzalo Rojas, Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Ángel González, los místicos sufíes y un infinito elenco de vates entre los que finalmente y en plena confusión se logra incluir a la amada (un símbolo predilecto, como veremos) y al propio lector.

Quiero entrar y salir de ti despacio  
Como una nube en un cielo de verano  
Y sentir una vez más como si fuera la primera  
Que soy la llave que sabe abrir tu alma y tu cuerpo  
Y detener el tiempo cuando me quedo dentro  
Y te empujo como si necesitase ser tú  
Como si todas las piezas encajasen<sup>448</sup>.



*Fig. 37.* Pablo Javier Pérez López (derecha) junto al autor de la presente investigación.

El efecto conseguido, a la postre, no es otro que el de transmitir a éste el asombro ante semejante juego referencial que lo retrotraiga a un estado de pasmo similar al propio de la infancia ante el novísimo espectáculo de la realidad. Ello sucede en uno de sus

---

<sup>447</sup> Pérez López, Pablo Javier, *Oscuro...*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>448</sup> *Ibíd.*, p. 37.

poemas más acertados, “Variación del síndrome de Peter Pan”, incluido en *Oscuro suave*:

[...] quemaré los viejos manuales de dictados  
escribiendo en el aire mis palabras  
mojaré mi cuerpo de olor a mundo  
seré un niño asombrado  
—saliendo y entrando de mi sombra—  
que encontró el olor a vida  
en el regazo en que tú te meces.  
De pequeño quiero ser como tú.  
(dijo mi padre)<sup>449</sup>.

Sucede, como decíamos, que otro de los temas predilectos de Pérez López —lo cual se aprecia con más claridad quizá en el primero de sus poemarios— es el de la infancia, en la línea en la que Hölderlin afirmara que “pertenece a los niños la belleza, / como un retrato de Dios tal vez”<sup>450</sup>. A lo largo de sus dos poemarios se hace evidente la concepción de la niñez como el tiempo de la plenitud ingenua e inconsciente,

Los niños, recién caídos  
del viejo vientre del mundo  
son los hijos de la ingenuidad  
y los padres desesperados  
de la esperanza.

Desnudos deseadores  
gateando el camino de regreso  
animales sin nombre y sin palabra  
escuchando la nana primera  
que abre el baile del tiempo y de la muerte<sup>451</sup>.

En efecto, es la niñez esa edad inadecuada para las incómodas y farragosas preguntas existenciales, dado que lleva en sí implícitas todas las respuestas necesarias, y su sujeto, su individualidad, “no acaba de discernirse separadadel torrente tenaz de lo vital. El niño más recientemente aterrizado es pura animalidad: pura animación, pura y desbocada vida”<sup>452</sup>.

Sólo pueden amar los inocentes.  
Por eso los niños y los animales

---

<sup>449</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>450</sup> Hölderlin, *Poemas de la locura*, Madrid, Hiperión, 1979, p. 115.

<sup>451</sup> Pérez López, Pablo Javier, *Oscuro...*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>452</sup> Pérez López, Pablo Javier, “Notas para un acercamiento a la niñez como cuna filosófico-poética”, en *Estudios filosóficos*, vol. LVII, n° 164, 2008, p. 155.

No saben hacer otra cosa  
Y no hacen preguntas al misterio<sup>453</sup>.

No escasean en sus versos las referencias a esa forzosa adaptación al mundo adulto que supone una educación mal entendida que violenta a los infantes a base de hacerles discernir entre aquello que es *razonable* y aquello que no lo es. En un fragmento de una de sus prosas poéticas que nos resulta familiarmente nietzscheano y rousseauniano al mismo tiempo, podemos leer lo siguiente:

En las pizarras nos enseñaban los símbolos extraños del mundo nuevo. Cantábamos y reíamos y guardábamos los vasos por orden. Dibujábamos con el instinto y el alma y nos enamorábamos de las niñas de coletas. Éramos juego, éramos alma alegre, éramos Voluntad, éramos niños, aún no habíamos muerto. Jugábamos a Indios y Vaqueros y escondíamos las pistolas en los huecos secretos de aquella higuera que aún nos recuerda. Todavía bailábamos en la eternidad de los patios sombríos como gorriones juguetones<sup>454</sup>.

Es por ello que el mayor anhelo del poeta no es otro que alcanzar —por utilizar el bello neologismo de Gonzalo Rojas que daba título a uno de sus libros<sup>455</sup>— un estado de “reniñez” que le dote de la capacidad de reencantar el mundo, sin el obstáculo de una angustia metafísica paralizante. Y un medio privilegiado para alcanzar esa ingenuidad rediviva no es otro, para Pérez López, que el amor —la otredad extrema, diríamos, y el más nítido reflejo de nosotros mismos en el rostro de la persona amada—, cuestión íntimamente ligada a la anterior y que ocupa un lugar destacado en su obra poética.

Cada vez que me agarro a tus caderas me creo Troilo renacido.  
Ahora entiendo a los místicos de todos los tiempos  
Ahora sé que se puede volar sin alas y sin viento [...]  
Salgo y entro de mí como un pájaro desnortado  
Soy música hecha de carne y líquidos sacros<sup>456</sup>.

El amor, en efecto, como un reencuentro con la esencialidad a los que aluden las habituales referencias al cuerpo y a sus jugos, a la tierra y toda su constelación de metáforas telúricas. Un amor que rehuye todo vestigio de petrarquismo y que, exaltando el sentido del tacto, tiene una mano sobre el cuerpo amado y la otra hundida en el barro

---

<sup>453</sup> Pérez López, Pablo Javier, *Oscuro...*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>454</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>455</sup> Rojas, Gonzalo *La reniñez. Juego diálogo Rojas-Matta, Matta-Rojas*, Madrid, Tabla Rasa, 2004.

<sup>456</sup> Pérez López, Pablo Javier, *Oscuro...*, *op. cit.*, p. 45.

pues, como José Hierro, él podría afirmar que “y herido, y triste, amo la tierra, / donde encuentro, cada mañana, / la certeza de ser materia”<sup>457</sup>.

No hables de lugares corrientes  
como el paraíso, el amor o la verdad  
habla de los lugares invulgares  
el vientre, la calle, la boca  
por donde todos pasan  
sin dejar el alma ni la baba.  
La vida es una carrera secreta  
de caracoles y poetas  
habla de la baba misteriosa  
de los que se atreven a vivir  
debajo de las palabras  
en la carne misma que se pudre<sup>458</sup>.

Es por ello que uno de los símbolos favoritos de Pérez López es el caracol, animal inseparable de la materialidad y que, como trasunto del propio poeta, transita parsimonioso, y sabe bien que, como se pondera en la prosa poética “La oficina”, “los dos principales actos sagrados son mirar despacio y olvidar”<sup>459</sup>, asumiendo con asombro la caducidad de lo real. Ese caracol, en fin, que se halla adherido a la tierra pero que, al mismo tiempo, sostiene sus ojos en lo alto.

Quizá ya no calmen los dedos, ni los sintéticos pezones. Ahora las ramas, los árboles, las tejas, los ratones y los astros van a ser debidamente saboreados, rozados por los incipientes dientes que deberán triturar las esquinas del vivir y que aún no se asoman en un sigilo. Como peces ciegos en simas inhóspitas los recién llegados pasearán su extrañeza, su boca abierta dejando un irregular reguero de baba caliente por la orilla sombría del mundo. Caracoles de grandes ojos y piernas pataleantes<sup>460</sup>.

Otro de los puntos que nos lleva a encuadrarlo en el seno de esa familia de tradición trágica y vitalista es el parentesco que, lejos de ser intuitivo, resulta sobradamente explícito en determinados fragmentos. Resulta complicado ser tan diáfano al respecto como en “El mar de las palabras muertas”:

Para él las palabras habían nacido cuando los primeros poetas comenzaron sus cantos. Sus primeros cantos debieron ser sin letras, sonidos melódicos, armonías solitarias dirigidas a la luna, los primeros poetas debieron ser, para Pavone, lobos cantando a la luna lamiéndose las heridas, amarrando música y sentimientos. En todo caso los dos convenían en que música y poesía, que

---

<sup>457</sup> Hierro, José, *op. cit.*, p. 24.

<sup>458</sup> Pérez López, Pablo Javier, *El misterio...*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>459</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>460</sup> Pérez López, Pablo Javier, *Oscuro...*, *op. cit.*, p. 22.

acaso sean lo mismo, estaban en el origen de las palabras, que por otro lado nunca dejan de nacer y morir<sup>461</sup>.

Y la música es —ya que sacamos el tema— en su representación en el plano físico que es el baile, la teatralización del mismísimo ciclo vital que se autoperpetúa infinitamente y el propio destino humano —“A eso vinimos / bailando ritmos de serpiente”<sup>462</sup>— que se asemeja a un mágico contoneo.

Pablo Javier Pérez López (*Fig. 38*), debido a su formación académica deviene un profundo conocedor, además de la extensa obra de Fernando Pessoa, de la tradición filosófica occidental, base teórica que aprovecha para efectuar una profunda crítica —y en ello influye enormemente Nietzsche, pero también Miguel de Unamuno o José Ortega y Gasset— a la razón en un restringido sentido cartesiano. Bajo el prisma de esta crítica podemos entender fácilmente por qué algunos de sus versos se asemejan a aforismos que en ocasiones recuerdan a la desnudez y el antiintelectualismo de la poesía de Alberto Caeiro —“sonríe porque he dejado de pensar”<sup>463</sup>—, el heterónimo pessoano. Ello, naturalmente, no lo convierte en un filisteo destructivo, pues aquello de lo que abomina nuestro poeta es de la deriva hacia un pensamiento regido por la razón instrumental que descarta tanto un pensar poético como un sentir henchido de sabiduría. En este sentido podríamos interpretar estos versos:

Pido el pan y las palabras  
Para que el estómago reine  
Sobre los trajes de los domingos  
Sobre los hombres sin corazón  
Sobre los corazones sin cuerpo  
Que guarda el forense y el poeta  
Para volar hasta nosotros<sup>464</sup>.

El poeta es, así, un creador que realza la dimensión transitiva y trascendente de la *physis* y que —a la manera de Whitman— nada rehúsa ni desprecia, y todo lo acoge en la inegotable fiesta del existir, a diferencia de un pensar mutilado que aún impera hegemónicamente, planeando sobre la conciencia de Occidente.

---

<sup>461</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>462</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>463</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>464</sup> Pérez López, Pablo Javier, *El misterio...*, *op. cit.*, p. 56.





*Fig. 38. Pablo Javier Pérez López.*

Mientras el silencio dure el poeta vive y tiembla.  
Mientras la carne esté viva y tiemble el poeta llora  
Mientras el poeta lllore palabras el callado temblor  
De carne vive y el mundo continúa  
Mientras un siempre como nunca.  
Mientras un ahora como mañana.  
Mientras un sabor sin saber que gime.  
Mientras un terremoto en las entrañas<sup>465</sup>.

Poeta, pues, del ser, de la vida como hambre de otredad y como danza atávica, como disfrute de la terrenalidad y de la existencia más concreta y plena. Podemos afirmar que, siendo su obra poética la más exigua de las estudiadas en la presente tesis, es probablemente la de una mayor enjundia conceptual y, al mismo tiempo, anticonceptual, dado su profundo convencimiento de la necesidad de anteponer la vida al pensamiento, si éste es un pensamiento que no late ni siente.

---

<sup>465</sup> *Ibídem*, p. 20.

### 4.2.3. Entrevista

#### 4.2.3.1. Cuestiones comunes

**Miguel Pérez Montagut.** En primer lugar, una pregunta a vuelapluma: ¿qué le sugiere a usted el concepto “vitalismo”?

**Pablo Javier Pérez López.** Vida, poesía, paganismo, nietzscheanismo, irracionalismo, verdad, Platón ahorcado.

**MPM.** Una pregunta que probablemente habrá tenido que escuchar o leer en infinidad de ocasiones: ¿qué opinión le merece, retrospectivamente, la batalla sostenida a finales del siglo pasado entre los experiencialistas y los defensores de la poesía pura? ¿Cuáles fueron, en su opinión, los logros y los grandes deméritos de aquella polémica?

**PJPL.** Sé algo sobre ese tema que nunca me ha interesado especialmente. Me creo totalmente fuera de la poesía de la experiencia y creo que el dualismo o la vertebración que proponía, a veces fuertemente ideológica o sectaria no atendía a una realidad profunda sino tal vez a una asunción mal entendida de la propia enfermedad de la modernidad, la irresoluble conciliación de materia e idea. Desde mi punto de vista la pureza de poesía está también en lo impuro y lo podrido y la poesía no puede encarcelarse en la sociedad, o en la experiencia porque el místico nunca desdeñó lo cotidiano. Todas las batallas entre poetas son absurdas. Toda idea de generación es errónea porque sólo en el fatalismo de cada cual hay verdad aunque el diálogo con otros poetas sea inevitable y necesario.

**MPM.** Es algo comúnmente aceptado que aquella polémica ya es agua pasada, y que los nuevos autores se sienten bastante ajena a ella, fundamentalmente aquellos que, como usted, nacieron durante la Transición o en democracia. En ocasiones, no obstante, echando un vistazo a nuestros poetas más jóvenes, uno tiene la sensación de que se ha producido un intento de colonizar la expresión poética como una extensión más de la cultura pop. ¿Cómo valora esta irrupción de la postmodernidad en un oficio que se remonta, como mínimo, al *Poema de Gilgamesh* sumerio?

**PJPL.** La postmodernidad es un monstruo cuando se convierte en la superación fútil y anodina de la forma y la tradición. Toda novedad nace en la palabra y la imagen vieja. El poeta dice cosas nuevas con palabras viejas. La primitividad es algo necesario en la poesía, que es una actividad originaria y originante donde lo novedoso está en la

enunciación fuera del tiempo. Eternizar o ser antiguos. No creo en las escuelas, sólo en la clase de los que se desnudan.

**MPM.** ¿Cuáles cree usted que son los temas universales de la poesía? ¿Añadiría alguno más a los comúnmente aceptados?

**PJPL.** Amor, verdad, muerte, misterio, tiempo, son todas palabras comúnmente utilizadas para expresar con redundancia el misterio poético. Siempre hay un matiz que nos hace salir de lo común o mejor, que es común y nosotros creíamos sólo nuestro.

**MPM.** Complete esta frase: “La poesía es un medio privilegiado contra...”.

**PJPL.** La soberbia.

**MPM.** ¿Cuál considera que ha sido la deriva del oficio poético y del rol social que ha desempeñado el poeta en el conjunto de la sociedad?

**PJPL.** De enunciadores de la historia y la sabiduría desde la oralidad y la música, a exhibidores de la belleza alejada de la vida, aséptica... a la soledad de los hombres verdaderos.

**MPM.** Cito a Manuel Crespillo: “Hablando, por ejemplo, de la Idea de lo Trágico [...] un exégeta sabe que lo importante no es ser músico o poeta o lingüista o filósofo, sino *estar extraviado*”<sup>466</sup>. ¿Dónde reside el nódulo del que parte el proceso de la creación poética? ¿Considera usted que el poeta es un ser extraviado? De ser así, cuál es la naturaleza de ese extravío, de esa *epopteia* específica?

**PJPL.** El poeta está perdido, perdido del sentido, del camino, entre lindes confusas y peligrosas que rodean un abismo. La poesía, aceptada como don y no como simple ocurrencia supone un hallazgo, un encontrar el sentido extraviado. La poesía es por tanto la historia de un encuentro mutuo, de un reencuentro, entre el lado olvidado de un ente y los ojos auténticos y primitivos de un hombre. La poesía es el encuentro de un conejo y un caminante, que se miran algunos segundos para que salte el sentido nuevo, un desvelar de otro ser futuro, ficticio o real que rezaba por estar entre nosotros. La naturaleza de esa pérdida es la de nuestra insatisfacción radical con la realidad, que no basta y es enigmática. El enigma sospechado es la patria del poeta.

**MPM.** Su escritura se nutre, en buena medida, de sus experiencias como viajero que, plasmadas posteriormente en el papel, dotan de un trágico peso vivencial a lugares neutros (habitaciones de hotel, aeropuertos, aduanas, etc.) ¿Cómo valora la aportación

---

<sup>466</sup> Crespillo, Manuel, *La mirada griega. Exégesis sobre la idea de extravío trágico*, Málaga, Ágora, 1994, pp. 14-15.

de esa vivencia del, como lo llamara Marc Augé “no lugar”, cuya esencia es por sí misma el tránsito y la fugacidad, en el contexto de su poetización, cuyo fin es eternizarla?

**PJPL.** Intuyo que su pregunta será mejor que mi respuesta. La ausencia de lugar, la supresión de la mismidad. El poeta, como dijo Keats, y podría decir, cualquier observador tranquilo, no tiene identidad, tiene un serio problema de identidad y de nombre, es un exilado que está siempre inadaptado y perdido hasta que agarra cosas, lugares, metáforas y cuerpos que siente suyos y por los que podría morir. Por eso el poeta es doblemente poeta en los viajes y en los aeropuertos. Recuerdo aquella frase de una canción de Sabina. “Solo como un poeta en el aeropuerto”. El poeta siempre está solo pero aún más cuando se desdibuja la humanidad y lo fugaz engulle todo. Aún así en la fugacidad está lo eterno, porque en la rapidez hay un reloj parado, una nostalgia de algún absoluto que nos salve.

**MPM.** Pessoa nos dejó escrito, por mediación de su heterónimo Alberto Caeiro, que “hay bastante metafísica en no pensar en nada”<sup>467</sup>. ¿Cuál es el peligro de una poesía que caiga excesivamente en la abstracción?

**PJPL.** El mismo peligro que mató a Platón y a Cristo incluyendo a todos los románticos. Caeiro quiso decir, quizá, que aún renunciando con el lenguaje a lo abstracto no podemos dejar de hacer metafísica. La poesía abstracta no existe porque toda verdadera poesía nace de un hombre indefenso y oculto que quiere el absoluto o lo concreto, pero vivos. El único verdadero peligro es morir siendo Don Quijote.

**MPM.** Cito ahora a otro ilustre grafómano, esta vez de la literatura en catalán, Vicent Andrés Estellés: “No vull seguir. A mamar, tots els versos!”<sup>468</sup>. ¿Cómo valora estas expresiones de filisteísmo contra un cierto concepto de la poesía alejado del meollo vital, que Bukowski definiera como “falso y *snob* y endogámico por siglos [...] ultradelicado, sobreapreciado”<sup>469</sup>?

**PJPL.** Abandonar es el pasatiempo favorito de los hombres auténticos, porque todos los hombres auténticos, como todos los poetas auténticos son fatales, tal como sus obras.

---

<sup>467</sup> Pessoa, Fernando, *Poemas de Alberto Caeiro*, Madrid, Visor, 1984, p. 43.

<sup>468</sup> Andrés Estellés, Vicent, *L'engan coneix*, en *Obra completa*, 2, p. 96.

<sup>469</sup> Bukowski, Charles, “Tough Guys Write Poetry: Charles Bukowski by Sean Penn”, en *Interview Magazine*, Septiembre 1987, p. 96. En español en: [https://sites.google.com/site/escritoresmalditos/charlesbukowski/entrevista\\_penn](https://sites.google.com/site/escritoresmalditos/charlesbukowski/entrevista_penn) [Consultado: 23-1-2010].

**MPM.** ¿Es el hecho de escribir poesía meramente una forma de exorcismo, pura terapia solitaria? ¿De no ser así, cómo concibe la relación con el lector y el mundo? ¿Cómo es su relación con el otro?

**PJPL.** Es una terapia y una droga, una locura. En mi caso no pienso nunca en el lector, pero luego me interesa bastante encontrar opiniones porque al final sólo busco mi rostro perdido y sólo los otros saben de él. “Traspasar el espejo”, escribió Panero. La hoja es el espejo, el otro es el mejor espejo de nosotros mismos y la poesía es sólo una terapia para limpiarnos el rostro perdido.

**MPM.** ¿Existe un cierto vínculo primitivista entre la poesía y la música? ¿De qué forma, directa o indirecta, cree que influye esa cierta nostalgia de una lírica en un sentido amplio en su escritura?

**PJPL.** La poesía es el estado rítmico del pensamiento, algo así escribió Bernardo Soares. La musicalidad del poema es esencial y es enigmática, es la que dice si el poema sirve o es poema. La poesía es música levemente dicha con las bocas. Yo no sé escribir formalmente pero el ritmo que resulta en la poesía leída es esencial en mi experiencia de autor-lector de mí mismo.

**MPM.** En “La alegría de escribir”, Szymborska afirma: “La alegría de escribir. / La posibilidad de eternizar. / La venganza de una mano mortal”<sup>470</sup>. ¿Qué tiene el poema, o la literatura en general, de artefacto kairológico para la suspensión del tiempo fuera del tiempo?

**PJPL.** “Hay que imponerle la eternidad a la vida” dijo Juan Ramón Jiménez. El poema es supresión de tiempo y espacio por eso nace en los aeropuertos y en las orillas de lo sagrado.

#### **4.2.3.2. Cuestiones específicas**

**MPM.** Pasemos, si no le importa, a reflexionar acerca de algunos aspectos más específicos de su poesía. Uno de sus temas predilectos es el amor, que adquiere un fuerte contenido erótico y carnal. ¿Es el amor, esa ansia desesperada de fusión con la amada, la forma más conseguida de aprehender la otredad?

---

<sup>470</sup> Szymborska, Wislawa, *Poesía no completa*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 126.

**PJPL.** Sí. Aprender y aprehender. Y en la otredad está el rostro del poeta. Y en el amor cabe un amor más amplio que el de la amada, un amor plural e insaciable que es lo que está en el fondo de toda la poesía, aun de la que parece odiar el mundo. Los otros son nuestro destino, la única posibilidad de ser quienes somos. Aun así hay que estar solo para saber algo de la otredad.

**MPM.** Otro de esos temas, no poco relacionado con el anterior, es el de la aspiración a una niñez rediviva por la que pugna el poeta, siendo como es el grado máximo de sabiduría. Unos de sus versos más logrados dicen “de pequeño quiero ser como tú. / [dijo mi padre]<sup>471</sup>”. Intuyo, por ello, la opinión que le merece el enfoque pedagógico de nuestras escuelas.

**PJPL.** Las escuelas son fábricas de hombres. Los hombres no existen sin conservación de ingenuidad y voluntad de misterio. El poeta quiere volver a la infancia, o recrearla. “Renñez”, decía Rojas, porque sólo en la voluntad de ilusión aceptada es posible el poema. La ficción es lo más real de la tierra y en la ficción es donde el niño dibuja su destino.

**MPM.** En su relato “Escribidores” habla de un pueblo de poetas y descendientes de poetas, del cual dice: “Eso que tiene que ver con la religión profunda de la vida: en Escribidores no se pone el nombre de los muertos en las lápidas”<sup>472</sup>. Ésta es una de tantas de sus referencias a la importancia del olvido. ¿Por qué es tan importante? ¿Es requisito del poeta realmente vital devenir una especie de *yanomami*?

**PJPL.** Primitividad es patria poética. El olvido es esencial porque la conciencia excesiva conlleva dolor. La conciencia prerreflexiva de los animales y los niños es deseable aunque el verdadero olvido debe ser el olvido del nombre y de la identidad. Los poetas deben destruir los nombres, al menos los nombres que ya no significan nada.

**MPM.** Le preguntó en cierta ocasión al recientemente fallecido Leopoldo María Panero: “Usted cita con frecuencia unos versos que atribuye a Ricardo Reis: «He escrito estos versos para que vuelvan los dioses». ¿Comparte con Pessoa un paganismo latente en el fondo de su experiencia poética? ¿Está ese paganismo en algunos de los versos panerianos más clásicos, como aquel que reza «y la poesía es el arte de saber morir»?”<sup>473</sup>. ¿Qué me dice de sus propios versos?

---

<sup>471</sup> Pérez López, Pablo Javier, *Oscuro...*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>472</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>473</sup> Pérez López, Pablo Javier, “Entrevista a Leopoldo María Panero y apuntes para un estudio”, en *Pessoa Plural*, nº 4, otoño 2013, p. 226.

**PJPL.** Mis versos, no seré yo quien hable con justicia de ellos, deben nacer de una suerte de paganismo obtuso, que desea la tierra sin falsedades inconscientes. Me sé fielmente religioso. En la habitación del sentido no descubierto es donde está el paganismo y la religiosidad del poeta. Sólo construyendo nuestra ausencia futura se puede hacer verdaderamente poesía. Para eso hay que saber sufrir y ser valiente, la poesía que no se enfrenta a esto es una mariconada, con perdón.

**MPM.** Finalizo en breve. Hablábamos antes del peso de la tradición, pero ¿cuáles son sus autores “clásicos” fundamentales?

**PJPL.** La palabra clásico es engañosa. Aún así no sabría responder. Para mí hay nueve autores esenciales: Ángel González, Antonio Gamoneda, José Ángel Valente, Unamuno, Pessoa, Machado, Nietzsche, Borges y Cioran.

**MPM.** Por último, ¿en qué sentido diría usted que es vitalista su poesía?

**PJPL.** En todos. La poesía que no celebra la vida aun en el desencanto, no es poesía. La poesía que huye del dolor de la razón y de su sinsentido siempre será vitalista.





### 4.3. Àngels Gregori

Això és ser lliure:  
Saber que les llengües  
Són al món per ser parlades,  
Igual que aquest amor  
Ja parla per si sol<sup>474</sup>.

#### 4.3.1. Nota biogràfica

Àngels Gregori (Fig. 39) nació en Oliva, Valencia, en 1985. Es licenciada en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universitat de Barcelona, ciudad en la que vive desde que tenía dieciocho años. Ha realizado sendos Trabajos de Fin de Máster titulados *Els festivals de poesia com a mitjà de difusió i promoció de la literatura*, y *Les ciutats en l'obra poètica de Marta Pessarrodona*.



Fig. 39. Àngels Gregori.

A pesar de su juventud, ha publicado los poemarios en catalán *Bambolines* (Galerada, Barcelona, 2003) (Fig. 40), *Llibre de les brandàlies* (Edicions 62, Barcelona, 2007), *New York, Nabokov & Bicicletes* (Bromera, Alzira, 2010), *Herències* (Perifèric Edicions, Valencia, 2010) y *Quan érem divendres* (Meteora, Barcelona, 2013), con prólogo de Marta Pessarrodona. Con *Bambolines* ganó el Premi Amadeu Oller para

---

<sup>474</sup> Gregori, Àngels, *Quan érem divendres*, Barcelona, Meteora, 2013, p. 30.

jóvenes poetas inéditos (2003). El año 2007 recibió el Premi Ausiàs March de Poesía de Gandía con el *Llibre de les brandàlies* y, el año 2010, el Premi Alfons el Magnànim de Poesia de València con la obra *New York, Nabokov & Bicicletes*. En 2013 fue galardonada con el Premi Jocs Florals de Poesia de Barcelona por la obra *Quan érem divendres*. Además, dirige y organiza el Festival de Poesia d'Oliva ([www.poefesta.com](http://www.poefesta.com)).

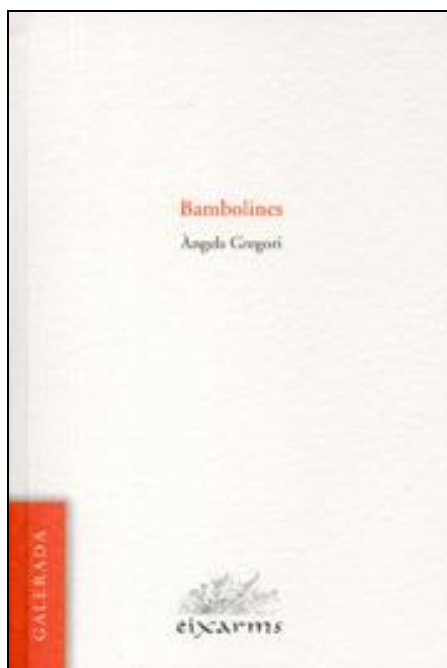


Fig. 40. Portada del poemario *Bambolines* (2003).

Su obra ha sido traducida al castellano, italiano, francés, croata y asturiano, y ha sido incluida en varias antologías poéticas, como *Joves poetes catalans* (Brosquil, Valencia, 2004), *Los versos de los acròbatas* (Paraíso perdido, México D. F., 2005), *Parlano le donne* (Tullio pironti editore, Nápoles, 2008), *El poder del cuerpo* (Castalia Publishing Company, Madrid, 2009), *Revue de poésie Exit* (nº 58, Québec, 2010) con traducciones de Elisabet Ràfols, o *Cada oliva és un estel fos* (Institució de les Lletres Catalanes, Farrera, 2010), entre otras.

En la actualidad trabaja en la realización de una tesis doctoral sobre la obra poética de la poeta catalana Marta Pessarrodona.

### 4.3.2. La poeta entre las cosas

Em pelaré els genolls,  
els muscles i els turmells.  
Tantes vegades com calga  
em llençaré al terra  
i topolaré amb les puntes  
de totes les coses que em molesten  
fins que tragèdies, morats i nervis  
em facen madurar tot d'una<sup>475</sup>.

En 2003, una joven poeta olivense, apenas mayor de edad, irrumpió en el panorama literario en lengua catalana con su poemario *Bambolines*, con el que consiguió el aplauso casi inmediato de la crítica. Unos años más tarde, su decir poético ha evolucionado hacia posturas más maduras y más reflexivas pero, al mismo tiempo, sin haber perdido un ápice de la energía que lo caracterizó desde su primera publicación. Moviéndose en ese equilibrio, se puede afirmar que la poesía de Àngels Gregori (*Fig. 41*) es una poesía fuertemente vivencial, tanto en aquello que la inspira como en la expresión que escoge para plasmarla.



*Fig. 41.* Àngels Gregori.

En su escritura, los viajes adquieren un talante casi iniciático y la experiencia de las ciudades —de entre las cuales la presencia de Nueva York es prominente (“Sovint

---

<sup>475</sup> Gregori, Àngels, *Llibre de les brandàlies*, Barcelona, Edicions 62, 2007, p. 53.

comparem l'escriptura amb un salt lliure / des de dalt d'un gratacels. / I jo he vingut a Nova York per això<sup>476</sup>), y de forma muy especial en su tercer poemario— lleva a un torrente de experiencias que quedan fijados en el tiempo con magistral sencillez y desenvoltura. El escenario urbano es una metáfora recurrente que, mediante el deslumbramiento que proporciona deambular por él, sirve de excusa para tratar de la vida misma en última instancia, esa ciudad de infinitas posibilidades que se caracteriza al tiempo por su unicidad y por su multiplicidad. También por su grandiosidad y, contemporáneamente, por el rico crisol de matices que regala su circunstancia, transitando de lo micro a lo macro, como resulta palmario en “Magnolia Bakery”, de su último poemario *Quan érem divendres* (Fig. 42):

T'hauries d'haver vist, endevinant  
 les proporcions del sucre i del rovell  
 que hi havia dins de cada dolç.  
 Tots els motius de la teua vida  
 i els defectes de la meua estaven allí,  
 mesclats entre els ingredients<sup>477</sup>.



Fig. 42. Portada del poemario *Quan érem divendres* (2013).

Pero, desde hace ya unos cuantos años, Gregori conoce bien la importancia de ampliar el elenco de material poetizable en la medida que sea posible —escribe en “Quan érem

<sup>476</sup> Gregori, Àngels, *New York, Nabokov & Bicicletes*, Alzira, Edicions Bromera, 2010, p. 47.

<sup>477</sup> Gregori, Àngels, *Quan...*, *op. cit.*, p. 45.

divendres”, poema que da título al poemario: “Recordaves les dates d’algunes guerres / I et preguntaves com juntar el buit i el dolor / Mentre netejaves el peix fresc a la cuina”<sup>478</sup>—, tal y como hiciera otro autor cuya excepcional sombra no cesa de extenderse, tal una mancha de aceite, sobre la poesía en catalán desde el último tercio del siglo XX hasta nuestros días: Vicent Andrés Estellés. En “Cada motiu del poema”, de su última obra, traza una especie de *ars poetica* de la forma que sigue, y que viene a reafirmar lo anteriormente dicho:

De les llums de neó d’un bar de carretera.  
De la felicitat d’escriure un epitafi breu.  
De creure que va ser casualitat trobar-nos.  
D’escoltar Wagner.  
De voler discernir el que és bell del que és sublim.  
Del dolor d’una gamba quan bull l’aigua.  
D’un cartell de senyalització  
en una autopista que diu Recorda.  
Del sofà que ja guarda la forma del teu cos.  
D’aquestes coses parlen els poemes<sup>479</sup>.

Hasta aquí, hasta esta composición fuertemente anafórica de su último libro, se pronuncia en lo tocante a la literatura. Pero ese amor nuclear por la sublimidad de la aparente insignificancia, por abrazar el todo a partir de sus partes, podría resultar complementario a otros muchos poemas que se erigen en auténticos *ars vivendi*, y que las más de las veces suelen ser inspirados por la gozosa experiencia del amor y su deslumbramiento. Ya en *Llibre de les brandàlies* (Fig. 43), que supuso su consagración —y acaso el comienzo de su madurez poética— podemos leer este poema, toda una celebración de la juventud y sus descubrimientos en el que, para que no quede duda alguna del momento exacto y concreto que lo inspira, ella misma nos lo aclara:

Que m’escrigues versos i llegir els poetes provençals,  
que m’esperes a la sortida de la Universitat  
i un dinar al Grand Palace Hotel,  
jo, amb la carpeta dels apunts de Literatura,  
tu, amb el pes que comporta haver deixat al darrere  
un país, un mar, una biblioteca, un codi postal  
i tanta saviesa acumulada.  
Ah, quin goig, quina joia, quina revolta.  
Avui, vint-i-dos de setembre de l’any 2006  
Confesse que tots aquests motius em fan més amable la vida<sup>480</sup>.

---

<sup>478</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>479</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>480</sup> Gregori, Àngels, *Llibre...*, *op. cit.*, pp. 30-31.

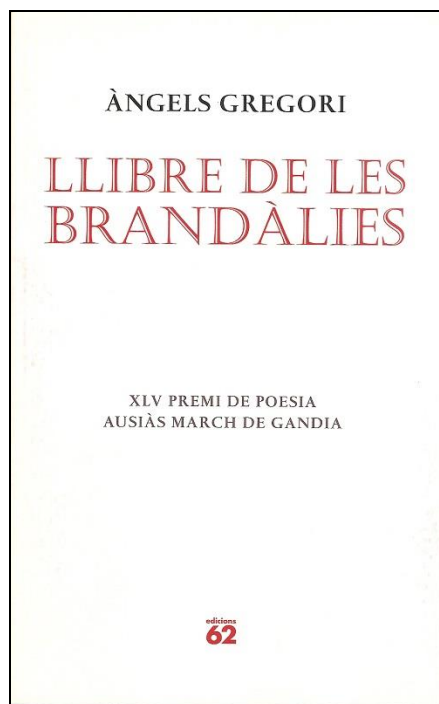


Fig. 43. Portada del poemario *Llibre de les brandàlies* (2007).

Y así, como lo es la vida, en última instancia son la poesía y el amor —y del amor volveremos a hablar, pues su importancia no es nada desdeñable tampoco en el terreno de la alteridad—, pinceladas casi imperceptibles de una mano eterna. Algo similar sucede cuando la autora decide trazar un recorrido retrospectivo en un intento de cartografiar la existencia a partir de aquellos detalles decisivos que dotan de sentido a las diferentes etapas vitales. Significativamente —parece reflexionar Gregori—, con el correr de los años, al contrario de lo que pueda suponer el común de los mortales, las cuestiones más trascendentes tienen su reflejo más perfecto —y qué es la vida, sino un reflejo— en aquello que pueda resultar más anecdótico.

Dels cinc als deu anys  
s'aprenen els noms dels arbres.  
Dels deu als quinze  
a posar oli a la moto.  
Als vint ja se sap que sempre  
s'ha de tenir un *trankimazín* a sobre.  
A partir dels trenta  
es busquen estructures.  
I al final s'aprèn a desaprendre.  
A entendre que aquella memòria  
que abans guardava un segle  
ara és un buit que s'ha d'omplir  
amb les coses més senzilles,  
com menjar un gelat de fresa

a última hora de la tarde.

L'únic que no s'aprèn és el dolor<sup>481</sup>.

Esto, a pesar de la inevitable evolución poética que se da a lo largo de una década de creación, es una constante en los versos de Gregori desde su primera publicación, y ello se reafirma con la última de ellas, de la cual Anna Ballbona afirma que “Algú va dir, no me'n recordo qui, que un poema era un instrument perfecte que contenia una vida. Aleshores, són això, petites dosis del que hem anat passant, de parlar d'un barri de Nova York fins a la cuina de casa o d'una cullereta de café”<sup>482</sup>. En una línea muy similar se puede entender a Josep Maria Balbastre en su reseña a propósito de *Herències* —escrito a cuatro manos con Teresa Pascual (*Fig. 44*)—, cuando afirma:

Així, se senten relligades a la pròpia història personal i familiar, integrants de la tribu transmissora de sentiments, hàbits, vivències que els han modelat el particular capteniment a l'hora d'estar al món, de concebre'l i viure'l, i açò no de manera abstracta o ideològica, sinó concreta, quotidiana, enganxada al dia dia (“...l'herència clavada, / com un ganivet, / damunt la taula parada de la cuina.”)<sup>483</sup>.



*Fig. 44.* Àngels Gregori (izquierda) junto a Teresa Pascual, durante la presentación de su poemario conjunto *Herències* (2011).

<sup>481</sup> Gregori, Àngels, *New York...*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>482</sup> Ballbona, Anna, “Àngels Gregori diu adéu a la adolescència”. En: <http://www.nuvol.com/noticies/adeu-a-la-postadolescencia/> [Consultado: 13-8-2014].

<sup>483</sup> Balbastre, Josep Maria, “«Herències», d'Àngels Gregori i Teresa Pascual”. En: <http://www.saforissims.org/2012/05/20/herencies-dangels-gregori-i-teresa-pascual/> [Consultado: 8-5-2014].

A propósito, por cierto, de esa cocina que se erige en un lugar simbólico de primer orden: al lector de Àngels Gregori no se le hace extraño su aparición en numerosas composiciones como lugar impuesto —quién sabe si por la cotidianeidad, el sexismo o la simple soltería— desde el que, a pesar de todo, se contempla y se intuye el espectáculo del mundo, en ocasiones aterrador, como le sucediera a Hölderlin desde la torre del carpintero que lo acogió hace dos siglos.

Faig una truita de creïlles mentre escolte  
l'*Obertura en miniatura* de Txaikovski  
i ressonen, tremolosos, els taulells  
de la cuina d'aquest pis d'estudiants  
on les finestres del menjador donen a la presó<sup>484</sup>.

Esta tensión constante entre lo sublime y lo cotidiano es uno de los motivos que impulsan a Artur Ahuir a destacar, a propósito de *New York, Nabokov & Bicicletes* (Fig. 45) “la forta consciència literària de l'autora i la seua clara vocació d'escriptora que uneix literatura i vida des d'una veu molt sòlida per tal de tractar paradoxes de la vida més actual i moderna”<sup>485</sup>.

Hablábamos antes, por otra parte, del amor concebido, en la poética de Gregori, como una materia compuesta de un tejido de ínfimos detalles, pero no es la única implicación que el tema amoroso posee: el reconocimiento de y en la figura del otro (el amante, el lector, los otros yoes posibles o una comunidad entera) —“M'agradaria saber qui està / a l'altra banda del poema”<sup>486</sup>— es otro de ellos. Ya desde “Invitació”, que abre su último poemario *Quan érem divendres*, la modesta exhortación que lanza al lector, de tintes más propios de Marina Tsvetaiévna —“A ti, que nacerás dentro de un siglo, / cuando de respirar yo haya dejado, / de las entrañas mismas de un condenado a muerte”<sup>487</sup>— que de Whitman, se puede constatar de manera esclarecedora la modestia y del hambre de alteridad de la autora que se resuelve por el acto poético, fundamental para la vida. Según la propia autora, esta composición “pretén ser una mena de

---

<sup>484</sup> Gregori, Àngels, *Llibre...*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>485</sup> Ahuir, Artur, “Àngels Gregori i Parra”. En: [http://ca.wikipedia.org/wiki/%C3%80ngels\\_Gregori\\_i\\_Parra](http://ca.wikipedia.org/wiki/%C3%80ngels_Gregori_i_Parra) [Consultado: 9-9-2014].

<sup>486</sup> Gregori, Àngels, y Pascual, Teresa, *Herències*, Valencia, Perifèric Edicions, 2011, p. 49.

<sup>487</sup> Tsvetaiévna, Marina, “Poesía de Marina Tsvetaeva”. En: <files.bibliotecadepoesiacontemporanea.webnode.es/200000233-a1211a21b3/Marina%2520Tsvetaeva.pdf+%&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=es> [Consultado: 28-1-2015].



benvinguda als lectors i que cadascú a la seva banda del paper reescrigui el llibre en llegir-lo”<sup>488</sup>.

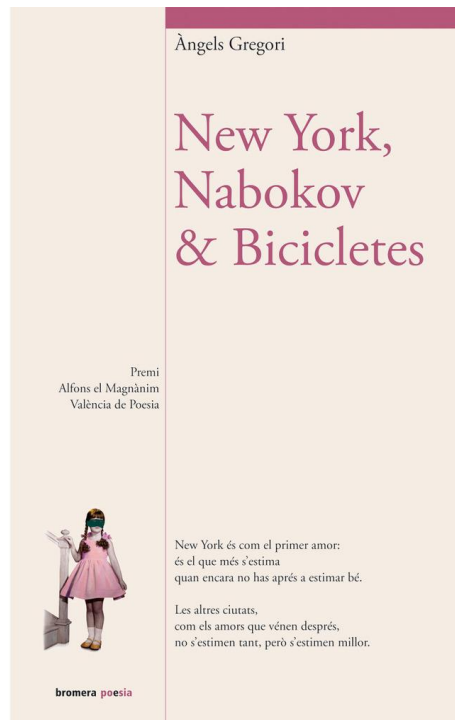


Fig. 45. Portada del poemario *New York, Nabokov & Bicicletes* (2010).

Tu, que has obert aquest llibre,  
accepta'l, doncs, com una forma de fracàs.  
Perquè, sense conèixer-nos, alguna vegada  
ens hem necessitat<sup>489</sup>.

Conoce la poeta la tradición de la que es deudora, y ello es acaso la mayor muestra de modestia que un creador puede ofrendar, alejándose de tentaciones postmodernas que buscan una supuesta innovación a cualquier precio, aunque éste sea la producción de productos olvidables en su pretenciosidad. La tentación de enredarse en el solipsismo, que es terreno baldío para la creación genuina, en el no reconocimiento del lector y de los predecesores, es un vicio en el que la olivense no suele incurrir. Y así ofrece el debido tributo a la tradición en “New York, New York”, de *New York, Nabokov & Bicicletes*:

<sup>488</sup> ACN Barcelona, “Àngels Gregori: «Si hi ha algún pes a ‘Quan érem divendres’ és el dels itineraris de la memòria»”, en *Ara*, 20-11-2013. En: [http://www.ara.cat/llegim/Angels\\_Gregori-Meteora-Premi\\_Jocs\\_Florals\\_de\\_Poesia\\_0\\_1033096832.html](http://www.ara.cat/llegim/Angels_Gregori-Meteora-Premi_Jocs_Florals_de_Poesia_0_1033096832.html) [Consultado: 3-2-2015].

<sup>489</sup> Gregori, Àngels, *Quan...*, *op. cit.*, p. 13.

Escrivim, fem literatura,  
perquè altres han escrit i han fet literatura abans,  
molt abans que *Otis* inventara l'ascensor  
i ens imaginàrem edificis que abraçaren els núvols<sup>490</sup>.

Probablemente el caso más evidente de esta conciencia de continuidad en el oficio y, al mismo tiempo, de continuidad en el receptor del hallazgo poético, se da en *Herències* (Fig. 46) poemario del cual comentará Josep Maria Balbastre:

El pas del temps ens fa creuar a l'altra banda d'algun punt definitiu de no retorn (els pares que necessàriament perdem...), ens allunya del jo que vam ser un dia però que ja no som. Però hi ha un pont o poema que permet passar a l'altra banda, relligar, unir. És més, davant la impossibilitat de traslladar-se efectivament a l'altra banda, que el temps ja ha anorreat, el pont és l'únic espai habitable, possible. Per això aquesta darrera secció presenta uns tocs metaliteraris ben interessants, per desprovistos d'intel·lectualisme ("Una amiga... / m'ha portat una carpeta plena de poemes... / A la portada diu la paraula *Herències*. / És el títol d'un llibre que estem escrivint juntes / i mentre ella ordena els poemes / alce la mirada cap a l'edifici de l'hospital... / i a mesura que ella va llegint / en veu alta uns versos, / pense en tot el que he heretat de tu."). Poques vegades la metapoèsia duu associada una tal emoció com en aquest cas<sup>491</sup>.



Fig. 46. Portada del poemario *Herències* (2011).

Por tanto, Àngels Gregori parece asumir su tarea de tender puentes que conserven la esencia de la vida en su discurrir. Sucede entonces un hecho fundamental en la

<sup>490</sup> Gregori, Àngels, *New York...*, op. cit., p. 47.

<sup>491</sup> Balbastre, Josep Maria, op. cit.

evolución poética de todo creador (no ya únicamente, como es lógico, en el ámbito literario), el que constituye la llegada a la madurez, que es la capacidad de saber situarse en las coordenadas vitales y literarias adecuadas, trascendiendo el concepto de poema más allá de la letra muerta e inmóvil. Ya en el *Llibre de les brandàlies* lo intuía Gregori, y lo hacía con el gran acicate del amor —“I saber que escric perquè em llegeixes, / Que només escric poemes perquè els llegeixes”<sup>492</sup>—, y lo seguirá haciendo a través de esa época de maduración poética y personal.

Recorde l'hotel, el vestíbul il·luminat,  
la música de fons i la tensió dels cossos,  
l'atracció de les pells.  
En evocar-ho se'm ve tot al damunt:  
Turner i Venècia,  
les postals de Richard Estes,  
la teua ciutat i el meu poble,  
el *Parigi, o cara* de La Traviata,  
Trieste i la malenconia,  
les estacions de París<sup>493</sup>.

Y en ejemplos como éste se ve otra de las características comunes a los autores seleccionados en esta tesis: la riqueza de la intertextualidad y de las referencias culturalistas y/o a la temática de los viajes. Este rasgo, de lo más habitual en las últimas hornadas de escritores, huye, no obstante, de un culturalismo hermético y autorreferencial, gracias al profundo trasfondo experiencial del que están imbuidos hasta sus cimientos. Este trasfondo los sitúa en un contexto identificable para el receptor del poema y, es más, el mayor de sus anhelos es alcanzar la empatía y la comprensión del otro, porque sabe a ciencia cierta que el poema siempre resulta incompleto sin la aportación, siempre diversa, de quien se sitúa al otro lado del papel y que ansía participar del acto creativo. En este caso concreto, parece referirse a Teresa Pascual —¿o acaso a la tradición literaria?, ¿o a su abuelo?— en el diálogo poético sostenido entre ambas en *Herències*:

I pense en quina part de mi  
serà aquella part de tu que em dones  
i que ara et repetesc, com un deute,  
com una herència partida, incompleta,  
encara no tancada<sup>494</sup>.

---

<sup>492</sup> Gregori, Àngels, *Llibre...*, op. cit., p. 20.

<sup>493</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>494</sup> Gregori, Àngels, y Pascual, Teresa, *Herències...*, op. cit., p. 23.

Otro rasgo compartido con el resto de nuestros autores es la lúcida conciencia trágica experimentada por Gregori: escribe, como homenaje a su abuelo —máximo exponente de persona amada y, por tanto, pieza fundante en su reconocimiento de la alteridad— en “Constants vitals”: “Quina lliçó de vida ens has donat fins a l’últim dia. / Aquest llibre es va escriure amb alegria i es publicarà amb dolor”<sup>495</sup>— durante el proceso de plasmación poética, y que se revaloriza más y más en tanto se opone la vivencia del presente con el sobrevenir de una suave melancolía.

[...] escric  
per recordar silencis que parlen

escric  
perquè el meu avi em llegeixca<sup>496</sup>.

Esta melancolía, por lo demás, suele ir ligada a la evocación poética del viaje (muy común también a Pablo Javier Pérez o a Martín López-Vega) y a sus correspondientes lugares de paso, o incluso “no lugares” —“Un poema és com un aeroport. / És estrany —i és estranger—/ el territori de la parla”<sup>497</sup>—, por utilizar el término de Marc Augé, esas localizaciones definidas por su carácter transitorio y circunstancial (las autopistas, los aeropuertos, el supermercado, etc.) que, no obstante, en los poemas viajeros se saturan de significado súbitamente, deviniendo incluso metáforas vitales de primer orden.

Els hotels de la ciutat, l’amor pels hotels  
—una volta,  
una volta tu vas perdre un país,  
fa uns anys jo vaig deixar un poble—  
i és als hotels (metàfora de la vida)  
on sentim la plena fugacitat dels instants<sup>498</sup>.

Y, por si no resulta suficientemente esclarecedor, a propósito de una de sus visitas a Nueva York, la poeta —ser pensante y sintiente que se sabe errante, y que concibe la existencia como dinámica errancia— hila incluso un poco más fino en su poema reciente “Habitació doble”:

---

<sup>495</sup> Gregori, Àngels, *Quan...*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>496</sup> Gregori, Àngels, y Pascual, Teresa, *Herències...*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>497</sup> Gregori, Àngels, *New York...*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>498</sup> Gregori, Àngels, *Llibre...*, *op. cit.*, p. 29.

Pel finestral d'aquesta habitació d'hotel  
la llum dels gratacels il·lumina el teu cos,  
i et recórrec la pell per preguntar-me  
què faig ací, en aquesta ciutat desconeguda,  
ara que dorms i tinc tanta sensació de fred.  
La mateixa que he sentit, a voltes,  
quan he vist que la bellesa d'algunes actituds  
mai era eterna<sup>499</sup>.

No deja de ser, como es natural, el clásico tema de la fugacidad —“Viure amb urgència, / que és així com sempre he viscut, / en un estat permanent d'urgència”<sup>500</sup>— que halla, si bien de forma pasajera, un acomodo físico, acorde con su naturaleza, en el que ser dotado de forma.

Seguiré complint anys  
com qui demana una copa  
i la pren ben de pressa,  
perquè sé que el temps,  
igual que el gel,  
es fondrà aviat<sup>501</sup>.

La conciencia de la fugacidad, lejos de desvalorizar las posibilidades vitales, las multiplica y, lejos de alimentar el nihilismo, vuelve a éste activo, que como por pura alquimia se transforma en vitalismo. En ocasiones, y de forma sorprendente debido a su juventud, esta autora adopta una abnegada actitud estoicista de tintes horacianos que sacrifica toda esperanza engañosa en aras de un cierto *laissez faire* vital. Ello se evidencia en poemas como el que sigue, y tal gravedad en el tono se explica por el hecho de constituir un homenaje a su maestro y amigo Francisco Brines, célebre por sus versos de carácter meditativo.

I potser encara la vida m'arriba a regular  
el lleuger esforç d'un breu somriure.  
El secret? El secret de tot és fer-se el distret  
i no esperar mai res de ningú ni del nou dia<sup>502</sup>.

A pesar de la nostalgia de la que está teñida gran parte de la obra poética de Gregori, los poemas más abiertamente vitales son aquellos en los que aborda la cuestión de la

---

<sup>499</sup> Gregori, Àngels, *Quan...*, op. cit., p. 43.

<sup>500</sup> Gregori, Àngels, *Llibre...*, op. cit., p. 39.

<sup>501</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>502</sup> Gregori, Àngels, *Quan...*, op. cit., p. 41.

mortalidad que nos es propia, y de la finitud de todo lo existente. Y, como hicieran otros notables poetas mediterráneos, como los griegos Seferis o Kavafis, el motivo del periplo resulta una alegoría pertinente como pocas.

Vindrà un dia que haurem de posar noms als nínxols  
i vindrà un dia en què viure serà navegar.  
I vindran, evidentment, els naufragis. Perquè tot ha de venir.  
i nosaltres estarem dempeus, mentre passen fila  
els grans homes d'Estat. I nosaltres serem allà, armats,  
amb fusells i mocadors, amb papers i canons i rialles,  
i espases i paraules.  
"I vindrà un dia en què viure serà navegar i nosaltres serem allà, amb els naufragis" <sup>503</sup>.

El pelaje poético de Gregori, en suma, podría sintetizarse quizá en su poema "Visita al metge", en el que humorísticamente, y mediante un diagnóstico clínico, se explicitan varias características representativas de nuestros autores (el hambre de otredad, la conciencia de su carácter errabundo y carente de ataduras, una cierta tendencia al desorden y a la conciliación de opuestos, el humor, etc.).

El metge em va donar el diagnòstic:  
*"Constante necesidad de vínculos. Inestabilidad.  
Irremediable desconformidad. Incapacidad para asentarse  
en un lugar. Falta de equilibrio emocional. Contradictoria.  
Leves tendencias paranoicas"*<sup>504</sup>.

Hablábamos de Seferis, Premio Nobel de Literatura (1963), y quizá sea un buen momento para evocar su célebre poema, titulado "Negación":

Sobre la rubia arena  
escribimos su nombre;  
hermosamente sopló la brisa  
y borró lo escrito<sup>505</sup>.

Probablemente ni tan inspiradores versos ni la inspiradora poética marina proporcionada por su pueblo natal, Oliva (*Fig. 47*) —pues se poetiza en los trayectos, sí, pero más si cabe en contacto con la esencialidad de las raíces— están ausentes de versos como los antes citados, ni sobre estos que siguen, menos solemnes pero igualmente transidos de verdad poética:

---

<sup>503</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>504</sup> Gregori, Àngels, *New York...*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>505</sup> Seferis, Yorgos, *Mithistórima y otros poemas*, Barcelona, Orbis, 1983, p. 11.

[...] amb la mateixa arena que,  
a la platja de la meua infantesa,  
les ones s'emportaven els castells  
mentre aprenia a que algun dia  
tot s'havia de desfer<sup>506</sup>.



Fig. 47. Vista de la playa de Oliva.

Cuando semejantes incursiones por la memoria se extreman, las evocaciones de Àngels Gregori (Fig. 48) discurren, nuevamente, por cauces similares a los de nuestros autores restantes en lo tocante a la infancia. Esa niñez como edad de esa candidez libre de las neurosis y las preocupaciones de la edad adulta y como inocencia a la que el adulto debe retornar como máxima aspiración: “i que la infantesa era el lloc / on de gran s’havia de tornar / per tancar amb *tirites* les ferides”<sup>507</sup>.

Otra característica vitalista que se puede encontrar entre los versos de la poeta olivense es la actitud humorísticamente antiliteraria y antimetafísica. Con cierta frecuencia, esta actitud suele ser un medio para despojar de una excesiva gravedad al conjunto del poema, que aligera así su dramatismo, generalmente mediante un final anticlimático y, en este caso, estudiadamente *naïf*:

És tan difícil conviure  
amb més morts que vius  
i amb tants vius que fan olor a mort.  
Anem a prendre una orxata?<sup>508</sup>.

---

<sup>506</sup> Gregori, Àngels, *New York...*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>507</sup> *Ibidem.*, p. 29.

<sup>508</sup> Gregori, Àngels, *Llibre...*, *op. cit.*, p. 51.



Fig.48. Àngels Gregori, con su poemario *Quan érem divendres* (2013).

Resulta inevitable, ante ejemplos como éste, no pensar de nuevo en el poeta valenciano más vitalmente desacralizador de la literatura en catalán, que echaba mano de semejante recurso constantemente, como sucede en “La Vida explicada a un xiquet del veïnat”, que me permito citar íntegramente:

I llavors, Déu li va donar  
la Vida a l'home,  
i era tan bella i delicada  
que l'home no sabia  
què fer amb ella  
i sols era feliç dormint.  
Al dematí, però,  
tornava la congoixa  
i li venia aquell  
desig enorme de plorar,  
i duïa als seus braços la Vida  
com qui duu un nen de bolquers,  
com qui duu un setrill de nitroglicerina...  
De vegades la duïa com si fos un regal  
i volia amostrear-la,  
però tots en tenien i no li feien cas,  
i callava, tristíssim...  
¿Ja t'has menjat el berenar?<sup>509</sup>.

Fue precisamente Estellés el que, con un exabrupto que ya hemos citado en diversas ocasiones, renegó de la creación poética, renunciando a ella. Una pose o mascarada pasajera si se quiere, o acaso la temporal pérdida de esperanza en la integración entre vida y literatura, que se le habría antojado incompatible. Pero lo cierto es que semejante

<sup>509</sup> Andrés Estellés, Vicent, *La nit*, en *Obra completa*, 1, p. 77.



abandono resultaba especialmente improbable en un grafómano de su calibre; esta colérica renuncia, no obstante, nos invita a trazar un nuevo paralelismo con nuestra autora.

Ací s'acaben tots els versos,  
els que he escrit  
i els que encara deixe per escriure.  
Ací s'acaba el mot precís,  
la sintaxi desfeta, l'afàsia incendiada<sup>510</sup>.

Qué decir, en fin, de la tentación del silencio —“A voltes, desfer-se d'un paper / és tan dolç com fer l'amor / a la ciutat on no vivim els dilluns”<sup>511</sup>—, de la que trató el ya mencionado Jean-Yves Jouannais en *Artistas sin obra*, para aquellos que, debido a la sensación de fracaso, consideran, aunque sea muy brevemente, la posibilidad de la renuncia a toda forma de creación externa —o que se crea erróneamente, en un momento de desánimo, externa— a la propia vida.

Este posicionamiento antiliterario se manifiesta también con claridad, como ya hicieran en su momento poetas tan diversos como Jacques Prévert, Mario Benedetti o Ernesto Cardenal, creando un contraste entre motivos y ritmos bíblicos y una posterior declaración de intenciones —humorística a menudo— que, en el caso de Gregori, adquiere en “La creació” —poema incluido en *New York, Nabokov & Bicicletes*— un fuerte regusto demótico, al usar términos no normativos e infantiles, como hiciera, por ejemplo, Boris Vian.

Déu va crear el món en set dies.  
Els sis primers va ordenar el caos.  
Separà el dia i la nit  
l'aigua del cel  
la terra de la mar  
els peixos de les aus  
els animals de les persones  
i l'últim dia el deixà per descansar.

Si Déu arribés a veure  
el que fem tu i jo els diumenges,  
segur que ens *descomulgaria*<sup>512</sup>.

---

<sup>510</sup> Gregori, Àngels, *Llibre...*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>511</sup> Gregori, Àngels, *New York...*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>512</sup> *Ibidem.*, p. 25.

Porque suele suceder que el contexto erótico y amoroso es una de las madrigueras favoritas de los poetas en las que congelar el tiempo como si de un bibelot se tratase. Particularmente propicias resultan las estampas de alcoba para la suspensión temporal en aras del disfrute del tiempo kairológico, mediante el pasmo que produce el visionado y el contacto de la belleza transitoria e imperfecta de un palpitante cuerpo venerado.

Et mire mentre dorms  
i pense en totes les coses efímeres,  
en cada espai que ocupen  
les cicatrius del teu cos ben habitat,  
en el contorn de les teues ombres  
i en cadascuna de les teues parts humides.

Li he comprat totes les hores al rellotge  
per poder passar aquesta nit amb tu<sup>513</sup>.

La poesía es para Gregori, como se podrá intuir, una construcción que se alimenta básicamente de materialidad, fuertemente unida a la inmanencia de sus actos. Usando argumentos algo vagos pero muy ciertos, dice Carles Hac Mor a propósito de uno de sus más celebrados poemarios:

Poesia del jo, la d'Àngels Gregori? Ja hem insinuat que pot ser que no, que tal vegada li escauria el qualificatiu de poesia de l'èsser. I què és la poesia de l'èsser? Assagem-ne una resposta: la poesia de l'èsser seria la d'Àngels Gregori tot fent abstracció de la diguem-ne tramoia que ha fet possible l'escriptura del *Llibre de les brandàlies*. [...] sota les convencions poètiques, i justament gràcies a aquestes, les brandàlies del llibre són les d'una poesia de l'èsser net i cru. Ara bé, què és l'èsser, no ho acabem de capir mai, malgrat —o precisament a causa de— les moltes especulacions filosòfico-idealistes, d'arrel òbviament platònica, antimaterialista<sup>514</sup>.

Naturalmente, semejante amor por el ser, por la *physis*, no supone necesariamente que ignore en absoluto la mística remanente en ellos. Y no ya sólo la mística, sino que, en tanto que cualquier acto, por mínimo que éste sea, resulta un hecho relevante para la transformación del conjunto de la realidad, y siguiendo los postulados de importantes figuras feministas, no deja de ser un acto político. Acaso por eso escribe en “Ghazals”:

*A The Blue Ghazals,*  
Adrienne Rich va escriure que  
*l'instant en què un sentiment penetra al cos,*  
*és polític.*  
No has pensat mai en la bellesa

---

<sup>513</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>514</sup> Hac Mor, Carles, “Tota una brandàlia reeixida”. En: <http://www.barcelonareview.com/revista/07/chm.html> [Consultado: 25-5-2014].

Del gest d'obrir una ampolla?  
Treure'ns dos copes és polític.  
Celebrar trobar-nos és polític.  
Explicar-ho en un poema també<sup>515</sup>.

Con ello, la continua sucesión de instantes que irrepitiblemente se suceden es el nódulo, la mínima unidad a partir de la cual se genera todo proceso y, naturalmente, también el proceso de génesis poética. En el siguiente poema, “Volpe d’amore”, por citar un ejemplo que engloba varios puntos de los anteriormente desarrollados, podemos percibir la importancia concedida al valor kairológico del presente, por una parte y, por otra, la necesidad de la alteridad:

I et diré, potser, que la música  
m'ha salvat sempre de quasi tot,  
com ara que escoltem aquesta cançó nostra [...]  
Ara sé que tots tenim un fred,  
un dolor i un silenci a dins.  
Només cal posar-li un nom. Tu el meu ja el saps.  
I ara que te'l conte,  
després de tantes hores de conversa,  
és com si només per aquesta nit,  
per explicar-te'l,  
per mirar-te com m'escoltes,  
per veure't mirar-me,  
hagués valgut la pena viure'l<sup>516</sup>.

Todavía una clave más contiene este poema, y es la presencia decisiva de la música, hecho que trataremos a continuación, dado que parece erigirse en medio privilegiado para conseguir la criogenización de una experiencia en el tiempo mediante la asociación de determinados ritmos con inolvidables instantes de plenitud vital, y así lo hace constar la poeta en sus poemas. Pero antes, no podemos dejar de nombrar otro de esos mecanismos de suspensión temporal en los que el curso ineluctable del tiempo cronológico parece detenerse y eternizarse: el sueño.

[...] als meus somnis, tot queda igual:  
ella continua tenint quaranta anys  
asseguda en un banc de *Central Park*,  
i jo, vint menys, mirant-la<sup>517</sup>.

---

<sup>515</sup> Gregori, Àngels, *Quan...*, op. cit., p. 31.

<sup>516</sup> Gregori, Àngels, *New York...*, op. cit., pp. 35-36.

<sup>517</sup> *Ibidem*, p. 56.

Como decíamos, no obstante, es la música uno de los medios que más estrechamente colabora con la poesía, ya que de una forma u otra se retroalimentan, como dos mitades de un mismo andrógino que parecieran empeñados en religarse nuevamente. En el caso de Àngels Gregori (*Fig. 49*), aunque en sus versos no se reflexiona sobre tal relación en profundidad, lo cierto es que la presencia de referencias ajenas —“Potser, com diu la poeta<sup>518</sup>, / amb música ho escoltaries millor”<sup>519</sup>— no es escasa.

[...] a voltes trencar uns versos  
és tan dolç com pensar que l'heroïna  
és una amable visita a casa  
mentre sona Carole King de lluny<sup>520</sup>.



*Fig. 49.* Àngels Gregori.

Del mismo modo, e incluso con mayor profusión, las alusiones —especialmente en los títulos de algunos poemas— a una gran cantidad de compositores clásicos, o a representantes de la canción popular más actuales y algunas de sus melodías (“Where the streets have no name”, “Moonshadow”, “Volpe d’amore”, “I just called to say I love

---

<sup>518</sup> A pesar de la utilización en el verso del artículo femenino, nuestra autora alude a un poema de Salvador Espriu, “Amb música ho escoltaries potser millor”. En Espriu, Salvador, *Antología de Salvador Espriu*, Barcelona, El bardo, 2005, p. 200.

<sup>519</sup> Gregori, Àngels, *Quan...*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>520</sup> Gregori, Àngels, *New York...*, *op. cit.*, p. 46.

you”, etc.), tienen una importancia clave en las aventuras que la autora emprende por los meandros de la memoria y la autoexploración, unas aventuras mediante las cuales indaga en sí misma sus propias alteridades de ayer, de hoy y de mañana.

La dona que no sóc, la filla que no he estat  
i la mare que mai seré,  
ara enfilen juntes el carrer i, de tant en tant,  
s’aturen, parlen entre elles, i riuen<sup>521</sup>.

Poeta, así pues, viajera, del amor y de la alteridad, amante de lo concreto, con un discreto trasfondo musical —como la música de un ascensor neoyorquino, diríamos— respetuosa con la tradición y sin miedo a jugar con ella, así es la obra poética de Àngels Gregori, rutilante en el panorama de la literatura en catalán de este joven siglo XXI.

### 4.3.3. Entrevista<sup>522</sup>

#### 4.3.3.1. Cuestiones comunes

**Miguel Pérez Montagut.** En primer lugar, una pregunta a vuelapluma: ¿qué le sugiere a usted el concepto “vitalismo”?

**Àngels Gregori Parra.** Inspiració. Reunir totes les forces que em porten a escriure, que és un dels actes essencials en la meua vida.

**MPM.** Una pregunta que probablemente habrá tenido que escuchar o leer en infinidad de ocasiones: ¿qué opinión le merece, retrospectivamente, la batalla sostenida a finales del siglo pasado entre los experiencialistas y los defensores de la poesía pura? ¿Cuáles fueron, en su opinión, los logros y los grandes deméritos de aquella polémica?

**ÀGP.** Ni idea. Ho he llegit mil vegades, sobretot ho he sentit a la carrera, quan estudiava. Però com que a mi aquestes coses mai m’han interessat, no podria contestar-te la pregunta. Les batalles han existit sempre, i a mi m’ha agradat sempre més llegir i buscar el plaer pel text que comprendre i estudiar la teoria literària.

---

<sup>521</sup> Gregori, Àngels, *Quan...*, op. cit., p. 40.

<sup>522</sup> Reproducimos a continuación las respuestas literales de la autora, que en ocasiones fueron redactadas en castellano y, en otras, en valenciano. Hemos optado, por ello y a riesgo de que la homogeneidad lingüística del texto haya podido quedar mermada, por respetar el documento original.

**MPM.** Es algo comúnmente aceptado que aquella polémica ya es agua pasada, y que los nuevos autores se sienten bastante ajena a ella, fundamentalmente aquellos que, como usted, nacieron durante la Transición o en democracia. En ocasiones, no obstante, echando un vistazo a nuestros poetas más jóvenes, uno tiene la sensación de que se ha producido un intento de colonizar la expresión poética como una extensión más de la cultura pop. ¿Cómo valora esta irrupción de la postmodernidad en un oficio que se remonta, como mínimo, al *Poema de Gilgamesh* sumerio?

**ÀGP.** Estic a favor d'aquesta colonització que parles. Com deia Neruda, el poema no és de qui l'escriu, sinó de qui el necessita. I per tant, els poetes han de viure del llenguatge quotidià, del parlar que també usen els seus lectors, perquè només d'aquesta manera un lector pot fer seu el poema d'un altre: palpant una realitat que per a ell li és reconeixible, i això, amb un llenguatge allunyat de la realitat no seria possible.

**MPM.** ¿Cuáles cree usted que son los temas universales de la poesía? ¿Añadiría alguno más a los comúnmente aceptados?

**ÀGP.** Sens dubte: l'amor i la mort.

**MPM.** Complete esta frase: “La poesía es un medio privilegiado contra...”.

**ÀGP.** La barbàrie, en totes les seues formes.

**MPM.** ¿Cuál considera que ha sido la deriva del oficio poético y del rol social que ha desempeñado el poeta en el conjunto de la sociedad?

**ÀGP.** Cada cop més necessari i, alhora, més desprestigiats.

**MPM.** Cito a Manuel Crespillo: “Hablando, por ejemplo, de la Idea de lo Trágico [...] un exégeta sabe que lo importante no es ser músico o poeta o lingüista o filósofo, sino *estar extraviado*”<sup>523</sup>. ¿Dónde reside el nódulo del que parte el proceso de la creación poética? ¿Considera usted que el poeta es un ser extraviado? De ser así, cuál es la naturaleza de ese extravío, de esa *epopteia* específica?

**ÀGP.** El poeta és, al meu parer, algú que contínuament es questiona coses, algú que contínuament s'interroga la realitat. Abunden, en l'ofici, molts extraviats, però crec que aquest no és el tret específic que ha de reunir un poeta. Més bé, per a mi, la creació poètica neix de la interrogació, que és, al capdavall, l'observació, formes de mirar.

**MPM.** Su escritura se nutre, en buena medida, de sus experiencias como viajero que, plasmadas posteriormente en el papel, dotan de un trágico peso vivencial a lugares

---

<sup>523</sup> Crespillo, Manuel, *La mirada griega. Exégesis sobre la idea de extravío trágico*, Málaga, Ágora, 1994, pp. 14-15.

neutros (habitaciones de hotel, aeropuertos, aduanas, etc.) ¿Cómo valora la aportación de esa vivencia del, como lo llamara Marc Augé “no lugar”, cuya esencia es por sí misma la fugacidad, en el contexto de su poetización, cuyo fin es eternizarla?

**ÀGP.** Cada cop existeixen més llocs com els que anomena Augé, perquè cada cop més tot està més impersonalitzat, allunyat de l'essència. A mi m'agrada viatjar, molt. I estar en no-llocs també, com puga ser un hotel en un polígon, perquè em reforça el sentiment de transitorietat, de fugacitat, i això és un sentiment essencial en la literatura. I no digam ja en la poesia...

**MPM.** Pessoa nos dejó escrito, por mediación de su heterónimo Alberto Caeiro, que “hay bastante metafísica en no pensar en nada”<sup>524</sup>. ¿Cuál es el peligro de una poesía que caiga excesivamente en la abstracción?

**ÀGP.** Que els lectors no la reconeguen suficientment com per fer-la seua.

**MPM.** Cito ahora a otro ilustre grafómano, esta vez de la literatura en catalán, Vicent Andrés Estellés: “No vull seguir. A mamar, tots els versos!”<sup>525</sup>. ¿Cómo valora estas expresiones de filisteísmo contra un cierto concepto de la poesía alejado del meollo vital, que Bukowski definiera como “falso y *snob* y endogámico por siglos [...] ultradelicado, sobreapreciado”<sup>526</sup>?

**ÀGP.** No ho sé.

**MPM.** ¿Es el hecho de escribir poesía meramente una forma de exorcismo, pura terapia solitaria? ¿De no ser así, cómo concibe la relación con el lector y el mundo? ¿Cómo es su relación con el otro?

**ÀGP.** Per a mi la lectura és un acte necessari. Vital. I el lector no se situa en un tercer plànol en l'acte de creació poètica, sinó que té un protagonisme essencial. La seua participació en el procés lector és essencial per tal de configurar el significat del poema. L'autoria és dels dos: del poeta que l'escriu i del lector que l'interpreta al llegir-lo. Això ho va explicar magistralment bé José Emilio Pacheco en un poema titulat "Carta a George B. Moore en defensa del anonimato".

---

<sup>524</sup> Pessoa, Fernando, *Poemas de Alberto Caeiro*, Madrid, Visor, 1984, p. 43.

<sup>525</sup> Andrés Estellés, Vicent, *L'engan coneix*, en *Obra completa*, 2, p. 96.

<sup>526</sup> Bukowski, Charles, “Tough Guys Write Poetry: Charles Bukowski by Sean Penn”, en *Interview Magazine*, Septiembre 1987, p. 96. En español en: [https://sites.google.com/site/escritoresmalditos/charlesbukowski/entrevista\\_penn](https://sites.google.com/site/escritoresmalditos/charlesbukowski/entrevista_penn) [Consultado: 23-1-2010].

**MPM.** ¿Existe un cierto vínculo primitivista entre la poesía y la música? ¿De qué forma, directa o indirecta, cree que influye esa cierta nostalgia de una lírica en un sentido amplio en su escritura?

**ÀGP.** Existeixen tots els vincles i tots els lligams. El poema és la partitura de la música. Els dos neixen per ser escoltats. Només una diferencia: la musica no té representacions formals, i això la fa encara un art més universal que la poesia...

**MPM.** En “La alegría de escribir”, Szymborska afirma: “La alegría de escribir. / La posibilidad de eternizar. / La venganza de una mano mortal”<sup>527</sup>. ¿Qué tiene el poema, o la literatura en general, de artefacto kairológico para la suspensión del tiempo fuera del tiempo?

**ÀGP.** Que un poema és etern. Un poema pot explicar tot el passat, tot el present i tot el futur en 30 versos. I això és genial.

#### 4.3.3.2. Cuestiones específicas

**MPM.** Nueva York es, con gran diferencia, la ciudad que más aparece en su producción poética, y da la sensación de que, en su deriva por esa urbe monstruosa, buscara suavizar su yo poético a favor del otro. ¿Considera esto cierto, teniendo en cuenta que, en la gran mayoría de sus poemas neoyorquinos trata el tema de la alteridad (familia, amor, el lector, etc.)?

**ÀGP.** Sí, completament. Per a mi New York és moltes coses, però és, sobretot, un amable contenidor i dipòsit de totes aquelles coses de les quals en vull fer matèria de creació, que és, sovint, el meu entorn. New York es veu com una ciutat immensa, monstruosa, i per a mi, tot aquell caos que pot contindre la vida a la ciutat se'm converteix en ordre. En el seu plànol urbà, llegint la ciutat, em llegeixc a mi, o al meu entorn, que és el mateix.

**MPM.** En algunos de sus poemas, aunque en menor medida, se reconocen ciertas “marinas poéticas” que evocan la belleza mediterránea de su Oliva natal, motivo que otros valencianos (Ibn Jafaya de Alcira, Ausiàs March, su maestro Francisco Brines o Vicente Gallego, sin ir más lejos) también han transitado. Háblenos de las raíces, y de su importancia para la escritura.

---

<sup>527</sup> Szymborska, Wislawa, *Poesía no completa*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 126.



**ÀGP.** En Oliva està la meua base. I la meua base són els meus vincles: la meua família, ma casa i les amistats d'allà. Oliva és la meua base i Barcelona és la meua ciutat. Fa onze anys que visc en aquesta bipolaritat, i m'encanta. He nascut a Oliva i he crescut a Barcelona, literàriament parlant. He escrit pocs poemes en Oliva. Ma casa és el lloc més confortable que conec, i mai escric allí. Escric quan estic lluny d'allí. Potser, per això, per a mi de vegades l'escriptura representa un intent de confortabilitat.

**MPM.** Y ya que hablamos de raíces: otro elemento que llama la atención de su poesía es la presencia de la infancia en un mundo en el que, a la postre, “al final s’apren a desaprendre”<sup>528</sup>. ¿Por qué resulta tan importante —para los poetas especialmente— mantener viva la llama de esa niñez?

**ÀGP.** En la poesía el lenguaje no se presenta corrompido, y en la infancia, la humanidad tampoco. El niño se sorprende constantemente, y cuando llega a la edad adulta pierde esa capacidad de asombro. Con la poesía pasa un poco lo mismo, y el poeta, delante de sociedad, o bien se interroga o bien se sorprende. La infancia es la esencia de todo lo que seremos el resto de nuestra vida. Fíjate como El Principito decía que su patria era su infancia. Para mí también, eso lo engloba todo: la lengua, el habla, los afectos...

**MPM.** Se percibe también, al leer su primerizo poemario, *Bambolines*, el gran salto cualitativo, su expresión más madura y reposada a partir de su siguiente poemario, *Llibre de les brandàlies*, que la consagró. ¿Lo percibe usted también? De ser así, ¿qué sucedió? ¿O sucedió, simplemente, la vida?

**ÀGP.** Vaig escriure el meu primer llibre quan tenia setze anys, i cada llibre, per a mi, ha sigut un intent per millorar l'anterior. I tant que era primerenc! És difícil valorar un primer llibre. Claudio Rodríguez i Neruda van fer de la seua primera obra, un monument, però això no sol acostumar a passar. Succeir no va succeir res, o potser sí, tres anys importants en la meua vida, dels 18 als 21. Jo no estic incòmoda en el meu primer llibre; el veig lluny de mi, però al mateix temps necessari per a mi per a poder arribar fins ací, on sóc ara.

**MPM.** Al mismo tiempo que muestra una actitud sosegada y meditativa, usted suele hacer énfasis en la fugacidad, en el estado “líquido” —por retomar la expresión de Zygmunt Bauman— de los instantes inmortalizados en sus versos ¿Es posible escribir inmerso en ese “estat permanent d’urgència”? ¿O acaso ayuda?

---

<sup>528</sup> Gregori, Àngels, *New York...*, *op. cit.*, p. 19.

**ÀGP.** És que a mi m'agrada molt escriure sobre la pèrdua! Mercè Rodoreda decía que los momentos más importantes, los momentos más decisivos son aquellos que no lo parecen. Yo también lo creo, y a veces creo más en los gestos que en los hechos. Esto de la urgencia me viene de la adolescencia, pero ya no soy una adolescente, intento no vivir con urgencia. Con *Quan érem divendres* dije definitivamente adiós a la postadolescencia, algo que he intentado estirar hasta el máximo hasta ahora.

**MPM.** Su ligero sentido del humor en algunos poemas, para restar gravedad a asuntos ciertamente delicados, es otra grata sorpresa para el lector ¿Qué función cumple el humor en su poesía? ¿Y las numerosas referencias a la música popular —Carole King, Van Morrison, etc.— en poemas como, por ejemplo, “Moonshadow” o “Volpe d’amore”?

**ÀGP.** Es difícil controlar el humor en la literatura, en la poesía, porque a veces puede permitirte que hagas el ridículo. Para mí el sentido del humor llega en los momentos más trágicos, en los versos más duros. Tal vez se podría entender, quizás, como una forma de abrazar al lector, destensarlo. A mí me gusta mucho Szymborska, Simic y Pacheco; los tres tienen un humor justo que, como lectora, me abraza al leer sus versos. Y la música... A veces un poema te cambia la vida, y a veces una canción también. Yo le debo tanto a la poesía de Adrienne Rich como a las canciones de Carole King, a los poemas de Eliot como a las canciones de Cat Stevens. Y me gusta incorporar esas referencias que forman parte de mí, me gusta también ese juego intertextual —o interdiscursivo— que puede llegar a provocar.

#### 4.4. Laura Casielles

Quizá ni el tomate es tan puro  
ni el tabaco tan mortal como comentan.  
Me caen bien los extraños, me siento segura  
en los países muy desordenados.  
Protegerse está bien, pero a veces confiar  
es mejor revulsivo para una vida larga.  
Ni es cierto que no importe lo de lejos, ni es cierto  
que no haya sitio en el mundo  
para la literatura.  
Pero la publicidad nunca es poesía.  
Confío en mi cuerpo  
más que en buena parte de los médicos,  
y algunas drogas nos ayudan a dormir.  
El amor existe.  
Abrazarse a muchos cuerpos no es sinónimo de calma,  
no hacerlo tampoco ayuda demasiado.  
He tenido jefes que eran mis amigos  
y compañeros que no.  
El sentido común falla a menudo.  
Si te cuidas demasiado, entonces eres presa fácil.  
Los juicios no marcan la línea que separa el bien y el mal,  
no marcan casi nada.  
La verdad no tiene un solo nombre.  
Cinco manzanas al día  
son demasiadas manzanas<sup>529</sup>.

##### 4.4.1. Nota biográfica

Laura Casielles (*Fig. 50*) nació en Pola de Siero, Asturias, en 1986. Es licenciada en periodismo por la Universidad Complutense de Madrid, licenciada en Filosofía por la UNED y posee un máster en Estudios Árabes e Islámicos Contemporáneos por la Universidad Autónoma de Madrid. Vive en Madrid, donde ha trabajado para la Agencia EFE en la sección de Justicia e Interior, tras haberlo hecho también en París, donde cursó un programa internacional en el Institut de Études Politiques (Sciences Po), y Rabat, donde ejerció como corresponsal —también de la Agencia EFE— y como asesora de prensa en el Instituto Cervantes. Actualmente prepara una tesis doctoral sobre literatura y memoria de la descolonización en Marruecos, mientras trabaja en una oficina de la Universidad Autónoma de Madrid.

Ha participado en diversas obras colectivas, como *Canto e demolizione. 8 Poeti Spagnoli Contemporanei* (Thauma Edizioni, Pesaro, 2013), *Tenían veinte años y*

---

<sup>529</sup> Casielles, Laura, *Los idiomas comunes*, Madrid, Hiperión, 2010, p. 42.

*estaban locos* (La Bella Varsovia, Córdoba, 2011), *Todos los fuegos. Actas y catálogo del II Encuentro Nacional de Poesía Joven La Ciudad en Llamas* (Hesperya, Oviedo, 2010), *50 maneras de ser tu amante* (Puntos suspensivos, Gijón, 2010), *El árbol talado que retoña: Homenaje a Marcos Ana* (El páramo, Córdoba, 2009), *A pesar de todo. Poesía en Valdediós VII* (Círculo cultural de Valdediós, Oviedo, 2009), *La edad del óxido. Antología de jóvenes narradores asturianos* (Laria, Oviedo, 2009) o *Dos orillas, un mismo mar. Antología de narradores asturianos y cubanos* (CICEES, Gijón, 2006).



Fig. 50. Laura Casielles.

En 2008 publicó su primer libro, *Soldado que huye* (Hesperya, Oviedo, 2008). Obtuvo el XIII Premio de Poesía Joven Antonio Carvajal con su segundo poemario, *Los idiomas comunes* (Hiperión, Madrid, 2010). Esta obra fue premiada con el Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández 2011, concedido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. El pasado año publicó su tercer poemario, *Las señales que hacemos en los mapas* (Libros de la Herida, Sevilla, 2014). Ha publicado poemas, artículos, entrevistas y traducciones en revistas y periódicos como *Hesperya*, *Ellas dicen*, *Nayagua* (publicación del Centro de Poesía José Hierro), *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Mordisco*, *Clarín*, *Ábaco*, *El Comercio*, *Atlántica XXIII* y *La Marea*. Una selección de su obra ha sido traducida al italiano. Ha participado en diferentes recitales y eventos poéticos como *Versátil.es* en Valladolid, *Cosmopoética* en Córdoba, *Poesía en resistencia* en Granada y *Cercanías* en Sevilla.

A nivel organizativo es una de las responsables del encuentro nacional de poesía joven *La Ciudad en Llamas*, que se celebra en Asturias desde 2008. En 2007 fue premio *La Voz + Joven* de Caja Madrid y *La Casa Encendida*. Fue ganadora del primer

premio en el certamen *Arte Joven Latina 2009* en la categoría de poesía con un conjunto titulado *Eros y Diablos*. Coordinó la sección de cultura de *AISH*, un portal de análisis e información de la vida árabe y escribe regularmente en sus blogs [www.trespiesdelgato.com](http://www.trespiesdelgato.com) y [www.expressdelgato.tumblr.com](http://www.expressdelgato.tumblr.com). Además, realiza traducciones del francés y, desde hace poco, es miembro del Consejo Ciudadano de la joven formación política Podemos, en la que también ha sido portavoz del Círculo de Periodismo y Medios de Comunicación.

#### 4.4.2. Nomadismo y alteridad

La de Laura Casielles es una poesía en la que, pese al escaso número de poemarios publicados, podemos percibir una notable evolución desde un trayecto que comienza con su *Soldado que huye* (Fig. 51). Inspirado, al parecer, por una experiencia personal dolorosa que la lleva a escribir aquel su primer poemario con una intención de clara purga terapéutica o confesión catártica.



Fig. 51. Portada del poemario *Soldado que huye* (2008).

Resulta de otra parte muy nocivo  
dejarse las entrañas,

confesar las heridas,  
romperse en sangre<sup>530</sup>.

La desolación y el aislamiento se pueden percibir sin dificultad en la incapacidad para establecer un vínculo con la alteridad. Esta incapacidad, no obstante, es disfrazada mediante la coartada de la cámara fotográfica como cosificación de la propia percepción mutilada.

En las primeras fotos de París  
no hay nadie.  
La cámara no sabía aún  
seducir sombras  
y en el tiempo necesario  
para que las calles se grabaran  
quedándose con síndrome de Estocolmo  
a vivir en negativo,  
toda la gente había pasado  
sin dejar constancia.  
Demasiado deprisa para que las captara  
un film aún malacostumbrado  
a la luz<sup>531</sup>.

Este punto de vista desolado le sirve a la poeta, eso sí, para desidealizar la figura poética, acaso por alguna experiencia concreta desagradable. Ello dilucida, por una parte, la visión del poeta como fingidor o encantador de serpientes y, por otra, la desconfianza que esa figura provoca a nivel oficial e institucional.

En mi país a los poetas  
no se les permite jugar apuestas,  
tampoco casarse, officiar bautizos  
ni ninguna otra de esas cosas  
que se hacen con palabras.  
Han demostrado con los años  
lo bien que se las apañan para decir a posteriori  
que cada cláusula de sus contratos  
era en verdad una metáfora compleja  
y no era cierto que hubiesen legado el reloj a su hijo<sup>532</sup>.

Como a una Arcadia perdida, Casielles se aferra a las referencias al mundo de la infancia, en lo que resulta ser una nostálgica remembranza de la inocencia y de un

---

<sup>530</sup> Casielles, Laura, *Soldado que huye*, Gijón, Hesperya, 2008, p. 38.

<sup>531</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>532</sup> *Ibidem*, p. 50.

tiempo mítico carente del dolor adulto, al mismo tiempo que de la candidez que nos permite reconocernos en el otro, mirarlo con la pureza adecuada de la primera vez.

Caballos de bambú, ciruelas verdes,  
reapareces y pienso  
en la primera vez que te quise,  
flautas de palo, perros de lanas.  
Gominolas los viernes, canciones-canica.  
Ahora es el tiempo de las manzanas mordidas,  
caballos de piedra.  
Y nada es tan sencillo como jugar,  
caballos de lana,  
fruta de huesos<sup>533</sup>.

Es éste, por cierto, un rasgo —el foco sobre la infancia— que comparte de forma más que palmaria con Pablo Javier Pérez López a un nivel simbólico y temático. Los niños, que son potenciales poetas, se encuentran con el obstáculo que supone el mundo adulto y sus imposiciones, que además resultan más apremiantes y sofocantes en el contexto urbano.

[...] los niños  
que juegan al veoveo en grises de amanece-en-humo  
y se compran solos los cromos  
y los regalices de neón

los niños  
de las ciudades grandes

¿adónde van cuando les crecen  
las ganas de huir?<sup>534</sup>.

Esa preocupación por la niñez en tanto que forma de otredad irá evolucionando hacia un concepto más amplio del otro en los poemarios posteriores de la autora. Pero es de hecho ese motivo el que inicia el deshielo poético en el seno de su primer poemario, que se nos ofrece al principio transido de un dolor solipsista y autorreferencial. Con el correr de las páginas, no obstante, Casielles comienza a tomar conciencia de la necesidad de salir de sí misma en busca de presencias externas.

Resulta imprescindible sobre todo  
quitar alambradas de los bordes:  
cerrar el paso a la posibilidad  
de no querer huir<sup>535</sup>.

---

<sup>533</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>534</sup> *Ibidem*, p. 47.

La búsqueda de esas presencias se emprende en ámbitos de lo más diversos y, al mismo tiempo, convergentes. Vemos, por una parte, cómo mediante el tema de la infancia y su domesticación, el interés de la poeta se desplaza hacia preocupaciones propias de los estudios de género, preocupaciones que la acompañarán en sucesivas publicaciones. Tal sucede a propósito de la evocación de ciertas clases de ballet:

Esta noche pienso  
En la violencia de las piernas de las bailarinas.

*Fouetté significa latigazo  
y cuando decían fouetté,  
todas, niñas,  
intentábamos girar  
y decían  
que había que sonreír<sup>536</sup>.*

En otro poema, en el que se adivina cierto trasfondo erótico, nuestra poeta parece descubrir, a partir de una recobrada sexualidad, posibilidades insospechadas. Mediante el goce de la propia corporeidad, el redescubrimiento de la otredad se nos aparece orlado de un asombro durante el cual se asume un nuevo comienzo a nivel vital.

La cama se ha erigido en territorio  
completamente nuevo,  
determinando reglas e imprevistos  
con proporción distinta.  
Con percepción clara y distinta, engendrando  
la visión de la vida<sup>537</sup>.

*Soldado que huye*, pues, relata un periplo por el dolor que discurre en círculos concéntricos hasta que se produce, desde un determinado momento, un giro decisivo a partir del cual se emprende una progresiva disolución del yo poético que, a la vista de sus publicaciones posteriores, resulta hasta el momento decisivo. Hasta tal punto es así que el ansia de alteridad lleva a Casielles a empatizar con la mujer que, presumiblemente, fue la desencadenante de su crisis por motivos sentimentales. Pero, más allá de esta circunstancia, la asturiana trata de desposeerla de toda idealización o prejuicio por su procedencia que le impida apreciarla estrictamente en tanto que mujer.

---

<sup>535</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>536</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>537</sup> *Ibidem*, p. 49.



Sólo sé  
que viene de cuando en cuando  
y que entonces  
la busco en las calles porque si no imagino  
conquistadores persas,  
hembras de arena,  
risas del Sha;  
pero si un día la encuentro  
ya será sólo  
otra mujer<sup>538</sup>.

No satisfecha con ello, las oportunidades que de tanto en tanto ofrece la vida la llevan a habitar durante una larga temporada en Rabat, circunstancia que le da pie a seguir construyéndose ontológicamente a sí misma en base a la otredad. Este empeño ya es muy palpable en *Los idiomas comunes* (Fig. 52) —en la que es su consagración como poeta joven de gran proyección—, inmersa ya en el asombro y la comprensión que le produce la vivencia de una cultura ajena desde sus entrañas. En su condición de mujer solidaria escribirá:

Mientras una mujer en la Provenza  
se abrochaba el corsé,  
cinco mujeres preparaban sus cuencos de henna  
en un harén no muy lejos de Tánger<sup>539</sup>.

Y, en calidad de foránea en un país ajeno —pues entonces Casielles es ya literalmente la doble en el espejo de esa “otra mujer” oriental de *Soldado que huye*— buscará la comprensión y la empatía con los nativos árabes mediante sus propias fórmulas de hospitalidad en “Vecindario”:

Me decís extranjera  
por si acaso.

Pero entrad en mi casa ahora.  
Os daré de beber y trataré de empezar a contaros  
mi verdadero nombre<sup>540</sup>.

Tal y como ha afirmado en más de una entrevista la autora, la experiencia de la extranjería y del replanteamiento ontológico de todo nuestro contexto y de nosotros mismos surgen motivados por la experiencia —en un sentido amplio— del viaje, que

---

<sup>538</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>539</sup> Casielles, Laura, *Los idiomas...*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>540</sup> *Ibidem*, p. 23.

sitúa ante nuestros ojos lo desconocido, lo distinto. Con esta experiencia las certezas se tambalean, pero no sólo eso: para Casielles, el viaje es un desencadenante fundamental de la creación poética.

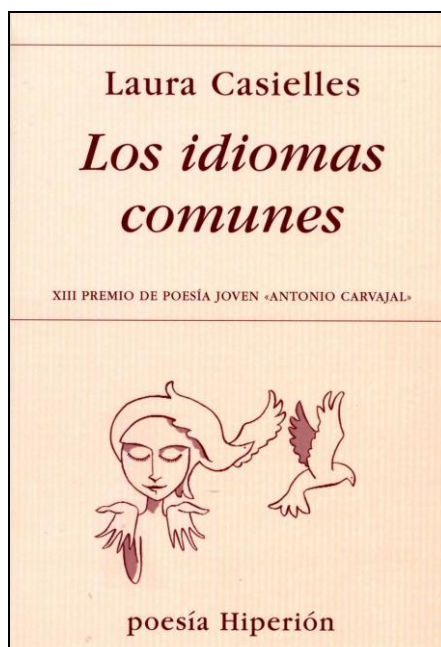


Fig. 52. Portada del poemario *Los idiomas comunes* (2010).

Cuando una vive fuera de su contexto habitual, desde luego tiene más a mano el asombro. La sensación de extranjería, de extrañamiento, nos ayuda a poner en cuestión lo que damos por indubitable: en un viaje una siempre descubre otras formas de hacer las mismas cosas, otros nombres para las mismas verdades. En un viaje (aunque sea prolongado, como este caso mío de Marruecos, donde viví un par de años) estamos más dispuestos a muchas cosas: a hablar con gente a la que no conocemos, a fijarnos bien en lo que vemos y apreciar su belleza o su contradicción, a disfrutar del tiempo sin tener en cuenta relojes ni normas, a vivir al máximo porque se vislumbra el final del viaje. Y sí, todas esas cosas me parece que están bastante relacionadas con la llama que anima el motor de la escritura<sup>541</sup>.

En el plano personal, la concepción de la experiencia amorosa no dista excesivamente en lo tocante a la figura del compañero, que va adquiriendo una dimensión creciente en tanto que el yo poético se torna débil en un sentido keatsiano y escenifica una entrega absoluta que va mucho más allá de lo puramente sexual. Naturalmente, nada tiene que ver tampoco con las relaciones de pareja tradicionales al modo occidental y la entrega sumisa que algunos le presuponen, sino más bien con algo más genuino, atávico y libre,

---

<sup>541</sup>Redacción Creatividad Literaria, “Ese poliedro que es la vida. Entrevista con Laura Casielles”. En: <http://creatividadliteraria.es/laura-casielles-mirar-lo-conocido-con-los-ojos-con-los-que-miramos-lo-desconocido/> [Consultado: 13-1-2015].

con “firmes fronteras fugaces. / La felicidad borrosa de un miope / que despierta en la cama con alguien”<sup>542</sup>, como escribiera en “La vida en los márgenes”. O también:

Y la palabra es  
como un juego de niños:  
cuando llega a tus manos hay que abrazarla fuerte  
y escaparse corriendo del enemigo.  
Y, luego, lanzarla a quien sepa  
guardarla mejor.  
A quien corra más.

toma,  
este es mi cuerpo,  
te estaba esperando,

a veces no estás y no es nada,

a veces cuerpo,

a veces voz<sup>543</sup>.

Una nueva realidad llena de asombro los ojos estupefactos de la poeta, que lentamente se imbuje de una cultura de la que sabe extraer motivos de fascinación, incluso a partir de ciertos usos administrativos como, como a propósito de la onomástica árabe en “El censo del Jordán”:

Aquí, donde mañana no es un lugar seguro,  
la gente toma el nombre de sus hijos, confía  
en que una parte de lo que es se guarde  
en un destino ajeno<sup>544</sup>.

En su exilio voluntario, la poeta toma conciencia de su condición de ser errabundo, cambiante y, al igual que sucede con los niños, de poeta hipersensible marcada por la alternancia de entusiasmo y desesperación y que “Contra la fijación, la norma, el imperio de la ley y la propiedad, quizás sean preferibles la aventura, la indagación y las preguntas, el viaje, el asombro, el encuentro, el debate, el aprendizaje, las posibilidades”<sup>545</sup>.

---

<sup>542</sup> Casielles, Laura, *Los idiomas...*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>543</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>544</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>545</sup> Gómez Vaquero, Alberto, “Partimos del convencimiento de que las palabras son capaces de transformar, de hacer. Entrevista a Laura Casielles”, en: <http://www.poesiaerestu.com/revista/laura-casielles-partimos-del-convencimiento-de-que-las-palabras-son-capaces-de-transformar-de-hacer/> [Consultado: 13-1-2015]

Y luego están algunos  
(ni más ni menos suerte que los otros)  
que ni nacieron con brotes de raíces  
ni llegaron a forjar convencimiento.  
Ahí van, mírales,  
dando tumbos como quien baila.  
Cada poco se paran a cavar  
con las manos  
un agujero, se llenan las uñas de tierra.  
Se sientan en él y ya saben  
que no es, tampoco,  
el lugar donde quieren morir.  
Que un niño, jugando, lo llenará de arena  
en cuanto se levanten.  
Están fuera siempre,  
donde quiera que estén.  
Están siempre en casa donde quiera que estén.  
Se les puede identificar por sus cambios de idea,  
por su fervor volátil,  
por todas sus fuerzas dedicadas  
a heroicos empeños pasajeros<sup>546</sup>.

Y, de nuevo, podemos comprobar cómo se identifica al poeta con la infancia, en una obsesión que comparte desafortunadamente Casielles con Pablo Javier Pérez López, también en su libro más reciente, *Las señales que hacemos en los mapas* (Fig. 53). Este poemario ofrece una continuidad respecto al anterior, toda vez que la poeta ya está de vuelta en su país de origen y su perspectiva cambia ligeramente, evocando desde la distancia los paisajes y situaciones que la inspiraran en Marruecos. En “Larache, Sefarad”, por ejemplo, esa distancia y ese desarraigo ya crónico le sirven como coartada para manifestarse en defensa de la inocencia:

Nostalgia, conciencia de exilio:

dícese de la tristeza  
del tiempo que sigue.

Lo que echamos de menos es siempre la ligereza que teníamos  
en el momento antes de enterarnos de algo<sup>547</sup>.

En lo que respecta al lenguaje de Casielles, va en consonancia con lo anteriormente expuesto acerca de su afán por erigir en su poesía un refrescante monumento poético al entendimiento y la apertura a una pluralidad de perspectivas, a “escuchar cómo cuentan otros el mismo relato, mantener el respeto a lo complejo sin reducirlo. La reivindicación, la búsqueda, es que esa sea la manera de dialogar con la herencia, con el

---

<sup>546</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>547</sup> Casielles, Laura, *Las señales que hacemos en los mapas*, Sevilla, Libros de la Herida, 2014, p. 25.

vecino, con una misma, con las cosas que ocurren”<sup>548</sup>. Acaso sea “Primera conjugación”, que reproducimos íntegramente, uno de sus poemas que más a las claras expresa estas ideas:

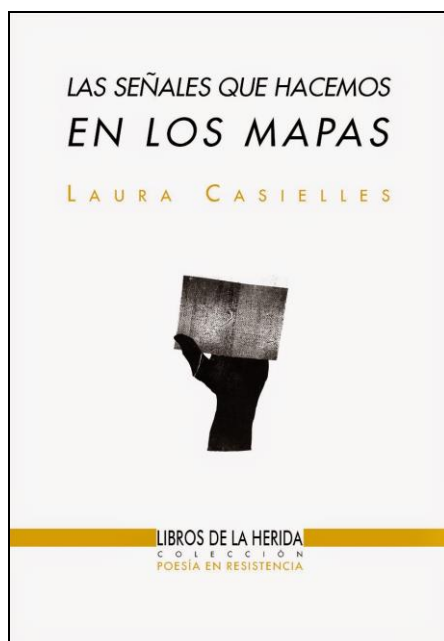


Fig. 53. Portada del poemario *Las señales que hacemos en los mapas* (2014).

Encontrar las palabras  
elementales. Aprender  
cómo decir *perdón* en el idioma del que irrumpe,  
y *buenos días*, y *toma*,  
y *he venido a conocerte*, aprender  
cómo decir *gracias* en el idioma  
de los que también rasgan  
y también  
se desgarran,  
cómo decir  
*café*, *cariño*, *patria*,  
*shalom*, *salam aalaikum*, aprender  
cómo se dice *pasa*, *entra*, *esta es mi casa*  
en un país al sur del que apenas  
quedan ruinas, aprender  
*obligada*, *spasiba*, aprender  
qué colores no existen en las lenguas de África.  
Y cómo responder que sí en Pekín.  
Llegar a las ciudades y descubrir  
los entresijos del mercado,  
entender,  
aprender  
cuál es en cada tierra  
la etimología de *alma*, y de qué modo  
saludaban al miedo mis bisabuelos.

<sup>548</sup> Gómez Vaquero, Alberto, *op. cit.*

Encontrar las palabras elementales.  
Y luego hablar<sup>549</sup>.

Y es que la obra de la asturiana se encuadra en un momento histórico con una problemática muy específica y a la que no renuncia. Nos referimos a lo que se ha dado en llamar el “choque de civilizaciones”, principalmente entre el mundo árabe, que tan bien conoce desde dentro, y Occidente. Frecuentemente a partir de su periplo por el Magreb experimenta los intentos recurrentes del poder por mantener parcelados y convenientemente aislados a sus súbditos.

[...] y a ambos lados de un trazo sin duda discontinuo  
dos carteles que indican direcciones opuestas  
y dicen en dos lenguas que un día fueron la misma

que a este lado, las casas y la gente,  
que hacia el otro, las gentes y las casas<sup>550</sup>.

En este aspecto, encontramos en “Kenitra. Estación de Kenitra, un minuto de parada” una valiente denuncia hacia las actitudes destinadas —por ambas partes— a evitar el reconocimiento de nosotros mismos, de nuestra humanidad esencial, en el juego de miradas que se establece con el diferente:

Para seguir llamándonos extranjeros  
tuvieron una gran idea:  
entintar las ventanas de nuestros autobuses. [...]

Pero, espera,  
hay una consecuencia inesperada.

En una parada de apenas un minuto,  
me estaba mirando distraída en el cristal-espejo  
cuando mis ojos se alinearon con los de ella,  
que desde afuera se miraba distraída en el cristal-espejo.

Ahora en este viaje ya no logro ver nada  
sin confundirlo con mi propio cuerpo<sup>551</sup>.

Y en este conflicto, inducido por intereses tan ajenos a los de los pueblos, y en el que sin embargo son los pueblos los principales afectados —“Una oración por las diversas víctimas de las mentiras repetidas, / por quienes tienen / más cadenas que tiempo para

---

<sup>549</sup> Casielles, Laura, *Los idiomas...*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>550</sup> Casielles, Laura, *Las señales...*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>551</sup> *Ibidem*, p. 56.

las calles”<sup>552</sup>—, la poeta rompe una lanza por la interpelación mutua, por el reconocimiento —mediante el conocimiento— del otro y su derecho de autodeterminación, “el derecho de los pueblos / a gestionar su luz”<sup>553</sup>. Probablemente sea “Oujda. Beyond this place there be dragons”<sup>554</sup> uno de sus poemas que más directamente expresa esa desconfianza hacia la diferencia, y que prosigue en la misma línea:

¿Cómo serán allí?  
¿Comerán trigo o recolectarán  
cada verano peculiares semillas? [...]

¿Tendrán dioses? ¿Tendrán sabios?  
¿Tendrán una palabra que diga *desentristecer*?

¿Quién levantó este muro: ellos, o nosotros? [...]

¿Qué es un *dragón*? ¿Quién fue el primero  
que juntó las letras que dicen *ten cuidado*<sup>555</sup>?

Con una expresión clara, sencilla y carente de pretensiones y, al mismo tiempo, rica en matices, nuestra poeta huye, no obstante, de la tentación de convertir la poesía en una pura herramienta a pesar de sus preocupaciones sociales concretas.

[...] la poesía es precisamente un uso del lenguaje que no quiere atar las palabras a ninguna posible utilidad u objetivo, sino más bien liberarlas un poco de su carga de connotaciones o del vacío en que las deja el pragmatismo con que a menudo se emplean en nuestra cotidianeidad. En un poema, las palabras tienen tanta amplitud de significado como queramos darles, y por tanto nos abren mundos, en vez de conducirnos hacia tal o cual sitio<sup>556</sup>.

Ello se encuentra en consonancia con su tono poético, humilde y desenvuelto, mediante el cual muestra su negativa a cualquier tentación de superioridad respecto al lector. No es menor su desdén hacia posturas esnobs e impostadas a las que muchos poetas jóvenes acuden hoy por la vía de ese malditismo cuyo antecedente podemos encontrar en Baudelaire.

---

<sup>552</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>553</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>554</sup> Según aclara la propia autora: “Beyond this place there be dragons (Más allá de este lugar hay dragones): hasta el descubrimiento de América, en el mundo anglosajón, estas palabras se imprimían en todos los mapas para marcar el punto más allá del cual comenzaba el territorio aún inexplorado”. *Ibidem*, p. 33.

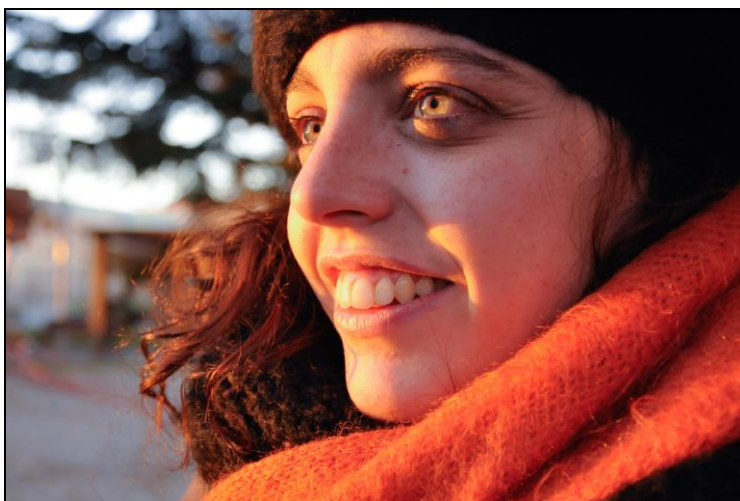
<sup>555</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>556</sup> Redacción Creatividad Literaria, *op. cit.*

[...] aprendo de las gentes que más admiro que la poesía pretende una humilde verdad, un decir distinto, y quizás, como sugieres, a esa búsqueda no le sienten bien las poses de cualquier índole. Me decía una vez el poeta asturiano Pablo Ardisana: “Lo que no es amor, es espectáculo”. Y en esa balanza, una quiere estar en el lado del amor, eso seguro.

Casielles (*Fig. 54*) apuesta por la autenticidad y por no desmarcarse voluntariamente de la sociedad sino, al contrario, prefiere estar “un poquito en la calle y un poquito en los libros”<sup>557</sup>. Porque sabe cabalmente que caer en una excesiva literariedad la aleja de sus semejantes e, indirectamente, de sí misma. De ella misma, que no rehúsa el extravío poético y que ha reivindicado a los místicos en alguna entrevista<sup>558</sup> pero que, contemporáneamente, se sabe y se postula terrenal, concreta. Pues es el poeta un puente que pende entre dos mundos. Como en “La levedad del pájaro”:

Aprender  
la levedad del pájaro. Respirar.  
Sentir cómo pasa el aire  
por todas las esquinas del cuerpo,  
lo más parecido a volar  
que puede hacer una mujer  
como yo,  
con el corazón  
pegado a tierra<sup>559</sup>.



*Fig. 54.* Laura Casielles.

Se trata de una terrenalidad que, en efecto, reivindica con insistencia creciente en sus dos últimos poemarios, y que va puliendo en una deriva que la lleva hacia una mística

---

<sup>557</sup> Casielles, Laura, *Los idiomas...*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>558</sup> Redacción Creatividad Literaria, *op. cit.*

<sup>559</sup> Casielles, Laura, *Los idiomas...*, *op. cit.*, p. 55.



inmanentista que se recrea en el don que suponen las pequeñas realidades. Por decirlo con sus propias palabras:

Se revelan a veces entre el ruido y la gente  
los más secretos nombres de lo sagrado.

Los pequeños milagros que devuelven el sueño.  
El misterio encerrado en la palabra honda.  
La inmensidad del mar, la altura de las cumbres.  
Los íntimos edenes de la entrega.  
Las que cantan a la vez, los que al unísono danzan.  
El calor inocente de un animal dormido.  
El alimento fresco, las estrellas ancianas.  
Una mano tendida, unos ojos abiertos<sup>560</sup>.

Son imágenes de una profunda elementalidad, que por momentos parecen reactualizar algo de aquel espíritu panteísta que imbuía a Hölderlin. Se asemejan, por lo demás, a una instantánea de un paisaje que fuera retratado en un instante preciso en su máximo apogeo, porque de la necesidad de congelar aquello que la cautiva en su carácter concreto y perecedero surge la propia matriz de su escritura, como ella misma reconociera.

En cuanto a qué pueda ser lo que enciende esa chispa, pues cualquiera de las cosas que vemos, vivimos o somos. Puede ser la alegría de una compañía esencial o la rabia de leer en el periódico algo sobre la nueva ley del aborto o sobre las vallas de Melilla; puede ser el terror ante la muerte o el asombro ante la vida; puede ser un golpe de ironía o una ola de dulzura. Algo que, para bien o para mal, parece que vale la pena rescatar del fluir incesante de los días para intentar dejarlo como suspendido en el tiempo, en un lugar que permita compartirlo, comunicarlo con otros<sup>561</sup>.

Lo cual no significa, necesariamente y como ya se sugirió con anterioridad, que la suya sea una poesía puramente descriptiva o sociorrealista, que no dejaría espacio al empoderamiento del texto por parte del lector. Aún lastrada por una excesiva presencia de su yo poético, en su primer poemario ya comienza a tomar conciencia de esta certeza, para lo cual usa una metáfora pictórica que sin duda sería muy del agrado de su paisano, el también asturiano Martín López-Vega. El trasfondo, como en ella es habitual, es el de la alteridad:

Yo también creí hacer pintura realista hasta que supe  
que todos tus amigos eran invisibles  
y las Lolitas se difuminaban

---

<sup>560</sup> Casielles, Laura, *Las señales...*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>561</sup> Redacción Creatividad Literaria, *op. cit.*

y sólo los suicidas  
seguían  
estando  
muertos<sup>562</sup>.

En efecto, la yuxtaposición de los discursos narrativos de las diferentes artes se produce en ambos con relativa frecuencia, si bien hay que decir que ésta es mayor en el caso de López-Vega. En todo caso, el tópico de la captación del instante preciso, precioso e irreplicable mediante la pintura, abunda en *Soldado que huye* en detrimento de la presencia de otras artes que aparecen —como se verá a continuación— con más frecuencia en sus otros libros.

Cuéntame,  
por ejemplo,  
la textura del loto:  
las hojas que saben repeler el agua,  
ángulos y tangentes vegetales  
de esponja con miedo;  
tanto más eficaces que todo  
lo que se inventa adrede.  
Y sin embargo todas esas gotas  
que brillan  
bajo los ojos de Monet<sup>563</sup>.

Se trata, bajo la perspectiva de Lessing, de la necesidad, tan propia del discurso pictórico, de centrar la atención en un momento privilegiado y no dinámico, idea de estancamiento que se traduce en la melancólica metáfora machadiana de la fuente o el estanque. Imagen, a su vez, que se contrapone a la no menos clásica y heraclitiana del río, de un mayor dinamismo y contenido relativo al fluir del tiempo, que Casielles en esta su primera etapa prefiere evitar, debido al apego a una experiencia amorosa que trata de conservar y, al mismo tiempo, trata de dejar atrás. Esta nostalgia y este temor que en su seno conviven con la necesidad de olvido se traducen en el lenguaje propio de los estudios filosóficos que cursa en el instante de la escritura para expresar una cierta congoja ante la posibilidad de una cita con la alteridad futura, que todavía le resultará dolorosa.

“No bajarás dos veces  
al mismo río; no se puede  
navegar segunda

---

<sup>562</sup> Casielles, Laura, *Soldado...*, op. cit., p. 39.

<sup>563</sup> *Ibidem*, p. 34.

vez las mismas aguas”.  
No me hagas esto, Heráclito, no juegues.  
Que dos cursos más tarde llega Nietzsche,  
y eternos los retornos que nos cuente,  
einmal ist keinmal dice,  
y no hay manera.  
Una vez es  
ninguna vez, en esta tierra<sup>564</sup>.

La encrucijada a la que se ve expuesta la poeta por entonces tiene que ver con una concepción temporal, fatalista pero estanca, de la ciudad —Madrid— en la que vive por entonces. La conciencia trágica de la irreversibilidad —“en pleno fragor de la batalla / un sutil soplo de silencio me reveló / que todo estaba perdido”<sup>565</sup>— aparece ya latente, pues, en su obra primeriza en un contexto urbano que queda retratado, no obstante, en su vertiente negativa, en la que la deriva *flâneur* carece del estímulo del descubrimiento, puesto que el sujeto vagabundo tiene la sensación permanente de llegar tarde.

El drama de esta ciudad es que no hay  
diferencia entre ser y estar y uno confunde  
cuánto duran realmente las cosas.  
la eternidad se impone y el momento  
en que uno entiende la clave del reloj oculto  
es tarde<sup>566</sup>.

O de nuevo desafiante y poniendo en entredicho a los vates del orgulloso pensamiento ilustrado occidental mediante un humilde recordatorio muy clásico:

“Nada es”, dijo Kant,  
“más sorprendente que el cielo sobre mí y la ley de mi interior”.  
Pero la ley moral del hombre  
muere con el hombre<sup>567</sup>.

Es esta una preocupación, naturalmente, de la que Casielles se desprenderá posteriormente gracias a su búsqueda y a su hallazgo del otro, gracias al cual su visión del tiempo se establecerá en un posicionamiento dinámico, vitalista y valiente. Al mismo tiempo, su visión de la existencia como tragedia se irá puliendo a favor del asombro de estar vivo. No en vano es “Ascendente Libra” una de sus composiciones más celebradas:

---

<sup>564</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>565</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>566</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>567</sup> *Ibidem*, p. 48.

Conoceréis el amor y entonces  
pensaréis en la muerte;  
reconoceréis la belleza y entonces pensaréis  
en la maldición del paso del tiempo.  
Leeréis un verso y recordaréis  
que la fruta se pudre,  
que la violencia impera;  
veréis una joven hermosa  
y pensaréis en huesos y en polvo.  
Conoceréis la paz y oiréis el eco del grito;  
os llevarán al mar y os asombrará  
la certeza del llano  
que es devastado por el fuego.  
Conoceréis el deseo y entonces  
temeréis el fin de la tierra.

Pero, otras veces,

conoceréis la muerte y pensaréis en el amor,  
reconoceréis la maldición del paso del tiempo  
y os haréis súbditos incorruptibles  
de la belleza<sup>568</sup>.

Podemos imaginar a la poeta, una vez establecida y sumergida en un país extranjero, siendo dominada por un poderoso arrebató poético teñido de un luminoso tono vital y, al mismo tiempo, con una ligera pátina de inocente melancolía tan propia del genio holderliniano. Y, sin embargo, esa capacidad deslumbrante para captar el instante felicísimo proviene precisamente del papel decisivo que juega la capacidad de olvido, como la que alcanzara el poeta alemán tras su crisis nerviosa.

[...] hay paraísos,  
hay pequeños y precarios paraísos

por los que caminamos  
como por una larga playa de un mar bravío  
en la que huele a pescado a la brasa y se ríe y se baila  
y se juega sin reglas y nos balanceamos  
al unísono en grandes hamacas de tela roja  
y todos nos abrazamos y olvidamos todos,

y todos vehementemente olvidamos,

olvidamos todos con alegre vehemencia

que antes o después  
se va a terminar  
el fin de semana<sup>569</sup>.

---

<sup>568</sup> Casielles, Laura, *Los idiomas...*, *op. cit.*, p. 12.

Se trata, pues, de una renovada inocencia, ámbito de interés que no abandona completamente Casielles a lo largo de su breve obra, que consagra a honrar toda lúcida esencialidad que aún podamos, a día de hoy, conservar. Una pureza que recuerda a la mirada limpia del infante o, con menos frecuencia y como sucede en “Evolución”, a la del animal:

Un día amanecerá y nos habremos  
convertido en animales, seremos súbditos  
del reino que decide no hablar.  
Entonces tocaré tu piel y podré preguntarte  
por todas las verdades que conoces<sup>570</sup>.

Para ello, se antoja necesario huir del marasmo civilizacional de Occidente y de esa obsesión racionalizadora que intenta sustraernos del misterio poético con tal de crear una serie de certezas enormemente frágiles y ficciones de libertad, porque “A la orilla del mar o del desierto, / ahí donde ya no nos sirven los mapas, / el hombre de la norma está sin rumbo”<sup>571</sup>. Ello se desprende de “Casablanca. Estaciones, aeropuertos”, inspirada en esos no lugares que día a día entre nosotros van medrando sin descanso:

Inventamos cosas así  
(abandonos,  
elecciones,  
despedidas,  
el miedo a los cruces)  
como si llegáramos a creer  
que tenemos el timón entre las manos<sup>572</sup>.

Esta insuficiencia de la razón es un reflejo más del empeño de la asturiana por poner en tela de juicio algunos de nuestros mitos civilizatorios más arraigados, y que abarcan un amplio elenco de materias: desde el ya mencionado —y relativamente reciente— de la superioridad de la cultura occidental respecto a la árabe, hasta el de la asunción de roles provenientes del patriarcado, pasando por el mito de la razón ilustrada que acabamos de ejemplificar.

---

<sup>569</sup> Casielles, Laura, *Las señales...*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>570</sup> Casielles, Laura, *Los idiomas...*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>571</sup> Casielles, Laura, *Las señales...*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>572</sup> *Ibidem*, p. 46.

Como sabemos, los discursos que se dan por verdaderos (en la Historia, en el “cómo funciona el mundo”, en todo lo que se nos cuenta y configura nuestra visión de las cosas) son aquellos que han decidido contar quienes en los procesos resultaron vencedores, quienes se hicieron con el poder. Eso supone inevitablemente callar muchas voces, velar muchas de las escenas de la película. [...] Los idiomas comunes, como se han querido entender en este libro, son ese punto compartido a partir del cual podemos empezar a construir el mundo, otro mundo, nuestro mundo. Se trata de una exploración acerca de cómo se deshacen las convicciones que solían acompañarnos, un baile con los rostros que hay bajo las máscaras de las convenciones. Algunas vivencias, algunos encuentros, pueden hacer que nos replanteemos las cosas que nos parecían más evidentes, las que creíamos que nos sostenían<sup>573</sup>.

Porque es la certeza más incontrovertible, la de la muerte, la que sobrevive a todos los embates, y nuestra autora no desaprovecha la oportunidad de trasladar al lector —y a su amante, y a sí misma— ese recordatorio trágico de la fragilidad de los días que los hace más intensos y vivibles, aun sin la certeza de una vida más allá de la vida. Así como su paisano Martín López-Vega decía “No hay nadie que maneje los hilos. No vamos a ninguna parte”<sup>574</sup>, Casielles afirma de un modo similar “No vamos a ninguna parte. / No pedimos nada. / No nos puede salir ni bien ni mal”<sup>575</sup>. Y para ello, Casielles, que desde su humildad cree en la infalibilidad de los símbolos poéticos más tradicionales y no siente la necesidad de epatar con otros más novedosos pero menos certeros, recurre al archiconocido de la rosa en uno de sus más recientes y breves poemas, que parece evocar a Rilke:

En el fondo del bazar descansan los adornos con que ocupar la nada.  
Allí lo entendimos:

Todas las rosas que no tienen espinas  
son de plástico.  
Todas las rosas que tienen aroma  
pueden herir,  
van a morir<sup>576</sup>.

Incluso durante el encanto indefinible que posee la estancia voluntaria en un país exótico y ajeno, la visita a un camposanto resulta una excelente ocasión para aludir al ciclo vital. Así sucede en “Rabat (VI). Aquí, ahora”, cuyo título ya denota un presentismo fuera de toda duda:

Pero mira: árboles y flores y hiedras nacen  
de la tierra habitada,

---

<sup>573</sup> Gómez Vaquero, Alberto, *op. cit.*

<sup>574</sup> López-Vega, Martín, *Mácula*, Barcelona, DVD, 2002, p. 49.

<sup>575</sup> Casielles, Laura, *Los idiomas...*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>576</sup> Casielles, Laura, *Las señales...*, *op. cit.*, pp. 53-54.

como un último don de los cuerpos.

Nosotros que vinimos para irnos,  
¿sabremos recordar esta imagen?<sup>577</sup>.

Con esta lección bien aprendida, las obsesiones tan propias de nuestra cultura occidental pasan a un segundo plano o son, directa e inmisericordemente, atacadas cuando se traducen en formas de simplificación y/o de opresión sobre otras culturas distintas. Apelando así a la solidaridad, Casielles hace de las verdades más elementales —y (al menos para nosotros) a menudo, sumergidas— su escudo contra la imposición de unas postizas normas de apariencia apolínea que tratan de disfrazar incluso lo más obvio.

Que no tenga morada en esta tierra quien sítie  
el sentir con las alambradas de la muerte,  
quien puntúe lo que nos une y separa con flechas y signos,  
quien divida en puras e ilegítimas las formas del hambre.

Quienes encadenen,  
trunquen,  
tasen,  
marquen con cifras y andamiajes  
el baile de los vivos.

Es inútil su empeño.

Prende fuego a las casillas,  
todo el tiempo,  
la verdad ingobernable<sup>578</sup>.

Ese intento de imposición de lo aparente como elemento colonizador europeo lo parece entrever Casielles en un rasgo profundamente definitorio de una cultura específica: la arquitectura. Más concretamente, centra su atención en los planes urbanísticos impuestos por las élites prooccidentales, tendentes a diseñar ciudades ordenadas y diáfanas. En ellas, como en modernos panópticos, no puede quedar ni un recodo para lo oculto, la privacidad ni la hospitalidad, pues ello contravendría uno de los principios rectores —tan opuesto al principio epicúreo del “permanece oculto” (*lathe biosas*)— de nuestra sociedad: desconfía de lo que no se ve, teme lo diferente. A ello hace referencia “Fez (1). Plan de urbanismo”:

Esta ciudad está pensada para resistirse a la gente de mala voluntad.

---

<sup>577</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>578</sup> *Ibidem*, p. 52.

Vericuetos, sombras, desniveles,  
para guardar a salvo el agua, el amor, la luz.  
El hogar es lo valioso y lo secreto.

Cuando los hombres de ultramar llegaron con sus gritos,  
el dédalo de casas les causó miedo.  
No querían entender, sino poseer.

Por eso, sitiaron la ciudad  
con otra ciudad:  
cuadrículada,  
aséptica,  
ajardinada. [...]  
Aún hoy se repite esa historia.

Sin embargo,  
es sabido que a quien se le ocurre llamar,  
se le abren las puertas<sup>579</sup>.

Volviendo a la cuestión del tiempo, consideramos suficientemente demostrado que es ésta una inquietud que se encuentra muy presente en la producción poética de Casielles (*Fig. 55*). Como la autora sugiriera unas páginas más atrás, el tiempo reivindicado por ella se disfruta “sin tener en cuenta relojes ni normas”. Se sitúa en el ámbito de un “tiempo puro” —por decirlo con ciertas resonancias proustianas— que se recobra mediante la evocación que lo vuelve sensible y, al mismo tiempo, lo eterniza. Así, en “La vida en los márgenes”:

Ni nunca ni siempre ni ninguna  
palabra trampa para este tiempo  
puro como un cometa desatado  
de su constelación<sup>580</sup>.

Es una concepción que, de hecho, y tal y como se sugería a propósito de las características comunes de los poetas vitalistas, se relaciona con Aión o Eón, el dios de origen fenicio del tiempo eterno y liberado, o también con Zurvan, la deidad irania del tiempo y el destino. La poeta trata de desgajar de la madeja del implacable tiempo cronológico aquellos instantes más vívidos, para elevarlos a la categoría de material poético de primera, de auténtico monumento al devenir vital. Pues, como ella bien sabe, los poetas tienen el don de asistir al espectáculo de la realidad, del cual después

---

<sup>579</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>580</sup> Casielles, Laura, *Los idiomas...*, *op. cit.*, p. 51.



“arrancamos / paréntesis de tiempo para vivir en ellos / como quien arranca hojas que crecieran de nuevo al instante”<sup>581</sup>.



Fig. 55. Laura Casielles.

Más machadianas si cabe se nos antojan otras composiciones que tratan a la temporalidad en tanto que transcurso, y que recurren a la clásica —pues es remarcable también el aprecio por el mundo clásico que se trasluce en sus versos— metáfora ya mentada cuando exclama, en pleno extravío amoroso “Déjame que me corte la lengua cada vez / que ponga nombre al río que nos va llevando”<sup>582</sup>. Y, ya de paso, se pone sobre la mesa la antigua discusión sobre otra insuficiencia: la del lenguaje. Pero no nos desviemos.

Otra dimensión temporal en la que suele hacer énfasis nuestra autora es la histórica. En ella, suele rebatir ciertos relatos etnocéntricos y autocomplacientes, como sucede por ejemplo en “Descentralizaciones (I)”, composición en la que hace añicos la historiografía más tradicional:

Mientras se escribía sobre el Cid,  
se escribía también las Rubaiyyat.  
Mientras se libraba una guerra entre Prusia y Austria,  
miles de tártaros eran expulsados de Crimea.  
A la vez que Carlomagno,  
Kaya-Magan.  
El día en que Gavriilo Princip  
asesinó al príncipe Francisco Fernando

---

<sup>581</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>582</sup> *Ibidem*, p. 44.

se cumplían dos años  
del día en que se autorizó la compra del Canal de Panamá.  
Y el año en que murió Winston Churchill,  
Mehdi Ben Barka desapareció en París en extrañas circunstancias  
y la India independiente hizo oficial uno de sus más de treinta idiomas.  
Mientras Bolívar se subía a su caballo,  
los ingleses se instalaban en Tasmania.  
Los fusilamientos del 2 de mayo  
no son lo mismo que el 2 de mayo de 1812,  
cuando los colonos desistieron del sitio a Cuautla.

Si son anécdotas, todas son anécdotas.  
Si son hechos importantes, todos ellos son hechos importantes<sup>583</sup>.

Y una cierta continuidad se produce al respecto en su siguiente publicación, en la que exhorta al lector que se considere instruido a revisar sus nociones de historia.

¿Quién fundó la primera casa de los esquimales?  
¿Contra quién se pelean los tuaregs, los beduinos?  
¿Dónde estaba un chichimeca el tres de octubre de mil novecientos quince?  
¿Cuál es la lista de los jefes kirguís, la negra memoria de los traidores yoruk?

Es verdad. No sabemos<sup>584</sup>.

Porque, yendo un paso más allá, la poeta desplaza el foco hacia la importancia de la microhistoria, de la pequeña pero decisiva aportación de cada persona que habita un lugar —digamos, por ejemplo, Marrakech— y lo puebla de vivencias desde su día a día, desde su oscura labor diaria. Pierden así su preeminencia las disputas, los rencores, las alianzas, las victorias grandiosas y las derrotas humillantes de las clases dominantes: lo que realmente importa es el dinamismo que otorga a la ciudad lo pequeño, el hecho concreto en el espacio y en el tiempo, protagonizado por el hombre y la mujer de a pie, la historia que no trasciende. Así sucede en “Marrakech. Historia contemporánea”, poema en el que confronta lo microhistórico con lo macrohistórico:

Youssef Ibn Tachfine, rey bereber,  
dio nombre a la ciudad y dio también la orden  
de tallar las primeras fuentes.

Mohamed funda la ciudad cada vez que dice *baaaaalaaaak* al pasar con su burro,  
Hanae funda la ciudad cada vez que ríe a carcajadas en la calle,  
Carrefour funda la ciudad cada vez que desembala en ella un camión de fruta angoleña,  
Said funda la ciudad cada vez que escribe una noticia en su nueva revista que no va a durar. [...]

---

<sup>583</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>584</sup> Casielles, Laura, *Las señales...*, *op. cit.*, p. 80.

Nosotros somos los fundadores de la ciudad.  
No hay nombre antiguo ni lejano que tenga la culpa de nuestros pasos.

Llegar antes  
es solo  
llegar antes<sup>585</sup>.

En *Las señales que hacemos en los mapas*, poemario al que pertenecen estos dos últimos poemas, Casielles dedica el último apartado del libro a una serie de anotaciones poéticas acerca del concepto de nomadismo, de importancia capital en su vida y en su obra, estrechamente ligadas ambas entre sí. En este apartado, que funciona a modo de epílogo —titulado de forma bien explícita “La historia desde el punto de vista de los nómadas”—, la autora hila una serie de reflexiones acerca de la vida como un fenómeno fundamentalmente móvil, como una búsqueda constante en pos de la propia construcción. Se pregunta, además —“Ocurrencia: ¿este tiempo débil nos hace necesariamente nómadas?”<sup>586</sup>—, si las características históricas y sociales actuales nos abocan a una especie sensación de provisionalidad y de nomadismo ambiente, como ya se ha sugerido a lo largo de la presente tesis. La deshumanización, el individualismo más recalcitrante y el mercantilismo caracterizarían nuestras sociedades, como critica la asturiana cuando nos interroga:

Distinción: ¿es nómada quien se va por la miseria del aquí?

Hoy, en nuestras ciudades trazadas sin dejar sitio para el camino, ¿quién es el nómada?  
En el régimen monetario de la circulación de personas, ¿quién es el nómada?  
En el ideal consumista e individual del desarraigo, ¿quién es el nómada?

Distinción: ¿es nómada quien se va siguiendo sueños dorados?”<sup>587</sup>.

Partiendo de esta matriz, las cuestiones que progresivamente va tratando se ramifican en temas de lo más variopinto, proponiendo constantemente un replanteamiento de nuestra perspectiva cultural. De forma admirablemente sintética son tratadas problemáticas como el arraigo y la temporalidad —“Desde el punto de vista de los nómadas, *territorio* es una posibilidad abierta. / Desde el punto de vista de los nómadas, el tiempo no se mide, se cuenta”<sup>588</sup>—, el viaje del devenir —“Desde el punto de vista de los nómadas,

---

<sup>585</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>586</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>587</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>588</sup> *Ibidem*, pp. 79-80.

regresar es una palabra que no existe. / Ni tú ni el viejo cerro sois el mismo”<sup>589</sup>—, la dignidad de la insurgencia —“Nómada, sin embargo, es también el refugiado justo del orden vigente. [...] / Nómada: quien en el desierto de las precariedades, en el helado páramo de la adversidad, sabe hacer durar / el agua, el fuego, el viento favorable”<sup>590</sup>— o nuestro dudoso concepto de propiedad en un contexto tan sumamente evanescente: “El diccionario desde el punto de vista de los nómadas: / *Propiedad*: aquello cuyo peso estás dispuesto a acarrear. / *Camino*: ser”<sup>591</sup>. En palabras de la propia escritora:

Más que a un empeño en contra de la idea de propiedad, a lo que quieren apuntar esas referencias es a una preocupación porque el sentimiento de posesión tiña las relaciones humanas. El deseo de poseer es capaz de convertir algo hermoso (el amor por una persona, el apego a un lugar, el disfrute de las tareas en las que nos ocupamos) en un cultivo de obsesiones, egoísmos y violencias. Y los mensajes que, explícita o implícitamente, nos dicen que eso es normal o incluso deseable, son continuos y omnipresentes. Frente a ellos, intentar nombrar la hospitalidad, la compartura, la amistad, la alegría, la libertad, el desapego, parece una forma de intentar acordarnos de que las cosas no tienen por qué ser como se nos venden<sup>592</sup>.

La errancia, en fin, que requiere el testimonio, congelado en versos, de los caminos transitados por parte del poeta y su posterior olvido.

La ciudad requiere el relato.

Justificar el emplazamiento. Delinear pertenencias, exclusiones.  
Eleva el recuerdo en piedra. Atar con genealogías. Dar nombres. Prevenir ataques, entrenar defensas.

Un nómada, sin embargo, eleva ahora un santuario de emergencia. Luego deja que lo entierren las dunas<sup>593</sup>.

Pero, ya fuera de ese epílogo, ese amor por el nomadismo se puede rastrear poderosamente en toda su obra, muy en especial a partir de *Los idiomas comunes*, a pesar de que el título de su primer poemario —primera parte del refrán que reza “Soldado que huye sirve para otra batalla”— ya prefigura en cierto modo esa filia por la movilidad geográfica. Pero lo cierto es que es en *Las señales que hacemos en los mapas* donde ahonda más y mejor en su condición de ser errante moderno cuya poesía se nutre en el viaje constante.

---

<sup>589</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>590</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>591</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>592</sup> Redacción Creatividad Literaria, *op. cit.*

<sup>593</sup> Casielles, Laura, *Las señales...*, *op. cit.*, p. 79.

Cuando viajas,  
los objetos que llevas contigo  
se vuelven símbolos:  
fuera de contexto,  
cualquier cosa puede ser una metáfora. [...]  
Te preguntas si esta es la razón por la que dicen  
que los viajeros más sabios llevan poco equipaje<sup>594</sup>.

Bastante esclarecedor resulta el título de su poema “Rabat (VIII). Arraigo”, que parece defender, en una línea muy similar, el vagabundaje como una forma de vida, puesto que se viaja “para encontrar umbrales, / saludarse / y abrirse al bienvenido”<sup>595</sup> y, una vez saciada esa sed de otredad, la partida es la única alternativa:

Poco a poco te vas haciendo  
  
de aquí. De esta calle,  
de esta casa,  
de este modo de contar lunas y soltar pájaros.  
  
Pronto tendrás que irte<sup>596</sup>.

La conciencia del desarraigo asumida sin los dramatismos de, por ejemplo, León Felipe —“¡Qué lástima / que yo no tenga una patria!”<sup>597</sup>— se expresa, sin ir más lejos, en “Rabat (IV). La visita”, un poema algo anterior al que acabamos de reproducir, y que refleja el estado de la autora previo a su integración en su nuevo contexto:

Yo no soy de aquí:  
nada podría ofrecerte.  
  
Esta casa no es mía,  
no conozco este idioma,  
los amigos con quienes cuento  
también tendrán que irse<sup>598</sup>.

Pues para Casielles, como decimos, una vez echadas las raíces la partida en busca de un recomienzo es la mejor opción. Y, en efecto, el amor o la amistad —pues “Se impone entonces confiar: / estrechar una mano”<sup>599</sup>— tienen, en esa reconstrucción constante, un

---

<sup>594</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>595</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>596</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>597</sup> Felipe, León, *Obra poética escogida*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 44.

<sup>598</sup> Casielles, Laura, *Las señales...*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>599</sup> *Ibidem*, p. 48.

papel fundador, interpretando el rol de la verdadera patria, aquello hacia lo que realmente sentimos un vínculo. Así lo observamos en “Acción de gracias”:

[...] tener  
al menos un amor que haya cambiado el mundo  
y un puñado de amores menos eternos  
que formen entre todos el país donde se quiere vivir  
por lo demás,  
ser  
una casa con ventanas abiertas,  
viento y sol, una cama con alguien,  
proyectos,  
el pasado presente, el futuro olvidado,  
un par de carencias,  
la mar,  
la salud que no falte,  
la risa siempre a punto,  
gozar  
de los amigos en cuya presencia  
nada ha fallado nunca.  
No pedir más<sup>600</sup>.

Así, muy horacianamente parece nuestra poeta hallar la sencilla fórmula de la felicidad en los placeres más sencillos. Su actitud, además, remarca su evolución poética y personal respecto a su primer poemario —más exaltado y menos equilibrado— en el que, conocedora de los tópicos latinos y griegos, expresaba su disgusto hacia algunos de ellos que hoy por hoy abrazaría:

Dorada mediocridad, aurea mediocritas  
carente de pasiones,  
salvadora ilusa sumergida en tedio,  
terrenal excusa,  
salvación mediana de la vida común.  
Si volviera Aquiles, si Romeo  
supiera.  
Áurea modernidad, prudencia insulsa.  
Bendito el sabor del pecado de exceso,  
la hybris. Bendito el silencio, el confín,  
los extremos de un mundo convulso,  
los que se despeñan  
en abismos de cieno<sup>601</sup>.

Y volviendo a la amistad y a la celebración fraternal, medran también entre sus versos las celebraciones y la exhortación a ser hospitalario —también con el desconocido—,

---

<sup>600</sup> Casielles, Laura, *Los idiomas...*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>601</sup> Casielles, Laura, *Soldado...*, *op. cit.*, pp. 58-59.

demostrando así no sólo conocer la tradición poética clásica, sino también la tradición de la lírica árabe. Tal es el caso de “Rabat (III). Las puertas abiertas”:

Cuando alguien llegue, sí, pregona la noticia  
para que al menos un amigo diga:  
Yo quiero conocer al invitado.

Purifícate en agua, dispon música y flores.

La hospitalidad es el amor que no espera nada a cambio<sup>602</sup>.

Y he aquí, de nuevo, otro elemento clave: la música. Podemos rastrear el esencial poder de la música —a pesar de no ser su presencia excesivamente abundante— en los versos de Casielles como una herramienta estética para tender puentes entre culturas o, simplemente, entre individuos. En el atavismo de sus símbolos se hace evidente una actitud oferente con el otro, y es la danza una forma de deleite colectivo que ayuda a conformar en las distintas partes un yo más débil y asertivo. Reducida la distancia interpersonal y suprimido el abismo cultural, la poeta nos invita a redefinir, nuevamente, nuestro concepto de patria.

La hermosura de un Puente  
está en que hay dos orillas. [...]

Y partiremos pan  
y rezaremos juntos,  
y tras reconocernos cantaremos.

Y cantaremos,  
y cantaremos,  
y cantaremos hasta entender  
qué significa realmente  
la palabra *patria*<sup>603</sup>.

En otras ocasiones, la pervivencia de la lírica como un concepto más amplio que abarque también la música, se percibe en la métrica de algunas composiciones —escasas, eso sí— en las que opta por adoptar el verso corto y la rima. El resultado, como en el caso de “Rabat (II). Gacela de ti que vienes”, es un poema de verso corto inspirado en el *gazal* o *gacela* árabe<sup>604</sup>, con rima en los versos pares, y cuyo ritmo

---

<sup>602</sup> Casielles, Laura, *Las señales...*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>603</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>604</sup> Género lírico propio de las literaturas árabe, persa, turca y urdu, y consagrado generalmente a los temas del amor y la separación: “Los poemas modernistas de amor se llaman *gazal* y, desde el punto de vista del contenido, expresan las nuevas concepciones del amor de las que hemos hablado anteriormente:

encierra un marcado sabor a cancioncilla popular. Y lo mismo se puede decir del lenguaje empleado:

Porque llegas se nombra  
la ciudad por sus luces,  
porque llegas se tornan  
en guitarras las cruces<sup>605</sup>.

Por todos estos motivos expuestos, consideramos suficientemente probado que la escritura de Laura Casielles reúne las características propias de lo que hemos venido definiendo como “poesía de carácter vitalista”: su carácter trágico, su gusto por la concreción, la presencia soterrada de elementos líricos... Pero, ante todo y sobre todo, es el hambre de otredad la característica más remarcable de sus versos, que quedan retratados de forma bastante fiel en una de las últimas composiciones de *Las señales que hacemos en los mapas*, “Tanger Port / Epílogo. Deseo que se pide al ver zarpar un barco”:

Vivir  
en estado de viaje:

aprender  
a estar aquí sin saber dónde estaremos luego  
a entregarse al azar de los encuentros, al horóscopo de los asombros  
a recibir con brazos abiertos las tormentas

olvidar la norma del reloj  
el plan de la costumbre [...]

Caminar<sup>606</sup>.

---

el amor cortés, el juego amoroso con los esclavos, la homosexualidad, etc. El primer poeta modernista de los *gazal*, fue Baššār ibn Burd de Basora, pero el gran maestro, como de los otros géneros modernistas, fue Abū Nuwás de Bagdad (m. 810), ya conocido por los andalusíes desde comienzos del siglo IX”. En Rubiera Mata, M<sup>a</sup> Jesús, *Literatura hispanoárabe*, Madrid, Mapfre, 1992, pp. 65-66.

<sup>605</sup> Casielles, Laura, *Las señales...*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>606</sup> *Ibidem*, p. 72.



### 4.4.3. Entrevista

#### 4.4.3.1. Cuestiones comunes

**Miguel Pérez Montagut.** En primer lugar, una pregunta a vuelapluma: ¿qué le sugiere a usted el concepto “vitalismo”?

**Laura Casielles.** Lo cierto es que me interesó tu aproximación, porque no tenía ni idea de en qué podía consistir el concepto de vitalismo, más allá de lo que intuitivamente me puede sugerir: un tipo de escritura que se fijara en la celebración de lo vivo, aunque suene evidente, en la acción, en lo que ocurre, en aquello que incide en el mundo. También me sugiere unas connotaciones de luminosidad, una parte celebratoria y más positiva de la existencia, de continuar en la acción y en lo vivo frente a corrientes más irreflexivas, melancólicas... frente a una poesía que se fija más en lo que ya no está... Una poesía abierta hacia lo que vive y hacia lo que late.

**MPM.** Una pregunta que probablemente habrá tenido que escuchar o leer en infinidad de ocasiones: ¿qué opinión le merece, retrospectivamente, la batalla sostenida a finales del siglo pasado entre los experiencialistas y los defensores de la poesía pura? ¿Cuáles fueron, en su opinión, los logros y los grandes deméritos de aquella polémica?

**LC.** Efectivamente, no es una polémica que me interese particularmente. Para empezar, el etiquetado en poesía no me interesa mucho. Inscribirse en una u otra corriente, intentar hacer una lectura reductora de la obra de cualquier poeta ayuda poco a la poesía. Ese tipo de reflexiones desde la crítica supongo que lo que tuvieron de útiles en su día fue el poder empezar a considerar poesía, darle un prestigio a un tipo de escritura que hasta el momento había sido denostada, que escapaba a lo que hasta entonces era canónico y que de repente pasó a serlo. El problema es que, al encontrar la solución, luego recrearon el problema, porque volvieron a convertirse en un nuevo canon, en nuevas etiquetas a las que tenían que adecuarse las cosas para ser poesía y, en cierto modo, en una obligatoriedad para quienes vinieron después de decidir si eran de los unos o de los otros, y eso siempre beneficia a un estado de cosas. Me parece un etiquetado empobrecedor y que no sirve de mucho. Supongo que en su día les sería útil para rebasar el marco de lo posible hasta el momento, pero a día de hoy no tiene mayor interés. La poesía tendría que ser apertura de posibilidades, y no castillos.

**MPM.** Es algo comúnmente aceptado que aquella polémica ya es agua pasada, y que los nuevos autores se sienten bastante ajena a ella, fundamentalmente aquellos que, como usted, nacieron durante la Transición o en democracia. En ocasiones, no obstante, echando un vistazo a nuestros poetas más jóvenes, uno tiene la sensación de que se ha producido un intento de colonizar la expresión poética como una extensión más de la cultura pop. ¿Cómo valora esta irrupción de la postmodernidad en un oficio que se remonta, como mínimo, al *Poema de Gilgamesh* sumerio?

**LC.** Esta pregunta me da que pensar. Hay una identificación de la postmodernidad con una cierta banalización, con una cierta superficialización de la literatura y de la poesía que es sólo una parte de lo que nos aporta la postmodernidad. Frente a esto que hablábamos de determinadas corrientes encasilladoras, si precisamente algo nos ocurre a quienes leemos hoy es una pluralidad de referentes mayor que nunca. Tenemos acceso a otros contemporáneos, a otras disciplinas, a otras culturas... Todo eso está bastante presente, creo, en la obra de la gente de nuestra generación, y que precisamente por eso es mucho más difícil de encasillar, porque la pluralidad de referentes es también una de las caras de la postmodernidad: deconstrucción de tradiciones y pluralidad y apertura de referentes. Ahora bien, otra de las caras de eso es, por un lado, esa superficialización, esa reducción a la estética —porque evidentemente la poesía es estética, pero no sólo— no es sólo poética, no es sólo una apuesta formal, no es sólo una apuesta del envoltorio, por así decirlo, tiene que haber una correlación entre fondo y forma, y que un determinada apuesta por un tipo de lenguaje, se sustenten en una apuesta por un tipo de mensaje, y sí que es verdad que ésta es la parte más negativa de esa postmodernidad: la deconstrucción a veces nos deja como una serie de piecitas sueltas, que parecen estar flotando por ahí, y quizá no tengamos ese enraizamiento, ese algo que les dé un sentido. Y lo que más me preocuparía es la tendencia al *selfie* en la escritura, al retrato de lo inmediato y al retrato de la individualidad separada de su contexto como forma de cultura, como una escritura de consumo inmediato, como más apropiada para un periódico, porque es muy contextual, muy coyuntural, pero qué percepción puede tener sobre ella el lector con un poco de perspectiva. La poesía necesariamente requiere un reposo, una mirada que sea una apuesta por buscar algo más hondo detrás. Pero bueno, las apuestas poéticas de cada uno sus razones tendrán.

**MPM.** ¿Cuáles cree usted que son los temas universales de la poesía? ¿Añadiría alguno más a los comúnmente aceptados?

**LC.** Supongo que los temas universales son las tres heridas: la de la vida, la de la muerte y la del amor. Más allá de eso, todo es un tema susceptible de ser poetizado: toda incidencia, todo aquello que nos ocurre o se nos aparece. Al final, no inventamos la pólvora nunca. Ahora bien, cuidado con el tema de los universales, porque ya sabemos lo tramposo que es el concepto de *universal*, y cómo sirve precisamente para esconder las particularidades y para encajar un supuesto universo que es común a todos, encubriendo aquello que hace a la poesía distintiva, diversa, que es cómo se vive en cada tiempo, en cada lugar, en cada posición personal y social. El interés está en las particularidades.

**MPM.** Complete esta frase: “La poesía es un medio privilegiado contra...”.

**LC.** El automatismo y las inercias del pensamiento, contra lo que parece que ya sabemos cómo es, contra el tópico y lo que viene dado, contra el pensamiento que no es pensamiento, contra las certezas que damos por hecho que ni siquiera son dudables. Cuando uno lee poesía que le gusta, que le cautiva... es precisamente porque hay algo que no se queda igual, que ahora ya es diferente.

**MPM.** ¿Cuál considera que ha sido la deriva del oficio poético y del rol social que ha desempeñado el poeta en el conjunto de la sociedad?

**LC.** Me parece tan fídicil y tan diversa la pregunta que lo único que puedo hacer es recomendar un libro, que precisamente está en Libros de la Herida, *De la poesía*, del asturiano T. S. Norio. Es un libro muy extenso y compuesto por fragmentos, que recogen infinidad de libros y de documentos de diversa índole que dan medida de lo que ha sido, es o será la poesía en contextos de todo tipo en cuanto al tiempo, el lugar... Aproximaciones a la poesía desde la antropología, la sociología, la literatura... que recogen esa inmensidad de cosas que ha sido y es, desde el poeta que en determinadas culturas ejerce el oficio de cronista, o de sanador, o del que canta para mayor gloria del poder, o del poeta que es precisamente todo lo contrario, como los bufones, o poetas que en algunas épocas históricas eran casi profesionales, que cobraban por ello. La variedad ha sido tan enorme que es algo precioso, porque también da medida de todas las funciones sociales que tiene la poesía, y de las muy diversas maneras en que se puede vivir. Entonces esa idea que tenemos hoy en día, sobre todo desde el Romanticismo, del poeta como una especie de genio creador en su mundo, como un oficio —pero un oficio muy determinado, en un sentido también bastante cultista... Pensamos, por ejemplo, siempre en la poesía escrita, nunca hablamos de la oral, de la

popular... Bueno, eso es sólo una parte: poesía sigue siendo mucho más. Y eso me recuerda también a algo que me gustaría poner en duda, que es esa imagen del poeta como creador movido por la inspiración: algo que los científicos tienen muy claro —y los artistas mucho menos claro— es lo de que somos enanos a hombros de gigantes, también en la creación. La creación no sale de la nada: es fruto del contexto social, de unas vivencias comunes y de una genealogía que traemos a rastras, de lecturas, etc. Discrepo bastante de esa imagen romántica del genio creador: uno en solitario consigue poca cosa, afortunadamente.

**MPM.** Cito a Manuel Crespillo: “Hablando, por ejemplo, de la Idea de lo Trágico [...] un exégeta sabe que lo importante no es ser músico o poeta o lingüista o filósofo, sino *estar extraviado*”<sup>607</sup>. ¿Dónde reside el nódulo del que parte el proceso de la creación poética? ¿Considera usted que el poeta es un ser extraviado? De ser así, cuál es la naturaleza de ese extravío, de esa *epopteia* específica?

**LC.** Sí, es un ser extraviado... como todos. Es una de las características que nos hace humanos. Pienso ahora en dos citas: una, de *El Quijote*, algo así como “no todos los errantes van perdidos”; y, la otra, de María Zambrano: “ese andar perdido será un día libertad”. Ese extravío es lo que nos da las posibilidades, no tener un rumbo definido, un destino escrito, como decían los árabes un *maktub*, una situación de extravío que, por un lado, nos cierra una primera vía pero que, por otro, nos abre nuevas posibilidades. Creo que quien no crea estar extraviado es que no lo ha pensado dos veces. Y efectivamente, ese extravío de las preguntas que abren y de los abismos frente a los que te ponen, de los asombros que suscita, de los distintos intentos de encontrar caminos... muy probablemente de eso habla la poesía. Pero no como un hecho diferencial del poeta, es sólo que a éste le da por ahí.

**MPM.** Su escritura se nutre, en buena medida, de sus experiencias como viajero que, plasmadas posteriormente en el papel, dotan de un trágico peso vivencial a lugares neutros (habitaciones de hotel, aeropuertos, aduanas, etc.) ¿Cómo valora la aportación de esa vivencia del, como lo llamara Marc Augé “no lugar”, cuya esencia es por sí misma la fugacidad, en el contexto de su poetización, cuyo fin es eternizarla?

**LC.** Me interesa mucho el concepto de “no lugar”, le he dado muchas vueltas en ocasiones. Me he dado cuenta de que en mi caso, hay lugares que en la vida real percibo

---

<sup>607</sup> Crespillo, Manuel, *La mirada griega. Exégesis sobre la idea de extravío trágico*, Málaga, Ágora, 1994, pp. 14-15.

como tales, pero tengo la sensación de que luego, en mi escritura no necesariamente lo son. Son, pues, lugares, y son nodos del viaje, señales en el mapa. Lugares que necesariamente hay que cruzar, “puertas hacia”, es decir, umbrales, más que vacíos. El motivo por el que no se narran como “no lugares” es porque tienen gente, y esa gente ayuda al tránsito. Por ser lugares vacíos de significado por sí mismos —no es una ciudad, que está cargada de historia— que se definen por de dónde vienes y a dónde vas, y a quién te encuentras en ellos y qué tipo de comunicación se produce. Mi poema más claro de *Las señales que hacemos en los mapas* al respecto es “Casablanca. Estaciones, aeropuertos” es un poema de amor, porque una estación o un aeropuerto son lugares de encuentros y despedidas. Entonces, precisamente por ser “no lugares”, eso que sociológicamente tiene una cosa muy dura, muy árida y desasosegante —que es que son iguales en Singapur o en Moscú—, por otro lado son significantes vacíos que serán definidos por lo que haya sido el viaje. Están por dotar de un significado, y son mundos. La habitación de hotel, por ejemplo, que es algo supericónico en nuestra cultura contemporánea, y que puede ser tantas cosas (la de esa novela americana, esa habitación de Hopper, o la de Paul Bowles en Tánger) que abre muchos mundos posibles, y que es uno de los puntos clave de un relato de viaje.

**MPM.** Pessoa nos dejó escrito, por mediación de su heterónimo Alberto Caeiro, que “hay bastante metafísica en no pensar en nada”<sup>608</sup>. ¿Cuál es el peligro de una poesía que caiga excesivamente en la abstracción?

**LC.** La abstracción es algo a lo que la postmodernidad ha convertido en algo que realmente no es. La abstracción no es, según yo lo entiendo, el vaciado sino, por el contrario, la condensación máxima, el renunciar a todo aquello que se consideraría superfluo para centrarse en lo esencial. Creo que, efectivamente, hay una literatura de una gran abstracción interesantísima pero, por ejemplo a partir de esa cita de Pessoa se me ha ocurrido pensar en la meditación, algo tan oriental, y sobre lo complicado que es no pensar en nada, el culmen de una vida de trabajo personal para llegar a una especie de estado *zen* total, por un largo camino recorrido, y no por un abandono. En el abandono no se nos ocurre pensar en nada, pensamos en tonterías. Pero un poeta abstracto que considere que la abstracción es decir cualquier cosa, posiblemente nadie entenderá nada, a nadie le evocará nada y no llevará a ninguna parte.

---

<sup>608</sup> Pessoa, Fernando, *Poemas de Alberto Caeiro*, Madrid, Visor, 1984, p. 43.

**MPM.** Cito ahora a otro ilustre grafómano, esta vez de la literatura en catalán, Vicent Andrés Estellés: “No vull seguir. A mamar, tots els versos!”<sup>609</sup>. ¿Cómo valora estas expresiones de filisteísmo contra un cierto concepto de la poesía alejado del meollo vital, que Bukowski definiera como “falso y *snob* y endogámico por siglos [...] ultradelicado, sobreapreciado”<sup>610</sup>?

**LC.** A quién se mueva en este mundo le apetece decir de vez en cuando “¡A la mierda, cuánta tontería!”. Lo has explicado muy bien en la pregunta, esa canonización, esa academización, esa comercialización de lo que debe ser la *literatura*, lo que se supone que debes escribir, si una voz no está ahí no interesas... Pero no hay nada más alejado de la poesía que la farándula. La poesía se supone que es un mirar atentamente a las cosas, un intentar conversar con lo real, encontrar algo que quieras rescatar del tiempo y ponerlo ahí para comunicarlo a tus contemporáneos. Y entre el ruido y los focos, eso es muy difícil de hacer. La espectacularización de la literatura, y la institucionalización de la cultura oficial mata la verdadera expresión de las cosas, diciéndote “esto es lo que hay”, y todo lo que está fuera... El que se tome en serio la poesía dirá “¡A la mierda!”, pero no tanto con la poesía como con los envoltorios, los papeles de regalo.

**MPM.** ¿Es el hecho de escribir poesía meramente una forma de exorcismo, pura terapia solitaria? ¿De no ser así, cómo concibe la relación con el lector y el mundo? ¿Cómo es su relación con el otro?

**LC.** A mí no me ocurre esto de la poesía como terapia o exorcización. Me encantaría que me ocurriera, pero escribir para mí no es fácil en ese sentido, es decir, en el acto de escribir —y fundamentalmente poesía, y quizá en mi caso por eso escribo poco y escribo despacio, frente a otros compañeros que escriben mucho porque quizá para ellos escribir sí tiene un efecto salvador— a mí me ocurre lo contrario. El momento de ponerme a escribir es un momento de enfrentar cosas, mirar de frente a abismos, a demonios y a contradicciones, más que exorcizarlos. Intentar consignarlos, dejarlos por escrito, respetando su complejidad, su contradicción e intentar, al mismo tiempo, que le sea útil a quien lo lea, porque contar el dolor por contarlo no tiene mayor interés para casi nadie, lo que nos interesa de contar lo complejo y lo vivo sería precisamente que, cuando otro lo encuentre, le ayude en su propio camino, le ayude en su búsqueda y

---

<sup>609</sup> Andrés Estellés, Vicent, *L'engan coneix*, en *Obra completa*, 2, p. 96.

<sup>610</sup> Bukowski, Charles, “Tough Guys Write Poetry: Charles Bukowski by Sean Penn”, en *Interview Magazine*, Septiembre 1987, p. 96. En español en: [https://sites.google.com/site/escritoresmalditos/charlesbukowski/entrevista\\_penn](https://sites.google.com/site/escritoresmalditos/charlesbukowski/entrevista_penn) [Consultado: 23-1-2010].

establezca una conversación. Y esto nos llevaría a la segunda parte de tu pregunta: concibo la escritura absolutamente como comunicación —y fuera de eso, no la entiendo—, precisamente quizá porque no me libera de nada. Si fuera para mí, quizá no la escribiría, pues la entiendo más como una carta que estás lanzando, porque hay algo que me ha parecido lo suficientemente importante y relevante como para pensar que lanzárselo en una carta a tus contemporáneos puede aportar algo, la conversación del mundo. En ese sentido escribo, si no lo pensaría y ya está

**MPM.** ¿Existe un cierto vínculo primitivista entre la poesía y la música? ¿De qué forma, directa o indirecta, cree que influye esa cierta nostalgia de una lírica en un sentido amplio en su escritura?

**LC.** Me interesa mucho el componente musical de la poesía, porque me interesa mucho la oralidad de la poesía. El ritmo, la sonoridad... me parece que son unas de las cosas constitutivas de la poesía y, además, no es algo meramente formal, una cuestión estética o perceptiva, sino que debe ir unida al sentido, pues lo que la poesía exprese también tiene que ver con cómo suena, con nuestra voz y también en nuestra cabeza cuando la leemos sin pronunciarla. Creo que tiene un vínculo primitivista con la música en el sentido de que hay una percepción que no es de sentido, de significado, sino que hay un componente que tiene que ver con otras resonancias, con cómo el sonido, el ritmo, tienen unas evocaciones independientes del significado de la palabra. No es lo mismo si dices unas palabras con ritmo de nana, que de himno... El sentido de la métrica y el ritmo tiene que ver también con evocaciones: el mismo poema en distintas formas nos dirá cosas distintas. Y, por supuesto, es interesantísimo trabajar con música en varios sentidos; por un lado, cuando alguien pone música a uno de mis poemas, como el también asturiano Iván San Segundo, o el sevillano Dani Mata, es muy emocionante porque, efectivamente, se le da un nuevo sentido; pero también hay otra forma de poner a colaborar la poesía y la música que también he probado en alguna ocasión, que son los recitales donde hay música, poesía, donde se dialoga... es un tema muy explorable y muy interesante.

**MPM.** En “La alegría de escribir”, Szymborska afirma: “La alegría de escribir. / La posibilidad de eternizar. / La venganza de una mano mortal”<sup>611</sup>. ¿Qué tiene el poema, o la literatura en general, de artefacto kairológico para la suspensión del tiempo fuera del tiempo?

---

<sup>611</sup> Szymborska, Wislawa, *Poesía no completa*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 126.

**LC.** Interesantísimo. Para empezar, me encanta Wislawa Szymborska, es uno de mis referentes en muchos sentidos: su escritura, su actitud ante la poesía... Hay un documental precioso sobre su vida que la muestra en su cotidianeidad, y me pareció una persona admirable. En cuanto a la idea del tiempo, escribir —y muy particularmente escribir poesía— es rescatar algo del flujo del tiempo, y enlazo esto con el tema de la abstracción: puedo sacar algo del devenir, del contexto en el que se da, y en sí mismo tiene un sentido. Y esto nos ocurre cuando leemos y cuando escuchamos, momento en el que se produce algo casi mágico de un tiempo a otro: las reglas no se aplican en un sentido bergsonian, el fluir del tiempo tiene otro ritmo o, como escribiera Hakim Bey, se dan una serie de “zonas temporalmente autónomas”, lugares donde de repente parece que no rigen las mismas reglas, ni físicas ni sociales, del tiempo normal. Es un estado de excepción de la percepción en el que hay una detención de esas convenciones temporales.

#### **4.4.3.2. Cuestiones específicas**

**MPM.** Llama poderosamente la atención su evolución poética desde su primer poemario, *Soldado que huye* (2008), pues da la impresión de que su poesía, algo ensimismada en su momento, se viene caracterizando por una apertura a la otredad desde *Los idiomas comunes* (2010), bastante explícito en su título... ¿a qué lo achaca?

**LC.** Clarísimamente, para empezar, a conocer a una serie de gente que concebía la poesía de otra manera. Una empieza escribiendo, casi inevitablemente, de esa manera más solipsista, para contar tus cosas, si es que le importan a alguien. Luego, tuve la suerte de conocer muy pronto a alguna gente, entra la que se cuentan, por ejemplo, mis actuales editores, José María Gómez Valero y David Eloy Rodríguez, y a alguna gente de su entorno; en Sevilla, un colectivo poético que se llama “La palabra itinerante”, que tiene una concepción de la poesía que yo comparto muchísimo, comunicativa, la poesía como acción, la palabra en su capacidad transformadora, la poesía vinculada a la acción social. Pero no en un sentido mitinero, por decirlo así, sino que esta gente vive como escribe y cree en la capacidad de la literatura como herramienta comunicativa. Conocerles, para mí, supuso un cambio total de perspectiva: leerles, hablar con ellos, convivir con ellos... fue de repente como quitar un velo y decir “¡ah, coño, que la



poesía era esto!” —o podría serlo—, y a partir de ahí empiezas a leer de otra manera la poesía. Y, contemporáneamente, con experiencias vitales: empezar a trabajar como periodista, irme a vivir a Marruecos... una serie de cosas que ponen en primer plano ese encuentro con la otredad, que me interesa a todos los niveles: teórico, literario... El cómo te relacionas con el otro, desde el sentido más cercano de tu *otro cotidiano*, vecino, hasta el sentido más *macro*, cultural, cómo nos relacionamos visiones distintas del mundo y las distintas formas que tiene eso: el amor, la amistad, la familia...

**MPM.** Ha vivido en Rabat y coordina un portal de análisis e información sobre la vida árabe ¿Qué vivencias de su prolongada estancia en países árabes achaca a la evolución de los motivos de su poesía?

**LC.** Encontrarme con el hecho de que las cosas pueden ser miradas de otra manera, conocer un modo de vida tan variado como podamos imaginar y las maneras de afrontar las mismas situaciones y de entender las mismas cosas, que son diversísimas. Cuando comienzas a experimentar un modo de vida bastante diferente —porque es bastante diferente— se te hace muy evidente y los automatismos se desactivan. Estar en un país en el que las costumbres son otras te obliga a repensar las cosas. Cuando estás haciendo algo de una manera diferente a los demás piensas en por qué lo haces así, por qué los otros lo hacen así, y cómo realmente podrías hacerlo, y ya no te vale el automatismo. Las dos cosas son interesantes: lo diferente y lo común. Por una parte lo diferente te asombra, te pone en jaque, te hace preguntarte cosas; y por otro lado lo común, lo que encuentras y que a pesar de todas las diferencias te permite el punto de partida, la comunicación, y te facilita las cosas, te tiende el puente... las dos cosas resultan asombrosas. En ese sentido, el plantearte cómo quieres ver un puente: como algo que une dos orillas, o como algo que separa dos orillas. También sumergirte en una lengua extranjera tiene necesariamente influencia en la escritura, porque te pone en cuestionamiento permanente sobre el lenguaje. Cuando controlas un poco una lengua, y te las tienes que arreglar para decir las cosas con las palabras que conoces, muy limitadas... eso desvela cuestiones sobre el lenguaje interesantes. Y en concreto el árabe, que es una lengua muy lógica, muy estructurada —como el latín, pero incluso más—, la etimología, todo tiene conjugaciones, declinaciones, irregularidades... Y eso te lleva a la reflexión de por qué el lenguaje es como es, y eso también incide en cómo piensas a la hora de escribir.

**MPM.** Usted se ha involucrado recientemente en la vida política de forma activa y, además, ha trabajado en el ámbito periodístico. ¿Cómo ha influido ello en su obra poética? ¿Reivindica usted la figura del poeta a pie de campo?

**LC.** Enlazando con lo que hemos hablado antes, el poeta no es ningún marciano, ningún ser diferente. El poeta es un ciudadano como cualquier ciudadano y, a partir de ahí, tiene la misma responsabilidad que cualquiera de sus conciudadanos, en la medida de lo posible, en el devenir de la sociedad en la que estamos. A veces tendemos a pensar que el trabajo que hacemos desde la escritura es una aportación suficiente a nuestra sociedad, es decir, que las ideas que estamos expresando y la mirada que adoptamos sobre el mundo y cómo la comunicamos... son ya nuestra aportación constitutiva. Puede que sea así y puede que haya gente para la que sea así. En mi caso no es así, y creo que hay muchas más cosas que hacer y con las que incidir en la sociedad que van más allá de lo que podemos hacer con la escritura, que a mí —al menos en este momento histórico y en este momento vital— no me bastan. Mi involucración reciente en la política tiene radicalmente que ver con eso, en sentir un momento de urgencia social en el que no podemos no hacer. Cualquiera ha de implicarse: poetas, obreros de la construcción, médicos... Hay que hacer un esfuerzo extra, más allá del que hacemos desde nuestro oficio y desde nuestra vida cotidiana, porque nos lo están robando todo, en todos los sentidos, y tenemos que librar una batalla por recuperarlo. ¿Qué pasa cuando te metes en esta otra forma de hacer política que es la política institucional? —que por supuesto pienso que lo que hacemos en nuestra vida cotidiana es también hacer política. Sucede que te llega un golpe de realidad: en la escritura lo podemos decir todo, en poesía, o en filosofía política... podemos tener ideas perfectas, podemos marcar un horizonte tan lejano y perfecto como queramos, pero cuando te enfrentas a la tarea de pasarlo por la materialidad, de hacerlo real —la *realpolitik* en su sentido menos malo—, de recuperar el Estado para los ciudadanos, hay que hacer cosas que son prácticas, tangibles, materiales, y esa idea perfecta se mantiene. Cada persona tiene su idea perfecta, distinta de la de al lado, y si cogemos a cuarenta millones de españoles con sus cuarenta millones de ideas perfectas, el arte de la política será precisamente llegar a un consenso de mínimos que supongan el mejor estado posible de cosas para todos, pero eso supone que todo el mundo renuncie a su idea perfecta. Pero esa idea de conciliación —que es también una tarea de renuncia— enfrenta contradicciones y *mancha*. Pero no podemos permitirnos el miedo a mancharnos las manos. Es mucho más bonito y

cómodo mantenerse con las manos limpias. pienso en escribir, y creo que me está costando más que nunca. Claro que seguimos teniendo un horizonte, aunque ahora estemos mirando el suelo y los baches. Pero hay que mancharse, porque no vale quedarse diciendo “no, si no es perfecto no lo hagas”, porque mientras tanto nos masacran. Más miedo dan otras cosas.

**MPM.** Usted escribe en “Tetuán. ¿Cómo te fue en tu viaje?”, de *Las señales que hacemos en los mapas*: “Me digo que es urgente decidir / hacia qué lado queremos tratar de inclinar / la balanza de las palabras”<sup>612</sup>. Manifiesta así la encrucijada de decidir cómo poematizar la experiencia del viaje, de forma más o menos idealizada, y es de suponer que el mismo conflicto lo experimenta en el resto de motivos. ¿Ha decidido ya?

**LC.** En inclinarlo hacia el lado de lo común, de la voluntad de lo bueno, de lo vivo, del amor, del encuentro, de la pregunta, frente a la compraventa de la vida.

**MPM.** Terminó enseguida. En cierta entrevista usted expresa su interés por el juego —no en el sentido agonal, competitivo del *homo ludens*<sup>613</sup>— como una forma de afrontar la vida con una mayor implicación en el presente, con una entrega más intensa. Leyendo su producción poética da la impresión, en efecto, de que en ella se mezcla una gran implicación con la realidad y, al mismo tiempo, un espíritu juguetón.

**LC.** Sí, en aquella entrevista recordábamos —si no recuerdo mal— a algunos antropólogos y filósofos respecto a cómo se vive el juego, que lo que tiene de interesante es que, cuando estamos realmente jugando, lo tomamos muy en serio. Sería de nuevo esa especie de suspensión kairológica: el juego crea un espacio en el que otra realidad realmente ocurre. Sucede en todas las realidades artísticas, seguramente, pero también en cosas más cotidianas como el amor, por ejemplo. Hay lugares donde se crean unas reglas que pasan a ser muy reales y funcionan, y son mucho más reales que ninguna otra cosa porque nos las tomamos muy en serio. Un autor que también me gusta mucho es Santiago Alba Rico, filósofo y ensayista, que tiene algunos textos en los que hace una contraposición muy interesante entre imaginación y fantasía: mientras que la fantasía no tiene una lógica que la sustente, te sitúa en un mundo desvinculado del nuestro, con unas reglas que no necesitan ser verosímiles, la imaginación —que defiende mucho— es un mecanismo que, dentro de las propias lógicas que rigen en

---

<sup>612</sup> Casielles, Laura, *Las señales...*, op. cit., p. 71.

<sup>613</sup> Concepto acuñado por el historiador y filósofo holandés Johan Huizinga en su obra *Homo ludens, ensayo sobre la función social del juego* (1938). En ella define el hecho del juego como una función humana esencial que estimularía nuestra característica competitividad, y como condición de existencia necesaria para la cultura.

nuestro propio mundo, inventa otros mundos posibles y verosímiles, nuevas realidades. Lo que defiende es que la minimización de la imaginación en nuestras sociedades nos impide poder pensar sociedades mejores, porque hemos identificado imaginación con fantasía y hemos creído que pensar algo distinto es necesariamente pensar en lo imposible. Defiende que no, que la imaginación hay que recuperarla y comunicarla, porque nos permite pensar otros mundos posibles. Sucede con el juego también: nos permite explorar las condiciones de posibilidad de otros mundos posibles, crear burbujas en las que probamos a ver qué se puede. La literatura, la poesía, también —y lo escribió también Belén Gopegui— tienen posibilidades de incidir en la realidad: nos muestran posibilidades y nos dan la oportunidad de jugar con ellas para ver qué podemos mejorar de nuestra forma de estar en el mundo, de nuestras maneras de vivir.

## **5. CONCLUSIONES**



Hacer arte antes de que la muerte llegue, diálogo con el tiempo: creer y crear; tratar de superar el cable del equilibrista que une “realidad y deseo”, en términos poéticos de Cernuda. Ese intento de conciliación, que es el propio hombre arrojado a este vivir, es el que toda filosofía afronta, enfrenta y siente en confrontación. Intentar adueñarse de uno mismo implica adueñarse en vida, liberarse con la máscara trágica del creador. [...] hacer arte con todo el cuerpo, crear desde la tensión del ser ahí y decir del mundo desde la intuición viva y coleante de los instantes ensanchados. Amarrarse a esta tierra con las uñas, los dientes y la ilusión —imaginación consciente que se vive<sup>614</sup>.

Una vez analizados los rasgos que definen a la poesía vitalista, así como el contexto compartido por nuestros cuatro poetas y los fragmentos de sus obras que, efectivamente, atestiguan que las suyas son obras poéticas que podemos englobar dentro del ámbito de ese vitalismo, cabe enunciar algunas conclusiones a las que se han llegado como resultado de nuestra investigación.

A pesar de que el recorrido literario de nuestros cuatro poetas ha discurrido por itinerarios vitales de lo más diversos, y que han sido inspirados por lecturas —y, a menudo, por tradiciones poéticas nacionales diversas, como la portuguesa en el caso de López-Vega o Pérez López, la catalana en el de Gregori o la árabe en el de Casielles— y campos del conocimiento diferentes, podemos encontrar entre ellos algunas semejanzas que son, como mínimo, estimables, y que nos llevan a las siguientes constataciones:

1- Los cuatro parecen más preocupados por recuperar los temas de mayor autenticidad de la tradición poética, antes que por epatar al lector con piruetas formales y/o con homenajes postmodernos al vacío. Comprometidos con las cuestiones universales y con la tradición —y no únicamente con la tradición occidental, pues debemos entender el vocablo en un sentido amplio, global—, destaca, de entre todos los demás temas, una acentuada conciencia trágica de la existencia. En una época marcada por el egotismo dictado desde la sociedad de consumo y el culto a la individualidad, su apuesta por recordarnos la importancia de vivir nuestras vidas teniendo en cuenta su finitud resulta un acto casi revolucionario de modestia existencial. Sin embargo, no por ello caen en la tentación de la autocompasión y la explicitación constante del yo poético y de su angustia, y eso les hace marcar una distancia respecto a las actitudes melodramáticas propias de la literatura de influencia romántica. Distanciamiento,

---

<sup>614</sup> Pérez López, Pablo Javier, “Notas para un acercamiento a la niñez como cuna filosófico-poética”, en *Estudios filosóficos*, vol. LVII, n° 164, 2008, p. 162.

por cierto, que ya fue emprendido, por ejemplo, en poesías como la china en el primer cuarto del siglo XX, con mofas hacia el *yoísmo* de la poesía excesivamente confesional.

2- Para conseguir el distanciamiento adecuado, nuestros autores suelen recurrir a múltiples recursos: el uso de la ironía y el humor, eso sí, bien ensamblado dentro del discurso y en su dosis justa, sin incurrir en una excesiva hilaridad. Vitalistas, pues, pese a todo, constituyen unos ejemplos excelentes de la capacidad afirmativa nietzscheana, que se impone al desánimo provocado por la consciencia de nuestra destrucción inevitable. La muerte tiene en sus versos una importancia de primer orden y, además, aparece con una frecuencia que resulta pasmosa en literatos de tan corta trayectoria, que muestran una madurez precoz con un fuerte asentamiento de la “consciencia elegíaca del envejecimiento”<sup>615</sup>.

3- Esto nos lleva a afirmar que la poética implícita en la producción poética de López-Vega, Pérez López, Gregori y Casielles es una poética del *ser*, puesto que rechazan el papel de observadores —y creadores— constituyentes del mundo que interpretan el mundo desde el estrecho corsé neokantiano —todavía no superado según autores como Robert Pippin<sup>616</sup>— del enfrentamiento entre conciencia y realidad. Resulta complicado, llegados a este punto, no recordar el celebrado punto de vista machadiano, según el cual el canto no es atribución del intelecto —pese a su necesidad—, sino una revelación del ser deviniendo en el tiempo.

Los poetas analizados se saben inmersos en el marasmo del flujo temporal, pero su existencialismo no los lleva a abandonarse, ni mucho menos, en brazos de la desesperación. A pesar de lo minoritario de su oficio asumen el rol de puente tendido —o de bisagra, si se prefiere— entre cielo y tierra, con las responsabilidades y el esfuerzo que ello comporta extenderse entre la contemplación y el imperativo de ser parte de la historia, como entre otros muchos ha sugerido Seamus Heaney en una reciente entrevista.

---

<sup>615</sup> Cuenca Tudela, Dolors, *La ficcionalización del sujeto poético en la poesía española de la Postmodernidad*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1998, p. 597.

<sup>616</sup> Pippin, Robert, *The Persistence of Subjectivity. On the Kantian Aftermath*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.



4- A pesar de que se niegan a rendirle una pleitesía desmedida a su propia individualidad, no caen en el empeño, tan característico de algunas poéticas del siglo XX y XXI —cuya existencia certifica Llorente<sup>617</sup>— influenciadas por T. S. Eliot, de aniquilar, cosificar o negar la representación del yo poético, y que quedan así superadas. Estas poéticas han tendido a optar temáticamente por expresar su falta de autorreconocimiento y su sensación de enajenación, con una frecuente utilización de los motivos del espejo o del otro yo escindido.

Recordemos que Martín López-Vega afirmaba, en la entrevista aquí incluida, conocer “a algunos poetas muy empeñados en hacer desaparecer el yo de sus poemas con curiosísimas piruetas verbales. Son los más egocéntricos que he conocido”. No reniegan, de hecho, de su individualidad en tanto que se corresponde con el *dasein* heideggeriano, de sujetos arrojados sobre la realidad circundante, ni de la certeza de ser-para-la-muerte que expresó Antonio Gamoneda con gran modestia al decir “yo soy un animal que se siente morir desde que nace. Se da la circunstancia de que ese animal escribe”<sup>618</sup>.

5- No optan por expresarse mediante un yo totalmente oculto —puesto que suprimirlo por completo resulta inviable e incluso indeseable—, sino que se inclinan más por un ego débil proyectado hacia la exterioridad, logrado mediante múltiples procedimientos: la modestia autoparódica (Gregori, López-Vega), el recurso a la otredad civilizacional (Casielles), la transformación, el enmascaramiento o el desdoblamiento —los ejemplos son, como decimos, numerosísimos en la reciente poesía española— en figuras ya arquetípicas como la del niño (Pérez López) o la del loco, que representan la dimensión abismática del ser, que se resiste a ser asimilada por la razón instrumental.

Esta dimensión, que acapara el protagonismo del poemario *Extracción de la piedra de la cordura* (2006) de Martín López-Vega —con un título evidentemente

---

<sup>617</sup> Llorente, María Ema, “Tendencias en la poesía española actual: de la experiencia a la fantasía, el desarraigo y el agonismo”, en *Hipertexto*, nº 11, 2010, p. 12. En: [http://portal.utpa.edu/utpa\\_main/daa\\_home/coah\\_home/modern\\_home/hipertexto\\_home/docs/Hiper11Llorente.pdf](http://portal.utpa.edu/utpa_main/daa_home/coah_home/modern_home/hipertexto_home/docs/Hiper11Llorente.pdf) [Consultado: 6-6-2014].

<sup>618</sup> Martínez García, Francisco, *Gamoneda, una poética temporalizada en el espacio leonés*, León, Universidad de León, 1991, p. 44.

destinado a revertir el significado del genial cuadro de El Bosco<sup>619</sup>— no la encontramos escindiéndose de la totalidad identitaria, ni oscurece la plena conciencia del poeta, aunque se nos presente desdoblada o padeciente. Se logra de este modo evitar que el flujo comunicacional con la otredad, la salida de la autorreferencialidad, se vea interrumpida, y se logra con una eficiencia que crece en paralelo al proceso de maduración poética de nuestros autores, pues raramente las obras primerizas de un poeta dejan traslucir estas reflexiones. Tales recursos de desdoblamiento, por cierto, sirven también para ejemplificar una de las múltiples tendencias —llamarlas escuelas o corrientes resultaría inútil, dada su enorme heterogeneidad— que, en opinión de Llorente, podemos encontrar en el panorama poético patrio actual: el de la inclusión de lo fantástico como material poético<sup>620</sup>.

6- Nuestros poetas, como otros muchos de su hornada, no sienten ningún empacho en abandonar la zona de confort establecida por la cultura española de la Transición, que exhibió un carácter bipolar: tenemos, por una parte, un esteticismo elitista y no problemático basado en una ética negativa, muy propio del intelectual contemporáneo; y, por otra parte, un realismo de poca monta que no exigía una implicación excesiva al lector, haciendo de la anécdota y la banalidad los únicos basamentos de su credo. Nuestros autores, por el contrario, saben, más allá de toda duda, que la posibilidad de una actitud estética y ética genuinamente crítica pasa necesariamente por mostrarse honestos, consecuentes, irreductibles a cualquier disciplina que pretenda relegarlos a un estilo crípticamente filosófico o al mero prosaísmo de lo conversacional. Tal certeza ya ha sido sugerida, entre otros muchos, por Sarah Martín en su tesis doctoral<sup>621</sup> acerca de las obras de las argentinas Olga Orozco (1920-1999) y Alejandra

---

<sup>619</sup> También, al mismo tiempo, el significado del poemario de la argentina Alejandra Pizarnik titulado *Extracción de la piedra de locura* (1968).

<sup>620</sup> *Ibidem*, pp. 4-12.

<sup>621</sup> Martín López, Sarah, *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*, tesis doctoral, Departamento de Filología Española, València, Universitat de València, 2013, p. 388. En: [https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2Froderic.uv.es%2Fbitstream%2Fhandle%2F10550%2F27940%2FTESIS%2520DOCTORAL%2520SARAH%2520MART%25C3%258DN\\_1.pdf%3Fsequence%3D1&ei=3hdSVfeMCsO2Ue6JgGA&usg=AFQjCNHQGSgjB50eTNDob14\\_c-xW8mitg&bvm=bv.92885102,d.d24](https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2Froderic.uv.es%2Fbitstream%2Fhandle%2F10550%2F27940%2FTESIS%2520DOCTORAL%2520SARAH%2520MART%25C3%258DN_1.pdf%3Fsequence%3D1&ei=3hdSVfeMCsO2Ue6JgGA&usg=AFQjCNHQGSgjB50eTNDob14_c-xW8mitg&bvm=bv.92885102,d.d24) [Consultado: 11-5-2015].

Pizarnik (1936-1972), dos poetas fallecidas hace ya una estimable cantidad de años. Esto demuestra, además, que la discusión crítica acerca de la escritura — esas cuestiones que hoy nos resultan casi obvias— no llegó a nuestras fronteras tras el franquismo, sino que el sistema paniaguado que lo sucedió parece haberla mantenido a raya durante décadas.

Los autores seleccionados en nuestro estudio se muestran reacios, pues, a los sectarismos poéticos y a alinearse estéticamente con unos u otros, en gran medida porque no los necesitan: no consideran la posibilidad pequeñoburguesa de profesionalizar su oficio poético ni de sobrevivir a base de prebendas, premios literarios o subvenciones, etc. Son libres —con toda la terrible responsabilidad que ello conlleva, sartreanamente hablando—, y suelen ganarse la vida mediante sus colaboraciones en medios periodísticos o en el ámbito de la enseñanza universitaria, general y tristemente fuera de España, dadas nuestras circunstancias actuales.

7- Su poesía, en consecuencia, apuesta por la naturalidad —acaso inspirada por aquella máxima benjaminiana según la cual “la fortaleza está en la improvisación. Todos los golpes decisivos se están dando con la mano izquierda”<sup>622</sup>—, incluso en ocasiones a costa de carecer de una arte poética o una justificación teórica fuerte. No sorprende, por tanto, que se diga de los autores más jóvenes que no descartan ni abominan de ninguna tendencia, que aprecian tanto la aventura y la experiencia callejera como el pensamiento sosegado y la meditación<sup>623</sup>. Sin un método definido, pero con una sólida formación y —gracias en buena medida a las nuevas tecnologías— con un amplio conocimiento de la poesía contemporánea, son lo suficientemente eclécticos como para saber conjugar una notable densidad conceptual con el hecho de ser, al mismo tiempo, poetas eminentemente terrenales.

8- Apegados a la circunstancia, nuestros autores tratan de no caer en la banalidad nihilista de la cual adolecieron, por ejemplo, sus antecesores socialrealistas, con sus frecuentes referencias a “la vivencia de ambientes nocturnos o

---

<sup>622</sup> Benjamin, Walter, “Calle de dirección única”, en *Obras (1892-1940)*, 4, Madrid, Abada, 2006, p. 30.

<sup>623</sup> Ruíz Mantilla, Jesús, “Poetas de aquí y ahora”, en: [http://elpais.com/diario/2010/06/13/eps/1276410415\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/06/13/eps/1276410415_850215.html) [Consultado: 3-5-2015].

“experienciales”, la poesía derivada del mundo del rock [...], o un uso intencionalmente subversivo y reivindicativo del erotismo femenino”<sup>624</sup>. Manifiestan, eso sí, un evidente gusto por lo cotidiano, erigiéndose en reivindicadores de una sujeción a una cotidianeidad que elevan a la categoría de material poético trascendente de primer orden, a tema universal indiscutible. En sus versos, aquello que es percedero adquiere un significado inusitado y es inmortalizado, cumpliendo una función mediúmnica entre lo universal y lo concreto, lo visible y lo invisible, lo subjetivo y lo objetivo. La experiencia holística de lo real en su instantaneidad los envuelve en su proceso creativo pero, a su vez, su verso es un verso que produce realidad, que re-crea el presente, pues re-presenta una metafísica instantánea, por evocar las enseñanzas de Gaston Bachelard. Una metafísica que revela los secretos del alma, del ser y, al mismo tiempo, de lo objetual, y lo hace “inmovilizando la vida, [...] viviendo en la realidad la dialéctica de las dichas y de las penas”, en un proceso en el que “el ser más disperso y más desunido conquista su unidad”<sup>625</sup>.

9- Sin renunciar, por lo tanto, a una cierta trascendencia asumida sin aspavientos, son también eminentemente mundanos, pues han asimilado una de las grandes (re)conquistas de la poesía del siglo XX, esto es, el historicismo. Esa puesta en valor de la esencialidad del presente, la asunción de una honda conciencia histórica —sin que por ello se pueda afirmar que las suyas son poéticas de guerrilla—, parece ser un rasgo consustancial y constituyente de su devenir vital. Una muestra de ello la tenemos en los versos de “Ecuación (11-M)”, de Martín López-Vega, poema compuesto a propósito de los atentados de Madrid (2004) —y probablemente incluido a toda prisa en *Elegías romanas*, poemario publicado ese mismo año— en el que concluye interrogándose “si digo que el mundo sigue siendo, / a pesar de todo, hermoso, / ¿es que he hecho mal las cuentas?”<sup>626</sup>.

Semejantes versos, especialmente sorprendentes en una composición elegíaca, sintetizan como pocos lo que supone el vitalismo en su esfera poética: un hechizo

---

<sup>624</sup> Llorente, María Ema, *op. cit.*, 20.

<sup>625</sup> Bachelard, Gaston, “Instante poético e instante metafísico”, en *El derecho a soñar*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1997, p. 226.

<sup>626</sup> López-Vega, Martín, *Elegías romanas*, Granada, La Veleta, 2004, p. 31.

ontológico que se mantiene incluso por encima de la ruina y la estulticia, y que no la vadea.

En el mismo sentido podríamos interpretar el compromiso político de Laura Casielles o las opciones estéticas escogidas por Pérez López o Gregori: no creen en el que ha sido durante demasiado tiempo el discurso dominante, el de la necesidad de un “saber sometido”<sup>627</sup>, por usar una expresión foucaultiana.

10- Criados como fueron en esa España democrática y aparentemente poco conflictiva de los años 1980 y 1990, todos ellos —incluso aquellos que nacieron en el ámbito rural— son poetas decididamente urbanos y, al mismo tiempo, ávidos de enriquecer su experiencia personal mediante la temática del viaje, con el que se establece un diálogo constante en búsqueda de la otredad. El objetivo de este diálogo es, claramente, ir más allá del individualismo ambiente —muy propio de las democracias occidentales— que se configuró como tendencia dominante durante los años posteriores a la dictadura de Francisco Franco. Pues, a diferencia de algunos de los poetas más destacados de aquellas décadas, la deriva emprendida por nuestros autores no está relacionada con la sensación de paraíso perdido o destierro, de perenne desarraigo del sujeto postmoderno que, en vez de viajar, *vaga* —como buscando su definitiva disolución— por “un lugar inhóspito y anónimo, y especialmente en la casa, que se ha perdido y que tampoco se tiene”<sup>628</sup>. El viaje poetizado por nuestros poetas está más orientado a una sobreabundancia experiencial que a un proceso de aislamiento y vaciado de significado del yo de connotaciones negativas, y por ello el extrañamiento de sus predecesores se transforma en un nuevo arraigo, en un arraigo en lo concreto, en una terrenalidad en la que recobrar el sentido de su ser. Por lo tanto: sobreabundancia de la existencia, en vez de desaparición; paraíso recobrado que es necesario desvelar nuevamente en la Tierra, en vez de paraíso perdido y, finalmente, apertura y expansión del ser, en lugar de su aislamiento y jibarización.

11- La apertura al otro se puede percibir también en el enorme eclecticismo de sus referencias culturales, hecho que se debe a que son parte de ese grupo de edad de

---

<sup>627</sup> Foucault, Michel, *Defender la sociedad, Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 21.

<sup>628</sup> Llorente, María Ema, *op. cit.*, p. 12.

la población española para el cual ya no sólo no es extraño conocer otros países en calidad de mero turista, sino que también han tenido que residir en el extranjero durante temporadas más largas. Ya no estamos ante esa generación, como la de Luis García Montero, Benjamín Prado o Felipe Benítez Reyes, que contemplaban —con un asombro que podía llegar a nublar el juicio crítico— los efectos de la globalización sobre nuestras vidas y el empequeñecimiento de las distancias: nuestros autores no han conocido otro mundo que el globalizado, y se desenvuelven en él con absoluta naturalidad. Además, y debido a que su movilidad, como decimos, es sensiblemente mayor, reniegan de los intermediarios oficiales del mundo de la cultura: cuando quieren establecer un contacto con sus referentes culturales, prefieren ir en su búsqueda para, así, establecerlo directamente.

12- La situación de los poetas españoles más jóvenes posee un rasgo muy específico de nuestro país. La nuestra es una de las democracias más jóvenes del conjunto de los países occidentales y, probablemente a causa de su aislamiento del sistema capitalista durante los años centrales del siglo XX, se desarrolló una fuerte resistencia a la liberalización de la cultura. El férreo control sobre cualquier tipo de producción cultural durante los años del franquismo dejó como herencia en los posteriores gobiernos democráticos la misma apropiación cultural por parte del aparato estatal. Sin embargo, la generación de nuestros autores es probablemente la primera de una literatura española postnacional —aunque quizá sería mejor decir neonacional<sup>629</sup>—, que no se debe a un sentido de la responsabilidad para con el régimen cultural en el que crecieron. Deciden, por ello, “matar al padre” con tal de ampliar sus perspectivas, redefiniendo a menudo su sentimiento de pertenencia en detrimento de los grandes relatos heroicos nacionales —escribía José Emilio Pacheco: “No amo mi patria. / Su fulgor

---

<sup>629</sup> Por mal que suene, resulta necesario hacer este matiz. Del mismo modo que se usa a la ligera y poco inocentemente un término como *postcolonial*, que tiene como objetivo pasar página de un dominio de las colonias por parte de las economías occidentales, que en realidad cambia sólo nominativamente —de ahí que sea preferible otro término como *neocolonial*—. En función de ello, consideramos más adecuada la utilización del adjetivo neonacional. Sin ninguna intención, como es fácil de suponer, de aludir a movimientos políticos ultranacionalistas de extrema derecha, *neonacional* resultaría un vocablo útil para reflejar la realidad de unas entidades nacionales que, de facto, siguen existiendo pero que, en realidad, han visto recortadas sus atribuciones ante el poder de instituciones políticas y económicas supranacionales.

abstracto / es inasible”<sup>630</sup>— y a favor de una especie de neotribalismo en el que se prima lo proxémico.

13- Los referentes de estos escritores, inevitablemente, suelen ir más allá del ámbito puramente español: el estrecho corsé de la literatura española en castellano —y también la occidental, propia de otros escritores anteriores, que buscaban inspiración principalmente en los autores anglosajones— se les ha quedado pequeño y buscan su propia voz en otras voces, incluidas las ricas y hasta hace poco desconocidas poéticas orientales o de la Europa del Este. Son, pues, genuinos ejemplos de creadores que no se deben a un sistema cultural monolítico, y no se resignan a ser simples receptores de un concepto limitado de cultura, sino que buscan su propia voz en un constante y activo afán de ir más allá. Se trata de un afán que se expresa, por ejemplo, en la desoccidentalización de sus influencias (Casielles, López-Vega), o en el uso de lenguas extranjeras (Pérez López) o minorizadas en nuestro propio territorio (Gregori, López-Vega), que ya de por sí, y lingüísticamente hablando, contiene unas implicaciones políticas bien meditadas, siempre en favor de una gran apuesta por lo que fue relegado a los márgenes.

14- Ya se ha mencionado la tensión latente entre la tendencia a la fragmentación que caracteriza nuestro tiempo y otra tendencia a la reunificación ontológica de una realidad que les define, pero que al mismo tiempo ellos moldean. Resulta fácilmente verificable, por ejemplo, la existencia de una relación evidente con la música en los versos de nuestros autores, ya sea mediante menciones, la adopción de ritmos particulares, la puntual recuperación de la rima, etc. Esta relación nos remite a los orígenes arcaicos de la lírica, en los cuales los roles de poeta y de músico convivían de forma indiferenciada en la figura del sabio-poeta, maestro de ceremonias en festividades públicas en las que el canto y la danza poseían una importancia primordial. Poesía y música se concebían así como dos instantes de un mismo proceso festivo que resultaba esencial para la interacción simbólica y física con el otro lírico, y que —muy probablemente de forma no del todo consciente— nuestros autores reivindican en sus poemas.

---

<sup>630</sup> Pacheco, José Emilio, *En resumidas cuentas. Antología*, Madrid, Visor, 2004, p. 39.

El *big bang* que provocó la separación y especialización de las disciplinas podría estar sufriendo una especie de proceso inverso, de nueva confluencia cultural que difumina la distancia entre alta cultura y cultura masiva. Paradójicamente, es en cierto modo la lógica mercantilista —impulsada por los espacios de diálogo creados por las nuevas tecnologías— que había acabado de condenar en los últimos siglos a la poesía al olvido, la que parece recuperarla.

15- Las rígidas fronteras de antaño, que separaban de forma estanca aquello que era poesía de aquello que no lo era, parecen, en efecto, sufrir un derrumbe en beneficio de formas poéticas más libres, e incluso a veces performativas. En efecto, la poesía se asocia —o deberíamos quizá decir que vuelve a asociarse— de forma cada vez más frecuente con la música, el teatro y el baile, y las *jams* poéticas y los recitales, que tratan de reestablecer un ligamen más directo con el público, son cada vez más y más abundantes, y cuentan con una difusión creciente gracias a las redes sociales. Quizá un reportaje publicado recientemente en el suplemento cultural del diario *El País*<sup>631</sup>, sobre el impensado éxito de la poesía en la Red, nos ofrecía algunas claves de esta inesperada pujanza: la fusión entre la tradición y los nuevos formatos, el fin del aislamiento social de la poesía —“nuestra época / nos dejó hablando solos”<sup>632</sup>, lamentaba Pacheco en “Crítica de la poesía”— y de la discusión sobre sus límites, la normalización sin estridencias de las propuestas vanguardistas, la reducción de la distancia entre lo minoritario y lo masivo... Entre los nuevos formatos hermanados con la poesía encontramos el rap, el *spoken word*<sup>633</sup> o la polipoesía<sup>634</sup>. Lo más curioso, por tanto, sería que estos reencuentros disciplinares se habrían producido como una forma circular de cerrar el proceso emprendido precisamente por la separación de esas disciplinas, como un retorno al punto de partida.

---

<sup>631</sup> Aguilar, Andrea, “La poesía estalla en las redes”, en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/21/babelia/1405960941\\_843796.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/21/babelia/1405960941_843796.html) [Consultado: 25-7-2014].

<sup>632</sup> Pacheco, José Emilio, *op. cit.*, p. 40.

<sup>633</sup> Literalmente, “palabra hablada”. Básicamente consiste en un recitado (de una declamación de poesía, un cuento, etc.) de tono conversacional, y a menudo sin acompañamiento musical, lo que diferencia a esta disciplina del *rap*.

<sup>634</sup> Movimiento poético creado a mediados de la década de 1980 por el italiano Enzo Minarelli. Aplica al tradicional recital de poesía rasgos de otras disciplinas como el ruidismo, la *performance* o los medios audiovisuales. Basada en cierto modo en el dadaísmo o el futurismo, la polipoesía amplifica el concepto clásico de poesía, que deviene gestualizada, bailada, interactuada, etc.



Es cierto que, observando la nueva pujanza de la poesía bajo un atuendo polimórfico, no resulta sencillo alcanzar la distancia necesaria para diferenciar lo que potencialmente puede ser una tendencia con miras al futuro o una simple tendencia viral pasajera. Lo que resulta innegable es que en los últimos años la relación entre emisor y receptor poético ha cambiado sustancialmente, gracias a la labor de movimientos pioneros ilustres como la polipoesía en Italia o España.

Y en la asunción de este cambio decisivo podemos situar a nuestros cuatro poetas: difícilmente podemos considerarlos unos autores experimentales o unos profesionales de la vanguardia —ya se ha sugerido su gran querencia por los autores clásicos—, pero sí que gustan de participar del creciente reclamo de la puesta en escena y no pueden sentirse ajenos a la popularización de esas formas de poesía más performativa que permiten a la poesía mantener su “mala salud de hierro como género minoritario y resistente”<sup>635</sup>. De hecho, el enfoque multidisciplinar sobre la transmisión poética puede percibirse bien a las claras en, por ejemplo, el Poefesta, festival poético organizado por Àngels Gregori: las reuniones gastroliterarias de carácter convivial, la *spoken word* o el teatro se integran exitosamente en un universo literario cada vez más incluyente y abarcador. Mientras tanto, otros géneros literarios, quizá menos inmediatos y dotados para el presente y la intensidad, ven cómo no pueden lidiar tan eficientemente con la nueva era digital.

A la luz de lo visto a lo largo de toda nuestra investigación podemos afirmar que se dan una serie de factores circunstanciales dinamizadores que confluyen en nuestro país y facilitan que la poesía de sesgo vitalista esté experimentando un cierto auge en los últimos años. No obstante, y por tratar de ser lo más concluyentes que nos sea posible, debemos destacar dos de esas circunstancias por encima de las demás: a nivel nacional, el final de la cultura de la Transición —que sobrevivió a la propia Transición política, y cuyo fin ha sido propiciado por la crisis económica y de legitimidad de nuestro sistema— y, a nivel internacional, las nuevas dinámicas culturales generadas por los avances tecnológicos

En lo que respecta a nuestros cuatro autores, podemos afirmar finalmente, por resultar sintéticos, que la suya es una poesía vitalista porque es una poesía propia de escritores

---

<sup>635</sup> Aguilar, Andrea, *op. cit.*

jóvenes. Y esto debemos entenderlo en el sentido que adopta el crítico Rubén Castillo en su reseña acerca del poemario *Gajos* de Martín López-Vega, al que denomina “escritor joven” y no “joven escritor” porque, simple y llanamente, ser un joven escritor es un accidente resulta un hecho puramente accidental, mientras que ser un escritor joven “es una cualidad estilística y espiritual. Significa que se afronta el hecho creativo con unos ojos siempre nuevos, siempre preparados para la maravilla”<sup>636</sup>. Le tomamos la palabra, en la línea que ya sugirió José Mateos en “Apunte para un día de lluvia”, en cuyo seno es capaz de descubrir “la justa edad del mundo: / su infancia inmarchitable”<sup>637</sup>.

---

<sup>636</sup> Castillo, Rubén, “*Gajos*”, en: <http://rubencastillo.blogspot.com.es/2015/05/gajos.html> [Consultado: 18-5-2015].

<sup>637</sup> Mateos, José, *Cantos de vida y vuelta*, Valencia, Pre-Textos, 2013, p. 18.

## **BIBLIOGRAFÍA**



- ACN Barcelona, “Àngels Gregori: ‘Si hi ha algún pes a ‘Quan érem divendres’ és el dels intineraris de la memoria’”, en *Ara*, Ara llegim, 20-11-2013. En: [http://www.ara.cat/llegim/Angels\\_Gregori-Meteora-Premi\\_Jocs\\_Florals\\_de\\_Poesia\\_0\\_1033096832.html](http://www.ara.cat/llegim/Angels_Gregori-Meteora-Premi_Jocs_Florals_de_Poesia_0_1033096832.html).
- Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004.
- Aguilar, Andrea, “La poesía estalla en las redes”, en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/21/babelia/1405960941\\_843796.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/21/babelia/1405960941_843796.html).
- Alberola Crespo, Nieves; Navarro, Enric y Torrent Esclapes, Rosalía, “Escribir la seducción”, en *Asparkia*, nº 10, 1999, pp. 123-150. En: <http://www.raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/108526/154844>.
- Alpera, Lluís, “El funambulisme líric de V. Andrés Estellés”, en *L’Aiguadolç. Revista de literatura*, nº 28-29, 2003, pp. 11-22. En: <http://www.raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/view/65289/101860>.
- Amara, Luigi; Huerta, David, y Trujillo, Julio, “Conversación con Seamus Heaney: la conciencia poética”, en: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/conversacion-con-seamus-heaney-la-conciencia-poetica>.
- Andrés Estellés, Vicent, *Llibre de meravelles*, Valencia, Eliseu Climent, 1979.
  - *Obra completa, 1-10*, Valencia, Eliseu Climent, 1977-99.
- Aparicio, Mariola, “Les fonts clàssiques de Vicent Andrés Estellés”, en *L’Aiguadolç. Revista de literatura*, nº 28-29, 2003, pp. 23-58. En: <http://www.raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/download/65290/101861>.
- Arias y Arias, Ricardo, *La poesía de los goliardos*, Madrid, Gredos, 1970.
- Atencia, María Victoria, *De pérdidas y adioses*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- Bachelard, Gaston, *El derecho a soñar*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 2003. En: <http://bibliophiliaparana.wordpress.com/2011/10/16/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en-la-edad-media-y-el-renacimiento/>.
- Balbastre, Josep Maria, “‘Herències’, d’Àngels Gregori i Teresa Pascual”, en: <http://www.saforissims.org/2012/05/20/herencies-dangels-gregori-i-teresa-pascual/>.
- Ballbona, Anna, “Àngels Gregori diu adéu a la adolescència”, en: <http://www.nuvol.com/noticies/adeu-a-la-postadolescencia/>.
- Ballester, Josep, “Dos elements poètics fonamentals en l’obra de V. Andrés Estellés”, en *L’Aiguadolç. Revista de literatura*, nº 28-29, 2003, pp. 59-66. En: <http://www.raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/download/65291/102214>.

- Benedetti, Mario, *Inventario Uno. Poesía completa 1950-1985*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000, pp. 135-136. En: <[http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Benedetti\\_Mario-Inventario\\_uno.pdf](http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Benedetti_Mario-Inventario_uno.pdf)>.
- Benjamin, Walter, *Obras (1892-1940)*, 1-5, Madrid, Abada, 2006.
- Bieler, Ludwig, *Historia de la literatura romana*, Madrid, Gredos, 1992.
- Bonilla, Luis, *La danza en el mito y en la historia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1964.
- Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Madrid, Alianza, 1996.
- Botas, Víctor, *Poesía completa*, Gijón, Llibros del Peixe, 1999.
- Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética, I-II*, Madrid, Gredos, 1976.
- Brea, José Luis, *Antes y después del entusiasmo. Arte español 1972-1992*, Amsterdam, Contemporary Art Foundation, 1989.
- Bukowski, Charles, “Tough Guys Write Poetry: Charles Bukowski by Sean Penn”, en *Interview Magazine*, Septiembre 1987, pp. 94-100. En español en: <[https://sites.google.com/site/escritoresmalditos/charlesbukowski/entrevista\\_penn](https://sites.google.com/site/escritoresmalditos/charlesbukowski/entrevista_penn)>.
- Cabanilles Sanchís, Antonia, “Poéticas de la autobiografía, Poesía histórica y autobiográfica (1975-1999)”, en *Actas del IX seminario internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*, 2000, pp. 187-200.
- Cabanilles Sanchís, Antonia y Lozano, Ana, “Literatura europea, literaturas europeas”, en *Extravío: revista electrónica de literatura comparada*, nº 7, 2012, pp. 1-9. En: <<https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/3768>>.
- Cantarella, Rafaele, *La literatura griega de la época helenística e imperial*, Buenos Aires, Losada, 1972.
- Cappelletti, Ángel, *Sobre tres diálogos menores de Platón*, Caracas, Equinoccio-Universidad Simón Bolívar, 1987.
- Castillo, Rubén, “Gajos”, en: <<http://rubencastillo.blogspot.com.es/2015/05/gajos.html>>.
- Clementson, Carlos, “Tres elegías de Ronsard”, en *Estudios Románicos. Homenaje al profesor Luis Rubio*, nº 4, 1987, pp. 257-268. En: <[revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/79151/76411](http://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/79151/76411)>.
- Colli, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona, Tusquets, 1996.
- Cornford, Francis Macdonald, *La teoría platónica del conocimiento*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2007.
- Corriente, Federico, *Las mu'allaqât: Antología y panorama de Arabia preislámica*, Madrid, Instituto Hispano-árabe de Cultura, 1974.
- Cots, Montserrat, “Ronsard y la pintura manierista”, en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. IV, 1981, pp. 71-82. En: <[http://www.cervantesvirtual.com/portales/institut\\_del\\_teatre/obra/ronsard-y-la-pintura-manierista-0/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/institut_del_teatre/obra/ronsard-y-la-pintura-manierista-0/)>.
- Crespillo, Manuel, *La mirada griega. Exégesis sobre la idea de extravío trágico*, Málaga, Ágora, 1994.

- Creuzer, Friedrich, *Sileno: idea y validez del simbolismo antiguo*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.
- Cuartas Restrepo, Juan Manuel, *Los siete poetas de haikú*, Cali, Universidad del Valle, 2005.
- Cuenca Tudela, Dolors, *La ficcionalización del sujeto poético en la poesía española de la Postmodernidad*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1998.
- Dallal, Alberto, *La danza contra la muerte*, México D. F., UNAM, 1979.
- Dronke, Peter, *La individualidad poética en la Edad Media*, Madrid, Alhambra, 1981.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Seix & Barral, 1966.
  - *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Eliot, Thomas Stearns, *Cuatro cuartetos*, Madrid, Cátedra, 1990.
  - *El bosque sagrado*, San Lorenzo de El Escorial, Cuadernos de Langre, 2004.
- Elizondo, Salvador (coord.), *Los imaginistas (Des Imagistes)*, México D. F., UNAM, 2000. En: <[http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=149&Itemid=31](http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=149&Itemid=31)>.
- Espriu, Salvador, *Antología de Salvador Espriu*, Barcelona, El bardo, 2005.
- Estefanía, Dulce (ed.), *Horacio, el poeta y el hombre*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.
- Estévez Sola, Juan Antonio (ed.), *Carmina Burana. Antología*, Madrid, Alianza, 2006.
- Felipe, León, *Obra poética escogida*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- Ferraté, Joan (ed.), *Líricos griegos arcaicos*, Madrid, El Acanalado, 2000.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía I-II*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964.
- Fondebrider, Jorge (ed.), *Una antología de la poesía argentina*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2008.
- Foucault, Michel, *Defender la sociedad, Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Friederich, Werner, *Historia de la literatura alemana*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.
- García, Ariadna; López Gallego, Guillermo y Tato, Álvaro (coords.), *Veinticinco poetas españoles jóvenes*, Madrid, Hiperión, 2003.
- García, Javier, *Conocer Hölderlin y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1979.
- García, Lauren, “Martín López-Vega: «Escribir me ayuda a subir escalones vitales»”, en: <<http://www.escriitoresdeasturias.es/literarias/entrevistas/martin-lopez-vega-escribir-me-ayuda-a-subir-escalones-vitales-por-lauren-garcia-01112011-.html?hemeroteca=true&pag=11>>.
- García Calvo, Agustín, *Hablando de lo que habla. Estudios de lenguaje*, Zamora, Lucina, 1990.
- García Gual, Carlos, *Epicuro*, Madrid, Alianza, 2002.
- Gil de Biedma, Jaime, *Las personas del verbo*, Madrid, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2009.
- Gómez Vaquero, Alberto, “«Partimos del convencimiento de que las palabras son capaces de transformar, de hacer». Entrevista a Laura Casielles”, en: <<http://www.poesiaerestu.com/revista/laura-casielles-partimos-del-convencimiento-de-que-las-palabras-son-capaces-de-transformar-de-hacer/>>.
- Gómez de Liaño, Ignacio (coord.), *Paisajes del placer y de la culpa*, Madrid, Tecnos, 1990.

- González Veiguera, Lino, “El poeta Martín López-Vega: «Se debe escoger entre la cultura y el mercado»”, en: <<http://www.cafebabel.es/cultura/articulo/el-poeta-martin-lopez-vega-se-debe-escoger-entre-la-cultura-y-el-mercado.html>>.
- González Veiguera, Lino, “Una entrevista a Martín López-Vega”, en: <[http://www.dvdediciones.com/novedades\\_adultoextranjero.html](http://www.dvdediciones.com/novedades_adultoextranjero.html)>.
- Gordo, Alberto, “Martín López-Vega: «El poeta es un cirujano de instantes»”, en: <<http://www.elcultural.es/noticias/letras/Martin-Lopez-Vega-El-poeta-es-un-cirujano-de-instantes/6926>>.
- Gregori, Àngels,
  - *Herències*, Valencia, Perifèric Edicions, 2011.
  - *Llibre de les Brandàlies*, Barcelona, Edicions 62, 2007.
  - *New York, Nabokov & Bicicletes*, Alzira, Edicions Bromera, 2010.
  - *Quan érem divendres*, Barcelona, Editorial Meteora, 2013.
- Gruia, Ioana, “La «ternura inteligente» como posible categoría de análisis a la poesía de Jaime Gil de Biedma”, en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, nº 33, 2008, pp. 255-266. En: <[http://www.fuesp.com/pdfs\\_revistas/cilh/33/cilh-33-5.pdf](http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cilh/33/cilh-33-5.pdf)>
- Grupo Tempe, *El reino de la noche en la Antigüedad*, Madrid, Alianza, 2008.
- Guillén, Nicolás, *Sóngoro cosongo*, México, Crux, 2009, p. 13. En: <<http://es.scribd.com/doc/19815164/Songoro-cosongo-Nicolas-Guillen>>.
- Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- Hac Mor, Carles, “Tota una brandàlia reeixida”, en: <<http://www.barcelonareview.com/revista/07/chm.html>>.
- Heidegger, Martin, “¿Para qué poetas?”. En: <[http://www.olimon.org/uan/heidegger-y\\_para\\_que\\_poetas.pdf](http://www.olimon.org/uan/heidegger-y_para_que_poetas.pdf)>.
- Heródoto, *Los nueve libros de la Historia*, Madrid, Gredos, 2000.
- Hierro, José, *Antología poética*, Málaga, Veramar, 2006.
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica, 1998.
- Hölderlin, Friedrich, *Ensayos*, Madrid, Hiperión, 1976.
  - *Odas*, Madrid, Hiperión, 2005.
  - *Poemas de la locura*, Madrid, Hiperión, 1979.
  - *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 2001.
- Horacio Flaco, Quinto, *Odas*. Barcelona, Orbis, 1998.
  - *Odas. Canto secular. Épodos*, Madrid, Gredos, 2007.
  - *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Huerta, Ricard, *Mujeres maestras. Identidades docentes en Iberoamérica*, Barcelona, Graó, 2012.
  - *Funció plàstica de les lletres*, Valencia, Edicions del Bullent, 1994.
- Jameson, Fredric, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.
- Jiménez, José, *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*, Madrid, Mondadori, 1989.
- Jouannais, Jean-Yves, *Artistas sin obra. “I would prefer not to”*, Barcelona, El Acantilado, 2014.



- Jung, Carl Gustav, *Psicología y alquimia*, Barcelona, Plaza y Janés, 1989. En: <https://psicovalero.files.wordpress.com/2014/11/jung-carl-gustav-psicologia-y-alquimia.doc>.
- Kaplan, Justin, *Walt Whitman: A Life*, Nueva York, Bantam Books, 1982.
- Kavafis, Konstantinos, *Poesías completas*, Barcelona, Orbis, 1997.
- Keats, John, *The letters of John Keats*, Londres, Oxford University Press, 1947.
- Keats, John, *Letters of John Keats to his family and friends*, Adelaide, University of Adelaide, 2014. En: <https://ebooks.adelaide.edu.au/k/keats/john/letters/complete.html>.
- Keown, Dominic, “La recepció internacional de V. Andrés Estellés”, en *L’Aiguadolç. Revista de literatura*, n° 28-29, 2003, pp. 105-110. En: <http://www.raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/download/65293/102216>.
- Kierkegaard, Sören, *El concepto de la angustia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- Killingsworth, Jimmie, *The Cambridge Introduction to Walt Whitman*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Laín Entralgo, Pedro, *Teoría y realidad del otro, I-II*, Madrid, Revista de Occidente, 1968. En: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjt1h9>.
- Leymarie, Isabelle, “La vista y el oído”, en *El correo de la Unesco*, mayo de 1995, pp. 49-50. En: <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001002/100259so.pdf>.
- Leyra Soriano, Ana María, *Poética y transfilosofía*, Madrid, Fundamentos, 1995.
  - *Tiempo de Estética*. Madrid, Fundamentos, 1999.
- Llarull, Gustavo, “La tesis de la impersonalidad en John Keats y su influencia en algunas poéticas del siglo XX”, en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, n° 34, 2002, pp. 191-197. En: <http://www.rfytp.fahce.unlp.edu.ar/>.
- Llopis, Tomàs, “Revisitar Estellés”, en *L’Aiguadolç. Revista de literatura*, n° 28-29, 2003, pp. 111-123. En: <http://www.raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/viewFile/65294/102217>.
- Llorente, María Ema, “Tendencias en la poesía española actual: de la experiencia a la fantasía, el desarraigo y el agonismo”, en *Hipertexto*, n° 11, 2010, pp. 3-24. En: [http://portal.utpa.edu/utpa\\_main/daa\\_home/coah\\_home/modern\\_home/hipertexto\\_home/docs/Hiper11Llorente.pdf](http://portal.utpa.edu/utpa_main/daa_home/coah_home/modern_home/hipertexto_home/docs/Hiper11Llorente.pdf).
- López Castro, Armando, “Antonio Machado y la búsqueda del otro”, en *Estudios Humanísticos. Filología*, n° 28, 2006, pp. 27-48. En: <http://machadoenbaeza.es/panel/wp-content/uploads/2011/09/2006-ARMANDO-L%C3%83%C2%93PEZ-CASTRO.pdf>.
- López Férez, Juan Antonio, “Lírica y sociedad en Grecia arcaica: una contribución”, en *Epos. Revista de Filología*, n° 7, 1991, pp. 27-46. En: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-88218C12-ACB0-F8FC-3107-B65273B3A7F6&dsID=Documento.pdf>.
- López-Vega, Martín, *Adulto extranjero*, Barcelona, DVD, 2010.
  - *Árbol desconocido*, Madrid, Visor, 2002.
  - *Elegías romanas*, Granada, La Veleta, 2004.
  - *Extracción de la piedra de la cordura*, Barcelona, DVD, 2006.

- *Extravagante tripulación; Entrevistas literarias*, Gijón, Impronta, 2012.
- *Gajos*, Valencia, Pre-Textos, 2007.
- *La eterna cualquiercosa*, Valencia, Pre-textos, 2014.
- *La emboscada*, Barcelona, DVD, 1999.
- *Mácula*, Barcelona, DVD, 2002.
- *Objetos robados*, Oviedo, SPPA, 1994.
- *Otra vida. Poemas en asturiano (1996-2004)*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.
- *Retrovisor. Poemas elegidos (1992-2012)*. Madrid. Papeles Mínimos, 2013.
- *Travesías*, Sevilla, Renacimiento, 1996.
- Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Machado, Antonio, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- Maffesoli, Michel, *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*, Paidós, Barcelona, 1997.
- *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*, México D. F., Siglo XXI, 2004. En: <<http://www.um.es/tic/LIBROS%20FCI-II/Maffesoli%20Michel%20-%20El%20Tiempo%20De%20Las%20Tribus.pdf>>.
- *Iconologías. Nuestras idolatrías postmodernas*, Barcelona, Península, 2009.
- Mansanet, Víctor, “V. Andrés Estellés, periodista”, en *L’Aiguadolç. Revista de literatura*, nº 28-29, 2003, pp. 125-148. En: <<http://www.raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/view/65295/101889>>.
- Marramao, Giacomo, *Kairós: Apología del tiempo oportuno*, Barcelona, Gedisa, 2008.
- Martín, Félix, *Walt Whitman*, Madrid, Síntesis, 2003.
- Martín, René, *Diccionario de mitología griega y romana*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.
- Martín López, Sarah, *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*, tesis doctoral, Departamento de Filología Española, Valencia, Universitat de València, 2013. En: <[https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&src=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2Froderic.uv.es%2Fbitstream%2Fhandle%2F10550%2F27940%2FTESIS%2520DOCTORAL%2520SARAH%2520MART%25C3%258DN\\_1.pdf%3Fsequence%3D1&ei=3hdSVfeMCsO2Ue6JgGA&usq=AFQjCNHQGSgjB50eTNDob14\\_c-xW8mitg&bvm=bv.92885102,d.d24](https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&src=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2Froderic.uv.es%2Fbitstream%2Fhandle%2F10550%2F27940%2FTESIS%2520DOCTORAL%2520SARAH%2520MART%25C3%258DN_1.pdf%3Fsequence%3D1&ei=3hdSVfeMCsO2Ue6JgGA&usq=AFQjCNHQGSgjB50eTNDob14_c-xW8mitg&bvm=bv.92885102,d.d24)>.
- Martínez, Guillem (coord.), *La CT o La Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo, 2012.
- Martínez Cuadrado, Jerónimo, “Antecedentes Literarios de la «Ode à Cassandre» de Ronsard”, en *Myrtia*, nº 9, 1994, pp. 89-112. En: <[revistas.um.es/myrtia/article/download/38921/37391](http://revistas.um.es/myrtia/article/download/38921/37391)>.
- Martínez García, Francisco, *Gamoneda, una poética temporalizada en el espacio leonés*, León, Universidad de León, 1991.
- Mateos, José, *Cantos de vida y vuelta*, Valencia, Pre-Textos, 2013.
- Marzal, Carlos, *Ánima mía*, Barcelona, Tusquets, 2009.

- *El corazón perplejo. Poesía completa*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- Merino, Ana, *La voz de los relojes*, Madrid, Visor, 2000.
- Montanelli, Indro, *Storia di Roma. Narrata da Indro Montanelli ai ragazzi dai nove ai novant'anni*, Milán, Longanesi, 1957. En español en:  
<<http://www.colegionatividad.es/wp-content/uploads/bachiller1-latin-historia-de-roma-indro-montanelli.pdf>>.
- Morales, Edel (ed.), *La estrella de Cuba. Antología de poesía cubana contemporánea*, Caracas, Monte Ávila, 2006.
- Morales Alonso, Carlos Javier, *César Vallejo y la poesía posmoderna. Otra idea de la poesía*, Madrid, Verbum, 2013.
- Morales Barba, Rafael (ed.), *Última poesía española (1990-2005)*, Madrid, Mare Nostrum, 2006.
- Neruda, Pablo, *Memorial de Isla Negra*, Buenos Aires, Losada, 1972.
- Nietzsche, Friedrich, “Nietzsche contra Wagner”. En:  
<[http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/N/Nietzsche%20-%20Nietzsche%20contra%20Wagner.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/N/Nietzsche%20-%20Nietzsche%20contra%20Wagner.pdf)>.
- Nordbrandt, Henrik, *3 x Nordbrandt*, Madrid, Visor, 2012.
- Novalis, *Escritos escogidos*, Barcelona, Orbis, 1998.
- Nuwás, Abu, *Khamriyyat. Poesía bàquica*, Barcelona, Proa, 2002.  
- *Cantar al vino*, Madrid, Cátedra, 2010.
- Ordine, Nuccio, *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*, Barcelona, Acantilado, 2013.
- Orihuela, Antonio, *Poesía, pop y contracultura en España. Poéticas de la cultura de masas en el Tardofranquismo y la Transición*, Madrid, Berenice, 2013.
- Ortega y Gasset, José, *La rebelión de las masas*, Madrid, Austral, 1961. En:  
<<http://www.seminariodefilosofiadelderecho.com/Biblioteca/O/rebelion.pdf>>.  
- *Obras Completas I-XII*, Madrid, Alianza / Revista de Occidente, 1946-1983.
- Otero, Blas de, *Ángel fieramente humano. Redoble de conciencia*, Buenos Aires, Losada, 1973.
- Pacheco, José Emilio, *En resumidas cuentas. Antología*, Madrid, Visor, 2004.
- Panero, Leopoldo María, “Biografía y nada. (Acerca de la noción de sistema)”, en *ABC*, Madrid, 11-2-1989, p. 109.
- Pániker, Salvador, *Filosofía y mística. Una lectura de los griegos*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- Pavese, Cesare, *Poesías completas*, Madrid, Visor, 2001.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Pérez, David, *Malas artes. Experiencia estética y legitimación institucional*, Murcia, CENDEAC, 2003.
- Pérez López, Pablo Javier, “Claves del pensamiento poético ibérico”, en *Pensamiento poliédrico. Actas del II Congreso de Jóvenes Investigadores en Filosofía*, nº 2, 2009. En:  
<[https://revistatales.files.wordpress.com/2010/11/nro2\\_16.pdf](https://revistatales.files.wordpress.com/2010/11/nro2_16.pdf)>.
- *El misterio del oficio*, Madrid, Amargord, 2014.
- “Entrevista a Leopoldo María Panero y apuntes para un estudio”, en *Pessoa Plural*, nº 4, otoño de 2013. En:

<[https://www.brown.edu/Departments/Portuguese\\_Brazilian\\_Studies/ejph/peessoaplural/Issue4/PDF/I4A11.pdf](https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/peessoaplural/Issue4/PDF/I4A11.pdf)>.

- “Notas para un acercamiento a la niñez como cuna filosófico-poética”, en *Estudios filosóficos*, vol. LVII, nº 164, 2008, pp. 153-162.
- *Oscuro suave*, Morata de Tajuña, Manuscritos, 2013.
- “Otras presencias españolas”, en *Pessoa Plural*, nº 4, otoño de 2013. En: <[http://www.academia.edu/5569877/Otras\\_presencias\\_espa%C3%B1olas](http://www.academia.edu/5569877/Otras_presencias_espa%C3%B1olas)>.
- Pérez Montagut, Miguel, “La sobreabundancia en Walt Whitman y Álvaro de Campos: encuentros y desencuentros en el terreno de la alteridad”, en Pérez López, Pablo Javier y Calderón Quindós, Fernando (comps.), *El pensar poético de Fernando Pessoa*, Morata de Tajuña, Manuscritos, 2010, pp. 153-168.
- Pérez Montaner, Jaume y Salvador, Vicent, *Una aproximació a Vicent Andrés Estellés*, Valencia, Quaderns 3 i 4, 1981.
- Pessoa, Fernando, *Obra poética completa I-II*, Barcelona, Ediciones 29, 1997.
- *Poemas de Alberto Caeiro*, Madrid, Visor, 1984.
- Petersen, Julius, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*, Leipzig, Quelle & Meyer, 1926.
- Pino, Francisco, *Siempre y nunca*, Madrid, Cátedra, 2002.
- Piñero Martínez, Blas (ed.), *El cielo a mis pies. Antología de la poesía china moderna (1918-1949)*, Madrid, Hiperión, 2013.
- Pippin, Robert, *The Persistence of Subjectivity. On the Kantian Aftermath*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Poéticas de poetas: teoría, crítica y poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.
- Prado, Abdennur, *El Islam anterior al Islam*, Madrid, Autoeditado, 2008.
- Prado, Javier del, *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Pujante, Domingo; Real, Elena; Jiménez, Dolores y Cortijo, Adela (coords.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universitat de València, 2001
- Redacción Creatividad Literaria, “Ese poliedro que es la vida. Entrevista con Laura Casielles”, en: <<http://creatividadliteraria.es/laura-casielles-mirar-lo-conocido-con-los-ojos-con-los-que-miramos-lo-desconocido/>>.
- Restrepo Rivera, Ángela María y Orrego Moscoso, Carolina, “«Junar al gotán»-«mirar al tango»: Serie radial sobre el ritmo porteño, trabajo de grado”, en *Comunicaciones*, nº 24, 2004, pp. 69-75.
- Ricoeur, Paul, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica, I-III*, Buenos Aires, Asociación Editorial La Aurora, 1976.
- Riera, Carme (ed.), *Partidarios de la felicidad. Antología poética del grupo catalán de los 50*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.
- Riera, Miguel, “Contra todo simulacro. Entrevista con Eduardo Subirats”, en *Quimera*, nº 128, 1994, pp. 18-27.

- Rilke, Rainer Maria, *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza, 1997. En: [http://hum.unne.edu.ar/asuntos/concurso/archivos\\_pdf/cartas.pdf](http://hum.unne.edu.ar/asuntos/concurso/archivos_pdf/cartas.pdf).
- *Elegías de Duino, los sonetos a Orfeo y otros poemas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.
- Rodríguez Adrados, Francisco, *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona, Planeta, 1972.
- *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1976.
- *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid, Alianza, 1981.
- Rodríguez Marcos, Javier, “*El escritor de siete vidas*”, en: [http://elpais.com/diario/2011/05/01/tendencias/1304200801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/05/01/tendencias/1304200801_850215.html).
- Rojas, Gonzalo, *Concierto. Antología poética (1935-2003)*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004.
- Ronsard, Pierre de, *Poesías*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- Rosenberg, Mirta (ed.), *Cantos a Siva*, Barcelona, Astri, 2000.
- Rowell, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Rubiera Mata, M<sup>a</sup> Jesús, *Literatura hispanoárabe*, Madrid, Mapfre, 1992. En: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvx0b9>.
- Ruíz Mantilla, Jesús, “Poetas de aquí y ahora”, en: [http://elpais.com/diario/2010/06/13/eps/1276410415\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/06/13/eps/1276410415_850215.html).
- Rutebeuf, *Poemas*, Madrid, Gredos, 2002.
- Sandoval, Eduardo, *Migración e identidad. Experiencias del exilio*, México, UAEM, 1993.
- Seferis, Yorgos, *Mithistorima y otros poemas*, Barcelona, Orbis, 1983.
- Soberón, Fabián, “El viaje y el poema”, en *Espéculo. Revista Electrónica Cuatrimestral de Estudios Literarios*, n° 31, 2005. En: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/basho.html>.
- Souriau, Étienne, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 1998.
- Souvirón, José María, *Historia breve de la literatura francesa*, Barcelona, Credsá, 1965.
- Subirats, Eduardo, *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, Madrid, Temas de Hoy, 1993.
- (ed.), *Intransiciones. Crítica de la cultura española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- Szymborska, Wislawa, *Poesía no completa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Tezanos, José Félix; Cotarelo, Ramón y De Blas, Andrés (eds.), *La transición democrática española*, Madrid, Sistema, 1989.
- Torrent Esclapes, Rosalía, *El relato de Sóniechka (Marina Tsvietáieva)*, Castellón de la Plana, Publicacions Universitat Jaume I, 2002.
- Trapassi, Leonarda, “*Gestundete Zeit – Sentimiento del tiempo. Notas sobre tiempo y poesía en la poética de I. Bachmann y de G. Ungaretti*”, en *Philologia Hispalensis*, vol. 15, n° 2, 2001, pp. 115-126. En: [http://institucional.us.es/revistas/philologia/15\\_2/art\\_8.pdf](http://institucional.us.es/revistas/philologia/15_2/art_8.pdf).

- Tsvetaieva, Marina, “Poesía de Marina Tsvetaeva”, en:  
<files.bibliotecadepoesiacontemporanea.webnode.es/200000233-a1211a21b3/Marina%2520Tsvetaeva.pdf+&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=es>.
- Tusell, Javier, *La transición española a la democracia*, Madrid, Historia 16, 1997.
- Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Alianza, 1998.
- Védrine, Hélène, *Le sujet éclaté*, París, Poche, 2000.
- Vélez Vélez, Marco Antonio, “Michel Maffesoli, una crítica de la modernidad desde un posmodernismo afirmativo”, en *Estudios de Filosofía*, n° 39, 2009, pp. 189-214.
- Vernant, Jean-Pierre, *Mito y religión en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1999.
- Vian, Boris, *No quisiera morir*, Madrid, Hiperión, 2009.
- Vilarós, Teresa, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- Villena, Luis Antonio de, *Dados, amor y clérigos. El mundo de los goliardos en la Edad Media europea*, Sevilla, Renacimiento, 2010.
- Waiblinger, Wilhelm Friedrich, *Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin*, Madrid, Hiperión, 2003.
- Whitman, Walt, *Hojas de hierba*, México D. F., Fontamara, 1997.
  - *Poesía completa, I-IV*, Barcelona, Río Nuevo, 1985.
  - *Una mirada retrospectiva a los caminos recorridos*, León, Universidad de León, 1992.
  - *Canto a mí mismo*, Madrid, Edimat, 1999.